CORPUS VITREARUM MEDII AEVI

DEUTSCHLAND BAND XXII

DIE MITTELALTERLICHEN GLASMALEREIEN IN BERLIN UND BRANDENBURG

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

CORPUS VITREARUM MEDII AEVI

Erscheint unter dem Patronat des Internationalen Kunsthistorikerkomitees
und der Union Académique Internationale

DEUTSCHLAND BAND XXII: BERLIN UND BRANDENBURG

Herausgegeben
von der
Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften
durch
FRANK MARTIN

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

UTE BEDNARZ, EVA FITZ, FRANK MARTIN,
MARKUS LEO MOCK, GÖTZ J. PFEIFFER, MARTINA VOIGT

DIE MITTELALTERLICHEN GLASMALEREIEN IN BERLIN UND BRANDENBURG

Mit einer kunstgeschichtlichen Einleitung von Peter Knüvener

Band 1

KATALOG

Akademie Verlag

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Dieser Band wurde im Rahmen der gemeinsamen Forschungsförderung von Bund und Ländern
im Akademienprogramm mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung und des Ministeriums
für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg erarbeitet.

ISBN 978-3-05-004688-4

ISSN 0232-1459

© Akademie Verlag GmbH, Berlin 2010

Das eingesetzte Papier ist alterungsbeständig nach DIN ISO 9706.

Alle Rechte, insbesondere die der Übersetzung in andere Sprachen, vorbehalten.
Kein Teil dieses Buches darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form – durch Fotokopie,
Mikroverfilmung oder irgendein anderes Verfahren – reproduziert oder in eine von Maschinen, insbesondere von
Datenverarbeitungsmaschinen, verwendbare Sprache übertragen oder übersetzt werden.

Satz und Layout: Dietrich Otte, Belzig
Reprografie und Bildbearbeitung: Holger Kupfer (CVMA Deutschland/Potsdam)
Druck und Bindung: DZA Druckerei zu Altenburg

Printed in the Federal Republic of Germany

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document
for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

INHALTSVERZEICHNIS

Band 1

Vorwort 7

Hinweise für den Benutzer 9

Allgemeine Abkürzungen 13

Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur 15

Kunstgeschichtliche Einleitung 51

Katalog der mittelalterlichen Glasmalereien in Berlin und Brandenburg 77

Alt Krüssow, ehem. Wallfahrtskirche St. Anna 78
Angermünde, Ehm Welk- und Heimatmuseum 85
Bad Wilsnack, ehem. Wallfahrtskirche St. Nikolaus ... 87
1. Die Stiftung Frank van Borselens 108
2. Die Glasmalereien der Altmark-Werkstatt..... 115
3. Die Glasmalereien der Wilsnack-Werkstatt..... 136
Berlin, Kreuzberg-Friedrichshain, Dorfkirche Stralau..... 166
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum 172
1. Glasmalereien gesicherter Herkunft 175
2. Glasmalereien ungesicherter Herkunft 217
Berlin, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Märkisches Museum 301
Brandenburg an der Havel, Dom St. Peter und Paul 306
1. Die Glasmalereien aus der Mitte des 15. Jahrhunderts 315
2. Die Glamalereien des späten 15. Jahrhunderts... 320
3. Die Glasmalereien des 13. Jahrhunderts aus Colmar..... 323
Brandenburg an der Havel, ehem. Dominikanerklosterkirche St. Pauli 342
1. Typologiefenster 348
2. Prophetenbüsten 358
Brandenburg an der Havel, Dommuseum des Domstifts Brandenburg 370
Chorin, ehem. Zisterzienserkloster 377
Cottbus, Schloss Branitz 383
Frankendorf, Dorfkirche 397
Frankfurt (Oder), ehem. Hauptpfarrkirche St. Marien 405
Fürstlich Drehna, Schloss 486
1. Glasmalereien gesicherter Herkunft 489
2. Glasmalereien ungesicherter Herkunft 489
Herzberg/Elster, Stadtkirche St. Marien 494
Jüterbog, Stadtpfarrkirche St. Nikolai 513
Kloster Zinna, ehem. Zisterzienserklosterkirche St. Marien 526
Ehemals Kuhsdorf, Dorfkirche 537
Lindena, Dorfkirche 546
Paretz, Dorfkirche 558

Register 571

Band 2

Verlorene oder verschollene Scheiben.....7

Regesten 11

Abbildungen 125

Bildnachweis 312

Stand der Veröffentlichungen 315

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

VORWORT

Das Land Brandenburg ist noch immer ein relativ weißer Fleck in der kunsthistorischen Forschungslandschaft, der erst allmählich an Farbe gewinnt. Der hier vorgelegte Band über die mittelalterlichen Glasmalereien wird das Seine dazu beitragen.

Drei Aspekte sind es, die in seinem Vorwort Erwähnung verdienen. Da ist zum einen der außerordentliche Glücksfall, dass die drei Fenster der Frankfurter Marienkirche aus ihrem russischen Exil an ihren ursprünglichen Bestimmungsort zurückgekehrt sind und seither die mittelalterliche Glasmalerei Brandenburgs um einen großen und wichtigen Bestand bereichern. Dass das CVMA Potsdam in die Instandsetzungskampagnen einbezogen wurde und von den Arbeiten an den Feldern profitieren konnte, war eine einzigartige Ausgangssituation. Der Stadt Frankfurt (Oder), besonders ihrem damaligen Oberbürgermeister Martin Patzelt und dem seinerzeit amtierenden Büroleiter Rainer Isken, sind wir in diesem Zusammenhang ebenso zu Dank verpflichtet wie dem Brandenburgischen Landesamt für Denkmalpflege (BLDA) mit Prof. Dr. Detlef Karg als Landeskonservator und Marina Flügge vom Dezernat Bestandsforschung. Unser besonderer Dank geht nicht zuletzt auch an die Restauratorinnen, die uns stets geduldig Auskunft erteilt und uns großzügig mit ihren Ergebnissen zu den Erhaltungszuständen versorgt haben. Die Zusammenarbeit mit den Diplom-Restauratorinnen für Glasmalerei und Glasfenster Sandra Meinung, Gerlinde Möhrle, Nicole Sterzing und Sandra Williger kann nicht anders als vorbildlich bezeichnet werden.

Ein weiterer Glücksfall war für uns die Bereitschaft des Kunstgewerbemuseums Berlin, seine Glasmalereibestände im Rahmen des Corpus-Bandes bearbeiten und publizieren zu lassen. Für diese Entscheidung sind wir der ehemaligen Direktorin, Dr. Angela Schönberger, ihrer Nachfolgerin, Dr. Sabine Thümmler, und dem stellvertretenden Direktor, Dipl. phil. Lothar Lambacher, sehr zu Dank verpflichtet. Die Arbeitsbedingungen, die wir im Museum vorfanden, waren so offen und zuvorkommend, wie man es sich nur wünschen kann.

Erwähnung verdient schließlich auch, dass wir für die kunsthistorische Erfassung der Sammlungsbestände, die sich in der derzeitigen Dauerausstellung des Kunstgewerbemuseums befinden, Dr. Götz J. Pfeiffer gewinnen konnten. Diese Entscheidung trägt vonseiten des CVMA Potsdam der Überlegung Rechnung, die Bearbeitung einzelner Bestände vermehrt zu delegieren, um Grundlagenforschung, wie sie das CVMA betreibt, stärker in den kunsthistorischen Diskurs zu integrieren und den wissenschaftlichen Nachwuchs auf dem hohen Niveau der Corpusbände mit dem Thema Glasmalerei vertraut zu machen. Überlegungen dieser Art führten auch zu der Entscheidung, Dr. des. Peter Knüvener als jungen, engagierten und profilierten Kenner der mittelalterlichen Kunst in Brandenburg für die kunsthistorische Einleitung zu gewinnen.

Versäumen wollen wir an dieser Stelle nicht, den unzähligen Helferinnen und Helfern, die zum Entstehen dieses Bandes beigetragen haben, unseren Dank auszusprechen. Möge uns nachsehen, wer sich in der hier anschließenden alphabetischen Auflistung nicht wiederfindet: Renate Altner (Stiftung Stadtmuseum Berlin, Märkisches Museum), Wolfgang Blaschke (Ehm Welk- und Heimatmuseum Angermünde), Dr. C. J. Berserik (Corpus Vitrearum Niederlande, Den Haag), Dr. Ernst Böhme (Stadtarchiv und Städtisches Museum Göttingen), Konstanze Borowski (Domstiftsarchiv, Brandenburg an der Havel), Prof. Dr. Joos Caen (Hogescool Antwerpen), Anja Castens (Fachbereich Stadtentwicklung und Bauwesen, Stadt Brandenburg an der Havel), Dr. Uwe Czubatynski (Domstiftsarchiv, Brandenburg an der Havel), Prof. em. Dr. Toni Diederich (Universität Bonn), Uwe Dummer (Förderverein Wallfahrtskirche Alt Krüssow e. V.), Ortrud Effenberger (Untere Denkmalschutzbehörde des Landes Brandenburg, Landkreis Prignitz), Agnus M. Fowler M. A. (DenkmalWacht Brandenburg-Berlin), Dr. Georg Frank (BLDA, Landkreis Märkisch-Oderland), Pfarrer Mario Friedrich (Ev. Pfarramt Kemnitz), Sabine Gärtner (Evangelische Kirche Berlin-Brandenburg-schlesische Oberlausitz, Konsistorium, Kirchliches Bauamt), Dr. Uwe Gast (Corpus Vitrearum Deutschland/Freiburg), Dr. Gisela Gooß (Kloster Chorin), Pfarrer Bernhard Gutsche (Ev. Kirchengemeinde St. Nikolai, Jüterbog), Prof. Dr. Dorothee Haffner (Hochschule für Technik und Wirtschaft, Berlin),

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Dr. Daniel Hess (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg), Dr. Stephan Kemperdick (Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin), Bernhard Keuck (Stadtarchiv Straelen), Dr. Christine Kitzlinger (Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg), Jacqueline Krickl (Humboldt-Universität Berlin, Diathek), Richard-Albrecht Küsell (Architekt – Küsell GmbH, Bad Iburg), Dr. Bernd Mayer (Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg, Wolfegg), Dr. Olaf Mückain (Nibelungenmuseum und Museum Heylshof, Worms), Mirga Nekvedavicius B. A. M. A. (Frankfurt am Main), Dr. Stefan Oidtmann (Glasmalerei Dr. H. Oidtmann, Linnich), Swantje Peibst (Stiftung Stadtmuseum Berlin, Märkisches Museum), Pfarrer Fred Pohle (Kirchengemeinde Doberlug-Lindena), Dr. Erwin Pokorny (Universität Wien), Äbtissin Dr. Friederike Rupprecht (Kloster Stift zum Heiligengrabe), Pfarrerin Ursula Rochusch (Ev. Kirchengemeinde St. Nikolai, Bad Wilsnack), Nicole Roth M. A. (Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main), Anne Schäfer und Beate Schneider M. A. (Stiftung Fürst-Pückler-Museum, Park und Schloss Branitz), Dr. Rüdiger von Schnurbein (Dommuseum Brandenburg), Dr. Tilo Schöfbeck (Schwerin), Wolfgang Schößler (Domstiftsarchiv, Brandenburg an der Havel), Dr. Hartmut Scholz (Corpus Vitrearum Deutschland/Freiburg), Dirk Schumann M. A. (Berlin), Bettina Schüpke M. A. (Mainz), Jürgen Schultz (Glasermeister, Bad Wilsnack), Pfarrer Dr. Christoph Schuppan (Ev. Kirchengemeinde Boxhagen-Stralau), Andreas Teltow (Stiftung Stadtmuseum Berlin, Graphische Sammlung), Pfarrerin Renate Timm (Ev. Kirchengemeinde Herzberg/Elster), Renate Veigel (Stiftung Stadtmuseum Berlin, Märkisches Museum), Dr. Matthias Weniger (Bayerisches Nationalmuseum, München), Prof. Dr. Carsten Westphal (Büro für Architektur, Städtebau und Denkmalpflege, Berlin), Katrin Witt (Fachgruppe Denkmalschutz der Stadt Brandenburg an der Havel), Prof. Dr. Johannes Zahlten (†), Heidelore Zillmer (Berlin, Bezirksamt Friedrichshain-Kreuzberg, Untere Denkmalschutzbehörde).

Nicht vergessen werden darf unsere Kollegin Ursula Voigt, die uns im Sekretariat den Rücken für die Forschung freigehalten und einen nicht unerheblichen Teil der Fotobestellungen verwaltet hat. Der größte Teil der Abbildungen stammt von unserem Fotografen Holger Kupfer, der darüber hinaus die Druckvorstufen und Montagen der Figuren und Abbildungen in beiden Bänden angefertigt hat. Jenny Wischnewsky, die als Nachfolgerin von Eva Fitz in der Phase der Endredaktion zum CVMA Potsdam gestoßen ist, hat noch wertvolle Arbeit bei der Vereinheitlichung der Bibliographie geleistet. Julia Swiersy M. A. hat nicht nur sämtliche Hintergrundornamente umgezeichnet, sondern auch fast alle die Bleirisse erstellt, in die Mara Bittner und Anja Seege dann die Schadensbilder eingetragen haben. Die Karte im Vorsatz stammt von Ellen Franke M. A., und die Kirchengrundrisse sind von der Hand Dietrich Ottes, der überhaupt, wie immer, das Buch gestaltet hat und dabei Fingerspitzengefühl und Sachverstand gleichermaßen walten ließ – von seiner Geduld ganz zu schweigen. Bewährt hat sich einmal mehr die Zusammenarbeit mit dem Akademie Verlag, speziell mit Manfred Karras und Sabine Taube, die die Drucklegung des Bandes betreut haben.

Die Mittelalter-Kommission der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften hat das Entstehen dieses Bandes von Anfang an mit Interesse und Wohlwollen begleitet. Ihrem Vorsitzenden, Prof. Dr. Michael Borgolte, und unserem Projektleiter, Prof. Dr. Achim Hubel, sei an dieser Stelle ganz besonders gedankt. Beider Engagement und Sachverstand sind uns stets eine große Hilfe und Stütze. Dankbar sind wir nicht zuletzt auch der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, ihrem Präsidenten, Prof. Dr. Günter Stock, und der Wissenschaftsadministration für das uns immer wieder entgegengebrachte Vertrauen in die Sinnhaftigkeit des CVMA Potsdam im Rahmen des Akademienprogramms.

Potsdam, im Herbst 2010

Ute Bednarz (UB)
Eva Fitz (EF)
Frank Martin (FM)
Markus Leo Mock (MM)
Götz J. Pfeiffer (GP)
Martina Voigt (MV)

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

HINWEISE FÜR DEN BENUTZER

Zum Aufbau des Bandes: Dieser Band umfasst gemäß den Vorgaben des Corpus Vitrearum (erste Fassung 1958; zweite Fassung 1983; dritte Fassung 2001) in alphabetischer Abfolge der Stand- bzw. Aufbewahrungsorte alle erhaltenen und vor 1550 entstandenen Glasmalereien, die auf dem Gebiet der heutigen Bundesländer Berlin und Brandenburg vorzufinden sind. Befinden sich an einem Ort mehrere Glasmalereistandorte, stehen Kirchen vor profanen Gebäuden, öffentliche Museen vor privaten Sammlungen. Von dem topographischen Prinzip wird allerdings zugunsten des historischen Prinzips in allen Fällen abgewichen, in denen die Scheiben eindeutig gesicherter Herkunft an einen anderen Standort abgewandert sind. Diese Scheiben werden dann unter ihrem ehemaligen Standort behandelt. Befindet sich der ürsprüngliche Standort außerhalb des bearbeiteten Gebietes, wird auf den betreffenden Band verwiesen. Verlorene oder verschollene Glasmalereien, die nur durch Erwähnungen, Zeichnungen oder Fotografien bekannt sind, werden im 2. Teilband wiederum in alphabetischer Abfolge unter dem jeweiligen Standort erfasst.

Die Katalogkapitel werden mit einer kurzen kommentierten Bibliographie eingeleitet. Jede benutzte Arbeit wird abgekürzt zitiert (vgl. Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur S. 14–50).

Den Abbildungen ganzer Fenster sowie einzelner Bildfelder oder Fragmente liegt kein einheitlicher Abbildungsmaßstab zugrunde. Auch bei den Grundrissen mit Fensterschemata musste hierauf aus Gründen der besseren Lesbarkeit verzichtet werden. Bei farbig reproduzierten Glasmalereien wurde von einer Beschreibung der „Farbigkeit“ Abstand genommen. Die Scheibenkataloge enthalten am Ende jeder Nummer eine Zusammenstellung der verwendeten Aufnahmen. Sofern sich die Negative im Fotoarchiv des CVMA Potsdam befinden, können hiervon zu Forschungszwecken jederzeit Abzüge und Vergrößerungen bestellt werden.

Zur Bezeichnung der Fenster und Scheiben: Gemäß den Richtlinien des Corpus Vitrearum werden die Fenster, vom Achsenfenster des Chores (I) ausgehend und gleichzeitig auf der Nord- und Südseite nach Westen fortschreitend, mit römischen Ziffern versehen (n II/s II). Dabei werden alle Fenster – auch die nicht behandelten – mitgezählt. Die Lage der Scheiben innerhalb des Aufrisses wird bei Bedarf mit Klein- oder Großbuchstaben angegeben (nord/süd = untere Fenster; NORD/SÜD = obere Fenster). Raumsituation und Fensterbezeichnung können dem Grundriss entnommen werden.
Innerhalb eines Fensters werden die einzelnen Scheiben zeilenweise von unten nach oben mit arabischen Zahlen und bahnweise von links nach rechts mit kleinen Buchstaben versehen (1a, 4c, 7d). Die spitzbogigen Abschlüsse der Bahnen werden mitgezählt und als Kopfscheiben bezeichnet. Maßwerkfelder werden durch arabische Zahlen in ihrer horizontalen Lage und durch große Buchstaben in ihrer vertikalen Stellung zu den Fensterbahnen darunter festgelegt (1 AB, 2 CD, 3B).
Bei Museumsbeständen werden die Scheiben in zwei Gruppen – Glasmalereien gesicherter und ungesicherter Herkunft – unterschieden sowie, in regionaler chronologischer Abfolge, durchnummeriert.

Zur Erklärung der Erhaltungsschemata: In den Bleiriss-Umzeichnungen sind Notbleie durch schwächere Striche kenntlich gemacht. Die zu verschiedenen Zeiten vorgenommenen Ergänzungen einzelner Gläser werden folgendermaßen gekennzeichnet:

- Unberührt erhaltene Teile
- Vor dem 19. Jahrhundert ergänzte Teile
- Im 19. Jahrhundert ergänzte Teile
- Bei der vorletzten Restaurierung ergänzte Teile
- Bei der letzten Restaurierung ergänzte Teile
- Glasbruch
- Übermalte bzw. nachkonturierte Teile
- x Flickstücke aus altem Glas
- Seitenverkehrt eingesetzte Teile
- Außenseitig doublierte Teile
- Fehlende Teile

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

ZU DEN MUSTERN: Die Motive der Hintergrundornamente und Stoffmuster sind anhand exemplarischer Zeichnungen veranschaulicht. Sie sollen einen entwicklungsgeschichtlichen Überblick über die in dem behandelten Scheibenbestand vorkommenden Typenbildungen ermöglichen. Sie sind daher gruppenweise chronologisch geordnet und entsprechend beschriftet. Ihre Zitation innerhalb des CVMA-Gesamtwerkes wird durch die vorangestellte Angabe der Bandnummer erleichtert.

XXII, 1. Konkave Vierpasskaros. Brandenburg an der Havel, um 1330. – Vgl. Abb. 277.

XXII, 2. Kreuzblattquadrate. Köln, um 1340. – Vgl. Abb. 122.

XXII, 3. Fiederranke mit eingerollten Blättern. Rheinland oder Westfalen, nach 1410. – Vgl. Abb. 148.

XXII, 4. Fiederranke mit nierenförmigen Blättern. Herzberg, um 1410. – Vgl. Abb. 477.

XXII, 5. Fiederranke. Brandenburg(?), um 1420/30. – Vgl. Abb. 307.

XXII, 6. Fiederranke mit eingerollten Blättern. Altmark, um 1430. – Vgl. Abb. 150.

XXII, 7. Fiederranke mit eingerollten Blättern. Berlin(?), um 1464. – Vgl. Abb. 118.

XXII, 8. Fiederranke. Bad Wilsnack, 1460/70. – Vgl. Abb. 36.

XXII, 9. Fiederranke. Bad Wilsnack, 1460/70. – Vgl. Abb. 105.

XXII, 10. Fiederranke mit Blüten. Berlin(?), 1480/90. – Vgl. Abb. 117.

XXII, 11. Fiederranke. Südwestdeutsch(?), um 1490. – Vgl. Abb. 216.

XXII, 12. Stilisierte Ranke, spiralförmig gedreht. Brandenburg(?), um 1490. – Vgl. Abb. 492.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

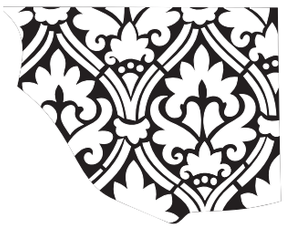
XXII, 13. Fiederranke mit eingerollten Blättern. Mittelrhein, um 1500. – Vgl. Abb. 297.

XXII, 14. Ranke mit tropfenförmigen Blättern. Mittelrhein, um 1500. – Vgl. Abb. 298.

XXII, 15. Ranke mit eingerollten Blättern, Blüten und Vögeln. Oberrhein (Straßburg oder Freiburg?), um 1520. – Vgl. Abb. 172.

XXII, 16. Fiederranke mit eingerollten Blättern. Sachsen(?), 1539. – Vgl. Abb. 306.

XXII, 17. Damastmuster. Bad Wilsnack, 1460/70. – Vgl. Abb. 10.



XXII, 18. Damastmuster. Bad Wilsnack, 1460/70. – Vgl. Abb. 25.

XXII, 19. Damastmuster. Bad Wilsnack, 1460/70. – Vgl. Abb. 48.

XXII, 20. Damastmuster. Köln, um 1490. – Vgl. Abb. 505.

XXII, 21. Damastmuster. Brandenburg(?), um 1500/10. – Vgl. Abb. 498.

XXII, 22. Damastmuster. Brandenburg(?), um 1500/10. – Vgl. Abb. 499.

XXII, 23. Damastmuster. Nürnberg(?), um 1510. – Vgl. Abb. 471.

XXII, 24. Damastmuster. Lukas Cranach d. Ä. (Werkstatt oder Umkreis), 1539. – Vgl. Abb. 504.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Zur Wiedergabe der Inschriften: Die originalen Teile einer Inschrift sind kursiv, die ergänzten Teile gerade gesetzt. Auflösungen und Abkürzungen stehen in runden, Ergänzungen von Fehlstellen in eckigen Klammern; bei kursiver Schrift sind sie gesichert, bei gerader Schrift hypothetisch.

Zur Beschreibung der Wappen: Die Beschreibung der Wappen folgt den Sprachregeln der Heraldik.

Zur Zitation der Bibelstellen: Die Wiedergabe der Bibelzitate folgt der „Einheitsübersetzung“ von 1978.

Weiterführende Literatur: Zur Einführung in die Probleme der mittelalterlichen Glasmalerei sind zwei Werke zu empfehlen: Eva Frodl-Kraft, Die Glasmalerei. Entwicklung, Technik, Eigenart, Wien/München 1970, und Jean Lafond, Le Vitrail. Origines, technique, destinées, [Paris 1966] Lyon ^{3}1988 (bearbeitet von Françoise Perrot). Folgende Publikationen bieten einen Überblick über die deutschen Glasmalereibestände: Hermann Schmitz, Einführung, in: Die Glasgemälde des Königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin I, Berlin 1913; Hans Wentzel, Meisterwerke des Glasmalerei, Berlin ^{2}1954; Rüdiger Becksmann, Deutsche Glasmalerei des Mittelalters, 1. Voraussetzungen, Entwicklungen, Zusammenhänge, Berlin 1995.

Über die Technik mittelalterlicher Glasmalerei unterrichten noch immer am anschaulichsten Fritz Geiges, Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters, Freiburg i. Br. 1909, S. 154–200, und Heinrich Oidtmann, Die rheinischen Glasmalereien vom 12. bis zum 16. Jahrhundert, Düsseldorf 1912, S. 1–69. Die neueren Erkenntnisse auf diesem Gebiet vermitteln Gottfried Frenzel/Eva Frodl-Kraft, Zur Technik der Mittelalterlichen Glasmalerei und nachträgliche Veränderungen des originalen Erscheinungsbildes, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 17, 1963, S. 92–114; Eva Frodl-Kraft, Zur Frage der Werkstattpraxis in der mittelalterlichen Glasmalerei, in: Glaskonservierung. Historische Glasfenster und ihre Erhaltung (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 32), München 1985, S. 10–22; Sebastian Strobl, Glastechnik des Mittelalters, Stuttgart 1990, und Nicole Blondel, Le vitrail. Vocabulaire typologique et technique, Paris 1993, ^{2}2000.

Zum Problem der Erhaltung und Sicherung mittelalterlicher Glasmalerei vgl. die grundlegenden Beiträge von Ulf-Dietrich Korn, Ursachen und Symptome des Zerfalls mittelalterlicher Glasgemälde, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 29, 1971, S. 58–75; Eva Frodl-Kraft, Konservierungsprobleme mittelalterlicher Glasmalereien, in: Annales du 5^{e} Congrès de l’Association Internationale pour l’Histoire du Verre, Liège 1972, S. 357–370; Eva Frodl-Kraft, Untersuchungen und praktische Erfahrungen in der Konservierung mittelalterlicher Glasgemälde 1963–1972, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 27, 1973, S. 55–68; Gottfried Frenzel, Probleme der Restaurierung und prophylaktischen Sicherung mittelalterlicher Glasmalereien, in: Maltechnik 88, 1982, S. 230–260; Roy Newton, The Deterioration and Conservation of Painted Glass. A Critical Bibliography (CVMA Great Britain, Occasional Papers II), Oxford 1982, sowie Stefan Oidtmann, Die Schutzverglasung – eine wirksame Schutzmaßnahme gegen die Korrosion an wertvollen Glasmalereien, Aachen 1994. Neueren Forschungsstand vermittelt das von Arnold Wolff herausgegebene Sammelwerk: Restaurierung und Konservierung historischer Glasmalereien, Mainz 2000.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

ALLGEMEINE ABKÜRZUNGEN

BLDA	Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologisches Landesmuseum, Wünsdorf
BLHA	Brandenburgisches Landeshauptarchiv, Potsdam
Cod.	Codex
CVMA	Corpus Vitrearum Medii Aevi
DstArB	Domstiftsarchiv Brandenburg an der Havel
ELAB	Evangelisches Landesarchiv Berlin-Brandenburg, Berlin
ES	Erhaltungsschema/-schemata
fol.	folio
GKArF	Gemeindekirchenarchiv Frankendorf
GKArH	Gemeindekirchenarchiv Herzberg
GKArMFFO	Gemeindekirchenarchiv St. Marien Frankfurt (Oder)
GKArNJ	Gemeindekirchenarchiv St. Nikolai Jüterbog
GStA PK	Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin
Hs.	Handschrift
IfD	Institut für Denkmalpflege
Inv.	Inventar
L.	LEHRS, 1908–1934 (siehe Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur)
LHASA Merseburg	Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt, Merseburg
LHASA MD	Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt, Magdeburg
Lhs.	Langhaus
Ms.	Manuskript
PfArKlZi	Pfarrarchiv Kloster Zinna
Qhs.	Querhaus
Reg.	Regest
Rep.	Repertorium
SBBPK	Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz
StArFFO	Stadtarchiv Frankfurt (Oder)
StArJ	Stadtarchiv Jüterbog

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

VERZEICHNIS DER ABGEKÜRZT ZITIERTEN LITERATUR

ADB – Allgemeine deutsche Biographie, 56 Bde., München 1875–1912.

Adler, 1862/1898 – Friedrich Adler, Mittelalterliche Backsteinbauwerke des preußischen Staates, 2 Bde., Berlin 1862 und 1898.

Aichele, 1974 – Klaus Aichele, Das Antichristdrama des Mittelalters der Reformation und Gegenreformation, Den Haag 1974.

Akinscha/Koslow/Toussainta, 1995 – Konstantin Akinscha, Grigori Koslow und Clemens Toussaint, Operation Beutekunst. Die Verlagerung deutscher Kulturgüter in die Sowjetunion nach 1945, Nürnberg 1995.

AKL – Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, bisher 60 Bde., München u.a. 1992-2008.

Albrecht/Bünsche, 2008 – Das Landkirchner Retabel im Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum in Schloss Gottorf. Retabelkunst um 1400 in Norddeutschland. Akten des internationalen Kolloquiums am 4. und 5. Oktober 2002 in Schleswig, Schloß Gottorf, hg. von Uwe Albrecht und Bernd Bünsche, Kiel 2008.

Alexandridis u.a., 1993 – Annetta Alexandridis u.a., Zur Bau- und Ausstattungsgeschichte der ehemaligen Zisterzienserkirche in Volkenroda, Lkr. Mühlhausen, in: Alt-Thüringen. Jahresschrift des Thüringischen Landesamtes für archäologische Denkmalpflege 27, 1993, S. 291-334.

Alker, 1966 – L[isl] und H[ugo] Alker, Das Beutelbuch in der bildenden Kunst. Ein beschreibendes Verzeichnis, Mainz 1966.

Aman, 1996 – Cornelia Aman, Die Glasmalereien in der Nikolaikirche in Bad Wilsnack. Untersuchung zu Stil und Ikonographie der Chorfenstergruppe, 2 Bde., Mag.-Arbeit FU Berlin 1996 [Typoskript].

Aman, 2004 – Cornelia Aman, Die Glasmalereien der Wilsnacker Nikolaikirche, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Prignitz 4, 2004, S. 5-77.

Amira, 1925 – Karl von Amira, Die Bilderhandschrift des Dresdener Sachsenspiegels 1, Leipzig 1925, S. 48-52.

Amman, 1579 – Jost Amman, Insignia Sacrae Caesareae Maiestatis [...], Frankfurt a. Main 1579.

Andriessen, 1918 – Heinrich Andriessen, Die Entstehung der evangelischen Kirchengemeinde in Frankfurt a. O. und ihr Verhältnis zur Stadtgemeinde, Frankfurt (Oder) 1918.

Angerer, 1995 – Regensburg im Mittelalter. Katalog der Abteilung Mittelalter im Museum der Stadt Regensburg, hg. von Martin Angerer, Regensburg 1995.

Annenkirche Dahlem, 1882 – Ueber die Kirche zu Dahlem, in: Der Bär. Illustrierte Berliner Wochenschrift 8, 1882, S. 674f.

Antichrist, 1970 – Der Antichrist und die fünfzehn Zeichen. Faksimile-Ausgabe, hg. von Theodor Musper, München 1970.

Antichrist, 1979 – Der Antichrist und Die Fünfzehn Zeichen vor dem Jüngsten Gericht. Faksimile und Kommentarband der 1. typographischen Ausgabe. Inkunabel der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. Main, Hamburg 1979.

Antichrist, 2008 – Der Antichrist. Die Glasmalereien der Marienkirche in Frankfurt (Oder), hg. v. Ulrich Knefelkamp und Frank Martin, Leipzig 2008.

Anzelewsky/Mielke, 1984 – Albrecht Dürer. Kritischer Katalog der Zeichnungen, bearb. von Fedja Anzelewsky und Hans Mielke (Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett), Berlin 1984.

Arkenbout, 1967 – A. A. Arkenbout, De Heren van Voorne als Opdrachtgevers van 15de Eeuwse Glasschilderkunst, in: Rotterdamsch Jaarboekje, 1967, S. 121–138.

Arkenbout, 1982 – A. A. Arkenbout, Das tägliche Leben des Frank van Borselen. Adelige Sachkultur des Spätmittelalters, Wien 1982, S. 311–326.

Arkenbout, 1994 – A. A. Arkenbout, Heer Frank en het venster in de kerk te Wilsnack, in: Frank van Borselen. Het dagelijkse leven op zijn hoven in Zeeland en het Maasmondgebied, Rotterdam 1994, S. 187–192.

Arndt, 1982 – Gerda Arndt, Einst Chorherrenstift der Prämonstratenser – heute Dom-Museum, in: Brandenburger Kulturspiegel, Febr. 1982, S. 10–14.

Arndt, 1984 – Das Wappenbuch des Reichsherolds Caspar Sturm, bearb. von Jürgen Arndt (Wappenbücher des Mittelalters 1), Neustadt a. d. Aisch 1984.

Arndt, 1998 – Gerda Arndt, Zur Geschichte des Dommuseums Brandenburg und seiner Ausstellungen, in: 1050 Jahre Brandenburg. Beiträge zur Geschichte und Kultur, hg. vom Domstift und vom Historischen Verein Brandenburg a. d. Havel, Brandenburg a. d. Havel 1998, S. 76–79.

Arntz/Neu/Vogts, 1937 – Die ehemaligen Kirchen, Klöster, Hospitäler und Schulbauten der Stadt Köln, bearb. von Ludwig Arntz, Heinrich Neu und Hans Vogts (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 7,3, Ergänzungsband), Düsseldorf 1937.

Asmus/Wille, 2000 – Helmut Asmus und Manfred Wille, 1200 Jahre Magdeburg: von der Kaiserpfalz zur Landeshauptstadt. Eine Stadtgeschichte in zwei Bänden, 2 Bde., Magdeburg 2000.

Assing/Hess/Weigelt, 1986 – Helmut Assing, Klaus Hess und Günter Weigelt, Brandenburg. Stadtführer, Brandenburg a. d. Havel 1986.

Aus'm Weerth, 1888 – Ernst Aus'm Weerth, Die von Zwierlein'sche Kunstsammlung in Geisenheim, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 11, 1888, S. 262–273.

Avril, 1978 – François Avril, Buchmalerei am Hofe Frankreichs 1310–1380, München 1978.

Avril, 1995 – François Avril, Les manuscrits enluminés en France 1440–1520, in: Quand la peinture était dans les livres, hg. von François Avril und Nicole Reynaud, Paris 1995.

Bacher, 2005 – Ernst Bacher, Glasmalerei im Kontext der Monumentalmalerei, in: Glasmalerei im Kontext. Bildprogramme und Raumfunktionen. Akten des XXII. Inter-

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

nationalen Colloquiums des Corpus Vitrearum, Nürnberg, 29. August – 1. September 2004 (Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 25), hg. von Rüdiger Becksmann, Nürnberg 2005, S. 49–60.

Backschat, 1898/1899 – Friedrich Backschat, Kloster Zinna bei Jüterbog. Gedenkblatt zur Wiedereinweihung der ehemaligen Klosterkirche am 2. April 1898, in: Brandenburgia. Monatsblatt der Gesellschaft für Heimatkunde der Provinz Brandenburg zu Berlin 7, 1898/1899, S. 409–458.

Badstübner, o. J. – Ernst Badstübner, Die ehemalige Marienkirche, in: Denkmale und Denkmalpflege in Frankfurt (Oder), hg. von Frankfurt-Information, Frankfurt (Oder) o. J.

Badstübner, 1988 – Ernst Badstübner und Rudolf Hartmetz (Fotografie), Bauschmuck der Backsteingotik in der Marienkirche (Der grüne Hering 2), Frankfurt (Oder) 1988.

Badstübner, 1991 – Ernst Badstübner, Berlin, Nikolaikirche (Baudenkmale 74), Berlin 1991.

Badstübner, 1993 – Ernst Badstübner, Die mittelalterlichen Kirchen in Brandenburg, in: Beiträge zur Entstehung und Entwicklung der Stadt Brandenburg im Mittelalter, hg. von Winfried Schich (Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin 84), Berlin/New York 1993, S. 317–331.

Badstübner, 1995 – Ernst Badstübner, Brandenburg zwischen Elbe und Oder. Kunst und Geschichte des norddeutschen Binnenlandes, Köln ^{3}1995.

Badstübner, 2005 – Ernst Badstübner, Die märkische Backsteinarchitektur des Mittelalters. Aspekte der Farbigkeit, in: Licht und Farbe in der mittelalterlichen Backsteinarchitektur, hg. von Ernst Badstübner, Gerhard Eimer, Ernst Gierlich und Matthias Müller (Studien zur Backsteinarchitektur 7), Berlin 2005, S. 184–195.

Badstübner, 2006 – Ernst Badstübner, Spätromanische Bauplastik im Brandenburger Dom, in: Grenzen überwindend. Festschrift für Adam S. Labuda zum 60. Geburtstag, hg. von Katja Bernhardt und Piotr Piotrowski, Berlin 2006, S. 199–211.

Badstübner u. a., 2008 – Die Kunst des Mittelalters in der Mark Brandenburg. Tradition – Transformation – Innovation, hg. von Ernst Badstübner, Peter Knüvener, Adam S. Labuda und Dirk Schumann, Berlin 2008.

Badstübner/Badstübner-Gröger, 1987 – Ernst Badstübner und Sibylle Badstübner-Gröger, Kirchen in Berlin. Von St. Nikolai bis zum Gemeindezentrum „Am Fennpfuhl“, Berlin 1987.

Badstübner/Sachs, 1987 – Ernst Badstübner und Hannelore Sachs, Kirchen in Frankfurt an der Oder, Berlin 1987.

Badstübner/Schumann, 2000 – Ernst Badstübner und Dirk Schumann, Hallenumgangschöre in der Mark Brandenburg, in: Hallenumgangschöre in Brandenburg, hg. von dens., Berlin 2000, S. 8–17.

Baltzer/Bruns, 1919 – Die Kirche zu Alt-Lübeck. Der Dom, bearb. von Johannes Baltzer und Friedrich Bruns (Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck 3,1), Lübeck 1919.

Bange, 1986 – Hans Bange, Das Bibelfenster zu Mönchengladbach (Beiträge zur Geschichte der Stadt Mönchengladbach 21), Mönchengladbach 1986.

Bardon, 1963 – François Bardon, Diane de Poitiers et le Mythe de Diane, Paris 1963.

Barth, 1994 – Matthias Barth, Mittelalterliche Baukunst in der Mark Brandenburg und Berlin, Leipzig 1994.

Barth, 2000 – Wiltrud Barth, Die Nikolaikirche in Berlin-Spandau – ein früher brandenburgischer Hallenumgangschor, in: Hallenumgangschöre in Brandenburg, hg. von Ernst Badstübner und Dirk Schumann, Berlin 2000, S. 157–204.

Bartlová, 2002 – Milena Bartlová, Eine Neudatierung des sog. Raigerner Altars und die Folgen für die Chronologie der böhmischen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 2, 2002, S. 145–179.

Bartmann-Kompa/Kutschmar/Karn, 1981 – Ingrid Bartmann-Kompa, Aribert Kutschmar und Heinz Karn, Architekturführer DDR. Bezirk Potsdam, Berlin 1981.

Bartsch – The Illustrated Bartsch, hg. von Walter L. Strauss, bisher 169 Bde., New York 1978–2008.

Bastian, 1934 – P. Bastian, Der Stifter des Lindenaer Glasfensters: Volkmar Ritter von Köllitzsch. Vasall in Liebenwerda, in: Die Schwarze Elster 479, 1934, S. 925–928.

Bau- und Kunstdenkmale Berlin, 1983 – Hauptstadt Berlin, hg. vom Institut für Denkmalpflege, bearb. von einem Kollektiv der Abteilung Forschung (Die Bau- und Kunstdenkmale in der DDR 4,1), Berlin 1983.

Bau- und Kunstdenkmale Potsdam, 1978 – Bezirk Potsdam, bearb. von Horst Drescher, Joachim Fait, Ingrid Kompa, Helmut Spielmann und Redaktion Heinrich Trost (Die Bau- und Kunstdenkmale in der DDR 1,1), Berlin 1978.

BBKL – Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon, bearb. und hg. von Friedrich Wilhelm und Traugott Bautz, bisher 30 Bde., Hamm/Herzberg/Nordhausen 1975–2009.

Becher, 1978 – Hans-Dieter Becher, Landshut. Die Stadt Landshut und das Landgericht Rottenburg (Historischer Atlas von Bayern 48), München 1978.

Becksmann, 1966 – Rüdiger Becksmann, Bemerkungen zu einer gotischen Ornamentscheibe aus der Colmarer Franziskanerkirche in der Sammlung Bremen, in: Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums in Bonn 166, 1966, S. 287–292.

Becksmann, 1967 – Rüdiger Becksmann, Die architektonische Rahmung des hochgotischen Bildfensters, Berlin 1967.

Becksmann, 1968 – Rüdiger Becksmann, Das „Hausbuchmeisterproblem“ in der mittelrheinischen Glasmalerei, in: Pantheon 26, 1968, S. 352–367.

Becksmann, 1975 – Rüdiger Becksmann, Fensterstiftungen und Stifterbilder in der deutschen Glasmalerei des Mittelalters, in: Vitrea dedicata. Das Stifterbild in der deutschen Glasmalerei des Mittelalters, Berlin 1975, S. 65–85.

Becksmann, 1986 – Rüdiger Becksmann, Elsässische Scheiben des späten 13. Jahrhunderts auf Burg Kreuzenstein. Ein Beitrag zur Rekonstruktion der Chorverglasung der Rufacher Marienkirche, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 40, 1986, S. 143–152.

Becksmann, 1989 – Rüdiger Becksmann, Die mittelalterliche Farbverglasung der Oppenheimer Katharinenkirche, in: Sankt Katharinen zu Oppenheim, Oppenheim 1989, S. 390–393.

Becksmann, 1995 – Rüdiger Becksmann, Deutsche Glasmalerei des Mittelalters. Voraussetzungen – Entwicklungen – Zusammenhänge, Berlin 1995.

Becksmann, 1998/1999 – Rüdiger Becksmann, Vor- und frühromanische Glasmalerei in Deutschland. Quellen – Funde – Hypothesen, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 52/53, 1998/1999, S. 197–212.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

BECKSMANN, 2002 – Rüdiger Becksmann, Bildfenster für Pilger. Zur Rekonstruktion der Zweitverglasung der Chorkapellen des Kölner Domes unter Erzbischof Walram von Jülich (1332–1349), in: Kölner Domblatt 67, 2002, S. 137–194.

BECKSMANN, 2002/2003 – Rüdiger Becksmann, Die Glasgemälde im Gotischen Haus zu Wörlitz. Zum Stand ihrer Erforschung und Edition, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 56/57, 2002/2003, S. 162–180.

BECKSMANN, 2003 – Rüdiger Becksmann, Die Glasmalerei in Deutschland, in: Heiliges Licht. Mittelalterliche Glasfenster in Europa, hg. von Xavier Barral i Altet, Köln 2003, S. 92–125.

BECKSMANN, 2006 – Rüdiger Becksmann, Das Thron-Salomonis-Fenster aus der Bopparder Karmeliterkirche – eine Stiftung des Trierer Erzbischofs Jakob von Sierck (1439–1456), in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, N. F. 2, 2006, S. 7–22.

BEEH-LUSTENBERGER, 1967/1973 – Suzanne Beeh-Lustenberger, Glasmalerei um 800–1900 im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt, Abbildungsteil Frankfurt a. Main 1967; Textteil Hanau 1973.

BEESKOW, 2002 – Angela Beeskow, Historische Ausstattung in den Kirchen des Berliner Kirchenbauvereins – ein Beitrag zur Ikonographie des Protestantismus, 2 Bde., Diss. Univ. Greifswald 2002, [Mikrofiche-Ausgabe Marburg 2002].

BEHLING, 1967 – Lottlisa Behling, Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei, Köln/Graz ^{2}1967.

BEISSEL, 1910 – Stephan Beissel, Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters 2, Freiburg i. Br. 1910.

BEKMANN, 1751/1753 – Johann Christoph Bekmann, Historische Beschreibung der Chur und Mark Brandenburg nach ihrem Ursprung, Einwohnern […], ergänzt, fortgesetzt und hg. von Bernhard Ludwig Beckmann, 2 Bde., Berlin 1751 und 1753.

BELLERMANN, 1823/1824 – Johann Joachim Bellermann, Geschichte und Denkmäler des Grauen Klosters in Berlin, in: Programme des Grauen Klosters 1823/1824.

BENZ, 1975 – Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Heidelberg ^{8}1975.

BERGAU, 1885 – Inventar der Bau- und Kunstdenkmäler in der Provinz Brandenburg, bearb. von R[udolf] Bergau, Berlin 1885.

BERGER-SCHÄFER, 1925 – Hans Berger-Schäfer, Frankfurt an der Oder und seine Marienkirche, Frankfurt (Oder) o. J. [1925].

BERGER-SCHÄFER, 1927 – Hans Berger-Schäfer, Ein Gang durch das alte und neue Frankfurt an der Oder, Frankfurt (Oder) 1927.

BERGHAUS, 1856 – Landbuch der Mark Brandenburg und des Markgrafthums Nieder-Lausitz in der Mitte des 19. Jahrhunderts oder geographisch-historisch-statistische Beschreibung der Mark Brandenburg 3, bearb. von Heinrich Berghaus, Brandenburg a. d. Havel 1856.

BERGNER, 1905 – Heinrich Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland, Leipzig 1905.

BERGSTEDT/HEIMANN, 2005 – Wege in die Himmelsstadt. Bischof – Glaube – Herrschaft 800–1550, hg. von Clemens Bergstedt und Heinz Heimann (Veröffentlichungen des Museums für brandenburgische Kirchen- und Kulturgeschichte des Mittelalters 2), Berlin 2005.

BERICHT, 1900 – Bericht über die Tätigkeit der Provinzial-Kommission für die Denkmalpflege und des Provinzial-Konservators der Provinz Brandenburg im Jahre 1900, Berlin o. J.

BERICHT, 1904 – Bericht über die Tätigkeit der Provinzial-Kommission für die Denkmalpflege und des Provinzial-Konservators der Provinz Brandenburg in den Jahren 1902 und 1903, Berlin 1904.

BERICHT, 1907 – Bericht über die Tätigkeit der Provinzial-Kommission für die Denkmalpflege und des Provinzial-Konservators der Provinz Brandenburg in den Jahren 1904 und 1907, Berlin 1907.

BERMANN, 1922 – Hans Bermann, Hans Süss von Kulmbach, Diss. Univ. Leipzig 1922 [Typoskript].

BERNAU/HÄRTH, 1999 – Nikolaus Bernau und Susanne Härth, 100 Jahre Grundsteinlegung des Märkischen Museums. Zur Geschichte und Typologie des Bauwerks von Ludwig Hoffmann, in: Museumsjournal 13,4, 1999, S. 26–29.

BERNAU/MICHEL, 1999 – Nikolaus Bernau und Kai Michel, Das Märkische Museum (Berliner Ansichten 15), Berlin 1999.

BERNHART, 1919 – Max Bernhart, Die Bildnismedaillen Karls des Fünften, München 1919.

BESCHREIBUNG ULM, 1801 – Kurzgefasste Beschreibung der Reichsstadt Ulm. Aus dem geographischen Lexikon von Schwaben besonders abgedruckt, Ulm 1801.

BEYER, 1970 – Victor Beyer, Un vitrail du XVI^{e} siècle à la Cathédrale de Strasbourg, in: Revue de l'Art 10, 1970, S. 73–76.

BEYER, 1984 – Victor Beyer, Approche méthodologique des vitraux de l'ancienne église des dominicains de Strasbourg, in: Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg 16, 1984, S. 39–49.

BEZOLD/RIEHL, 1982 – Gustav von Bezold und Berthold Riehl, Stadt und Bezirksamt Ingolstadt, Bezirksämter Pfaffenhofen, Schrobenhausen, Aichach, Friedberg, Dachau (Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern 1), München 1895 [Nachdruck München/Wien 1982].

BIAŁŁOWICZ-KRYGIEROWA, 1981 – Zofia Białłowicz-Krygierowa, Studia nad snycerstwem XIV wieku w polsce [Studien zur Schnitzerei des 14. Jahrhunderts in Polen], 2 Bde., Poznań 1981.

BIBLE MORALISÉE, 1992 – Bible moralisée. Codex Vindobonensis 2554 der Österreichischen Nationalbibliothek, hg. von Reiner Haussherr (Glanzlichter der Buchkunst 2), Graz 1992.

BIEDERMANN, 1982 – Johann Gottfried Biedermann, Geschlechtsregister des Hochadelichen Patriciats zu Nürnberg. Nachdruck der Ausgaben von 1748 und 1854, Neustadt a. d. Aisch 1982.

BIERMANN/FREY/RATHERT, 1998 – Felix Biermann, Katrin Frey und Dietmar Rathert, Siedlungsspuren des 13. bis 20. Jahrhunderts. Ausgrabungen im Nordwesten der Brandenburger Altstadt, in: Archäologie in Berlin und Brandenburg, 1998.

BIRKHAN/LICHTBLAU/TUCZAY, 2005/2006 – Motif-Index of German Secular Narratives from the Beginning to 1400, hg. von der Austrian Academy of Sciences unter der Direktion von Helmut Birkhan durch Karin Lichtblau und Christa Tuczay, 6 Bde., Berlin u. a. 2005/2006.

BLANKENSTEIN, 1876 – [Hermann] Blankenstein, Die Nikolai-Kirche zu Berlin und ihre Restauration, in: Deutsche Bauzeitung 10, 1876, S. 415–418.

BLASCHKE, 1999 – Wolfgang Blaschke, 700 Jahre Franziskanerkloster zu Angermünde. Begleitheft zur Ausstellung 1999/2000 in der Klosterkirche,. Angermünde 1999.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

BLISNIEWSKI, 1992 – Thomas Maria Blisniewski, „Kinder der dunkelen Nacht“. Die Ikonographie der Parzen vom späten Mittelalter bis zum späten XVIII. Jahrhundert, Köln 1992.

BLOH, 1993 – Ute von Bloh, Die illustrierten Historienbibeln. Text und Bild in Prolog und Schöpfungsgeschichte der deutsprachigen Historienbibeln des Spätmittelalters (Vestigia Bibliae 13/14), Bern 1993.

BLUNT, 1958 – Anthony Blunt, Philibert de l’Orme, London 1958.

BODE, 1908 – Wilhelm von Bode, Kleinbronzen der Söhne des älteren Peter Vischer, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 29, 1908, S. 30–43.

BODENSCHATZ/SEIFERT, 1992 – Harald Bodenschatz und Carsten Seifert, Stadtbaukunst in Brandenburg an der Havel vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Berlin 1992.

BOECK/RICHARTZ, 1937 – Alte Berliner Kirchen, bearb. von W. Boeck und H. Richartz, hg. vom Berliner Synodalverband, Provinzalkirchenausschuß für die Kirchenprovinz Mark Brandenburg und Verband Evangelischer Kirchengemeinden in der Hauptstadt Berlin, Berlin 1937.

BOEHEIM, 1890 – Wendelin Boeheim, Handbuch der Waffenkunde, Leipzig 1890.

BOESCH, 1955 – Paul Boesch, Die Schweizer Glasmalerei (Schweizer Kunst 6), Basel 1955.

BOESPFLUG/KÖNIG, 1998 – Les „Très belles heures“ de Jean de France, duc de Berry: un chef-d’œuvre au sortir du Moyen-Âge, hg. von François Boespflug und Eberhard König, Paris 1998.

BÖHM, 1998 – Christoph Böhm, Die Reichsstadt Augsburg und Kaiser Maximilian I. Untersuchungen zum Beziehungsgeflecht zwischen Reichsstadt und Herrscher an der Wende zur Neuzeit (Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg 36), Sigmaringen 1998.

BÖKER, 1988 – Hans Josef Böker, Die mittelalterliche Backsteinarchitektur Norddeutschlands, Darmstadt 1988.

BOLTE/POLIVKA – Johannes Bolte und Georg Polivka, Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, 5 Bde., Leipzig 1913–1932.

BÖNING, 1995 – Monika Böning, Scheibenfragmente mit Darstellung der Oboedientia, in: KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG, 1995, 1, S. 496f.

BÖNING, 1996a – Monika Böning, Die mittelalterlichen Glasmalereien aus der ehemaligen Dominkanerkirche in Lübeck, Diss., Freie Universität Berlin, Berlin 1996b [Microfiche].

BÖNING, 1996b – Monika Böning, Zwei Rundscheiben mit Darstellung der Oboedientia und einer Heiligengestalt, in: KAT. AUSST. MAGDEBURG, 1996, S. 123f.

BÖNING, 2001 – Monika Böning, Das Kloster Sonnenkamp und seine mittelalterlichen Glasmalereien, in: Akkulturation und Selbstbehauptung. Studien zur Entwicklungsgeschichte der Lande zwischen Elbe/Saale und Oder im späten Mittelalter, hg. von Peter Moraw, Berlin 2001, S. 37–82.

BÖNING, 2008 – Monika Böning, Eine Glasmalereistiftung des Kurfürsten Friedrich II. aus dem Jahre 1476 in der Johanniskirche zu Werben, in: BADSTÜBNER u. a., 2008, S. 306–317.

BOOCKMANN, 1993 – Andrea Boockmann, Die Inschriften der Stadt Braunschweig bis 1528 (Die Deutschen Inschriften 35), Wiesbaden 1993.

BOON, 1978 – Karel Gerard Boon, Netherlandish Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Century (Catalogue of the Dutch and Flemish Drawings in the Rijksmuseum 2,1), The Hague 1978.

BOON, 1992 – Karel Gerard Boon, The Netherlandish and German Drawings of the XVth and XVIth Centuries of the Frits Lugts Collection, 3 Bde., The Hague/Amsterdam 1992.

BORRMANN, 1893 – Richard Borrmann, Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin. Mit einer geschichtlichen Einleitung von P. Clauswitz, Berlin 1893.

BÖRSCH-SUPAN, 1976/1977 – Helmut Börsch-Supan, Fragen zu drei neuerworbenen Bildern der Schlösserverwaltung, in: Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin N. F. 25, 1976/1977, S. 5–7.

BOSCH, 1982 – Lynette M. F. Bosch, A Terminus Ante Quem for two of Martin Schongauer’s Crucifixions, in: The Art Bulletin 61, 1982, S. 632–635.

BOSSERT/STORCK, 1912 – Das mittelalterliche Hausbuch nach dem Originale im Besitz des Fürsten von Waldburg-Wolfegg-Waldsee, hg. von Helmuth Th. Bossert und Willy F. Storck, Leipzig 1912.

BRAEM, 2007 – Andreas Braem, Fratrum Minorum Mater. Heiligenbilder als Angleichung und zum Patronat in Frankreich und Flandern und in der Anjou-Hofkunst Neapels, in: KAT. AUSST. EISENACH, 2007, 1, S. 319–324.

BRANDENBARG, 1990 – Ton Brandenbarg, Heilig Familienleven. Verspreiging en waardering van de Historie van Sint-Anna in de stedelijke cultur in de Nederlanden en het Rijnland aan het begin van de moderne tijd, Nijmegen 1990.

BRANDENBURGISCHES KLOSTERBUCH, 2007 – Brandenburgisches Klosterbuch. Handbuch der Klöster, Stifte und Kommenden bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, hg. von Heinz-Dieter Heimann, Klaus Neitmann, Winfried Schich u. a., 2 Bde., Berlin 2007.

BRANDIS, 1968 – Tilo Brandis, Mittelhochdeutsche, mittelniederdeutsche und mittelniederländische Minnereden. Verzeichnis der Handschriften und Drucke, München 1968.

BRANDT, 1822 – J[ohann] C[arl] Brandt, Die St.-Nicolai-Kirche zu Jüterbog. Ein historischer Entwurf bei Gelegenheit der geschehenen Einweihung nach beendigtem schönen Ausbau derselben im Jahr 1821, Wittenberg 1822.

BRANDT, 1840 – Johann Carl Brandt, Kurze Geschichte der Kreisstadt Jüterbog von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten, Jüterbog 1840.

BRAUN, 1907 – Joseph Braun, Die liturgische Gewandung im Orient und Occident nach Ursprung und Entwicklung. Verwendung und Symbolik, Freiburg i. Br. 1907.

BRAUN, 1915 – Edmund Wilhelm Braun, Die Handzeichnungen des jüngeren Peter Vischer zu Pankraz Schwenters Gedicht über die Herculestaten, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 8, 1915, S. 52–57.

BRAUN, 1974 – Joseph Braun, Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst, Berlin ^{3}1974.

BRAUNGART, 1991 – Georg Braungart, Mythos und Herrschaft. Maximilian I. als Hercules Germanicus, in: Traditionswandel und Traditionsverhalten. Arbeiten zur literarischen Tradition zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert, hg. von Walter Haug und Burghart Wachinger (Fortuna vitrea 5), Tübingen 1991, S. 77–95.

BRAUN-NIEHR, 2005 – Beate Braun-Niehr, Das Brandenburger Evangelistar (Schriften des Domstifts Brandenburg 2), Regensburg 2005.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

BRAUN-NIEHR, 2008 – Beate Braun-Niehr, Das Brandenburger Evangelistar im Spannungsfeld von Tradition und Innovation, in: BADSTÜBNER u. a., 2008, S. 112–141.
BRECHT, 1854 – P[aul] R[udolf] Brecht, Das Kloster Chorin. Mit sieben Abbildungen, Berlin 1854.
BREEST, 1881 – Ernst Breest, Das Wunderblut von Wilsnack, in: Märkische Forschungen 16, 1881, S. 160f.
BREITER, 1932 – Max Breiter, St. Marienkirche in Frankfurt (Oder), Frankfurt (Oder) 1932.
BRESGOTT, 1996 – Klaus-Maria Bresgott, Kloster Zinna (Der historische Ort 26), Berlin 1996.
BRINKMANN, 1984 – Ulrike Brinkmann, Das jüngere Bibelfenster, Köln 1984.
BRINKMANN, 1998 – Ulrike Brinkmann, Der typologische Bilderkreis des älteren Bibelfensters im Kölner Dom, in: Dombau und Theologie im mittelalterlichen Köln. Festschrift zur 750-Jahrfeier der Grundsteinlegung des Kölner Domes und zum 65. Geburtstag von Joachim Kardinal Meisner 1998 (Studien zum Kölner Dom 6), hg. von Ludger Honnefelder, Norbert Trippen und Arnold Wolff, Köln 1998, S. 151–183.
BROMMER, 1953 – Frank Brommer, Herakles. Die zwölf kanonischen Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur, Darmstadt ^{5}1986.
BRÜLLS, 1996 – Holger Brülls, Stadt Halle (Denkmalverzeichnis Sachsen-Anhalt), Halle (Saale) 1996.
BRÜMMER, 1877 – Franz Brümmer, Deutsches Dichter-Lexikon. Biographische und bibliographische Mittheilungen über deutsche Dichter aller Zeiten, Nachtrag, Eichstätt/Stuttgart 1877.
BUCHHOLZ, 1890 – Rudolf Buchholz, Verzeichnis der im Märkischen Provinzial-Museum der Stadtgemeinde Berlin befindlichen Berlinischen Altertümer von der ältesten Zeit bis zur Regierungszeit Friedrichs des Großen, Berlin 1890.
BUCHNER, 1923 – Ernst Buchner, Zur Entwicklung des Georg Pencz, in: Berliner Museen 64, 1923, S. 78f.
BUCHNER, 1927/1928 – Ernst Buchner, Monats- und Jahreszeitenbilder Hans Wertingers, in: Zeitschrift für bildende Kunst 61, 1927/1928, S. 106–112.
BUCK, 2001 – Stephanie Buck, Die niederländischen Zeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett, Brepols 2001.
BULITTA, 2000 – Brigitte Bulitta, Zur Herkunft und Geschichte von Spielbezeichnungen, Kassel 2000.
BUMKE, 1964 – Joachim Bumke, Studien zum Ritterbegriff im 12. und 13. Jahrhundert (Beihefte zum Euphorion 1), Heidelberg 1964.
BÜNGER/WENTZ, 1941 – Das Bistum Brandenburg 2, bearb. von Fritz Bünger und Gottfried Wentz (Germania Sacra I,3,2), Berlin 1941.
BURGER, 2008 – Hans Burger, „Pasticcio". Das Ergänzungsbildfeld (s II, 12a) im Endzeitfenster, in: CHORFENSTER DER ST. MARIENKIRCHE, 2008, S. 146f.
BURSCHE u. a., 1985 – Kunstgewerbemuseum Berlin. Bildführer. Kunsthandwerk vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Zur Eröffnung des neuen Gebäudes am Tiergarten, Berlin, 10. Mai 1985, bearb. von Stefan Bursche, Franz Adrian Dreier, Tjark Hausmann, Dietrich Kötzsche und Barbara Mundt (Kataloge des Kunstgewerbemuseums Berlin 10), Berlin 1985.
BÜSCHING, 1819 – Johann Gustav Büsching, Reise durch einige Münster und Kirchen des nördlichen Deutschlands im Spätjahr 1817, Leipzig 1819.
BUSHART, 1994 – Bruno Bushart, Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg, München 1994.
BUTCH, 1969 – Albert Fidelis Butch, Handbook of Renaissance Ornaments, New York 1969.
BÜTTNER, 1983 – F[rank] O[laf] Büttner, Imago Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung, Berlin 1983.
BÜTTNER/SCHRÖDER/STEPANSKY, 1987 – Kunstdenkmäler der Bezirke Berlin/DDR und Potsdam. Bildband, bearb. von Horst Büttner, Ilse Schröder und Christa Stepansky, Berlin 1987.
BUTTS, 1985/1996 – Barbara Rosalyn Butts, „Dürerschüler" Hans Süss von Kulmbach, Diss. Harvard Univ. Cambridge (Mass.) 1985 [Xerokopie] und Ann Arbor, Mich. 1996 [Microfilm].
BUTTS, 2000 – Barbara Rosalyn Butts, Dürer and the Master of the Housebook. A Design for Stained Glass by Dürer from c. 1492–1493, in: Festschrift für Konrad Oberhuber, hg. von Achim Gnann, Mailand 2000, S. 234–238.
BUTTS, 2003 – Barbara Butts, Albrecht Dürer and the Modernization of Stained Glass, in: Master Drawings 16, 2003, S. 341–358.

CAEMMERER, 1915 – Hermann von Caemmerer, Die Testamente der Kurfürsten von Brandenburg und der beiden ersten Könige von Preußen (Veröffentlichungen des Vereins für die Geschichte der Mark Brandenburg 16), München/Leipzig 1915.
CAMESINA, 1863 – Die Darstellungen der Biblia Pauperum in einer Handschrift des XIV. Jahrhunderts, aufbewahrt im Stifte St. Florian im Erzherzogthume Österreich ob der Enns, hg. von Albert Camesina, erläutert von Gustav Heider, Wien 1863.
CANTE, 1987 – Marcus Cante, Mittelalterliche Dorfkirchen in Berlin, 2 Bde., Mag.-Arbeit FU Berlin 1987 [Typoskript].
CANTE, 1995 – Andreas Cante, Forschungen zu Kloster Zinna und seiner Restaurierungsgeschichte, Auftraggeber: Kreisverwaltung Teltow-Fläming, Kulturamt, Untere Denkmalschutzbehörde, Berlin 1995 [Typoskript, Exemplar: BLDAM Wünsdorf, Registratur].
CANTE, 1996a – Andreas Cante, Der Brandenburger Dom von der Reformationszeit bis um 1930, in: DOM ZU BRANDENBURG, 1996, S. 45–56.
CANTE, 1996b – Marcus Cante, Die mittelalterliche Baugeschichte des Doms im Überblick, in: DOM ZU BRANDENBURG, 1996, S. 21–30.
CANTE, 2000 – Marcus Cante, Hallenumgangschöre im brandenburgischen Pfarrkirchenbau der Spätgotik, in: Hallenumgangschöre in Brandenburg, hg. von Ernst Badstübner und Dirk Schumann, Berlin 2000, S. 67–141.
CANTE, 2001 – Marcus Cante, Baukunst des Mittelalters und der beginnenden Neuzeit, in: Denkmalpflege im Land Brandenburg 1990–2000. Bericht des Brandenburgischen Landesamtes für Denkmalpflege und Archäologischen Landesmuseums, bearb. von Michaela Aufleger, Detlef Karg, Jürgen Kunow, Astrid Mikoleietz, Ralph Paschke und Petra Woidt (Forschungen und Beiträge zur Denkmalpflege im Land Brandenburg 5,1), Worms 2001.
CANTE, 2005 – Andreas Cante, Baugeschichte, Ausstattung und Restaurierungen der Frankfurter St. Marienkirche im historischen Überblick, in: TARGIEL, 2005, S. 11–35.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

CANTE, 2007a – Marcus Cante, Brandenburg a. d. Havel, Dominikaner 6,2: Materielle Kulturgeschichte, Bauausstattung, in: BRANDENBURGISCHES KLOSTERBUCH, 2007, 1, S. 299–301.

CANTE, 2007b – Marcus Cante, Brandenburg a. d. Havel, Franziskaner 6,2: Materielle Kulturgeschichte, Bauaustattung, in: BRANDENBURGISCHES KLOSTERBUCH, 2007, 1, S. 283f.

CANTE, 2007c – Marcus Cante, Brandenburg a. d. Havel, Prämonstratenser-Domkapitel 6,1: Aufbau der Klosteranlage, in: BRANDENBURGISCHES KLOSTERBUCH, 2007, 1, S. 250–254.

CANTZLER, 1990 – Christina Cantzler, Bildteppiche der Spätgotik am Mittelrhein 1400–1550, Tübingen 1990.

CDB – Adolph Friedrich Riedel, Codex diplomaticus Brandenburgensis. Sammlung der Urkunden, Chroniken und sonstigen Geschichtsquellen für die Geschichte der Mark Brandenburg und ihrer Regenten, 4 Hauptteile mit 41 Bänden, Berlin 1838–1869.

CHÂTELET/THUILLER, 1963 – Albert Châtelet und Jacques Thuiller, La Peinture Française. De Fouquet à Poussin, Paris 1963.

CHEVALLEY, 1995 – Denis A. Chevalley, Der Dom zu Augsburg (Die Kunstdenkmale von Bayern N. F. 1), München 1995.

CHORFENSTER DER ST. MARIENKIRCHE, 2008 – Die Chorfenster der St. Marienkirche in Frankfurt (Oder), hg. vom Brandenburgischen Landesamt für Denkmalpflege und Archäologisches Landesmuseum, Stadt Frankfurt (Oder) und vom Förderverein St. Marienkirche Frankfurt (Oder) e.V. (Forschungen und Beiträge zur Denkmalpflege im Land Brandenburg 10), Worms 2008.

CHRISTENSEN, 1934 – Sigrid Flamand Christensen, Die männliche Kleidung in der süddeutschen Renaissance, Berlin 1934.

CHYTIL, 1918 – Karel Chytil, Antikrist v Naukách a Umění Střeklově a Husitské Obrazné Antithese, Prag 1918.

CILLESSEN, 1998 – Wolfgang Cillessen, Zur Geschichte der Glasgemäldesammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums, in: Jahrbuch der Berliner Museen N. F. 40, 1998, S. 99–116.

CLASER, 2002 – Christof Claser, St. Alexius. Klosterkirche der Alexianer, in: Kölner Kirchen und ihre Ausstattung in Renaissance und Barock 1 (Colonia Romanica 16/17), Köln o. J. [2002], S. 69–77.

CLAUDE, 1972 – Dietrich Claude, Geschichte des Erzbistums Magdeburg bis in das 12. Jahrhundert (Mitteldeutsche Forschungen 67,1), Köln 1972.

CLEMEN, 1930 – Paul Clemen, Die gotischen Monumentalmalereien der Rheinlande (Denkmäler deutscher Kunst 41), 2 Bde., Düsseldorf 1930.

CLOULAS, 1997 – Ivan Cloulas, Diane de Potiers, Paris 1997.

COBBERS, 2000 – Arnt Cobbers, Zur Entwicklung des Hallenumgangschors, in: Hallenumgangschöre in Brandenburg, hg. von Ernst Badstübner und Dirk Schumann, Berlin 2000, S. 18–66.

COHEN-MUSHLIN, 2004 – Aliza Cohen-Mushlin, Scriptoria in Medieval Saxony. St. Pankras in Hamersleben, Wiesbaden 2004.

COHN, 1996 – Norman Cohn, Noah's Flood. The Genesis Story in Western Thought, New Haven/London 1996.

CONRAD/MERTENS, 1990 – Dietrich Conrad und Klaus Mertens, Kirchenbau im Mittelalter, Leipzig 1990.

CORLEY, 2000 – Brigitte Corley, Painting and Patronage in Cologne 1300–1500, Turnhout 2000.

CORNELL, 1925 – Henrik Cornell, Biblia Pauperum, Stockholm 1925.

CORS, 1930 – August Cors, Chronik der Stadt Bad Wilsnack, Berlin 1930.

COUTEREELS, 2009 – Dirk Coutereels, Frank van Borselen en zijn glasraam te Bad Wilsnack, in: Heraldicum Disputationes 14, 1, 2009, S. 30–40.

CREMER, 1990 – Folkhard Cremer, Zur Baugeschichte der Wallfahrtskirche von Wilsnack, Mag.-Arbeit Univ. Marburg 1990 [Typoskript].

CREMER, 1996 – Folkhard Cremer, Die St. Nikolaus- und Heiligblut-Kirche zu Wilsnack (1383–1552) (Beiträge zur Kunstwissenschaft 63), München 1996.

CV BELGIUM CHECKLIST I, 2007 – C. J. Berserik und J. M. A. Caen, Silver-Stained Roundels and Unipartite Panels before the French Revolution. Flanders 1: The Province of Antwerp (Corpus Vitrearum Belgium, Checklist I, Turnhout 2007.

CV BELGIUM CHECKLIST II, o. J. – C. J. Berserik und J. M. A. Caen, Silver-Stained Roundels and Unipartite Panels before the French Revolution. Flanders 2: The Provinces of East and West Flanders. (Corpus Vitrearum Belgium, Checklist II), o. O. o. J. [in Vorbereitung].

CV FRANCE IX,1, 1986 – Victor Beyer, Christian Wild-Block und Fridtjoff Zschokke, und unter Mitarbeit von Claudine Lautier, Les vitraux de la Cathédrale Notre-Dame de Strasbourg (Corpus Vitrearum France IX,1), Paris 1986.

CV FRANCE IX,2, 2007 – Victor Beyer, Les vitraux de l'ancienne église des Dominicains de Strasbourg (Corpus Vitrearum France IX,2), Strasbourg 2007.

CV FRANCE RECENSEMENT II, 1981 – Louis Grodecki u. a., Les Vitraux du Centre et des Pays de la Loire (Corpus Vitrearum France, Recensement des Vitraux Anciens de la France II), Paris 1981.

CV FRANCE RECENSEMENT V, 1994 – Michel Hérold und Françoise Gatouillat, Les Vitraux de Lorraine et d'Alsace (Corpus Vitrearum France, Recensement des Vitraux Anciens de la France V), Paris 1994.

CV FRANCE RECENSEMENT VI, 2001 – Martine Callias Bey, Véronique Chaussé, Françoise Gatouillat und Michel Hérold, Les Vitraux de Haute-Normandie (Corpus Vitrearum France, Recensement des Vitraux Anciens de la France VI), Paris 2001.

CV SCHWEIZ NEUZEIT IV, 2004 – Uta Bergmann, Die Zuger Glasmalerei des 16. bis 18. Jahrhunderts (Corpus Vitrearum Schweiz, Reihe Neuzeit 4), Bern 2004.

CV USA CHECKLIST I, 1985 – Madeline Harrison Caviness, Stained Glass before 1700 in American Collections. New England and New York (Corpus Vitrearum USA, Checklist I), Washington 1985.

CV USA CHECKLIST II, 1987 – Madeline Harrison Caviness, Stained Glass before 1700 in American Collections. Mid-Atlantic and Southeastern Seabord States (Corpus Vitrearum USA, Checklist II), Washington 1987.

CV USA CHECKLIST III, 1989 – Madeline Harrison Caviness, Stained Glass before 1700 in American Collections. Midwestern and Western States (Corpus Vitrearum USA, Checklist III), Washington 1989.

CV USA CHECKLIST IV, 1991 – Timothy B. Husband, Stained Glass before 1700 in American Collections. Silver-Stained Roundels and Unipartite Panels (Corpus Vitrearum USA, Checklist IV; Studies in the History of Art 39), Washington 1991.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

CVMA Belgique II, 1968 – Jean Helbig, Les vitraux de la première moitié du XVI[e] siècle conservés en Belgique. Province d'Anvers et Flandres (Corpus Vitrearum Medii Aevi Belgique II), Brüssel 1968.

CVMA Deutschland I,1, 1958 – Hans Wentzel, Die Glasmalereien in Schwaben von 1200–1350 (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland I,1), Berlin 1958.

CVMA Deutschland I,2, 1986 – Rüdiger Becksmann, Die mittelalterlichen Glasmalereien in Schwaben von 1350 bis 1530 ohne Ulm (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland I,2), Berlin 1986.

CVMA Deutschland I,3, 1994 – Hartmut Scholz, Die mittelalterlichen Glasmalereien in Ulm (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland I,3), Berlin 1994.

CVMA Deutschland II,1, 1979 – Rüdiger Becksmann, Die mittelalterlichen Glasmalereien in Baden und der Pfalz ohne Freiburg i. Br. (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland II,1), Berlin 1979.

CVMA Deutschland III,2, 1999 – Daniel Hess, Die mittelalterlichen Glasmalereien in Frankfurt und im Rhein-Main-Gebiet (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland III,2), Berlin 1999.

CVMA Deutschland III,3, 2008 – Daniel Parello, Die mittelalterlichen Glasmalereien in Marburg und Nordhessen (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland III,3), Berlin 2008.

CVMA Deutschland IV,1, 1974 – Herbert Rode, Die mittelalterlichen Glasmalereien des Kölner Doms (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland IV,1), Berlin 1974.

CVMA Deutschland VII,2, 1992 – Rüdiger Becksmann und Ulf-Dietrich Korn, Die mittelalterlichen Glasmalereien in Lüneburg und den Heideklöstern (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland VII,2), Berlin 1992.

CVMA Deutschland X,1, 2002 – Hartmut Scholz, Die mittelalterlichen Glasmalereien in Mittelfranken und Nürnberg extra muros (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland X,1), Berlin 2002.

CVMA Deutschland XIII,1, 1987 – Gabriela Fritzsche, Die mittelalterlichen Glasmalereien im Regensburger Dom (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland XIII,1), 2 Bde., Berlin 1987.

CVMA Deutschland XV,1, 1976 – Erhard Drachenberg, Karl-Joachim Maercker und Christa Schmidt, Die mittelalterliche Glasmalerei in den Ordenskirchen und im Angermuseum zu Erfurt (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland XV,1; erschienen als Corpus Vitrearum Medii Aevi DDR 1,1), Berlin u. a. 1976.

CVMA Deutschland XV,2, 1980/1983 – Erhard Drachenberg, Die mittelalterliche Glasmalerei im Erfurter Dom (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland XV,2; erschienen als Corpus Vitrearum Medii Aevi DDR 1,2), 2 Bde., Berlin u. a. 1980 und 1983.

CVMA Deutschland XVI, 1993 – Christa Richter, Die mittelalterlichen Glasmalereien in Mühlhausen/Thüringen (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland XVI), Berlin 1993.

CVMA Deutschland XVII, 2003 – Eva Fitz, Die mittelalterlichen Glasgemälde im Halberstädter Dom (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland XVII), Berlin 2003.

CVMA Deutschland XVIII,1, 1988 – Karl-Joachim Maercker, Die mittelalterliche Glasmalerei im Stendaler Dom (Corpus Vitrearum Medii Aevi XVIII,1; erschienen als Corpus Vitrearum Medii Aevi DDR 5,1), Berlin 1988.

CVMA Deutschland XVIII,2, 1995 – Karl-Joachim Maercker, Die mittelalterlichen Glasmalereien in der Stendaler Jakobikirche (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland XVIII,2), Berlin 1995.

CVMA Deutschland XIX,1, 2007 – Monika Böning, Die mittelalterlichen Glasmalereien in der Werbener Johanniskirche (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland XIX,1), Berlin 2007.

CVMA Deutschland XIX,2, 2009 – Monika Böning, Die mittelalterlichen Glasmalereien in der ehemaligen Zisterzienserinnenkirche Kloster Neuendorf. Mit einem Regestenteil von Ulrich Hinz (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland XIX,2), Berlin 2009.

CVMA Deutschland Studien I, 1991 – Hartmut Scholz, Entwurf und Ausführung. Werkstattpraxis in der Nürnberger Glasmalerei der Dürerzeit (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland Studien I), Berlin 1991.

CVMA France I, 1959 – Marcel Aubert, Louis Grodecki, Jean Lafond und Jean Verrier, Les vitraux de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle de Paris (Corpus Vitrearum Medii Aevi France I), Paris 1959.

CVMA France IV,2, 1970 – Jean Lafond und unter Mitarbeit von Françoise Perrot und Paul Popesco, Les vitraux de l'église Saint-Ouen de Rouen (Corpus Vitrearum Medii Aevi France IV,2), Paris 1970.

CVMA France Recensement I, 1978 – Louis Grodecki, Françoise Perrot und Jean Taralon, Les vitraux de Paris, de la région parisienne, de la Picardie, et du Nord-Pas-de-Calais (Corpus Vitrearum Medii Aevi France, Recensement I), Paris 1978.

CVMA Great Britain II, 1981 – Madeline Harrison Caviness, The Windows of Christ Church Cathedral Canterbury (Corpus Vitrearum Medii Aevi Great Britain II), London 1981.

CVMA Great Britain Summary catalogue 1, 1993 – William Cole, A Catalogue of Netherlandish and North European Roundels in Britain (Corpus Vitrearum Medii Aevi Great Britain, Summary Catalogue 1), Oxford u. a. 1993.

CVMA Great Britain Summary Catalogue 2, 1995 – Thomas French, York Minster. The Great East Window (Corpus Vitrearum Medii Aevi Great Britain, Summary Catalogue 2), Oxford 1995.

CVMA Great Britain Summary Catalogue 4, 1998 – Richard Marks, The Medieval Stained Glass of Northhamptonshire (Corpus Vitrearum Medii Aevi Great Britain, Summary Catalogue 4), Oxford 1998.

CVMA Great Britain Summary Catalogue 6, 2002 – Kerry Ayre, Medieval English Figurative Roundels (Corpus Vitrearum Medii Aevi Great Britain, Summary Catalogue 6), Oxford 2002.

CVMA Österreich II,1, 1972 – Eva Frodl-Kraft, Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich 1: Albrechtsberg bis Klosterneuburg (Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich II,1), Wien/Köln/Graz 1972.

CVMA Österreich III,1, 1979 – Ernst Bacher, Die mittelalterlichen Glasgemälde in der Steiermark 1: Graz und Strassengel (Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich III,1), Wien/Köln/Graz 1979.

CVMA Österreich IV, 2007 – Ernst Bacher, Günther Buchinger, Elisabeth Oberhaidacher-Herzig und Christina

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Wolf, Die mittelalterlichen Glasgemälde in Salzburg, Tirol und Vorarlberg (Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich IV), Wien/Köln/Weimar 2007.

CVMA Schweiz I, 1956 – Ellen J. Beer, Die Glasmalereien der Schweiz vom 12. bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts (Corpus Vitrearum Medii Aevi Schweiz I), Basel 1956.

CVMA Schweiz II, 2008 – Brigitte Kurmann-Schwarz, Die mittelalterlichen Glasmalereien der ehemaligen Klosterkirche Königsfelden (Corpus Viterarum Medii Aevi Schweiz II), Bern 2008.

CVMA Schweiz III, 1965 – Ellen J. Beer, Die Glasmalereien der Schweiz aus dem 14. und 15. Jahrhundert, ohne Königsfelden und Berner Münsterchor (Corpus Vitrearum Medii Aevi Schweiz III) Basel u. a. 1965.

CVMA Skandinavien, 1964 – Aron Andersson, Sigrid Christie, Carl Axel Nordman und Aage Roussell, Die Glasmalereien des Mittelalters in Skandinavien (Corpus Vitrearum Medii Aevi Skandinavien), Stockholm 1964.

CVMA Tschechoslowakei, 1975 – František Matouš, Mittelalterliche Glasmalerei in der Tschechoslowakei (Corpus Vitrearum Medii Aevi Tschechoslowakei), Prag 1975.

Czech/Salge, 2000 – Vinzenz Czech und Christiane Salge, Fürstlich Drehna, in: Herrenhäuser in Brandenburg und der Niederlausitz. Kommentierte Neuausgabe des Ansichtswerks von Alexander Duncker (1857–1883) 2: Katalog, hg. von Peter-Michael Hahn und Hellmut Lorenz, 2 Bde., Berlin 2000, S. 160–165.

DA – The Dictionary of Art, hg. von Jane Turner, 33 Bde., London 1996.

Damen, 2005 – Mario Damen, Voorstelijke vensters. Glasraamschenkingen als instrument van devotie, memorie en representatie (1419–1519), in: Jaarboek voor middeleeuwse geschiedenis 8, 2005, S. 140–200.

Damen, 2007 – Mario Damen, Gift exchange at the court of Charles the Bold, in: In but not of the market. Movable goods in late medieval and early urban society, hg. von M. Boone und M. Howell. Brüssel 2007, S. 81–99.

Daniélou, 1947 – Jean Daniélou, Déluge, Baptême, Jugement, in: Dieu Vivant, Perspectives Religieuses et Philosophiques 8, 1947.

De Vooys, 1900 – Cornelis G. N. de Vooys, Middelnederlansche Legenden en Exempelen, S' Gravenhage 1900.

Dehio, 1906 – Georg Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler 2. Nordostdeutschland, Berlin 1906.

Dehio, 1926 – Georg Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler 2. Nordostdeutschland, Berlin ^{3}1926.

Dehio, 1983 – Georg Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Bezirke Berlin/DDR und Potsdam, bearb. von der Abteilung Forschung des Instituts für Denkmalpflege, Berlin 1983.

Dehio, 2000a – Georg Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Berlin, bearb. von Sibylle Badstübner-Gröger u. a., München/Berlin 2000.

Dehio, 2000b – Georg Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Brandenburg, bearb. von Gerhard Vinken u. a., München/Berlin 2000.

Deiters, 2006 – Maria Deiters, Kunst um 1400 im Erzstift Magdeburg. Studien zur Rekonstruktion eines verlorenen Zentrums (Neue Forschungen zur deutschen Kunst 7), Berlin 2006.

Deiters, 2010 – Maria Deiters, Die Ausstattung der Franziskanerklosterkirche in Berlin. Franziskanische Bildthemen in der Ausstattung der Berliner Klosterkirche, in: Brandenburgische Franziskanerklöster und norddeutsche Bettelordensbauten. Architektur – Kunst – Denkmalpflege, hg. von Dirk Schumann, Berlin 2010, S. 142–165.

Demerson, 2002 – Guy Demerson, Diane pour Ronsard. Un mythe taciturne et toujours menacé, in: Fanlo/Legrand, 2002, S. 81–106.

Denkmale, 1969 – Denkmale der Geschichte und Kultur, hg. vom Institut für Denkmalpflege, Berlin 1969.

Denkmale, 1987 – Denkmale in Berlin und in der Mark Brandenburg. Ihre Erhaltung und Pflege in der Hauptstadt der DDR und in den Bezirken Frankfurt/Oder und Potsdam, erarbeitet im Institut für Denkmalpflege, Arbeitsstelle Berlin, Weimar 1987.

Denkmaltopographie, 1994 – Marcus Cante, Stadt Brandenburg an der Havel 1: Dominsel – Altstadt – Neustadt, mit Beiträgen zum Stadtgrün von Torsten Volkmann und Aufnahmen von Dieter Möller (Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland. Denkmale in Brandenburg 1,1), Worms 1994.

Denkmaltopographie, 1998 – Sybille Gramlich und Irmelin Küttner, Landkreis Elbe-Elster. Die Stadt Herzberg/Elster und die Ämter Falkenberg/Uebigau, Herzberg, Schlieben und Schönewalde (Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland. Denkmale in Brandenburg 7,1), Worms 1998.

Denkmaltopographie, 2000 – Marie-Luise Buchinger und Marcus Cante, Landkreis Teltow-Fläming 1: Stadt Jüterbog mit Kloster Zinna und Gemeinde Niedergörsdorf (Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland. Denkmale in Brandenburg 17,1), Worms 2000.

Denkmaltopographie, 2002 – Sybille Gramlich, Andreas Bernhard, Andreas Cante und Irmelin Küttner, Stadt Frankfurt (Oder) (Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland. Denkmale in Brandenburg 3), Worms 2002.

Der Gläserne Schatz, 2005 – Der Gläserne Schatz. Die Bilderbibel der St. Marienkirche in Frankfurt (Oder), hg. von Frank Mangelsdorf, Berlin 2005.

Deutsches Wörterbuch, 1935 – Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm 11/1,1, bearb. von Matthias Lexer, Dietrich Kralik und der Arbeitsstelle des Deutschen Wörterbuchs, Leipzig 1935.

Deys, 2001 – Henk Deys, Guicciardini illustratus, de kaarten en prenten in Lodovico Guicciardini's Beschrijving van de Nederlanden, 't Goy-Houten, 2001.

Dictionnaire historique – Dictionnaire historique et biographique de la Suisse, hg. von Marcel Godet, 9 Bde., Neuchatel 1921–1934.

Dieterich, 1825 – Michael Dieterich, Beschreibung der Stadt Ulm, Ulm 1825.

DNP – Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, hg. von Hubert Cancik und Helmuth Schneider, 16 Bde., Stuttgart/Weimar 1996–2007.

Döfering, 1936 – Karl Friedrich von Frank zu Döfering, Die Kressen. Eine Familiengeschichte, Schloss Senftenegg (NÖ) 1936.

Dolgner, 1965 – Dieter Dolgner, Der Hochaltar der Stendaler Hauptpfarrkirche St. Marien, Dipl.-Arbeit Univ. Leipzig 1965 [Typoskript].

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

DOM ZU BRANDENBURG, 1996 – Dom zu Brandenburg. Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Brandenburgischen Landesamtes für Denkmalpflege mit Unterstützung des Domstifts Brandenburg und des Fördervereins „Dom zu Brandenburg“ (ICOMOS, Hefte des Deutschen Nationalkomitees 25), München 1996.

DOMSTA, 1970 – Hans Domsta, Schwarzenbroich. Zur Ausstattung des ehemaligen Kreuzherrenklosters, in: Dürener Geschichtsblätter 54, 1970, S. 1325–1327, und 57, 1970, S. 1446–1448.

DOMSTA, 1981 – Hans Domsta, Geschichte der Fürsten von Merode im Mittelalter 2, Düren 1981.

DORMEYER, 1939 – Carl Dormeyer, Zisterzienser-Abtei Chorin. Ein Führer, Berlin ^{5}1939.

DOUTREPONT, 1909 – Georges Doutrepont, La Litterature française à la cour des ducs de Bourgogne. Philippe le Hardi, Jean sans Peur, Philippe le Bon et Charles le Téméraire, Paris 1909 [Nachdruck: Genf 1970].

DOUTREPONT, 1977 – Georges Doutrepont, Inventaire de la librairie de Philippe le Bon 1420, Genf ^{2}1977.

DRACHENBERG, 1963 – Erhard Drachenberg, [Vierte] Tagung des Corpus Vitrearum Medii Aevi in Erfurt, in: Spektrum 9, 1963, S. 39–42.

DRACHENBERG, 1992 – Thomas Drachenberg, Brandenburg. Stadt unter Denkmalschutz, Berlin/München 1992.

DRACHENBERG, 2007 – Erhard Drachenberg, Die mittelalterlichen Glasmalereien aus der St. Marienkirche in Frankfurt an der Oder – Bedeutung, Schicksal, Rückkehr, in: Kulturgüter im Zweiten Weltkrieg. Verlagerung – Auffindung – Rückführung, Magdeburg 2007, S. 461–482.

DRACHENBERG/FLÜGGE, 1992 – Erhard Drachenberg und Marina Flügge, Frankfurt an der Oder. Zur mittelalterlichen Glasmalerei der Marienkirche, in: Brandenburgische Denkmalpflege 1,2, 1992, S. 69–70.

DRACHENBERG/MAERCKER/RICHTER, 1979 – Erhard Drachenberg, Karl-Joachim Maercker und Christa Richter, Mittelalterliche Glasmalerei in der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin 1979.

DRACHENBERG/MÜLLER, 1994 – Erhard Drachenberg und Wolfgang Müller, Mittelalterliche Glasmalerei aus dem ehemaligen Zisterzienserkloster zu Chorin. Auswertung von Grabungsfunden (Choriner Hefte 3), Köthen 1994.

DREIER, 1974/1975 – Franz-Adrian Dreier, Das Berliner Kunstgewerbemuseum – Geschichte und Auftrag, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 12, 1974/1975, S. 150–174.

DREIER, 1980 – Franz-Adrian Dreier, Einführung, in: Kunstgewerbemuseum. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, bearb. von Stefan Bursche u. a. (Kunst der Welt in den Berliner Museen), Berlin 1980, S. 6–15.

DREIER, 1985 – Franz-Adrian Dreier, Das neue Kunstgewerbemuseum am Tiergarten – Konzept seiner Ausstellung, in: BURSCHE u. a., 1985, S. 14–20.

DRÖS, 2006 – Harald Drös, Alles unter einem Hut. Die Wappen Albrechts von Brandenburg, in: KAT. AUSST. HALLE, 2006, S. 29–49.

DUBLER, 1953 – Elisabeth Dubler, Das Bild des heiligen Benedikt bis zum Ausgang des Mittelalters (Benediktinisches Geistesleben 4), St. Ottilien 1953.

DÜRST, 1975 – Arthur Dürst, Jos Murers Planvedute der Stadt Zürich von 1576 (Publikationen zur Geschichte der Kartographie 3), Langnau-Gattikon 1975.

DÜRST, 1979 – Arthur Dürst, Die Planvedute der Stadt Zürich von Jos Murer. 1576, in: Cartographica Helvetica 15, 1997, S. 23–37.

EFFMERT, 2006 – Viola Effmert, Sal. Oppenheim jr. & Cie. Kulturförderung im 19. Jahrhundert, Köln/Weimar/Wien 2006.

EGGERS, 1993 – Barbara Eggers, Fürstlich Drehna (Schlösser und Gärten der Mark), Berlin o. J. [1993].

EHRESMANN, 2001 – Donald L. Ehresmann, The Iconography of the Cismar Altarpiece and the Role of Relics in an Early Winged Altarpiece, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 64, 2001, S. 1–36.

EHRET, 1976 – Gloria Ehret, Hans Wertinger. Ein Landshuter Maler an der Wende der Spätgotik zur Renaissance (tuduv-Studie 15), München 1976.

EICHHOLZ, 1912 – Die Kunstdenkmäler von Stadt und Dom Brandenburg, bearb. von Paul Eichholz (Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg 2,3), Berlin 1912.

EICHHOLZ/HOPPE, 1927 – Die Kunstdenkmäler des Kreises Angermünde 3: Kloster Chorin, bearb. von Paul Eichholz und Willy Hoppe (Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg 3,3), Berlin 1927.

EICHHOLZ/SOLGER/SPATZ, 1907 – Ostprignitz, bearb. von Paul Eichholz, Friedrich Solger und Willy Spatz (Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg 1,2), Berlin 1907.

EICHHOLZ/SOLGER/SPATZ, 1909 – Westprignitz, bearb. von Paul Eichholz, Friedrich Solger und Willy Spatz, unter der Schriftleitung von Theodor Goecke (Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg 1,1), Berlin 1909.

EIMER, 1963 – Gerhard Eimer, „Der Christophorus-Meister“. Ein Lüneburger Steinbildhauer des ausgehenden Mittelalters, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 17, 1963, S. 189–214.

EINSINGBACH, 1976 – Wolfgang Einsingbach, Heinz Biehn, in: Jahrbuch des Vereins für nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung 87, 1976, S. 412–413.

EISLER, 1989 – Colin Eisler, Early Netherlandish painting (The Thyssen-Bornemisza Collection), Stuttgart 1989.

EMMERSON, 1981 – Richard Kenneth Emmerson, Antichrist in the Middle Ages. A Study of Medieval Apocalypticism, Art and Literature, Seattle 1981.

ENDERLEIN, 1989 – Lorenz Enderlein, Der Rossower Altar, Dipl.-Arbeit HU Berlin 1989 [Typoskript].

ENDERS, 2000 – Liselott Enders, Die Prignitz. Geschichte einer kurmärkischen Landschaft vom 12. bis zum 18. Jahrhundert (Veröffentlichungen des Landeshauptarchivs Potsdam 38), Potsdam 2000.

ENGEL, 1904a – Julius Engel, Zur Kunstbeilage, in: Der Deutsche Herold 35, S. 145–146.

ENGEL, 1904b – Julius Engel, Schema eines Glasgemäldes mit Wappen niederländischer Geschlechter aus der Kirche zu Wilsnack Ende 15. Jahrhunderts. Sonderdruck aus der Zeitschrift Der Deutsche Herold 7, o. O. 1904.

ENGEL/ENDERS/SCHICH, 2000 – Städtebuch Brandenburg und Berlin, hg. von Evamaria Engel, Lieselott Enders und Walter Schich (Deutsches Städtebuch 2), Stuttgart/Berlin/Köln 2000.

ERFFA, 1989/1995 – Hans Martin von Erffa, Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen, 2 Bde., Berlin 1989 und 1995.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

ESCHER, 1978 – Felix Escher, Brandenburgische Wallfahrten und Wallfahrtsorte im Mittelalter, in: Jahrbuch für die Geschichte Mittel- und Ostdeutschlands 27, 1978, S. 116–137.

ESCHER, 1996 – Felix Escher, Schlabrendorff, Johannes von, in: Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches 1448 bis 1648. Ein biographisches Lexikon, hg. von Erwin Gatz, Berlin 1996, S. 637.

ESSENWEIN, 1898 – August von Essenwein, Katalog der im germanischen Museum befindlichen Glasgemälde aus älterer Zeit, Nürnberg ^{2}1898.

EWALD, 1906 – Rheinische Siegel 1: Die Siegel der Erzbischöfe von Köln (948–1795), bearb. von Wilhelm Ewald (Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde 27), Bonn 1906.

EWALD, 1934 – Wilhelm Ewald, Rheinische Heraldik (Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz 27,2), Düsseldorf 1934.

EWALD/FRÜNDT, 1982 – Vera-Gisela Ewald und Edith Fründt, Der Einfluss des böhmischen Stils auf die Bildkünste in Mecklenburg und Brandenburg im späten 14. und frühen 15. Jahrhundert, in: Karl IV. – Politik und Ideologie im 14. Jahrhundert, hg. von Evamaria Engel, Weimar 1982.

FABER DU FAUR, 1921 – Kurt von Faber du Faur, Der Hausbuchmeister, Berlin 1921.

FAHNE, 1848 – Anton Fahne, Geschichte der Kölnischen, Jülischen und Bergischen Geschlechter in Stammtafeln, Siegeln und Urkunden 1, Köln/Bonn 1848.

FAIT, 1965 – Joachim Fait, Die Baugeschichte des Domes und seine Kunstschätze, in: HENKYS, 1965, S. 20–48.

FAIT, 1975 – Joachim Fait, Dom und Domschatz zu Brandenburg (Das christliche Denkmal 20,20a), Berlin 1975.

FAIT, 1991, – Joachim Fait, Dom und Domschatz zu Brandenburg (Schnell, Kunstführer 1920), München/Zürich 1991.

FAIT, 1994, – Joachim Fait, Dom und Domschatz zu Brandenburg (Schnell, Kunstführer 1920), München/Zürich ^{2}1994.

FAJT, 2008a – Jiří Fajt, Brandenburg wird böhmisch. Kunst als Herrschaftsinstrument, in: BADSTÜBNER u. a., 2008, S. 202–251.

FAJT, 2008b – Jiří Fajt, Frankfurt an der Oder als Zentrum landesherrlicher Repräsentation, in: CHORFENSTER DER ST. MARIENKIRCHE, 2008, S. 119–134.

FAJT/LANGER, 2009 – Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext, hg. von Jiří Fajt und Andrea Langer, München/Berlin 2009.

FALK, 1976 – Tilman Falk, Notizen zur Augsburger Malerwerkstatt des Älteren Holbein, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 30, 1976, S. 3–20.

FALK, 1979 – Tilman Falk, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel. Beschreibender Katalog der Zeichnungen 3,1: Das 15. Jahrhundert. Hans Holbein der Ältere und Jörg Schweiger, die Basler Goldschmiederisse, Basel/Stuttgart 1979.

FALKE, 1917 – Otto von Falke, Der kunstgewerbliche Teil der Sammlung Oppenheim, in: Der Kunstmarkt 14,44, 1916/1917, 28.9.1917, S. 277–279, 282.

FALKE, 1933 – Otto von Falke, Deutsche Rundscheiben, in: Pantheon 11, 1933, S. 19–24.

FANLO/LEGRAND, 2002 – Actes du colloque Le mythe de Diane en France au XVI^{e} siècle, hg. von Jean-Raymond Fanlo und Marie Dominique Legrand (Albineana 14), Paris 2002

FARMER, 2002 – Walter I. Farmer, Die Bewahrer des Erbes. Das Schicksal deutscher Kulturgüter am Ende des Zweiten Weltkrieges (Schriften zum Kulturgüterschutz), Berlin 2002.

FAVIÈRE, 1992 – Jean Favière, L'hôtel de Jacques Cœur à Bourges, Paris 1992.

FERGUSON, 1954 – George Ferguson, Signs and Symbols in Christian Art, New York 1954.

FESTSCHRIFT, 1881 – Das Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. Festschrift zur Eröffnung des Museumsgebäudes am 21.11.1881, Berlin 1881.

FEUSTEL, 1998 – Jan Feustel, Die Quitzows. Raubritter und Gutsherren, Berlin 1998.

FEUSTEL, 1999 – Jan Feustel, Turmkreuze über Hinterhäusern. Kirchen im Bezirk Berlin-Friedrichshain, Berlin 1999.

FIDICIN, 1857 – E[rnst] Fidicin, Geschichte des Kreises Nieder-Barnim und der in demselben belegenen Städte, Rittergüter, Dörfer etc. (Territorien der Mark Brandenburg 1,2), Berlin 1857.

FINDEISEN, 2000 – Findeisen, Peter, Das Birgittenretabel im Magdeburger Dom, in: Denkmalpflege in Sachsen-Anhalt 8, 2000, S. 58–64.

FIORILLO, 1815–1820 – Johann Dominicus Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden, 4 Bde., Hannover 1815–1820.

FISCHER, 1859 – Richard Fischer, Historisch-kritische Beschreibung der Kunstkammer in dem Neuen Museum zu Berlin, Berlin 1859.

FISCHER, 1912 – Josef Ludwig Fischer, Die Glasgemälde der St. Paulskirche zu Brandenburg, in: Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei 1912, S. 119–120.

FISCHER, 1914 – Josef Ludwig Fischer, Handbuch der Glasmalerei, Leipzig ^{1}1914.

FISCHER, 1937 – Josef Ludwig Fischer, Handbuch der Glasmalerei, Leipzig ^{2}1937.

FITZ, 1995a – Eva Fitz, Eine Folge von vier Kabinettscheiben nach Kartons des Hans Süss von Kulmbach, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 58, 1995, S. 39–54.

FITZ, 1995b – Eva Fitz, Ermittlung von Veränderungen oder Schäden durch frühere Restaurierungsmethoden an mittelalterlichen Glasmalereien der neuen Bundesländer, in: Jahresberichte Steinzerfall–Steinkonservierung, 1995, S. 177–184.

FITZ, 1996 – Eva Fitz, Schwarzlotübermalung – ein Beitrag zur Restaurierungspraxis im 19. Jahrhundert, in: Die Denkmalpflege 2, 1996, S. 119–129.

FITZ, 2007a – Eva Fitz, Antichrist und Heilsgeschichte. Das Bildprogramm der Glasmalereien aus der Marienkirche in Frankfurt an der Oder, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 61, 2007, S. 25–48.

FITZ, 2007b – Eva Fitz, Glasmalereien im Bistum Halberstadt. Hadmersleben – Halberstadt – Stendal, in: Geschichte und Kultur des Bistums Halberstadt 804–1648. Protokollband des wissenschaftlichen Symposiums Halberstadt 2004, hg. von Adolf Siebrecht, Halberstadt 2007, S. 323–332.

FITZ, 2008 – Neue Erkenntnisse zur Werkstatt der mittelalterlichen Glasmalereien aus der Marienkirche in Frankfurt (Oder), in: BADSTÜBNER u. a., 2008, S. 252–260.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

FITZ, 2009 – Eva Fitz, Eine Dreiecksgeschichte? Eine Kabinettscheibe gibt Rätsel auf, in: Jahrbuch der Berliner Museen N. F. 51, 2009 [im Druck].

FITZKOW, 1956 – Zur mittelalterlichen Geschichte der Stadt Liebenwerda. Ein Beitrag zur Geschichte der Landesentwicklung im Rechtselbegebiet (Schriftenreihe des Kreismuseums Bad Liebenwerda 1), Bad Liebenwerda 1956.

FLECKENSTEIN, 1988 – Josef Fleckenstein, Über den engeren und weiteren Begriff von Ritter und Rittertum (miles und militia), in: Person und Gemeinschaft im Mittelalter. Festschrift Karl Schmid zum fünfundsechzigsten Geburtstag, hg. von Gerd Althoff u. a., Sigmaringen 1988, S. 379–392.

FLEMISH PRIMITIVES, 2006 – The Flemish Primitives 4: Masters with Provisional Names, bearb. von Pascal Syfer-d'Olne, Roel Slachmuylders, Anne Dubois, Bart Fransen und Famke Peters (Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium), Brussels 2006.

FLEMMING, 1997 – Johanna Flemming, Der spätromanische Bildteppich der Quedlinburger Äbtissin Agnes, in: Festschrift für Ernst Schubert. Zur Kunst des 13. Jahrhunderts in Mitteldeutschland, hg. von Hans-Joachim Krause (Sachsen und Anhalt 19), Weimar 1997, S. 517–553.

FLÜGGE, 1989 – Marina Flügge, Die Glasmalereien der zwei ältesten Fenster des ehemaligen Zisterzienser-Nonnenklosters in Kloster Neuendorf, in: Neue Forschungen zur mittelalterlichen Glasmalerei in der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin 1989, S. 42–51.

FLÜGGE, 1991 – Marina Flügge, Eine mittelalterliche Glasmalereiwerkstatt in Mitteldeutschland, in: Corpus Vitrearum. Tagung für Glasmalereiforschung. Akten des 16. Internationalen Kolloquiums in Bern, Bern 1991, S. 39–42.

FLÜGGE, 1993 – Marina Flügge, Die Quitzow-Scheibe von Kuhsdorf, in: Brandenburgische Denkmalpflege 1,2, 1993, S. 42–46.

FLÜGGE, 1998 – Marina Flügge, Glasmalerei in Brandenburg vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert (Forschungen und Beiträge zur Denkmalpflege im Land Brandenburg 1), Worms 1998.

FLÜGGE, 2001 – Marina Flügge, Die Stadtpfarrkirche St. Marien zu Herzberg und ihre Glasmalereien, in: Denkmalpflege im Land Brandenburg 1990–2000. Bericht des Brandenburgischen Landesamtes für Denkmalpflege und Archäologischen Landesmuseums, bearb. von Michaela Aufleger, Detlef Karg, Jürgen Kunow, Astrid Mikoleietz, Ralph Paschke und Petra Woidt (Forschungen und Beiträge zur Denkmalpflege im Land Brandenburg 5,2), Worms 2001, S. 800–804.

FLÜGGE, 2005 – Marina Flügge, Die Glasmalereien der St. Marienkirche zu Frankfurt (Oder), in: TARGIEL, 2005, S. 151.

FLÜGGE, 2008 – Marina Flügge, Vom Anfang und vom Ende der Welt. Die mittelalterlichen Glasmalereien, in: CHORFENSTER DER ST. MARIENKIRCHE, 2008, S. 75–117.

FLÜGGE/MEINUNG, 2008 – Marina Flügge und Sandra Meinung, Zur Geschichte, Rückkehr und Restaurierung der Glasmalereien der St. Marienkirche Frankfurt (Oder), in: ANTICHRIST, 2008, S. 181–189.

FONTANE, 1994 – Theodor Fontane, Wanderungen durch die Mark Brandenburg, hg. von Gotthard Erler und Rudolf Mingau, 5 Bde., Berlin 1994.

FÖRSTER, 1931 – Otto H. Förster, Kölner Kunstsammler, Berlin 1931.

FRANK/MINER, 1937 – Grace Frank und Dorothy Miner, Proverbes en Rimes. Text and Illustrations of the Fifteenth Century from a French Manuscript in the Walters Art Gallery Baltimore, Baltimore 1937.

FRANKE, 1985 – Martin Franke, Die mittelalterlichen Glasmalereien in Kloster Neuendorf, Dipl.-Arbeit Univ. Leipzig 1985 [Typoskript].

FRANKE, 1998 – Birgit Franke, Assuerus und Esther am Burgunderhof. Zur Rezeption des Buches Esther in den Niederlanden (1450–1530), Berlin 1998.

FRANKL, 1911 – Paul Frankl, Beiträge zur Geschichte der süddeutschen Glasmalerei im 15. Jahrhundert, Straßburg 1911.

FRANKL, 1912a – Paul Frankl, Die Glasmalerei des 15. Jahrhunderts in Bayern und Schwaben (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 152), Straßburg 1912.

FRANKL, 1912b – Paul Frankl, Der Ulmer Glasmaler Hans Wild, in: Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen 33, 1912, S. 31–78.

FRANKL, 1956 – Paul Frankl, Peter Hemmel. Glasmaler von Andlau, Berlin 1956.

FRANKL, 1961 – Paul Frankl, Entgegnung auf WENTZEL, 1958, in: Kunstchronik 14, 1961, S. 281–286.

FRANKL, 1962 – Paul Frankl, Nachträge zu den Glasmalereien von Peter Hemmel, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 16, 1962, S. 201–222.

FRENKEN, 1914 – Goswin Frenken, Die Exempla des Jacob von Vitry. Ein Beitrag zur Geschichte der Erzählungsliteratur des Mittelalters (Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters 5,1), München 1914.

FRENZEL, 1960 – Gottfried Frenzel, Veit Hirsvogel. Eine Nürnberger Glasmalereiwerkstatt der Dürerzeit, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 23, 1960, S. 193–210.

FRENZEL, 1961 – Gottfried Frenzel, Entwurf und Ausführung in der Nürnberger Glasmalerei der Dürerzeit, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 15, 1961, S. 31–59.

FRENZEL, 1968 – Gottfried Frenzel, Die Farbverglasung im Mortuarium des Dom zu Eichstätt, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, 1968, S. 7–26.

FRESE, 2006 – Tobias Frese, Die Bildkritik des Bernhard von Clairvaux. Die Apologia im monastischen Diskurs, Bamberg 2006.

FREYBERG, 1874 – Max von Freyberg, Geschichte der Hofmark Hilkertshausen zugleich Löschi'sche Familiengeschichte, in: Oberbayerisches Archiv 33, 1874, S. 118–216.

FRIEDLÄNDER – Max Jakob Friedländer, Early Netherlandish Painting, 4 Bde., Leyden 1967–1969.

FRIEDLÄNDER, 1903 – Max J. Friedländer, Die Brügger Leihausstellung von 1902, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 26, 1903, S. 147–175.

FRIEDLÄNDER/ROSENBERG, 1989 – Max. J. Friedländer und Jakob Rosenberg, Die Gemälde von Lucas Cranach, Stuttgart ^{2}1989.

FRIEDRICH, 1885 – Carl Friedrich, Augustin Hirsvogel als Töpfer, Nürnberg 1885.

FRIEDRICH, 1994 – Verena Friedrich, Kloster Zinna. Ältestes Zisterzienserkloster der Mark (Peda-Kunstführer 132), Passau 1994.

FRISKE, 2001 – Matthias Friske, Die mittelalterlichen Kirchen auf dem Barnim. Geschichte – Architektur – Ausstattung (Kirchen im ländlichen Raum 1), Berlin 2001.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

FRITZ, 1982 – Johann Michael Fritz, Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa, München 1982.

FRODL-KRAFT, 1963 – Eva Frodl-Kraft, Die Vierte Tagung des Corpus Vitrearum Medii Aevi 1962 in Erfurt, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 17, 1963, S. 38–42.

FRÜNDT, 1978 – Edith Fründt, Mecklenburg und Brandenburg, in: Die Parler und der Schöne Stil. Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Katalog zur Ausstellung im Schnütgenmuseum Köln 2, hg. von Anton Legner, Köln 1978, S. 539–542.

FÜHRER KUNSTGEWERBE-MUSEUM, 1881 – Führer durch die Sammlung. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin, Berlin 1881.

FÜHRER KUNSTGEWERBE-MUSEUM, 1900 – Königliche Museen zu Berlin. Führer durch die Sammlung des Kunstgewerbe-Museums, hg. von der Generalverwaltung der Königlichen Museen, Berlin ^{12}1900.

FÜHRER KUNSTGEWERBE-MUSEUM, 1910 – Königliche Museen zu Berlin. Führer durch die Sammlung des Kunstgewerbe-Museums, hg. von der Generalverwaltung der Königlichen Museen, Berlin ^{15}1910.

FÜHRER MÄRKISCHES MUSEUM, 1908a – Führer durch das Märkische Museum, hg. von der Direktion, Berlin 1908.

FÜHRER MÄRKISCHES MUSEUM, 1908b – Führer durch das Märkische Museum, hg. von der Direktion, Berlin ^{2}1908.

FÜHRER MÄRKISCHES MUSEUM, 1914 – Führer durch das Märkische Museum, hg. von der Direktion, Berlin ^{11}1914.

FÜHRER MÄRKISCHES MUSEUM, 1916 – Führer durch das Märkische Museum, hg. von der Direktion, Berlin ^{12}1916.

FÜHRER SCHLOSSMUSEUM, 1921 – Führer durch das Schlossmuseum, Berlin ^{2}1921.

FÜHRER SCHLOSSMUSEUM, 1940 – Führer durch das Schlossmuseum, Berlin o. J. [1940].

FUHRMANN, 2001 – Hans Fuhrmann, Bildprogramm und Inschriften des Werbener Kelches und der zugehörigen Patene, in: Goldschmiedekunst des Mittelalters, hg. von Bettina Seyderhelm, Magdeburg 2001, S. 88–109.

FUNCKE, 1914 – Fritz Funcke, Das Bistum Lebus bis zum Anfang der Hohenzollernherrschaft in der Mark Brandenburg, in: Jahrbuch für Brandenburgische Kirchengeschichte 11/12, 1914, S. 41–76.

FÜSSLI, 1779 – Allgemeines Künstlerlexikon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stahlschneider etc. etc. Nebst angehängten Verzeichnissen der Lehrmeister und Schüler, auch der Bildnisse, der in diesem Lexicon enthaltenen Künstler, bearb. von J[ohann] R[udolf] F[uessli], Zürich 1779.

FÜSSLI, 1816 – Allgemeines Künstlerlexikon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stahlschneider etc. etc. Nebst angehängten Verzeichnissen der Lehrmeister und Schüler, auch der Bildnisse, der in diesem Lexicon enthaltenen Künstler 3, bearb. von H[ans] H[einrich] Füßli, Zürich 1816.

GAMBER, 1955 – Ortwin Gamber, Harnischstudien 6: Stilgeschichte des Plattenharnisches von 1440–1510, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 51, 1955, Sonderheft 149, S. 31–102.

GAMBER, 1957 – Ortwin Gamber, Der Turnierharnisch zur Zeit König Maximilians I. und das Thunsche Skizzenbuch, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 53, 1957, S. 33–70.

GAMBER, 1985 – Ortwin Gamber, Ritterspiele und Turnierrüstung im Spätmittelalter, in: Das ritterliche Turnier im Mittelalter. Beiträge zu einer vergleichenden Formen- und Verhaltensgeschichte des Rittertums, hg. von Josef Fleckenstein (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 80), Göttingen 1985, S. 513–531.

GAMBERONI, 1969 – Johann Gamberoni, Die Auslegung des Buches Tobias in der griechisch-lateinischen Kirche der Antike und der Christenheit des Westens bis um 1600, München 1969.

GĄSIOR, 2008 – Agnieszka Gąsior, Das Hochaltarretabel aus der St. Marienkirche in Frankfurt an der Oder – eine kurfürstliche Stiftung?, in: BADSTÜBNER u. a., 2008, S. 330–347.

GAST, 2007 – Uwe Gast, Fragment eines Thron Salomonis aus Arnstein. Sieben Scheiben eines typologischen Zyklus mit Stiftern aus Arnstein, in: Die Glasgemälde-Sammlung des Freiherrn von Stein. LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, Westfälisches Landesmuseum / Kulturstiftung der Länder, hg. von Petra Marx, Uwe Gast und Daniel Parello, Berlin 2007, S. 75–84.

GATOUILLAT, 2004 – Françoise Gatouillat, La verriere typologique de la première église des Dominicains de Strasbourg, in: Glas. Malerei. Forschung. Internationale Studien zu Ehren von Rüdiger Becksmann, hg. von Hartmut Scholz, Ivo Rauch und Daniel Hess, Berlin 2004, S. 101-107.

GATOUILLAT/LEHNI, 1995 – Françoise Gatouillat und Roger Lehni, Le Vitrail en Alsace (Images du Patrimoine, Inventaire Général des Monuments et des Richesses artistiques de la France), Paris 1995.

GECHTER, 1995 – Marianne Gechter, St. Alexius. Klosterkirche, Alexianer (zeitweise St. Longinus?), in: Kölner Kirchen und ihre mittelalterliche Ausstattung 1 (Colonia Romanica 10), Köln o. J. [1995], S. 39–40.

GEERLING, 1827 – Christian Geerling, Sammlung von Ansichten alter enkaustischer Glasgemälde aus den verschiedenen Epochen 3, Köln 1827.

GEIGES, 1906 – Fritz Geiges, Das St. Annen-Fenster im jetzigen Alexanderchörlein, in: Freiburger Münsterblätter 4, 1906, S. 41–81.

GEIGES, 1931 – Fritz Geiges, Der mittelalterliche Fensterschmuck des Freiburger Münsters, Freiburg i. Br. 1931.

GEISBERG, 1903 – Max Geisberg, Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem, Straßburg 1903.

GEISBERG, 1973 – Max Geisberg, Alte Spielkarten, Reprint, Baden-Baden 1973.

GENTZ, 2000 – Ulrike Gentz, Zum Verhältnis von Hallenumgangschören in Süd- und Norddeutschland, in: Hallenumgangschöre in Brandenburg, hg. von Ernst Badstübner und Dirk Schumann, Berlin 2000, S. 142–156.

GENTZ, 2003 – Ulrike Gentz, Der Hallenumgangschor in der städtischen Backsteinarchitektur Mitteleuropas 1350–1500 (Studien zur Backsteinarchitektur 6), Berlin 2003.

GERICKE/SCHLEIFF/WENDLAND, 1978 – Wolfgang Gericke, Heinrich-Volker Schleiff und Winfried Wendland, Brandenburgische Dorfkirchen, Aufnahmen von Joachim Fritz, Berlin ^{3}1978.

GERMANIA SACRA I,1, 1929 – Gustav Abb und Gottfried Wentz, Das Bistum Brandenburg (Germania Sacra I,1), Berlin 1929.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

GERO, 1983 – Jules Géro, Bibliographie du vitrail français, Paris 1983.

GERSDORF, 1864 – Urkundenbuch des Hochstifts Meißen 1 (Codex diplomaticus Saxoniae regiae 2,1), hg. von Ernst Gotthelf Gersdorf, Leipzig 1864.

GERTLER, 1966 – Carljürgen Gertler, Baugeschichtliche Eindrücke in Alt-Krüssow, in: Prignitz-Forschungen 1, 1966, S. 80–92.

GESSERT, 1839 – M. A. Gessert, Glasmalerei in Deutschland und den Niederlanden, Frankreich, England, der Schweiz, Italien und Spanien, Stuttgart/Tübingen 1839.

GEWERBE-MUSEUM, 1867 – Deutsches Gewerbe-Museum zu Berlin. Satzungen nebst Anlage A: Sammlung von Mustern und Modellen, Anlage B: Plan der Unterrrichts-Anstalt, o. O. [Berlin] 1867.

GILBERT, 1821 – A. P. M. Gilbert, Déscription historique de la basilique métropolitaine de Paris, Paris 1821.

GLASMALEREI AUS ACHT JAHRHUNDERTEN, 1997 – Glasmalereien aus acht Jahrhunderten. Meisterwerke in Deutschland, Österreich und der Schweiz – Ihre Gefährdung und Erhaltung, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, dem Österreichischen Bundesdenkmalamt, Wien, dem Schweizerischen Zentrum für Forschung und Information zur Glasmalerei, Romont/Leipzig ^{2}1997.

GLOSSARIUM ARTIS, 1982 – Glossarium Artis 4. Paramente und Bücher der christlichen Kirchen. Systematisches Fachwörterbuch, München u. a. ^{2}1982.

GMELIN, 1966 – Hans Georg Gmelin, Georg Pencz als Maler, in: Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst 18, 1966, S. 49–126.

GMELIN, 1974 – Hans Georg Gmelin, Spätgotische Tafelmalerei in Niedersachsen und Bremen, Berlin/München 1974.

GOOSS, 1998 – Gisela Gooß, Das Bauwerk Kloster Chorin – Eine Bestandsaufnahme (Choriner Forschungen 2), Berlin 1998.

GORSZKOWSKY, 1832 – C. von Gorszkowsky, Das Leben des Generals Grafen Bogislaw Tauentzien von Wittenberg, Frankfurt (Oder) 1832.

GOSEBRUCH, 1975 – Martin Gosebruch, Die Magdeburger Seligpreisungen, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 38, 1975, S. 97–126.

GÖTTLICHER, 1997 – Arvid Göttlicher, Die Schiffe im Alten Testament, Berlin 1997.

GOW, 2008 – Andrew Colin Gow, Das Gefolge des Antichristen. Zur Legende von den „roten Juden“, in: ANTICHRIST, 2008, S. 102–112.

GRALAK/KRAUSKOPF, 2008 – Justyna Gralak und Christof Krauskopf, Objekt – Attribut – Handlung. Realienkundliche Betrachtungen zu den Fenstern der Frankfurter Marienkirche, in: ANTICHRIST, 2008, S. 159–170.

GREBE, 1963 – Klaus Grebe, Untersuchungen im Dom zu Brandenburg (Havel), in: Ausgrabungen und Funde 9, 1963, S. 155–160, und 10, 1965, S. 145–150.

GREBE, 1996 – Klaus Grebe, Ausgrabungen im Brandenburger Dom und dessen Umfeld, in: DOM ZU BRANDENBURG, 1996, S. 11–19.

GREEN u. a., 1979 – The Hortus Deliciarum of Herrad of Hohenbourg, hg. von Rosalie Green, Michael Evans, Christine Bischoff und Michael Curschmann (Studies of the Warbourg Institute 36), London 1979.

GREWENIG, 1987 – Meinrad Maria Grewenig, Der Akt in der deutschen Renaissance. Die Einheit von Nacktheit und Leib in der bildenden Kunst (Wissenschaft und Forschung 1), Freren 1987.

GRITZNER, 1894 – Maximilian Gritzner, Landes- und Wappenkunde der Brandenburgisch-Preußischen Monarchie. Geschichte ihrer einzelnen Landestheile, deren Herrscher und Wappen, Berlin 1894.

GRODECKI/BRISAC, 1985 – Louis Grodecki und Cathérine Brisac, Gothic Stained Glass 1200–1300, London 1985.

GROHNE, 1912 – Ernst Grohne, Die Hausnamen und Hauszeichen, ihre Geschichte, Verbreitung und Einwirkung auf die Bildung der Familien- und Gassennamen, Göttingen 1912.

GRÖTECKE, 2007 – Iris Grötecke, Bildgestaltung, Bildmitteilung und künstlerischer Austausch. Tafelmalerei, in: KLEIN, 2007, S. 402–456.

GROTEFEND, 1892 – Hermann Grotefend, Zeitrechnung des deutschen Mittelalters 2, Hannover 1892.

GRUNOW, 1868 – C[arl Albert Rudolph] Grunow, Das Deutsche Gewerbe-Museum zu Berlin. Kurze Mitteilungen über die Einrichtungen desselben und Führer durch die Sammlung, Berlin 1868.

GUMMELT, 1980 – Wolfgang Gummelt, Taufbecken aus der Marienkirche in Frankfurt (Oder), in: KAT. AUSST. BERLIN, 1980.

GUMMELT, 1982 – Wolfgang Gummelt, Die Restaurierung des Taufbeckens in der Marienkirche zu Frankfurt (Oder), in: Metallkunst von der Spätantike bis zum Mittelalter, hg. von Arne Effenberger (Schriften der frühchristlich-byzantinischen Sammlung 1), Berlin 1982, S. 276–279.

GUNDLING, 1725 – Jacob Paul Gundling, Leben und Thaten Friderichs des Andern, Churfürsten zu Brandenburg [...]. Aus den Archiven, Originalien, Archivischen Nachrichten [...] abgefasset, Potsdam 1725.

GÜNTHER, 1979 – Der Antichrist. Der staufische Ludus de Antichristo, kommentiert von Gerhard Günther, Hamburg 1979.

GÜNTHER, 1993 – Jörn-Uwe Günther, Die illustrierten mittelhochdeutschen Weltchronikhandschriften in Versen. Katalog der Handschriften und Einordnung der Illustrationen in die Bildüberlieferung (tuduv-Studien, Reihe Kunstgeschichte 48), München 1993.

GUTBERLET, 1935 – Helena Gutberlet, Die Himmelfahrt Christi in der bildenden Kunst von den Anfängen bis ins hohe Mittelalter (Akademische Abhandlungen zur Kunstgeschichte 3,5), Straßburg 1935.

GUTFLEISCH-ZICHE, 1997 – Barbara Gutfleisch-Ziche, Volkssprachliches und bildliches Erzählen biblischer Stoffe. Die illustrierten Handschriften der „Altdeutschen Genesis“ und des „Leben Jesu“ der Frau Ava (Europäische Hochschulschriften 1, Deutsche Sprache und Literatur 1596), Frankfurt a. Main 1997.

HAASE, 1991 – Günther Haase, Kunstraub und Kunstschutz. Eine Dokumentation, Hildesheim 1991.

HAASE, 2000 – Günther Haase, Die Kunstsammlung des Reichsmarschalls Hermann Göring. Eine Dokumentation, Berlin 2000.

HAASS, 1932 – Robert Haass, Geschichte der Kreuzherren in den Rheinlanden, Bonn 1932.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

HABICH, 1907 – Georg Habich, Studien zur deutschen Renaissancemedaille 3, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 28, 1907, S. 181–198, 230–272.

HABICH, 1913 – Georg Habich, Studien zur deutschen Renaissancemedaille 4, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 34, 1913, S. 1–35.

HABICHT, 1922 – Victor C. Habicht, Jugendwerke des M. Grünewald, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 15, 1922, S. 40–56.

HAEUSLER, 1980 – Martin Haeusler, Das Ende der Geschichte in der mittelalterlichen Weltchronistik, Köln/Wien 1980.

HAGEN/WEGENER-HÜSSEN, 1994 – Bernt von Hagen und Angelika Wegener-Hüssen, Stadt Augsburg (Denkmäler in Bayern 7,83), München 1994.

HAHN, 2001 – Sylvia Hahn, Die Ikonographie des hl. Georg. Darstellungen im Westen Europas, in: KAT. AUSST. FREISING, 2001, S. 77–91.

HAHNLOSER, 1963 – Hans R. Hahnloser, Die vierte Arbeitstagung des „Corpus Vitrearum Medii Aevi", 24.–29. September 1962, in: Unsere Kunstdenkmäler 14, 1963, S. 35f.

HAID, 1786 – Johann Herkules Haid, Ulm mit seinem Gebiete, Ulm 1786.

HALLER VON HALLERSTEIN, 1967 – Helmut Haller von Hallerstein, Größe und Quellen des Vermögens von hundert Nürnberger Bürgern um 1500, in: Beiträge zur Wirtschaftsgeschichte Nürnbergs (Beiträge zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg 11,1), Nürnberg 1967, S. 117–176.

HALLINGER, 2004 – Johannes Hallinger, Georg Pencz und der Hirsvogelsaal zu Nürnberg, in: HIRSVOGELSAAL IN NÜRNBERG, 2004, S. 91–103.

HAMMERSTEIN, 1974 – Reinhold Hammerstein, Diabolus in Musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 6), Bern 1974.

HAMPE, o. J. – Theodor Hampe, Der Augsburger Formschneider Hans Schwarzenberger und seine Modellbücher aus den Jahren 1534 und 1535, o. O. o. J.

HAMPERL, 1992a – Wolf-Dieter Hamperl, Gold- und Silberschmiedekunst in Eger (1360-1760), in: Kunst in Eger. Stadt und Land, hg. von Lorenz Schreiner, München/Wien, S. 382–403.

HAMPERL, 1992b – Wolf-Dieter Hamperl, Malerei in Eger, in: Kunst in Eger. Stadt und Land, hg. von Lorenz Schreiner, München/Wien, S. 347–381.

HANDWÖRTERBUCH DES DEUTSCHEN ABERGLAUBENS – Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, hg. von Hanns Bächtold-Stäubli, 18 Bde., Berlin/Leipzig 1927–1942.

HARTMANN/RENARD, 1910 – Paul Hartmann und Edmund Renard, Die Kunstdenkmäler des Kreises Düren (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 9,1), Düsseldorf 1910.

HASELOFF, 1897 – Arthur Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 9), Straßburg 1897.

HASELOFF, 1931 – Arthur Haseloff, Die Glasmalereien in der Kirche zu Breitenfelde und die deutsch-nordischen künstlerischen Beziehungen im 13. Jahrhundert, in: Festgabe Anton Schifferer zum 60. Geburtstag (Veröffentlichungen der Schleswig-Holsteinischen Universitäts-Gesellschaft 37), Breslau 1931, S. 1–20.

HASKINS, 1993 – Susan Haskins, Mary Magdalen. Myth and Metaphor, London 1993.

HAUSMANN, 1979 – Tjark Hausmann, Alte Uhren, Berlin 1979.

HAUSMANN, 2003 – Jost Hausmann, Die wechselnden Residenzen des Reichskammergerichts bis Speyer, in: Das Reichskammergericht. Der Weg zu seiner Gründung und die ersten Jahrzehnte seines Wirkens 1451–1527, hg. von Bernhard Diestelkamp (Quellen und Forschungen zur höchsten Gerichtsbarkeit im Alten Reich 45), Köln 2003, S. 145–159.

HAUSSHERR, 1977 – Reiner Haussherr, Die Chorschrankenmalerei des Kölner Doms, in: Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300–1430. Ergebnisse der Ausstellung und des Colloquiums Köln 1974, hg. von Gerhard Bott (Begleithefte zum Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1977,1), o. O. [Köln] o. J. [1977], S. 28–59.

HAUSSHERR, 1986 – Reiner Haussherr, Überlegungen zu spätgotischen Bildzyklen mit Szenen aus der öffentlichen Wirksamkeit Christi, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstwissenschaft 43, 1986, S. 124–134.

HAYWARD, 1969 – Jane Hayward, Stained-Glass Windows from the Carmelite Church at Boppard–am–Rhein, in: Metropolitan Museum Journal 2, 1969, S. 75–114.

HECHBERGER, 2004 – Werner Hechberger, Adel, Ministerialität und Rittertum im Mittelalter (Enzyklopädie deutscher Geschichte 72), München 2004.

HECK, 2002 – Kilian Heck, Genealogie als Monument und Argument. Der Beitrag dynastischer Wappen zur politischen Raumbildung der Neuzeit, München/Berlin 2002.

HEDERICH, 1986 – Benjamin Hederich, Gründliches mythologisches Lexikon, Darmstadt 1986 [Nachdruck Leipzig 1770].

HEFFTER, 1840 – [von Rochow, Gustav Adolf Rochus], Geschichtliche Nachrichten von Brandenburg und dessen Alterthümern, hg. von Moritz Wilhelm Heffter, Brandenburg ^{2}1840.

HEFFTER, 1850 – M. W. Heffter, Wegweiser durch Brandenburg und seine Altertuemer, Brandenburg Havel 1850.

HEFFTER, 1851 – Carl Christian Heffter, Urkundliche Chronik der alten Kreisstadt Jüterbock und ihrer Umgebungen […], Jüterbog 1851.

HEIDEMANN, 1874 – Julius Heidemann, Geschichte des Grauen Klosters zu Berlin, Berlin 1874.

HEIDEN, 2001 – Henk van der Heiden, Veronique van de Kerckhof. De beschrijving van de Nederlanden door Lodovico Guicciardini in het kader van zijn tijd, Bergeijk, 2001.

HEINRICH, 1954 – Ernst Heinrich, Die Dorfkirche in Tempelhof. Eine baugeschichtliche Untersuchung, in: Der Bär von Berlin 4, 1954.

HEINRICH, 1999 – Tausend Jahre Kirche in Berlin-Brandenburg, hg. von Gerd Heinrich, Berlin 1999.

HELIAND, 1966 – Heliand und die Bruchstücke der Genesis aus dem Altsächsischen und Angelsächsischen übertragen von Felix Genzmer, Stuttgart 1966.

HELLMANN, 1929 – Otto Hellmann, Stralau und seine Geschichte, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins 46, 1929, S. 73–101.

HELLMANN, 1931 – Oskar Hellmann, Die Hellmann. Das Bild einer deutschen Familie, Glogau 1931.

HEMPEL, 1970 – Wolfgang Hempel, Übermuot, diu alte ... Der Superbia-Gedanke und seine Rolle in der deutschen Literatur des Mittelalters, Bonn 1970.

HENGELHAUPT/SCHMIDT-BREITUNG, 2007 – Uta Hengelhaupt und Dorothee Schmidt-Breitung, Der mittelalterliche Bild-

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

zyklus in der Sakristei der Beeskower Marienkirche, Berlin 2007.

HENGEVOSS-DÜRKOPP, 1994 – Kerstin Hengevoss-Dürkopp, Skulptur und Frauenkloster. Studien zu Bildwerken der Zeit um 1300 aus Frauenklöstern des ehemaligen Fürstentums Lüneburg (ARTEfact 7), Berlin 1994.

HENKEL/SCHÖNE, 1967 – Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts, hg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Stuttgart 1967.

HENKYS, 1965 – 800 Jahre Dom zu Brandenburg, hg. von Jürgen Henkys, Berlin 1965.

HENNING, 1938 – Martin Henning, Alt-Krüssow, in: Monatsblätter [der Landesgeschichtlichen Vereinigung für die Mark Brandenburg] 43, 1938, S. 6f.

HENNING, 1964 – John Henning, Die Chöre der Heiligen, in: Archiv für Liturgiewissenschaft 8, 1964, S. 436–456.

HERTEL, 1888 – G[ustav] Hertel, Der Streit des Erzbischofs Ernst mit der Stadt Magdeburg 1494–1497, in: Geschichts-Blätter für Stadt und Land Magdeburg 23, 1888, S. 370–409.

HERWAARDEN, 1978 – Jan van Herwaarden, Opgelegde bedevaarten. Een studie over de praktijk van opleggen van bedevaarten (met name in de stedelijke rechtspraak) in de Nederlanden gedurende de late middeleeuwen (ca. 1300–ca. 1500), Groningen 1978.

HERZBERG, 1974 – Die Kreisstadt Herzberg (Heimatkundliche Materialsammlung 2), o. O. [Herzberg] o. J. [1974].

HERZOG, 1955 – Émile Herzog, Les Vitraux de l'Église des Dominicains, in: Annuaire de la Société Historique et Littéraire de Colmar 3, 1955, S. 37–46.

HESS, 1994 – Daniel Hess, Meister um das „mittelalterliche Hausbuch". Studien zur Hausbuchmeisterfrage, Mainz 1994.

HESS, 1995 – Daniel Hess, Der Weg in die Stube. Zur Entwicklung und Verbreitung der Kabinettscheibe, in: KAT. AUSST. ULM, 1995, S. 42–49.

HESS, 1995/1996 – Daniel Hess, „Modespiel" der Neugotik oder Denkmal der Vergangenheit? Die Glasmalereisammlung in Erbach und ihr Kontext, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 49/50, 1995/1996, S. 227–248.

HESS, 2000 – Daniel Hess, Der sogenannte Staufener Altar und seine Nachfolge. Zur Oberrheinischen Malerei um 1450, in: Begegnungen mit alten Meistern. Altdeutsche Malerei auf dem Prüfstand, hg. von Frank Matthias Kammel und Carola Bettina Gries, Nürnberg 2000, S. 77–87.

HESS, 2001 – Daniel Hess, König Ferdinand I. und das Urteil des Paris, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, 2001, S. 125–136.

HESS, 2008 – Daniel Hess, Hans Wertinger und die Freuden des Landlebens, in: Enthüllungen. Restaurierte Kunstwerke von Riemenschneider bis Kremser Schmidt, Katalog zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Ausstellungs- und Schriftleitung Frank Matthias Kammel, Redaktion Christine Kupper, Nürnberg 2008, S. 64–81.

HEUSSNER/SCHÖFBECK/SCHUMANN, 2005 – Karl-Uwe Heußner, Tilo Schöfbeck und Dirk Schumann, Die spätgotische Wallfahrtsarchitektur in der Prignitz. Überraschende Erkenntnisse zur Baugeschichte der ehemaligen Wallfahrtskirche Heilig-Blut, heute Pfarrkirche St. Nikolaus, in: Brandenburgische Denkmalpflege 14,2, 2005, S. 66–72.

HEYE, 1965 – Eva Heye, Die Rundscheiben aus Schloss Erbach in der Skulpturen-Abteilung, in: Berliner Museen N.F. 15, 1965, S. 49–57.

HILDEBRAND, 1991 – Josephine Hildebrand, Der Stuhl. Hilfe beim Entspannen (Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Kunstgewerbemuseum. Pädagogischer Dienst. Stuhl-Blatt 4), Berlin 1991.

HILKA, 1937 – Die Wundergeschichten des Caesarius von Heisterbach 3, hg. von Alfons Hilka (Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde 43,3), Bonn 1937.

HILLE, 1875 – Registrum König Christian des Ersten, hg. von Georg Hille (Urkundensammlung der Gesellschaft für Schleswig-Holstein-Lauenburgische Geschichte 4), Kiel 1875.

HINZ, 2000 – Ulrich Hinz, Quellen und Glasmalereien des Mittelalters und des 19./frühen 20. Jahrhunderts. Ortskatalog, Potsdam 2000 [Typoskript].

HIRSCHMANN, 1959 – Gerhard Hirschmann, Eichstätt (Historischer Atlas von Bayern. Franken 1,6), München 1959.

HIRSCHMANN, 1984 – Gerhard Hirschmann, Die Herrschaft des Rates in der Reichsstadt Nürnberg, in: ARNDT, 1984, 279–285.

HIRSVOGELSAAL IN NÜRNBERG, 2004 – Der Hirsvogelsaal in Nürnberg. Geschichte und Wiederherstellung, red. von Susanne Böning-Weis u.a. (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 113), München 2004.

HISTORISCHE GLASMALEREI, 1999 – Historische Glasmalerei: Schutzverglasung – Bestandsicherung – Weiterbildung, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Leipzig 1999.

HISTORISCHE STÄTTEN, 1973 – Handbuch der historischen Stätten Deutschlands 10: Berlin und Brandenburg, hg. von Gerd Heinrich, Stuttgart 1973.

HLAVÁČEK/KÜHNE, 2006 – Petr Hlaváček und Hartmut Kühne, Der sogenannte „Pilgerschuh" in Wilsnack – eine Votivgabe und ihr historischer Kontext, in: Die Wilsnackfahrt. Ein Wallfahrts- und Kommunikationszentrum Nord- und Mitteleuropas im Spätmittelalter, hg. von Felix Escher und Hartmut Kühne (Europäische Wallfahrtsstudien 2), Frankfurt a. Main u.a. 2006, S. 189–198.

HOFFMANN, 1909 – Ludwig Hoffmann, Neubauten der Stadt Berlin […] 8: Märkisches Museum. Fünfzig Tafeln, Berlin 1909.

HOFFMANN, 1982 – Paul Hoffmann, Die bildlichen Darstellungen des Kurfürstenkollegiums von den Anfängen bis zum Ende des Hl. Römischen Reiches (13.–18. Jahrhundert) (Bonner Historische Forschungen 47), Bonn 1982.

HOFFMANN, o. J. – Ludwig Hoffmann, Meine Lebenserinnerungen, Berlin o. J. [Typoskript, Exemplar Stiftung Stadtmuseum Berlin, Bibliothek, Sign. 29039; vgl. auch: Ludwig Hoffmann: Lebenserinnerungen eines Architekten, bearb. und hg. von Wolfgang Schäche (Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin, Beiheft 19), Berlin 1983].

HÖFLER, 2007 – Janez Höfler, Der Meister E.S. Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts, Regensburg 2007.

HOFMANN, 1965 – Hanns Hubert Hofmann, Nobiles Norimbergenses. Betrachtungen zur Struktur der reichsstädtischen Oberschicht, in: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte 28, 1965, S. 115–150.

HOHMANN, 2000 – Susanne Beatrix Hohmann, Die Halberstädter Chorschranken (Neue Forschungen zur deutschen Kunst 3), Berlin 2000.

HOLKHAM BIBLE PICTURE BOOK, 1954 – The Holkham Bible Picture Book, Introduction and Commentary by W. O. Hassall, London 1954.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

HOLLACK, 1917 – Emil Hollack, Das ungeteilte Haus Eulenburg und seine Tochterhäuser Liebenwerda-Kalau und Übigau-Sonnewalde-Wahrenbrück (Nachrichten über die Grafen zu Eulenburg als Fortsetzung und Ergänzung des Urkundenbuchs 2,1), Königsberg i. Pr. 1917.

HOLLSTEIN – German Engravings, Etchings and Woodcuts. Ca. 1400–1700, hg. von Friedrich W. H. Hollstein und Tilman Falk, 74 Bde., Amsterdam u.a.1954–2008.

HOLLSTEIN, 1951 – Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700, hg. von Friedrich W. H. Hollstein, 72 Bde., Amsterdam u.a. 1949–2010.

HOLTZE, 1862 – F[riedrich] Holtze, Protokoll der vom Januar 1863 bis Mai 1865 gehaltenen Sitzungen [des Vereins für Geschichte der Mark Brandenburg], in: Märkische Forschungen 9, 1865, S. 329–362.

HOMEYER, 1870 – C[arl] G[ustav] Homeyer, Die Haus- und Hofmarken, Berlin 1870.

HONEMANN, 2000 – Volker Honemann, Heinrich von Hesler. Die Apokalypse. Königsberger Apokalypse. Mikrofiche-Edition der Handschriften Torun, Biblioteka Uniwersytetu Mikolaja Kopernika, ms. Rps. 64 und ms. Rps. 44 (Codices illuminati medii aevi 27), München 2000.

HÖNN, 1704 – Georg Paul Hönn, Des Chur- und Fürstl. Hauses Sachsen Wappens- und Geschlechts-Untersuchung […], Leipzig 1704.

HOPPE, 1914 – Willy Hoppe, Kloster Zinna. Ein Beitrag zur Geschichte des ostdeutschen Koloniallandes und des Cistercienserordens (Veröffentlichungen des Vereins für die Geschichte der Mark Brandenburg 15), München/Leipzig 1914.

HÖRSCH, 2006 – Markus Hörsch, Kruzifix der Cottbuser Franziskanerkirche, in: Karl IV., Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437, hg. von Jiří Fajt, München/Berlin 2006, S. 351–53.

HOTZ, 1956 – Walter Hotz, Nikolaus Nievergalt von Worms in der spätgotischen Malerei. Neue Beiträge zur Hausbuchmeisterfrage, in: Der Wormsgau 3, 1956, S. 306–316.

HRG – Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte, 5 Bde., Berlin 1971–1998.

HÜBBE, 1858 – Wilhelm Hübbe, Über den ehemaligen Gebrauch der Haus- und Hofmarken in der Stadt Hamburg und deren Gebiet, in: Zeitschrift des Vereins für hamburgische Geschichte 4, 1858, S. 391–435.

HÜBNER, 1968 – Kurt Hübner, Die mittelalterlichen Glockenritzzeichnungen (Schriften zur Kunstgeschichte 12), Berlin 1968.

HUNECKE, 1988 – Irmgard Hunecke, Typologische Kreuzgangsverglasungen der Spätgotik im Rheinland, Aachen 1988.

HUPPERTZ, 1914 – Andreas Huppertz, Die Altkölnische Malerschule, München 1914.

HUSBAND, 1990 – Timothy B. Husband, Hans Leonhard Schäufelein and Small-Scale Stained Glass. A Design for a Quatrelobe and Two Silver-Stained Roundels in New York, in: Hans Schäufelein. Vorträge gehalten anlässlich des Nördlinger Symposiums im Rahmen der 7. Rieser Kulturtage Nördlingen, hg. von der Stadt Nördlingen, Nördlingen 1990, S. 81–96.

HUSBAND, 1998 – Timothy B. Husband, The Dissemination of Design in Small-Scale Glass Production. The Case of the „Medieval Housebook“, in: Gesta 37,2, 1998, S. 178–185.

HÜSELER, 1925 – Hamburgische Hausmarken vom 14. bis zum 17. Jahrhundert, hg. von Konrad Hüseler, Hamburg 1925.

IMHOFF, 1900 – Wilhelm Freiherr von Imhoff, Genealogisches Handbuch der zur Zeit lebenden rats- und gerichtsfähigen Familien der vormaligen Reichsstadt Nürnberg, Nürnberg 1900.

IMHOFF, 1984 – Berühmte Nürnberger aus neun Jahrhunderten, hg. von Christoph von Imhoff, Nürnberg 1984.

INNUNGSLADEN, 1900 – Aus alten Innungsladen, in: Mitteilungen des Vereins für Heimatkunde im Kreise Schweinitz 11, Dez. 1900, S. 1f.

ISENBURG, 1975 – Wilhelm Karl von Isenburg, Die deutschen Staaten (Europäische Stammtafeln. Stammtafeln zur Geschichte der europäischen Staaten 1), Marburg ^{2}1975.

JACKY, 1993 – Pierre Jacky, Un exemple de vitrail civil. Un rondel de Jean Fouquet, in: KAT. AUSST. PARIS, 1993, S. 48–51.

JAHRESVERSAMMLUNG, 1902 – Die Jahresversammlung des Vereins für Heimatkunde im Kreise Schweinitz am 7. November 1902, in: Mitteilungen des Vereins für Heimatkunde im Kreise Schweinitz 34, Nov. 1902, S. 1–4.

JAEGER, 1831 – Carl Jaeger, Schwäbisches Städtewesen des Mittelalters 1: Ulms Verfassungs-, bürgerliches und commercielles Leben im Mittelalter, Stuttgart/Heilbronn 1831.

JAHN, 1955 – Johannes Jahn, Lucas Cranach als Graphiker, Leipzig 1955.

JAHRBUCH, 1900 – Bericht des Provinzialkonservators 1900–Febr. 1901, in: Jahrbuch der Denkmalpflege in der Provinz Sachsen fuer 1900, S. 33–42.

JAHRBUCH, 1901 – Bericht des Provinzialkonservators 1900–Febr. 1902, in: Jahrbuch der Denkmalpflege in der Provinz Sachsen fuer 1901, S. 10–15.

JAMES, 1951 – Montague R. James, Pictor in Carmine, in: Archeologia 94, 1951, S. 144–166.

JANSE, 1985 – Gebrandschilderd glas in Nederland, in: Kleurig glas in monumenten, Den Haag 1985, S. 12–15.

JANSE, 1992 – H. Janse, Een Nederlands gebrandschilderd glas in de Heilig Bloedkerk te Wilsnack (D.), in: Bulletin. Tweemaandelijks tijdschrift voor monumentenzorg, architectuurgeschiedenis, archeologie, cultuurbeleid, musea en archieven 91,1, 1992, S. 21–26.

JÁSZAI, 1986 – Géza Jászai, Mittelalterliche Glasmalereien (Bildhefte des Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 24), Münster 1986.

JEITNER, 2007 – Christa-Maria Jeitner, Zur textilen Handarbeit in Zisterzienserinnenklöstern der Mark Brandenburg – Beobachtungen, Befunde, Rückschlüsse, in: SCHUMANN, 2007, S. 320–383.

JEITNER/WETTER, 2005 – Christa-Maria Jeitner und Evelin Wetter, Schwanenordenkasel C 13, in: REIHLEN, 2005, S. 308–313.

JENSCHKE, 1972 – Georg Jenschke, Untersuchungen zu Stoffgeschichte, Form und Funktion mittelalterlicher Antichristspiele, Münster 1972.

JENSEN, 1961 – Wilhelm Jensen, Das Hamburger Domkapitel und die Reformation (Arbeiten zur Kirchengeschichte Hamburgs 4), Hamburg 1961.

JERCHEL, 1938 – Stadt und Landkreis Cottbus, bearb. von Heinrich Jerchel (Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg 5,3), Berlin 1938.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

JESSEWITSCH, 1987 – Rolf Dieter Jessewitsch, Das „Ständebuch" des Jost Amman (1568), Münster 1987.

JEUTTER, 2003 – Ewald Jeutter, Eine Glasgemäldesammlung des 15. bis 19. Jahrhunderts aus dem Besitz der Herzöge von Sachsen-Coburg und Gotha und ihre Verwendung zur Ausstattung der Kapelle des herzoglichen Sommerschlosses Callenberg bei Coburg im Jahr 1845, in: KAT. AUSST. CALLENBERG, 2003, S. 14–36.

JORK, 1903 – Otto Jork, Brandenburg in der Vergangenheit und Gegenwart. Ein Wegweiser durch die Stadt und ihre Altertümer, Brandenburg ^{2}1903.

JÜLICH, 1998 – Theo Jülich, Kat. Nr. 63. Verkündigung, in: KAT. AUSST. KÖLN, 1998, S. 266–268.

JUNG, 1904 – Wilhelm Jung, Die Klosterkirche zu Zinna im Mittelalter. Ein Beitrag zur Baugeschichte der Zisterzienser (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 56), Straßburg 1904.

JUNG, 1912a – Wilhelm Jung, Die Kunstdenkmäler der Stadt Frankfurt (Oder), hg. vom Brandenburgischen Provinzialverband (Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg 6,2), Berlin 1912.

JUNG, 1912b – Wilhelm Jung, Die mittelalterliche Glasmalerei in der Marienkirche zu Frankfurt/Oder, in: Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei 5, 1912, S. 46–48.

JUNG/SOLGER/SPATZ, 1909 – Die Kunstdenkmäler des Kreises Lebus, bearb. von Wilhelm Jung, Friedrich Solger und Willy Spatz (Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg 6,1), Berlin 1909.

JUNG/SPATZ, 1917 – Die Kunstdenkmäler des Kreises Luckau, bearb. von Wilhelm Jung und Willy Spatz (Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg 5,1), Berlin 1917.

KAHSNITZ, 1975 – Rainer Kahsnitz, Romanische Glasfenster aus der Marktkirche in Goslar, Nürnberg 1975.

KAISER, 2007 – Frank Kaiser, Neuer Glanz für alten Schatz, in: Der Gläserne Schatz. Die Bilderbibel der St. Marienkirche in Frankfurt (Oder), hg. von Frank Mangelsdorf, Berlin ^{2}2007, S. 144–178.

KALFF, 1963 – Friedrich Johannes Kalff, Funktion und Bedeutung des Ordens vom Goldenen Vlies in Spanien vom XVI. bis zum XX. Jahrhundert. Ein Beitrag zur allgemeinen Ordensgeschichte, Bonn 1963.

KAMMEL, 1990 – Frank Matthias Kammel, Die Gardelegener Hochaltarretabel, in: LAMBACHER/KAMMEL, 1990, S. 133–140.

KASTENHOLZ, 2006 – Richard Kastenholz, Hans Schwarz. Ein Augsburger Bildhauer und Medailleur der Renaissance, Berlin 2006.

KAT. AUKT. AMSTERDAM, 1927 – Frederik Muller & Cie, Collection Dr. James Simon, Berlin. Catalogues des tableaux, miniatures, bronzes, sculptures, ivoires, cires, bijoux, objets de vitrins, tapis, tapisseries, étoffes, meubles, Amsterdam 25./26. Oktober 1927.

KAT. AUKT. BERLIN, 1914 – Collection Baron Albert Oppenheim Cöln. Zweite Abteilung: Kunstgewerbe, Auktionshaus Rudolph Lepke, Berlin, 28./29. Oktober 1914, Berlin 1914.

KAT. AUKT. MÜNCHEN, 1912 – Katalog einer Kollektion von alten Schweizer und deutschen Glasgemälden. Aus dem Besitze des Herrn Hofrat Eduard Kahlbau, Stuttgart, des Herrn Hauptmann a. D. Robert Clemm, Burg Wingingen sowie aus Schweizer Privatbesitz, Galerie Helbing, München, 21. November 1912, München 1912.

KAT. AUSST. ANTWERPEN, 2002 – Altniederländische Zeichnungen von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch. Katalog der Ausstellung im Rubenshaus, hg. von Fritz Koreny, Antwerpen 2002.

KAT. AUSST. ASCHAFFENBURG, 2007 – Cranach im Exil: Aschaffenburg um 1540. Zuflucht, Schatzkammer, Residenz, hg. von Gerhard Ermischer, Schloss Johannisburg Aschaffenburg u. a., Regensburg 2007.

KAT. AUSST. AUGSBURG, 1973 – Hans Burgkmair. Das graphische Werk, Städtische Kunstsammlungen Augsburg, bearb. von Tilman Falk, Augsburg 1973.

KAT. AUSST. BAMBERG, 2002 – Kaiser Heinrich II. 1002–1024, Bamberg (Veröffentlichungen zur bayerischen Geschichte und Kultur 44), Augsburg 2002.

KAT. AUSST. BASEL, 1974/1976 – Dieter Koepplin und Tilman Falk, Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Basel 1974, 2 Bde., Basel/Stuttgart 1974 und 1976.

KAT. AUSST. BERLIN, 1895 – Führer durch die LX. Sonder-Ausstellung. Aufnahmen, Skizzen und Photographien mittelalterlicher Wand- und Glasmalereien, hg. von der Generalverwaltung der Königlichen Museen, Berlin 1895.

KAT. AUSST. BERLIN, 1969 – Ausstellung zum 100-jährigen Bestehen des Herold, Vereins für Heraldik, Genealogie und verwandte Wissenschaften 1869–1969, bearb. von Jürgen Arndt und Eckart Henning, Berlin 1969.

KAT. AUSST. BERLIN, 1980 – Restaurierte Kunstwerke in der Deutschen Demokratischen Republik. Ausstellung im Alten Museum, Staatliche Museen zu Berlin (April–Juni 1980), hg. vom Ministerium für Kultur und dem Verband bildender Künstler der DDR, Berlin 1980.

KAT. AUSST. BERLIN, 1980 – Christus und Maria. Menschensohn und Gottesmutter, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Redaktion von Victor H. Elbern, Berlin 1980.

KAT. AUSST. BERLIN, 1989 – Der Wallfahrtsweg über Heiligensee zum Wunderblut von Wilsnack um 1400, Heimatmuseum Reinickendorf, Redaktion von Gerd Koischwitz, Berlin 1989.

KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG, 1995 – Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125–1235, bearb. von Jochen Luckhardt und Franz Niehoff, Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig, 3 Bde., München 1995.

KAT. AUSST. CALLENBERG, 2003 – Licht und Farbe. Eine Glasgemäldesammlung des 15. bis 19. Jahrhunderts aus dem Besitz der Herzöge von Sachsen-Coburg und Gotha, Schloss Callenberg bei Coburg, hg. von Ewald Jeutter und Birgit Cleef-Roth, Schweinfurt 2003.

KAT. AUSST. DRESDEN, 1971 – Deutsche Kunst der Dürerzeit. Dürer-Ehrung der DDR 1971, bearb. von Werner Schmidt u. a., o. O. [Berlin] 1971.

KAT. AUSST. EISENACH, 2007 – Elisabeth von Thüringen. Eine europäische Heilige, Katalog der 3. Thüringer Landesausstellung Wartburg, Eisenach, hg. von Dieter Blume und Matthias Werner, Petersberg 2007.

KAT. AUSST. ERFURT, 1989 – Mittelalterliche Glasmalerei in der Deutschen Demokratischen Republik. Katalog zur Ausstellung im Erfurter Angermuseum September 1989 bis Februar 1990, Berlin 1989.

KAT. AUSST. ERLANGEN, 1994 – Cranach. Meisterwerke auf Vorrat. Die Erlanger Handzeichnungen der Universitätsbiblio-

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

thek, hg. von Andreas Tacke, Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg u. a., München 1994.
KAT. AUSST. ESSLINGEN, 1997 – Von der Ordnung der Welt. Mittelalterliche Glasmalereien aus Esslinger Kirchen. Katalogbuch zur Ausstellung Esslingen 1997, hg. von Rüdiger Becksmann, Ostfildern-Ruit 1997.
KAT. AUSST. FRANKFURT, 1987 – Hildegard Hoos, Kerzenleuchter aus acht Jahrhunderten, Katalog der Ausstellung, Frankfurt a. Main 1987.
KAT. AUSST. FRANKFURT, 2007 – Das spätgotische Antichristfenster. Eine biblische Botschaft im Zusammenspiel von Glas, Farbe und Licht. Ausstellungskatalog Frankfurt (Oder) Museum Junge Kunst (21.1.–29.4.2007), hg. von Brigitte Rieger-Jähner, Frankfurt (Oder) 2007.
KAT. AUSST. FREIBURG, 1998 – Der Kaiser in seiner Stadt. Maximilian I. und der Reichstag zu Freiburg 1498, hg. im Auftrag der Stadt Freiburg im Breisgau durch Hans Schadek, Freiburg i. Br. 1998.
KAT. AUSST. FREIBURG, 2001 – Hans Baldung Grien in Freiburg, Freiburg i. Br. 2001.
KAT. AUSST. FREISING, 2001 – Sanct Georg. Der Ritter mit dem Drachen, hg. von Sebastian Anneser u. a., Diözesanmuseum Freising, Freising/Lindenberg i. Allgäu 2001.
KAT. AUSST. GOTHA, 1998 – Jahreszeiten der Gefühle. Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter, hg. von Allmuth Schuttwolf, Ostfildern-Ruit o. J. [1998].
KAT. AUSST. HALLE, 2006 – Der Kardinal. Albrecht von Brandenburg. Renaissancefürst und Mäzen, hg. von Andreas Tacke, Moritzburg Halle (Saale), Regensburg 2007.
KAT. AUSST. KARLSRUHE, 1959 – Hans Baldung Grien, bearb. von Jan Lauts, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1959.
KAT. AUSST. KLEVE, 1985 – Land im Mittelpunkt der Mächte. Die Herzogtümer Jülich, Kleve, Berg, Städtisches Museum Haus Koekkoek Kleve u. a., Kleve ^{3}1985.
KAT. AUSST. KÖLN, 1955 – Barthel Bruyn 1493–1555. Gesamtverzeichnis seiner Bildnisse und Altarwerke, o. O. [Köln] 1955.
KAT. AUSST. KÖLN, 1970 – Herbst des Mittelalters. Spätgotik in Köln und am Niederrhein, hg. von Gert von der Osten, Kunsthalle Köln, Köln 1970.
KAT. AUSST. KÖLN/BRÜSSEL, 1972 – Rhein und Maas, Schnütgen-Museum Köln, belgische Ministerien für französische und belgische Kultur, Kunsthalle Köln und Königliche Museen für Kunst und Geschichte in Brüssel, o. O. [Köln] 1972.
KAT. AUSST. KÖLN, 1974 – Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 bis 1430, Wallraf-Richartz-Museum Köln, o. O. [Köln] o. J. [1974].
KAT. AUSST. KÖLN, 1995 – Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler, Köln 1995.
KAT. AUSST. KÖLN, 1998 – Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaus (1248–1349), Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kölner Kunsthalle, hg. von Hiltrud Westermann-Angerhausen in Zusammenarbeit mit dem CVMA Deutschland, Köln 1998.
KAT. AUSST. KÖLN, 2001 – Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäus-Altars, Wallraf-Richartz-Museum Köln, hg. von Rainer Budde und Roland Krischel, Köln 2001.
KAT. AUSST. LANDSHUT, 2007 – Um Leinberger. Schüler und Zeitgenossen, Ausstellung Landshut, Spitalkirche Heiliggeist, hg. von Franz Niehoff und Friedrich Kobler (Schriften aus den Museen der Stadt Landshut 22), Landshut 2007.
KAT. AUSST. LONDON, 1984 – English Romanesque Art, 1066–1200, bearb. von George Zarnecki, Janet Holt und Tristram Holland, London, Hayward Gallery (5.4.–8.7.1984), London 1984.
KAT. AUSST. LONDON, 1988 – The Age of Dürer and Holbein. German Drawings 1400–1550, bearb. von John Rowlands und Giulia Bartrum, London 1988.
KAT. AUSST. LONDON, 2003 – Gothic Art for England 1400–1547, Victoria and Albert Museum, London. London 2003.
KAT. AUSST. LOS ANGELES, 2000 – Painting on Light. Drawing and Stained Glass in the Age of Dürer and Holbein, hg. von Barbara Butts, Lee Hendrix und Scott C. Wolf, Los Angeles 2000.
KAT. AUSST. MAGDEBURG, 1996 – Prémontré des Ostens. Das Kloster Unser Lieben Frauen Magdeburg vom 11. bis 17. Jahrhundert, hg. von Matthias Puhle und Renate Hagedorn, Magdeburger Museen – Kloster Unser Lieben Frauen Magdeburg, 2 Bde., Magdeburg 1996.
KAT. AUSST. MAGDEBURG, 2006 – Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962 bis 1806. Altes Reich und neue Staaten 1495 bis 1806, hg. von Hans Ottomeyer u.a., Deutsches Historisches Museum Berlin und Kulturhistorisches Museum Magdeburg, Dresden 2006.
KAT. AUSST. MARBURG, 1983 – Die heilige Elisabeth in der Kunst – Abbild, Vorbild, Wunschbild, Ausstellung im Marburger Universitätsmuseum für bildende Kunst, bearb. von Brigitte Rechberg (700 Jahre Elisabethkirche in Marburg 2) Marburg 1983.
KAT. AUSST. MEERSBURG, 2006 – Hoher Adel – Schöne Kunst. Die Sammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg, Friedrichshafen 2006.
KAT. AUSST. MÜNCHEN, 1999 – Farbige Kostbarkeiten aus Glas. Kabinettstücke der Zürcher Hinterglasmalerei 1600–1650, hg. von Hanspeter Lanz und Lorenz Seelig, Bayerisches Nationalmuseum München, München 1999.
KAT. AUSST. NEW YORK, 1995 – The Luminous Image. Painted Glass Roundels in the Lowlands, 1480–1560, Katalog der Ausstellung im Metropolitan Museum of Art, hg. von Timothy Husband, New York 1995.
KAT. AUSST. NIJMEGEN, 1992 – Heilige Anna, Grote Moeder. De cultus van de Heilige Moeder Anna en haar familie in de Nederlanden en aangrenzende streken, Museum voor Religieuze Kunst te Uden, Nijmegen 1992.
KAT. AUSST. NÜRNBERG, 1978 – Matthias Mende, Das alte Nürnberger Rathaus. Baugeschichte und Ausstattung des großen Saales und der Ratsstube, Stadtgeschichtliche Museen Nürnberg (Ausstellungskataloge der Stadtgeschichtlichen Museen Nürnberg 15), Nürnberg 1978.
KAT. AUSST. NÜRNBERG, 1979 – Reformation in Nürnberg. Umbruch und Bewahrung (Schriften des Kunstpädagogischen Zentrums im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg 9), Nürnberg 1979.
KAT. AUSST. NÜRNBERG, 1989 – Die Grafen von Schönborn. Kirchenfürsten, Sammler, Mäzene, hg. von Gerhard Bott, Ausstellungskatalog Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (18.2.–23.4.1989), Nürnberg 1989.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KAT. AUSST. NÜRNBERG, 1992 – Rainer Kahsnitz, Die Gründer von Laach und Sayn. Fürstenbildnisse des 13. Jahrhunderts, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 1992.

KAT. AUSST. PARETZ, 1995 – Adelheid Schendel, Schloss Paretz. Ein königlicher Landsitz um 1800, Ausstellung im Schloss Paretz, Paretz 1995.

KAT. AUSST. PARIS, 1993 – Vitraux parisiens de la Renaissance, hg. von Guy-Michel Leproux, Paris 1993.

KAT. AUSST. PARIS, 1998 – L'art au temps des Rois maudits Philippe le Bel et ses fils 1285–1328, hg. von Marie-Claude Bianchini, Paris 1998.

KAT. AUSST. PARIS, 2004 – Les arts sous Charles VI. Katalog der Ausstellung im Louvre, hg. von Elisabeth Taburet-Delahaye, Paris 2004.

KAT. AUSST. ROTTERDAM, 2008 – Vroege Hollanders, Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam, Rotterdam 2008.

KAT. AUSST. ST. PETERSBURG, 2002 – Marienkirche Stained Glass Windows, hg. von The Ministry of Culture of the Russian Federation The State Hermitage, St. Petersburg 2002.

KAT. AUSST. STUTTGART, 1988 – Rüdiger Becksmann, Deutsche Glasmalerei des Mittelalters. Eine exemplarische Auswahl. Katalog zur Wanderausstellung des Instituts für deutsche Auslandsbeziehungen in Stuttgart, Stuttgart 1988.

KAT. AUSST. ULM, 1995 – Bilder aus Licht und Farbe. Meisterwerke spätgotischer Glasmalerei. „Straßburger Fenster" in Ulm und ihr künstlerisches Umfeld, Ulm 1995.

KAT. AUSST. WIEN, 1959 – Maximilian I. 1459–1519, Österreichische Nationalbibliothek, Graphische Sammlung Albertina, Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 1959.

KATALOG ERBACH, 1805 – Catalog Nr. 1. Beschreibung des in Gothischer Bauart aufgeführten Rittersa[a]ls in meinem Schlosse, o. O. [Erbach/Odenwald] 1805 [Manuskript im Archiv der Gräflich Erbach-Erbach und Wartenberg-Rothischen Rentkammer, Erbach/Odenwald].

KATALOG ERBACH, 1865/1866 – Katalog Nr. 13. General Catalog, o. O. [Erbach/Odenwald] Winter 1865/1866 [Manuskript im Archiv der Gräflich Erbach-Erbach und Wartenberg-Rothischen Rentkammer, Erbach/Odenwald].

KATZENELLENBOGEN, 1939 – Adolf Katzenellenbogen, Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art from Early Christian Times to the Thirteenth Century, New York 1939.

KAUTZSCH, 1900 – Emil Kautzsch, Die Apokryphen und Pseudoepigraphen des Alten Testaments, Tübingen 1900.

KEHRER, 1908/1909 – Hugo Kehrer, Die heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst, 2 Bde., Leipzig 1908/1909.

KELLER – Hans Sachs, hg. von Adelbert von Keller, 25 Bde., Stuttgart 1870–1902.

KELLER, 1984 – Hiltgart L. Keller, Reclams Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten, Stuttgart ^{5}1984.

KELM, 1968 – Wolfgang Kelm, Der Handel im Oderraum im 13. und 14. Jahrhundert (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Pommern 16), Köln/Graz 1968.

KELTERBORN, 1961 – Heinz Kelterborn, Die Göttinger Bürgeraufnahmen 1: 1328–1640, Göttingen 1961.

KEMP, 1987 – Wolfgang Kemp, Sermo corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster, München 1987.

KEMPERDICK, 1994 – Stephan Kemperdick, Zum Werk des Hans Bornemann. Überlegungen zu Chronologie und Vorbildern, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 33, 1994, S. 57–86.

KEMPERDICK, 1999 – Stephan Kemperdick, Rogier van der Weyden, 1399/1400–1464, Köln 1999.

KEMPERDICK, 2004a – Stephan Kemperdick, Hinrik Funhof – ein Nachfolger Hans Bornemanns im Spannungsfeld zwischen niederländischer und Kölner Malerei, in: Malerei und Skulptur des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit in Norddeutschland. Künstlerischer Austausch im Kulturraum zwischen Nordsee und Baltikum, hg. von Hartmut Krohm, Wiesbaden 2004, S. 257–270.

KEMPERDICK, 2004b – Stephan Kemperdick, Martin Schongauer. Eine Monographie (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 32), Petersberg 2004.

KEMPKENS, 2009 – Holger Kempkens, Spätmittelalterliche Kirchenausstattungen des Benediktinerordens im deutschsprachigen Raum, in: Macht des Wortes. Benediktinisches Mönchtum im Spiegel Europas, hg. von Gerfried Sitar OSB und Martin Kroker, Ausstellung in der Benediktinerabtei St. Paul im Lavanttal, Kärnten (26. 4.–8. 11. 2009), Regensburg 2009, S. 341–361.

KERBER, 1997 – Dieter Kerber, Johann II. von Baden. Erzbischof und Kurfürst von Trier (1456–1503), in: Rheinische Lebensbilder 16, Köln 1997, S. 33–52.

KERSTEN, 1923 – Charlotte Kersten, Die mittelalterlichen Plastiken im Dom zu Havelberg, Diss. Univ. Marburg 1923 [Typoskript].

KIELING, 1986 – Uwe Kieling, Berliner Baubeamte und Staatsarchitekten im 19. Jahrhundert. Biographisches Lexikon (Miniaturen zur Geschichte, Kultur und Denkmalpflege 17), Berlin 1986.

KIRGUS, 2003 – Isabelle Kirgus, Die Rathauslaube in Köln (1569–1573). Architektur und Antikerezeption (Sigurd Greven-Studien 4), Bonn 2003.

KIRSTEIN, 1917 – [Gustav] K[irstein], Versteigerung des Kunstgewerbes der Sammlung Oppenheim (sowie: Liste der in der Versteigerung vom 23. Oktober 1917 laut Katalog 1726 [Sammlung Oppenheim-Köln, Kunstgewerbe] in Rudolph Lepke's Kunst-Auktions-Haus, Berlin, erzielten Preise), in: Der Kunstmarkt 15,5, 1917/1918, 2.11.1917, S. 37–40.

KISA, 1902 – Anton Kisa, Die Wandgemälde aus dem Hause Glesch in Köln, in: Bonner Jahrbücher 107, 1902, S. 279f.

KITTEL, 1937 – Erich Kittel, Brandenburgische Siegel und Wappen (Festschrift für Geschichte der Mark Brandenburg zur Feier des hundertjährigen Bestehens 1837–1937), Berlin 1937.

KLAUKE/MARTIN, 2003 – Angela Klauke und Frank Martin, Glasmalereien des 19. Jahrhunderts. Berlin Brandenburg, Die Kirchen, hg. von der Arbeitsstelle für Glasmalereiforschung des Corpus Vitrearum Medii Aevi, Potsdam, der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Leipzig 2003.

KLEIN, 1982 – Matthias Klein, Schöpfungsdarstellungen mittelalterlicher Wandmalerei in Baden-Württemberg und in der Nordschweiz (Hochschulsammlung Philosophie, Kunstgeschichte 4), Freiburg 1982.

KLEIN, 2007 – Gotik, hg. von Bruno Klein (Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland 3), München 2007.

KLEIN/ETBAUER, 1932 – Peter Klein und Joel Etbauer, Mittelalterliche Dorfkirchen in Großberlin, Berlin 1932.

KLEINSCHMIDT, 1930 – Beda Kleinschmidt, Die heilige Anna. Ihre Verehrung in Geschichte, Kunst und Volkstum (Forschungen zur Volkskunde 1–3), Düsseldorf 1930.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KLINKENBORG, 1904 – M[elle] Klinkenborg, Das älteste Jüterboger Ratsmemorial, eine Quelle für die Hussitenkriege von 1431–1432, in: Geschichts-Blätter für Stadt und Land Magdeburg 39, 1904, S. 115–161.

KLOOS, 1958 – Rudolf M. Kloos, Die Inschriften der Stadt und des Landkreises München (Die Deutschen Inschriften 5), Stuttgart 1958.

KNAPPE, 1961 – Karl Adolf Knappe, Albrecht Dürer und das Bamberger Fenster in St. Sebald in Nürnberg (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 9), Nürnberg 1961.

KNAPPE, 1973 – Ursula Knappe, Die Nürnberger Glasmalerfamilie Hirsvogel, in: Fränkische Lebensbilder 5, 1973, S. 64–96.

KNOPF/MARTENS, 2006 – Volker Knopf und Stefan Martens, Görings Reich. Selbstinszenierungen in Carinhall, Berlin ^{3}2006.

KNÜVENER, 2004/2005 – Peter Knüvener, Die Skulptur des Retabels aus der Berliner Marienkirche im Märkischen Museum und die Kunst in Berlin im späten 15. Jahrhundert, in: Jahrbuch der Stiftung Stadtmuseum Berlin 10, 2004/2005, S. 96–146.

KNÜVENER, 2005a – Peter Knüvener, Die mittelalterliche Ausstattung der Heilig-Geist-Kapelle, in: Die Heilig-Geist-Kapelle in Berlin. Geschichte, Forschung, Restaurierung, bearb. von Jörg Breitenfeldt, Norbert Heuler, Ursula Hüffer und Jenny Hüttenrauch, Petersberg 2005, S. 64–66.

KNÜVENER, 2005b – Peter Knüvener, Eine märkische Altarwerkstatt am Ausgang des Mittelalters, in: Brandenburgische Denkmalpflege 14,1, 2005, S. 63–72.

KNÜVENER, 2007a – Peter Knüvener, Brandenburg, die Niederlausitz und Schlesien unter Karl IV. – Bemerkungen zu künstlerischen Verbindungen, in: Mateusz Kapustka u. a., Śląsk i Czechy. Wspólne drogi sztuki (Schlesien und Böhmen. Gemeinsame Wege der Kunst), Breslau 2007, S. 63–75.

KNÜVENER, 2007b – Peter Knüvener, Rezension zu: DEITERS, 2006, in: Uměni/Art 4, 2007, S. 340–346.

KNÜVENER, 2008a – Peter Knüvener, Die Kunst des Mittelalters in der Mark Brandenburg – eine Einführung. Fragestellungen, Bestand, Forschungsstand, in: BADSTÜBNER u. a., 2008, S. 42–88.

KNÜVENER, 2008b – Peter Knüvener, „Von einer einheimischen stadtbrandenburgischen Kunst, von lokalen Schulen …“. Die Stadt Brandenburg als Kunstzentrum nach 1450, in: BADSTÜBNER u. a., 2008, S. 401–420.

KNÜVENER, 2008c – Peter Knüvener, Mittelalterliche Kunst in Berlin, in: Der Bär von Berlin. Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins 57, 2008, S. 9–30.

KNÜVENER, 2009a – Peter Knüvener, Unbekannte Retabel und Skulpturen des 14. Jahrhunderts in Brandenburg und benachbarten Gebieten, in: FAJT/LANGER, 2009, S. 495–514.

KNÜVENER, 2009b – Peter Knüvener, Bemerkungen zur Wandmalerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Brandenburg, in: Die Bischofsresidenz Burg Ziesar und ihre Kapelle, hg. von Clemens Bergstedt, Heinz-Dieter Heimann, Hartmut Krohm und Wilfried Sitte (Veröffentlichungen des Museums für brandenburgische Kirchen- und Kulturgeschichte des Mittelalters 4), Berlin 2009, S. 97–113.

KOBLER, 1997 – Friedrich Kobler, Deutsche Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts: Ein Überblick, in: Das Aschaffenburger Tafelbild. Studien zur Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege 89), München 1997, S. 41–72.

KOBLER, 1998 – Friedrich Kobler, Bildende Künste und Kunsthandwerk in Landshut zur Zeit der Renaissance, in: Die Landshuter Stadtresidenz. Architektur und Ausstattung, hg. von Iris Lauterbach, Klaus Endemann und Christoph Luitpold Frommel, München 1998, S. 29–38.

KOCH, 1941 – Carl Koch, Die Zeichnungen Hans Baldung Griens, Berlin 1941.

KOCHER, 1992 – Gernot Kocher, Zeichen und Symbole des Rechts, München 1992.

KOECHLIN, 1924 – Raymond Koechlin, Les ivoires gothiques français, 3 Bde., Paris 1924 [Nachdruck Paris 1968].

KOECHLIN, 1968 – Raymond Koechlin, Les ivoires gothiques français, 3 Bde., Paris ^{2}1968.

KÖHLER, 1853 – [Gustav] Köhler, Glasgemälde aus der Lausitz, in: Neues Lausitzisches Magazin 30, Görlitz 1853, S. 199–206.

KÖLLERMANN, 2007 – Antje-Fee Köllermann, Conrad Laib. Ein spätgotischer Maler aus Schwaben in Salzburg (Neue Forschungen zur Deutschen Kunst 8), Berlin 2007.

KÖNIG, 1982 – Eberhard König, Französische Buchmalerei um 1450, Berlin 1982.

KÖNIG, 2006 – Eberhard König, Das Stundenbuch des Herzogs von Bedford, Luzern 2006.

KOPP, 1908 – Johannes Kopp, Die Wehrkirche von Kuhsdorf, Pritzwalk (Prignitzer Volksbücher 10), o. O. o. J. [um 1908].

KORN, 1967 – Ulf-Dietrich Korn, Die romanische Farbverglasung von St. Patrokli in Soest (Westfalen, 17. Sonderheft), Münster 1967.

KORN, 1981 – Ulf-Dietrich Korn, Die Glasmalereien aus St. Viti in der Heiligen-Geist-Kapelle zu Uelzen, Uelzen 1981.

KÖTZSCHE, 1980 – Liselotte Kötzsche, Kat. Nr. 77. Acht Rundscheiben aus Schloß Erbach, in: KAT. AUSST. BERLIN, 1980, S. 91–93.

KÖTZSCHE-BREITENBRUCH, 1986 – Liselotte Kötzsche-Breitenbruch, Windel und Grablinnen, in: Jahrbuch für Antike und Christentum 29, 1986, S. 181–187.

KOZINA, 2002 – Yelena Kozina, Iconographic Programm of the Marienkirche Stained-Glass Windows in Frankfurt-on-Oder, in: KAT. AUSST. ST. PETERSBURG, 2002, S. 14–43.

KOZINA, 2005 – Elena J. Kozina, Das Bildprogramm der Chorverglasung der Marienkirche in Frankfurt (Oder) und seine historischen Voraussetzungen, in: Glasmalerei im Kontext. Bildprogramme und Raumfunktionen. Akten des XXII. Internationalen Colloquiums des Corpus Vitrearum (Nürnberg, 29. August–1. September 2004), hg. von Rüdiger Becksmann (Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 25), Nürnberg 2005, S. 137–151.

KRAUS, 1884 – Franz Xaver Kraus, Kunst und Altertum im Ober-Elsass (Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen 2), Strassburg 1884.

KRAUS, 1966 – Henry Kraus, Notre-Dame's Vanished Medieval Glass, in: Gazette des Beaux Arts 68, 1966, S. 131–148.

KRAUS, 1988 – Das alte Bayern. Der Territorialstaat vom Ausgang des 12. Jahrhunderts bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts (Max Spindler, Handbuch der bayerischen Geschichte 2), hg. von Andreas Kraus, München ^{2}1988.

KRAUSE, 1987 – Hans-Joachim Krause, Das Kloster als Bauwerk – Seine Gestalt, Geschichte und denkmalpflegerische Instandsetzung, in: Basilika, Baudenkmal und Konzerthalle.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Kloster Unser Lieben Frauen Magdeburg, Magdeburg 1987, S. 25–36.

KRAUSE, 1995 – Hans-Joachim Krause, Das Kloster als Bauwerk – Seine Gestalt, Geschichte und denkmalpflegerische Instandsetzung, in: Kloster Unser Lieben Frauen Magdeburg, Stift – Pädagogium – Museum, hg. von Matthias Puhle, Oschersleben 1995, S. 25–36.

KRAUSE, 1997 – Hans-Joachim Krause, Zur Geschichte und Funktion des spätromanischen Schranks im Halberstädter Domschatz, in: Zur Kunst des 13. Jahrhunderts in Mitteldeutschland. Festschrift für Ernst Schubert, hg. von Hans-Joachim Krause (Sachsen und Anhalt 19), Weimar 1997, S. 455–494.

KRAUSE, 2002 – Katharina Krause, Hans Holbein der Ältere, München/Berlin 2002.

KRAUSEN, 1977 – Die Zisterzienserabtei Raitenhaslach, bearb. von Edgar Krausen (Germania Sacra N. F. 11,1), Berlin 1977.

KRAUSS/VON OLK, 2005a – Alexander Krauß und Detlev von Olk, Neue Erkenntnisse zur Baugeschichte der Wilsnacker Wallfahrtskirche, in: Wunder, Wallfahrt, Widersacher. Die Wilsnackfahrt, hg. von Hartmut Kühne und Anne-Katrin Ziesak, Regensburg 2005, S. 126–132.

KRAUSS/VON OLK, 2005b – Alexander Krauß und Detlev von Olk, Bad Wilsnack. Neue Erkenntnisse zur Baugeschichte der ehemaligen Wallfahrtskirche Heilig-Blut, heute Pfarrkirche St. Nikolaus, in: Brandenburgische Denkmalpflege 14,2, 2005, S. 73–81.

KRAUSS/VON OLK, 2005c – Alexander Krauß und Detlev von Olk, Bauhistorische Untersuchungen an der ehemaligen Wallfahrtskirche St. Nikolai in Bad Wilsnack 2002–2005, o. O. 2005 [Typoskript: BLDAM].

KRAUSS/VON OLK, 2007 – Alexander Krauß und Detlev von Olk, Zur Baugeschichte der Wilsnacker Wallfahrtskirche, in: Kirchen des Mittelalters in Brandenburg und Berlin, Petersberg 2007.

KRAUSSER, 2001 – Dietmar Krausser, Die Stadtpfarrkirche von Herzberg/Elster – Sanierung und Restaurierung, in: Denkmalpflege im Land Brandenburg 1990–2000. Bericht des Brandenburgischen Landesamtes für Denkmalpflege und Archäologischen Landesmuseums, bearb. von Michaela Aufleger, Detlef Karg, Jürgen Kunow, Astrid Mikoleietz, Ralph Paschke und Petra Woidt (Forschungen und Beiträge zur Denkmalpflege im Land Brandenburg 5,2), Worms 2001, S. 794–799.

KRETZENBACHER, 1958 – Leopold Kretzenbacher, Die Seelenwaage. Zur religiösen Idee vom Jenseitsgericht auf der Schicksalswaage in Hochreligion, Bildkunst und Volksglaube (Buchreihe des Landesmuseums für Kärnten 4), Klagenfurt 1958.

KROHM, 2005 – Hartmut Krohm, Der Himmel zu Hause 1: Die Kapelle der Bischofsresidenz Ziesar, in: BERGSTEDT/HEIMANN, 2005, S. 161–194.

KROHM, 2009 – Hartmut Krohm, Das Votivrelief in der Kapelle der brandenburgischen Bischofsresidenz Burg Ziesar, in: Die Bischofsresidenz Burg Ziesar und ihre Kaaapelle, hg. von Clemens Bergstedt, Heinz-Dieter Heimann, Hartmut Krohm und Wilfried Sitte (Veröffentlichungen des Museums für brandenburgische Kirchen- und Kulturgeschichte des Mittelalters 4), Berlin 2009, S. 86–93.

KROOS, 1964 – Renate Kroos, Drei niedersächsische Bildhandschriften des 13. Jahrhunderts in Wien (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Phil.-hist. Klasse 3. F. 56), Göttingen 1964.

KROOS, 1970 – Renate Kroos, Niedersächsische Bildstickereien des Mittelalters, Berlin 1970.

KROOS, 1978 – Renate Kroos, Sächsische Buchmalerei 1200–1250. Ein Forschungsbericht, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 41, 1978, S. 283–316.

KROOS, 1989 – Renate Kroos, Hoch- und spätmittelalterliche Goldschmiedeplastik in der Mark Brandenburg. Quellen und Überlegungen, in: LAMBACHER/KAMMEL, 1990, S. 147–152.

KROOS, 1997 – Renate Kroos, Das Quedlinburger Retabel, in: Das Aschaffenburger Tafelbild. Studien zur Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege 89), München 1997, S. 73–86.

KRÜGER, 1973 – Die Werke des Konrad von Megenberg 3: Yconomica, hg. von Sabine Krüger (Monumenta Germaniae Historica, Staatsschriften des späteren Mittelalters 3,5), Stuttgart 1973.

KRÜGER, 1974 – Renate Krüger, Die Nikolauskirche zu Wilsnack (Das Christliche Denkmal 92), Berlin 1974.

KRUMMER-SCHROTH, 1978 – Ingeborg Krummer-Schroth, Glasmalereien aus dem Freiburger Münster, Freiburg 1978.

KRYLOWA, 2008 – Elena M. Krylowa, Die Restaurierung von 15 Glasmalereifeldern der Marienkirche in der Staatlichen Eremitage, in: CHORFENSTER DER ST. MARIENKIRCHE, 2008, S. 21–24.

KRZYMUSKA-FAFIUS, 1993 – Zofia Krzymuska-Fafius, Pożnogotycka rzeźba Szczecina. Tendencje i powiązania (Spätgotische Skulptur in Stettin. Tendenzen und Verbindungen), in: Biuletyn Historii Sztuki 3, 1992, S. 13–30.

KUBACH/SEEGER, 1941 – Die Kunstdenkmäler des Kreises Teltow, bearb. von Hans Erich Kubach und Joachim Seeger (Die Kunstdenkmäler der Provinz Mark Brandenburg 4,1), Berlin 1941.

KUGLER, 1838 – Franz Theodor Kugler, Beschreibung der Kunst-Schätze von Berlin und Potsdam 2: Beschreibung der in der Königl. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunst-Sammlung, Berlin 1838.

KUGLER-SIMMERL, 2003 – Annette Kugler-Simmerl, Bischof, Domkapitel und Klöster im Bistum Havelberg 1522–1598. Strukturwandel und Funktionsverlust, Berlin 2003.

KÜHNE, 2002 – Andreas Kühne, Augustin Hirsvogel und sein Beitrag zur praktischen Mathematik, in: Verfasser und Herausgeber mathematischer Texte der frühen Neuzeit, hg. von Rainer Gebhardt, Annaberg-Buchholz 2002.

KÜHNE, 2005a – Hartmut Kühne, Alt Krüssow – Die Großmutter Jesu in der Prignitz, in: Wunder, Wallfahrt, Widersacher. Die Wilsnackfahrt, hg. von Hartmut Kühne und Anne-Katrin Ziesack, Regensburg 2005, S. 66–70.

KÜHNE, 2005b – Hartmut Kühne, Wallfahrt? Deutung der Heiligengraber Wallfahrtsüberlieferung im historischen Umfeld, in: Von blutenden Hostien, frommen Pilgern und widerspenstigen Nonnen. Heiligengrabe zwischen Spätmittelalter und Reformation, hg. von Friederike Rupprecht, Berlin 2005, S. 33–60.

KÜHNE, 2005c – Hartmut Kühne, Unterwegs nach Wilsnack, in: Wunder, Wallfahrt, Widersacher. Die Wilsnackfahrt, hg. von Hartmut Kühne und Anne-Katrin Ziesak, Regensburg 2005, S. 19–47.

KÜHNE, 2005d – Hartmut Kühne, In Wilsnack, in: Wunder, Wallfahrt, Widersacher. Die Wilsnackfahrt, hg. von Hartmut

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Kühne und Anne-Katrin Ziesak, Regensburg 2005, S. 105–125.

KÜHNE/SCHUMANN, 2006 – Hartmut Kühne und Dirk Schumann, Die Wallfahrtskirche St. Annen in Alt Krüssow, Berlin 2006.

KÜHNEL, 1992 – Wörterbuch der Kleidung und Rüstung, hg. von Harry Kühnel, Stuttgart 1992.

KUNDE, 2006 – Der Naumburger Domschatz. Sakrale Kostbarkeiten im Domschatzgewölbe, hg. von Holger Kunde (Kleine Schriften der Vereinigten Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz 3), Petersberg 2006.

KUNST UND KULTUR, 2007 – Kunst und Kultur von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert, hg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (Die Schausammlungen des Germanischen Nationalmuseums, 2), Nürnberg 2007.

KURMANN-SCHWARZ, 2002 – Brigitte Kurmann-Schwarz, Glasmalerei im Kanton Aargau. Königsfelden – Zofingen – Staufberg, Aargau 2002.

KURSAWA, 1976 – Hans-Peter Kursawa, Antichristsage, Weltende und Jüngstes Gericht in mittelalterlicher deutscher Dichtung, Köln 1976.

KURTH, 1926 – Betty Kurth, Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters, 3 Bde., Wien 1926.

KURZE, 2005 – Dietrich Kurze, Wilsnackfahrer aus Hamburg und dem südwestlichen Ostseeraum, in: Wunder, Wallfahrt, Widersacher. Die Wilsnackfahrt, hg. von Hartmut Kühne und Anne-Katrin Ziesak, Regensburg 2005, S. 48–61.

KURZE, 2006 – Dietrich Kurze, Aus Hamburg und vom Südsaum des pommerschen Meeres nach Wilsnack, in: Die Wilsnackfahrt. Ein Wallfahrts- und Kommunikationszentrum Nord- und Mitteleuropas im Spätmittelalter, hg. von Felix Escher und Hartmut Kühne (Europäische Wallfahrtsstudien 2), Frankfurt a. Main u. a.2006, S. 115–150.

KURZMANN, 1985 – Gerhard Kurzmann, Kaiser Maximilian I. und das Kriegswesen der österreichischen Länder und des Reiches (Militärgeschichtliche Dissertationen österreichischer Universitäten 5), Wien 1985.

KUTSCHBACH, 1998 – Doris Kutschbach, Das irdische Paradies. Liebesgärten im späten Mittelalter, in: KAT. AUSST. GOTHA, 1998, S. 82–91.

LAABS, 2000 – Annegret Laabs, Malerei und Plastik im Zisterzienserorden (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 8), Petersberg 2000.

LAFOND, 1956 – Jean Lafond, Le vitrail civil français à l'église et au musée, in: Médicine de France 77, 1956, S. 16–33.

LAMBACHER, 1990 – Lothar Lambacher, Auftrag und Absicht – Zur Tradierung von künstlerischen Gestaltungsweisen in den askanischen Bereich der deutschen Ostexpansion, in: LAMBACHER/KAMMEL, 1990, S. 12–39.

LAMBACHER, 1994 – Lothar Lambacher, Bemerkungen zum Hochaltarretabel der ehemaligen Benediktinerinnen-Klosterkirche zu Arendsee in der Altmark, in: Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext, hg. von Uwe Albrecht, Jan von Bonsdorff und Annette Henning, Berlin 1994, S. 124–137.

LAMBACHER, 1998 – L[othar] L[ambacher], Kat. Nr. 15. Kabinettscheibe mit Turnierszenen, in: MUNDT/LAMBACHER, 1998, S. 28.

LAMBACHER/KAMMEL, 1990 – Die mittelalterliche Plastik in der Mark Brandenburg. Protokollband des internationalen Kolloquiums vom 2. bis 4. März 1989 in den Staatlichen Museen zu Berlin/Bodemuseum, hg. von Lothar Lambacher und Frank Matthias Kammel, Berlin 1990.

LANDAU, 1978 – David Landau, Catalogo completo dell'opera grafica di Georg Pencz, Mailand 1978.

LANZINNER, 1980 – Maximilian Lanzinner, Fürst, Räte und Landstände. Die Entstehung der Zentralbehörden in Bayern 1511–1598 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 61) Göttingen 1980.

LAPPENBERG, 1861 – Hamburgische Chroniken in niedersächsischer Sprache, hg. von J[ohann] M[artin] Lappenberg, Hamburg 1861.

LARASS, 1995 – Petra Larass, Die Glasfenster der Marienkirche in Frankfurt an der Oder. Eine Betrachtung der drei spätmittelalterlichen Glasfenster aus dem Chorumgang, Mag.-Arbeit, München 1995. [Typoskript]

LAUTH, 1994 – Sibylle Lauth, Die Marienretabel des frühen 15. Jahrhunderts in Wernigerode und Löben. Eine böhmische Werkstatt in Sachsen-Anhalt?, in: Denkmalpflege in Sachsen-Anhalt 2, 1994, S. 167–175.

LAUTIER, 1999 – Claudine Lautier, Die Erfindung des Silbergelb in der Glasmalerei, in: Kölner Domblatt 64, 1999, S. 227–260.

LAVER, 1951 – Das Kostüm 3: Renaissance und Frühbarock, hg. von James Laver, München 1951.

LCI – Lexikon der christlichen Ikonographie, begründet von Engelbert Kirschbaum, 8 Bde., Freiburg i. Br. 1968–1976.

LDK – Lexikon der Kunst, hg. von Harald Olbrich, Dieter Dolgner, Huberg Faensen, Peter H. Feist, Alexander Häusler, Kurt Junghanns, Alfred Langer, Günter Meissner, Karl-Heinz Otto und Wolfgang Schindler, 7 Bde., Leipzig 1987–1994.

LECHELER, 2002/2003 – Eugenie Lecheler, Die Gottesdienstordnung im Brandenburger Bistum um 1500 – der gedruckte Liber Ordinarius des Jahres 1488. Inhalt – Vorläufer – Bedeutung, in: Wichmann-Jahrbuch 42/43, N. F. 7, 2002/2003, S. 89–100.

LECHNER, 1981 – Gregor Martin Lechner, Maria Gravida. Zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst (Münchner Kunsthistorische Abhandlungen 9), München 1981.

LEDEBUR, 1831 – Leopold von Ledebur, Geschichte der Königlichen Kunstkammer in Berlin, Berlin/Posen/Bromberg 1831.

LEDEBUR, 1844 – Leopold von Ledebur, Leitfaden für die Königliche Kunstkammer und das Ethnographische Cabinet zu Berlin, Berlin 1844.

LEDEBUR, 1871 – Leopold von Ledebur, Königliche Museen. Abtheilung der Kunstkammer, umfassend die Sammlung kleinerer Kunstwerke des Mittelalters und der neueren Zeit, sowie die historischen Merkwürdigkeiten, Berlin 1871.

LEHFELDT, 1886 – Paul Lehfeldt, Regierungsbezirks Coblenz (Die Bau- und Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 1), Düsseldorf 1886.

LEHMANN, 1917 – Rudolf Lehmann, Die älteste Geschichte des Cistercienserklosters Dobrilugk in der Lausitz, Kirchhain 1917.

LEHMANN, 1941 – Urkundenbuch des Klosters Dobrilugk und seiner Besitzungen. Im Auftrage des Kommunalständischen Verbandes der Niederlausitz, hg. von Rudolf Lehmann (Urkundenbuch zur Geschichte des Markgraftums Niederlausitz 5), Leipzig/Dresden 1941.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

LEHMANN-HAUPT, 1966 – Hellmut Lehmann-Haupt, Gutenberg and the Master of the Playing Cards, New Haven/London 1966.

LEHRKÖRPER TH HANNOVER, 1956 – Der Lehrkörper der Technischen Hochschule Hannover 1831–1956, hg. von der Technischen Hochschule Hannover aus Anlass der 125-Jahrfeier, Hannover 1956.

LEHRS – Max Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert, 10 Bde., Wien 1908–1934.

LEHRS, 1900 – Max Lehrs, Der Meister der Berliner Passion, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 21, 1900, S. 135–159.

LENTZ, 1750 – Samuel Lentz, Diplomatische Stifts-Historie von Brandenburg, Halle (Saale) 1750.

LICHTE, 1990 – Claudia Lichte, Die Inszenierung einer Wallfahrt. Der Lettner im Havelberger Dom und das Wilsnacker Wunderblut, Worms 1990.

LIEB, 1952 – Norbert Lieb, Die Fugger und die Kunst. Im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance, München 1952.

LIEB, 1958 – Norbert Lieb, Die Fugger und die Kunst. Im Zeitalter der hohen Renaissance, München 1958.

LIEB, 1980 – Norbert Lieb, Octavian Secundus Fugger (1549–1600) und die Kunst, Tübingen 1980.

LIEBERICH, 1990 – Heinz Lieberich, Die bayerischen Landstände 1313/40–1807 (Materialien zur bayerischen Landesgeschichte 7), München 1990.

LIEDKE, 1973 – Volker Liedke, Hans Wertinger und Siegmund Gleismüller, zwei Hauptvertreter der Altlandshuter Malschule, in: Ars Bavarica 1, 1973, S. 50–83.

LINNEMANN, 1914 – Rudolf Linnemann, Reste heraldischer Glasmalereien in Wilsnack, in: Zeitschrift für Glasmalerei 3,1, 1914, S. 6f.

LMA – Lexikon des Mittelalters, 10 Bde., München/Zürich 1980–1999.

LÖCHER, 1967 – Kurt Löcher, Studien zur oberdeutschen Bildnismalerei des 16. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 4, 1967, S. 31–84.

LÖCHER, 1997 – Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts, bearb. von Kurt Löcher, Ostfildern 1997.

LÖFFLER, 1922 – Heinz Löffler, Ikonographie des Schmerzensmannes. Die Enstehung des Typus und seine Entwicklung in der deutschen Kunst, Diss. HU Berlin 1922 [Typoskript].

LÖHR, 1974 – Alfred Löhr, Das Chorgestühl im Dom zu Bremen. Studien zur niederdeutschen Skulptur um die Mitte des 14. Jahrhunderts, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 13, 1974, S. 123–180.

LÖSENER, 1846 – Carl Friedrich Ferdinand Lösener, Chronik der Kreisstadt Neu-Angermünde, Schwedt 1846.

LÖW, 1907 – Alois Löw, Pottendorfer Glasgemälde, in: Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereines zu Wien 40, 1907, S. 85–88.

LOTZ, 1862 – Wilhelm Lotz, Kunst-Topographie Deutschlands. Ein Haus- und Reise-Handbuch für Künstler, Gelehrte und Freunde unserer alten Kunst 1: Norddeutschland (Statistik der deutschen Kunst des Mittelalters und des 16. Jahrhunderts 1), Cassel 1862.

LTHK – Lexikon für Theologie und Kirche, hg. von Walter Kasper, 11 Bde., Freiburg i. Br. u. a. ^{3}1993–2001.

LUDECUS, 1586 – Matthäus Ludecus, Historia Von der erfindung/ Wunderwercken und zerstörung des vermeinten heiligen Bluts zur Wilsnagk [...], Wittenberg 1586.

LUDWIG, 2003 – Walther Ludwig, Latein im Leben. Funktionen der lateinischen Sprache in der frühen Neuzeit, in: Germania latina – Latinitas teutonica. Politik, Wissenschaft, humanistische Kultur vom späten Mittelalter bis in unsere Zeit 1, hg. von Eckhard Kessler und Heinrich C. Kuhn, München 2003, S. 73–106.

LUTZ, 2002 – Eckart Conrad Lutz, Der Minnegarten im Zürcher Haus zur Mageren Magd – ein unspektakulärer Fall?, in: Literatur und Wandmalerei 1, hg. von Eckart Conrad Lutz, Johanna Thali und René Wetzel, Tübingen 2002, S. 365–403.

LUTZ, 2004 – Gerhard Lutz, Das Bild des Gekreuzigten im Wandel. Die sächsischen und westfälischen Kruzifixe der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 28), Petersberg 2004.

LUTZ/PERDRIZET, 1907/1909 – Jules Lutz und Paul Perdrizet, Speculum humanae salvationis, 2 Bde., Leipzig 1907 und 1909.

LYMANT, 1979 – Brigitte Lymant, Die mittelalterlichen Glasmalereien der ehemaligen Zisterzienserkirche Altenberg, mit einem Beitrag von Gerd Steinwascher und Wikbold Dobbelstein, Bischof von Kulm, Bergisch Gladbach 1979.

LYMANT, 1980 – Brigitte Lymant, Die Glasmalerei bei den Zisterziensern, in: Die Zisterzienser. Ordensleben zwischen Ideal und Wirklichkeit, Ausstellung im Krönungssaal des Rathauses Aachen (Schriften des Rheinischen Museumsamtes 10), Bonn 1980.

LYMANT, 1982 – Brigitte Lymant, Die Glasmalereien des Schnütgenmuseums. Bestandskatalog, Köln 1982.

LYNAR, 1843 – [Rochus Otto Manderup] Fürst zu Lynar, Gedichte, Leipzig 1843.

LYNAR-REDERN, 2000 – Alexander Graf zu Lynar-Redern, Vergraben im Märkischen Sand, Limburg a. d. Lahn 2000.

MAERCKER, 1967 – Karl-Joachim Maercker, Zwei romanische Rundscheiben in Paretz, in: Kunst des Mittelalters in Sachsen. Festschrift für W. Schubert, Weimar 1967, S. 300–306.

MAERCKER, 1981 – Karl-Joachim Maercker, The Stained Glass of the Heiligenblutkirche in Wilsnack, in: Conservation and Preservation of Stained Glass. International Conference, Amsterdam 1981, S. 37–48.

MAERCKER, 1983 – Karl-Joachim Maercker, Die mittelalterlichen Glasgemälde des Stendaler Doms. Fragen ihrer Erhaltung und Erforschung, in: Denkmale in Sachsen-Anhalt, Weimar 1983, S. 333–352.

MAERCKER, 1989 – Karl-Joachim Maercker, Das Glasmalereifragment mit drei Köpfen in Kloster Jerichow, in: Neue Forschungen zur mittelalterlichen Glasmalerei in der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin 1989, S. 7–18.

MAERCKER, 1993 – Karl-Joachim Maercker, Brandenburg an der Havel. Elsässische Scheiben im Chormittelfenster des Domes, in: Brandenburgische Denkmalpflege 2,2, 1993, S. 73–77.

MAERCKER, 2000 – Karl-Joachim Maercker, Stil und Datierung, in: Mittelalterliche Glasmalereien auf Burg Falkenstein im Harz, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Stiftung Schlösser, Burgen und Gärten des Landes Sachsen-Anhalt, Leipzig 2000, S. 14–17.

MAERCKER, 2001 – Karl-Joachim Maercker, Die Medaillonscheiben mit dem Jessebaum im Dom zu Merseburg, in: „Es

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

thvn ihrer viel fragen …“. Kunstgeschichte in Mitteldeutschland, Hans-Joachim Krause gewidmet, hg. vom Landesamt für Denkmalpflege Sachsen-Anhalt, Redaktion Reinhard Schmitt (Beiträge zur Denkmalkunde in Sachsen-Anhalt 2), Petersberg 2001, S. 115–126.

MAGGIONI, 1998 – Jacopo da Varazze, Legenda aurea. Edizione critica, hg. von Giovanni Paolo Maggioni, Florenz 1998.

MÄKELT, 1927/1928 – [Arthur] Mäkelt, Kloster Zinna, BLDAM Wünsdorf, Registratur, Sonderbestände [Typoskript eines 1927/1928 angefertigten Manuskripts].

MANSBERG, 1885 – R[ichard] von Mansberg, Das Wappen des Kurfürstenthums Sachsen in seiner historisch-topographischen Bedeutung, in: Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Alterthumskunde 6, 1885, S. 51–93.

MARHA, 1986 – Helenka Marha, La Bible figurée de Velislav, Montpellier 1986.

MARIENLEXIKON – Marienlexikon, hg. von Remigius Bäumer, 6 Bde., St. Ottilien 1988–1994.

MARKOWITZ, 2005 – Klaus Markowitz, Zur Geschichte des Hauses und der Burg Virneburg, in: Rheinische Heimatpflege 42, 2005, S. 263–273.

MARKOWSKI/ROSENZWEIG, 2003 – Rolf-Peter Markowski und Ingrid Rosenzweig, Kirche der Mönche. Die Klosterkirche zu Zinna, Luckenwalde ^{4}2003.

MARKS, 1993 – Richard Marks, Stained Glass in England During the Middle Ages, London 1993.

MARLE, 1931 – Raimon van Marle, Iconographie de l’art profane au Moyen-Âge et à la Renaissance et la décoration des demeures, 2 Bde., La Haye 1931 [Nachdruck New York 1971].

MARR, 1994 – Matthias Marr, Die Dorfkirche Paretz (Große Baudenkmäler 493), München/Berlin 1994.

MARR, 1997 – Matthias Marr, Paretz. Berliner Glasmalerei des frühen 19. Jahrhunderts in der Dorfkirche, in: Brandenburgische Denkmalpflege 6,1, 1997, S. 17–21.

MARTIN, 1993 – Frank Martin, Die Apsisverglasung der Oberkirche von S. Francesco in Assisi. Ihre Entstehung und Stellung innerhalb der Oberkirchenausstattung, Worms 1993.

MARTIN, 1997 – Frank Martin, Die Glasmalereien von San Francesco in Assisi. Entstehung und Entwicklung einer Gattung in Italien, Regensburg 1997.

MARTIN, 2007a – Frank Martin, Kunstgeschichtliche und stilistische Einordnung der Fenster, in: KAT. AUSST. FRANKFURT, 2007, S. 46.

MARTIN, 2007b – Frank Martin, Anbetung der Hl. Drei Könige, in: KLEIN, 2007, S. 490f., Kat. Nr. 224.

MARTIN, 2007c – Frank Martin, Zwischen Wand und Bild – Glasmalerei im 13. und 14. Jahrhundert, in: KLEIN, 2007, S. 474–498.

MARTIN, 2008 – Frank Martin, Itinerar und Identität. Beobachtungen zum stilistischen Profil der Werkstatt der Marienkirchenfenster in Frankfurt (Oder), in: ANTICHRIST, 2008, S. 145–158.

MATILE, 1965/1966 – Heinz Matile, Berner Ämterscheiben, in: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums 46, 1965/1966, S. 29–72.

MATILE, 2000 – Die Druckgraphik Lucas van Leydens und seiner Zeitgenossen. Bestandskatalog der Graphischen Sammlung der ETH Zürich, bearb. von Michael Matile, Basel 2000.

MEINUNG, 2008a – Sandra Meinung, Die Geschichte der Marienkirchenfenster, in: CHORFENSTER DER ST. MARIENKIRCHE, 2008, S. 69–71.

MEINUNG, 2008b – Sandra Meinung, Die Bestandsaufnahme und das Dokumentationssystem, in: CHORFENSTER DER ST. MARIENKIRCHE, 2008, S. 194–196.

MEISS, 1967 – Millard Meiss, French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke, London/New York 1967.

MEKLENBURGISCHES URKUNDENBUCH, 1864 – Meklenburgisches Urkundenbuch, 2: 1251–1280, hg. von dem Verein für Meklenburgische Geschichte und Alterthumskunde, Schwerin 1864.

MELLIKOPF, 1970 – Ruth Mellikopf, The Horned Moses in Medieval Art and Thought, Berkeley/Los Angeles/London 1970.

MELLINKOFF, 1981 – Ruth Mellinkoff, The Mark of Cain, Berkeley 1981.

MERING, 1844 – Friedrich Everhard von Mering, Geschichte der Burgen, Ritterburgen, Abteien und Klöster in den Rheinlanden und in den Provinzen Jülich, Cleve, Berg und Westphalen 7, Köln 1844.

MERKL, 1999 – Ulrich Merkl, Buchmalerei in Bayern in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Regensburg 1999.

MERSMANN, 1952 – Wiltrud Mersmann, Der Schmerzensmann, Düsseldorf 1952.

MERTENS, 1973 – Klaus Mertens, Romanische Saalkirchen innerhalb der mittelalterlichen Grenzen des Bistums Meißen (Studien zur katholischen Bistums- und Klostergeschichte 14), Leipzig o. J. [1973].

MERTENS, 1983 – Veronika Mertens, Mi-Parti als Zeichen. Zur Bedeutung von geteiltem Kleid und geteilter Gestalt in der Ständetracht, in literarischen und bildnerischen Quellen sowie im Fastnachtsbrauch vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Remscheid 1983.

MERTENS, 2000 – Dieter Mertens, Jakob Wimpfeling (1450–1528), in: Humanismus im deutschen Südwesten. Biographische Profile, hg. von Paul Gerhard Schmidt, S. 35–57.

MESSLING, 2006 – Guido Messling, Der Augsburger Maler und Zeichner Leonhard Beck und sein Umkreis. Studien zur Augsburger Tafelmalerei und Zeichnung des frühen 15. Jahrhunderts, Dresden 2006.

METZ, 1966 – Peter Metz, Bildwerke der christlichen Epochen von der Spätantike bis zum Klassizismus. Aus den Beständen der Skulpturenwelt der Staatlichen Museen, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin-Dahlem, München 1966.

METZGER, 2002 – Christof Metzger, Hans Schäufelein als Maler, Berlin 2002.

MEULEN, 1966 – Jan van der Meulen, A Logos Creator at Chartres and Its Copy, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 29, 1966, S. 82–100.

MEYEN, 1860 – Alexander Meyen, Die Kunstkammer und Sammlung für Völkerkunde im Neuen Museum, Berlin 1860.

MEYER, 1884 – Erich Meyer, Die schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschenkung vom XV. bis ins XVII. Jahrhundert, Frauenfeld 1884.

MEYER, 1907/1908 – Kurt Meyer, Zur Baugeschichte des Doms in Brandenburg a. d. Havel, in: Zeitschrift für Geschichte der Architektur 1, 1907/1908, S. 173–186.

MEYER, 1910 – Kurt Meyer, Die Baugeschichte des Doms zu Brandenburg a. d. Havel, Berlin 1910.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

MEYERMANN, 1904 – Göttinger Hausmarken und Familienwappen. Nach den Siegeln des Göttinger städtischen Archivs, bearb. von Georg Meyermann, Göttingen 1904.

MICHAS, 2002 – Uwe Michas, Mit Fehde, Pfand und Schwert. Die „Quitzowzeit" in der Mark Brandenburg, Berlin 2002.

MICHEL, 1996 – Kai Michel, Die Geschichte des Märkischen Provinzial-Museums, in: Jahrbuch Stiftung Stadtmuseum Berlin 2, 1996, S. 180–195.

MICHELSEN, 1834 – Urkundenbuch zur Geschichte des Landes Dithmarschen, hg. von Andr[eas] Lud[wig] Jac[ob] Michelsen, Altona 1834.

MICHLER, 1982 – Christa Michler, Le somme abrégiet de théologie. Kritische Edition der französischen Übersetzung von Hugo Ripelins von Straßburg Compendium theologiae veritatis (Beiträge zur romanischen Philologie des Mittelalters 9), München 1982.

MIEDEMA, 1994 – The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the First Edition of the Schilderboeck (1603–1604). Preceded by the lineage, circumstances and place of birth, life and works of Karel van Mander 1, hg. von Hessel Miedema, Doornspijk 1994.

MIELKE, 1902 – Robert Mielke, Das Quitzowsche Glasgemälde, in: Die Denkmalpflege 4, 1902, S. 31.

MIRBACH, 2006 – Ernst Dietrich von Mirbach, Prinz Friedrich von Preußen. Ein Wegbereiter der Romantik am Rhein, Köln 2006.

MOCK, 2007 – Markus Leo Mock, Kunst unter Erzbischof Ernst von Magdeburg, Berlin 2007.

MOCK, 2008 – Markus Leo Mock, Die fürstlichen Wappenstiftungen in der Wilsnacker Nikolaikirche, in: Der Herold N. F. 51, 2008, S. 365–386.

MOCK, 2010 – Markus Leo Mock, Das Wappen der Murer. Schweizer Glasmalerei in der Sammlung Schloss Fürstlich Drehna, in: Les panneaux de vitrail isolés/Die Einzelscheibe/The single staines-glass panel, hg. von Valérie Sauterel und Stefan Trümpler (Actes du XXIV[e] Colloque International du Corpus Vitrearum Zurich 2008), Bern u.a. 2010, S. 67–80.

MODDE, 1911 – Maximilian Modde, Unser Lieben Frauen Kloster in Magdeburg, Magdeburg 1911.

MOHNHAUPT, 2000 – Bernd Mohnhaupt, Beziehungsgeflechte. Typologische Kunst des Mittelalters (Vestigia Bibliae 22), Bern 2000.

MÖHRING, 2000 – Hannes Möhring, Der Weltkaiser der Endzeit. Entstehung, Wandel und Wirkung einer tausendjährigen Weissagung (Mittelalter-Forschungen 3), Stuttgart 2000.

MÖHRLE, 2005 – Gerlinde Möhrle, Zur Restaurierung der „Gläsernen Bilderbibel", in: TARGIEL, 2005, S. 153–155.

MÖHRLE, 2008a – Gerlinde Möhrle, Der erste Schritt und wie es weiterging … Einrichtung der Werkstatt und Projektverlauf, in: CHORFENSTER DER ST. MARIENKIRCHE, 2008, S. 191f.

MÖHRLE, 2008b – Gerlinde Möhrle, Naturwissenschaftliche Untersuchungen – Voraussetzung für ein fundiertes Konservierungs- und Restaurierungskonzept, in: CHORFENSTER DER ST. MARIENKIRCHE, 2008, S. 205–207.

MÖHRLE, 2008c – Gerlinde Möhrle, Sicherung für die Zukunft – Die Schutzverglasung, in: CHORFENSTER DER ST. MARIENKIRCHE, 2008, S. 222f.

MÖLLER, 1996 – Roland Möller, Zur Maltechnik des bemalten romanischen Schrankes aus der Liebfrauenkirche zu Halberstadt im Vergleich mit zeitgenössischen Quellenschriften, in: Das Aschaffenburger Tafelbild. Studien zur Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 89), München 1996, S. 135–156.

MÖLLER, 2005 – Christiane Möller, Jacob Cornelisz. van Oostsanen und Doen Pietersz. Studien zur Zusammenarbeit zwischen Holzschneider und Drucker im Amsterdam des frühen 16. Jahrhunderts (Niederlande-Studien 34), Münster 2005.

MOLSDORF, 1926 – Wilhelm Molsdorf, Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst, Leipzig 1926.

MONE, 1854 – Franc[iscus] Jos[ephus] Mone, Hymni latini medii aevi 2: Hymni ad B.V. Mariam, Freiburg i. Br. 1854.

MORAND, 1962 – Kathleen Morand, Jean Pucelle, Oxford 1962.

MOREL, 2006 – Barbara Morel, Entre justice et infamie. La figure du bourreau dans l'enliminure à la fin du Moyen Âge, in: Les cahiers d'Histoire de l'Art 4, 2006, S. 6–17.

MORRALL, 2001 – Andrew Morrall, Jörg Breu the Elder. Art, Culture and Belief in Reformation Augsburg, Burlington 2001.

MÜHLEMANN, 1977 – Louis Mühlemann, Wappen und Fahnen der Schweiz, Luzern 1977.

MÜLLER, 1914 – Gottfried Müller, Dominikanerklöster der Mark Brandenburg, Berlin 1914.

MÜLLER, 1963 – Bruno Müller, Ein Scheibenzyklus Hans Schäufeleins, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 17, 1963, S. 89–98.

MÜLLER, 1996 – Markus Müller, Minnebilder. Französische Minnedarstellungen des 13. und 14. Jahrhunderts (Pictura et poesis 7), Köln 1996.

MÜLLER-MERTENS, 1974 – Eckhard Müller-Mertens, Gründung und Entwicklung der Stadt Frankfurt an der Oder – Klassenkämpfe im 14./15. Jahrhundert, in: Frankfurter Beiträge zur Geschichte 1, 1974, S. 18–36.

MÜLVERSTEDT, 1867 – G[eorge] A[dalbert] von Mülverstedt, Verzeichniß der in den ehemals erzstiftisch Magdeburgischen Lande Jüterbog und Dahme früher und noch jetzt bestehenden Klöster, Kapellen, Calande, frommen Brüderschaften und Hospitäler sowie der geistlichen Schutzpatrone der Kirchen desselben, in: Geschichts-Blätter für Stadt und Land Magdeburg 2, 1867, S. 299–306.

MÜLVERSTEDT, 1876 – Regesta Archiepiscopatus Magdeburgensis 1: Bis zum Tode des Erzbischofs Wichmann (1192), hg. von G[eorge] A[dalbert] von Mülverstedt, Magdeburg 1876.

MÜLVERSTEDT, 1877 – Diplomatarium Ileburgense. Urkunden-Sammlung zur Geschichte und Genealogie der Grafen von Eulenburg 1, hg. von George Adalbert von Mülverstedt, Magdeburg 1877.

MUNDT, 1973 – Barbara Mundt, Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert, München 1973.

MUNDT, 1989 – Barbara Mundt, Die Geschichte des Museums, in: Stefan Bursche, Tjark Hausmann, Dietrich Kötzsche und Barbara Mundt, Kunstgewerbemuseum Berlin. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Braunschweig 1989, S. 10–15.

MUNDT/LAMBACHER, 1998 – Barbara Mundt und Lothar Lambacher, Kunstgewerbemuseum Berlin, München/New York 1998.

MURDOCH, 2000 – Tessa Murdoch, The Dacre Beasts, in: Review. The Annual Report of the National Art Collections Fund, London 2000, S. 128f.

MÜTHER, 2008 – Christina Müther, Die Spätromanische Kapitellplastik in der Mark Brandenburg, in: BADSTÜBNER u. a., 2008, S. 142–149.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

NAGEL, 1966 – Carl Nagel, Die St. Annen-Verehrung in der Mark Brandenburg am Vorabend der Reformation, in: Jahrbuch für Berlin-Brandenburgische Kirchengeschichte 41, 1966, S. 30–51.

NAUMANN, 2007 – Helmut Naumann, Wettiner-Wappen in der Prignitz. Datierung der Wilsnacker Glasmalereien und ihrer Stifter, in: Der Herold N. F. 17,50, 2007, S. 193–209.

NDB – Neue deutsche Biographie, hg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, bisher 23 Bde., Berlin 1971–2007.

NEUBECKER, 1985 – Ottfried Neubecker, Großes Wappen-Bilder-Lexikon der bürgerlichen Geschlechter Deutschlands, Österreichs und der Schweiz, München 1985.

NEUDÖRFER, 1875 – Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547. Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten zu Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahr 1547 (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance 10), hg. von Georg W. K. Lochner, Wien 1875.

NEUMANN, 1987 – Bernd Neumann, Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit, München 1987.

NEUMANN-DIETZSCH, 2008 – Birgit Neumann-Dietzsch, Zwei Wandmalereien des späten Mittelalters im historischen Zentrum von Berlin, in: BADSTÜBNER u. a., 2008, S. 144–153.

NICKEL, 1970 – Heinrich L. Nickel, Mittelalterliche Wandmalereien in der Katharinenkirche zu Brandenburg, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität, Halle-Wittenberg, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe 19, 1970, S. 133–151.

NICKEL, 1979 – Mittelalterliche Wandmalerei in der DDR, hg. von Heinrich L. Nickel, Leipzig 1979.

NICKEL, 1990 – Angela Nickel, Wilsnack als europäischer Wallfahrtsort (1383–1552) und seine Kunstwerke, in: LAMBACHER/KAMMEL, 1990, S. 153–160.

NICKEL, 1997 – Heinrich L. Nickel, Die Wandmalerei in der Thomaskirche zu Pretzien bei Magdeburg, in: Sachsen und Anhalt 19, 1997, S. 327–388.

NICOLAI, 1786 – Friedrich Nicolai, Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, aller daselbst befindlicher Merkwürdigkeiten, und der umliegenden Gegend, 3 Bde., Berlin ^{3}1786.

NIKOLAIKIRCHE, 1817 – Über die neue Einrichtung der Sanct Nicolai-Kirche in Berlin und die in derselben befindlichen Denkmäler, Berlin 1817.

NISSEN, 1929 – Robert Nissen, Die Plastik in Brandenburg a. d. Havel von ca. 1350 bis ca. 1450, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1929, S. 61–99.

NOOMEN/BOOGARD – Nouveau recueil complet des fabliaux, hg. von Willem Noomen und Nico van den Boogard, 10 Bde., Assen 1983–1998.

NÜBLING, 1900 – Eugen Nübling, Ulm's Handel im Mittelalter. Ein Beitrag zur deutschen Städte- und Wirtschaftsgeschichte, Ulm 1900.

NÜLKEN, 1990 – Christian Nülken, Aspekte und Bedingungen mittelalterlicher Bauplanung. Bemerkungen zur Frankfurter Marienkirche, in: Architektur 7, 1990, S. 48–50.

NÜLKEN, 1999 – Christian Nülken, Frankfurt an der Oder. Der Westbau der St. Marienkirche. Zusammenfassung der Bau- und Erhaltungsgeschichte, in: Brandenburgische Denkmalpflege 8,1, 1999, S. 35–49.

NÜLKEN, 2000 – Christian Nülken, Frankfurt/Oder – der Hallenumgangschor der Marienkirche, in: Hallenumgangschöre in Brandenburg, hg. von Ernst Badstübner und Dirk Schumann, Berlin 2000, S. 221–257.

OBERHAIDACHER-HERZIG, 1993 – Elisabeth Oberhaidacher-Herzig, Fundator oder Stifter? Ein Beitrag zur Stifter-Ikonographie in der Glasmalerei des späten 13. Jahrhunderts, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 47, 1993, S. 138–143.

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

OEXLE, 1984 – Otto Gerhard Öxle, Memoria und Memorienbild, in: SCHMID/WOLLASCH, 1984, S. 384–440.

OHLY, 1977 – Friedrich Ohly, Synagoge und Ecclesia. Typologisches in mittelalterlicher Dichtung, in: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung, Stuttgart 1977, S. 312–337.

OHLY, 1995 – Friedrich Ohly, Typologie als Denkform der Geschichtsbetrachtung, in: Ausgewählte Schriften zur Literaturgeschichte und Bedeutungsforschung, Stuttgart/Leipzig 1995, S. 445–472.

OIDTMANN, 1898 – Heinrich Oidtmann, Die Glasmalerei 2,1, Köln 1898.

OIDTMANN, 1912/1929 – Heinrich Oidtmann, Die rheinischen Glasmalereien vom 12. bis zum 16. Jahrhundert, 2 Bde., Düsseldorf 1912 und 1929.

OPPERMANN, 1878 – M. Oppermann, Der heilige Severus von Ravenna, Patron der Stiftskirche zu Erfurt. Sein Leben, die Geschichte seiner Reliquien, sowie seine Verehrung in Lied und Gebet, Paderborn 1878.

ORTSLEXIKON BRANDENBURG, 1992 – Historisches Ortslexikon für Brandenburg 10: Jüterbog-Luckenwalde, bearb. von Peter P. Rohrlach (Veröffentlichungen des Brandenburgischen Landeshauptarchivs 26), Weimar 1992.

ORTSLEXIKON BRANDENBURG, 1997 – Historisches Ortslexikon für Brandenburg 1: Prignitz, bearb. von Lieselott Enders (Veröffentlichungen des Brandenburgischen Landeshauptarchivs 3), Weimar 1997.

OTT, 2002 – Norbert H. Ott, Literatur in Bildern, in: Literatur und Wandmalerei 1, hg. von Eckart Conrad Lutz, Johanna Thali und René Wetzel, Tübingen 2002, S. 153–197.

OTTE, 1844 – Heinrich Otte, Die Kirche des ehemaligen Cisterzienser-Mönchs-Klosters zu Zinna, in: Neue Mittheilungen aus dem Gebiet historisch-antiquarischer Forschungen 7,2, 1844, S. 33–59 [zugleich Sonderdruck: Halle (Saale) 1843].

PÄCHT, 1950 – Otto Pächt, Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institute 13, 1950, S. 13–47.

PAFFRATH, 1990 – Arno Paffrath, Bernhard von Clairvaux 2: Die Darstellungen des Heiligen in der bildenden Kunst, Bergisch Gladbach 1990.

PALLAS, 1901 – Karl Pallas, Geschichte der Stadt Herzberg im Schweinitzer Kreise, Herzberg (Elster) 1901.

PARELLO, 2000 – Daniel Parello, Von Helmle bis Geiges. Ein Jahrhundert historistischer Glasmalerei in Freiburg (Veröffentlichungen aus dem Archiv der Stadt Freiburg im Breisgau 31), Freiburg i. Br. 2000.

PARELLO, 2003 – Daniel Parello, Vom Nutzen der Glasmalerei für den Adel, in: Die Glasgemäldesammlung der Großher-

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

zöge von Baden, hg. von der Kulturstiftung der Länder (Patrimonia 238), Karlsruhe 2003, S. 15–20.

PARELLO, 2004 – Daniel Parello, Neue Lösungen zur Bildprogrammatik zisterziensischer Prachtfenster im 14. Jahrhundert, in: Glas. Malerei. Forschung. Internationale Studien zu Ehren von Rüdiger Becksmann, hg. von Hartmut Scholz, Ivo Rauch und Daniel Hess, Berlin 2004, S. 165–180.

PARELLO, 2007 – Daniel Parello, Fünf Felder eines typologischen Zyklus aus Arnstein, in: Die Glasgemälde-Sammlung des Freiherrn von Stein. LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, Westfälisches Landesmuseum, hg. von Petra Marx, Uwe Gast und Daniel Parello, Berlin 2007, S. 31–39.

PASTOUREAU, 1993 – Michel Pastoureau, Traité d'héraldique, Paris ^{2}1993.

PAULI, 1522 – Johannes Pauli, Schimpf und Ernst. Die älteste Ausgabe von 1522, hg. von Johannes Bolte (Alte Erzähler 1,2) 2 Bde., Berlin 1924.

PAULI, 1901 – Gustav Pauli, Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte, Straßburg 1901.

PAUPERT, 1990 – Anne Paupert, Les Fileuses et le Clerc. Une Étude des Evangiles des Quenouilles, Paris 1990.

PECK, 1904 – [Richard] Peck, Osterfahrt am 3. und 4. April 1904 nach Pritzwalk, Alt-Krüssow, Heiligengrabe, Wittstock, Freienstein und Meyenburg, in: Monatsblätter des Touristenklub für die Mark Brandenburg 13, 1904, S. 58–62.

PERDRIZET, 1907 – Paul Perdrizet, Étude sur le speculum humanae salvationis, Paris 1907.

PÉROUSE DE MONTCLOS, 2000 – Jean-Marie Pérouse de Montclos, Philibert de l'Orme. Architecte du roi (1514–1570), Paris 2000.

PERROT/NONOT, 2000 – „Antichristus". Le Jour du Jugement. Mystère du XIV^{e} siècle. Manuscrit n° 579 de la Bibliothèque municipale de Besançon, Édition critique et traduction par Jean-Pierre Perrot et Jean-Jacques Nonot, Besançon 2000.

PESCHKE, 1942 – W[alter] Peschke, Drei Berliner Dorfkirchen. Aus dem Arbeitsgebiet des Provinzialkonservators der Reichshauptstadt, in: Zentralblatt der Bauverwaltung 62, 1942, S. 52–60.

PETERS, 1980 – Jane S. Peters, Frühe Glasgemälde von Augustin Hirsvogel, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1980, S. 79–92.

PFEIFFER, 2006 – Götz J. Pfeiffer, Fürstliches Geschenk und Entwurf eines Tafelmalers. Wilhelm von Jülich und Anna von Bayern beauftragten den Meister des Berswordt-Retabels mit ihrer Stiftung zum Altenberger Westfenster, in: Altenberger Blätter. Sonderheft „Das Altenberger Westfenster", August 2006, S. 13–74.

PFEIFFER, 2008 – Götz J. Pfeiffer, Das Glasmalerei-Ensemble aus der Sammlung Oppenheim. Eine Stiftung des Erzbischofs Walram von Jülich an das Kölner Kloster St. Clara, in: Jahrbuch der Berliner Museen, N. F. 50, 2008, S. 25–34.

PFEIFFER, 2009 – Götz J. Pfeiffer, Die Malerei am Niederrhein und in Westfalen um 1400. Der Meister des Berswordt-Retabels und der Stilwandel der Zeit (Internationale Studien zur Kunst- und Architekturgeschichte 73), Petersberg 2009.

PFISTER, 1925 – „Das Puch von dem Entkrist". Faksimile-Druck, hg. von Kurt Pfister, Leipzig 1925.

POESCH, 1966 – Jessie Jan Poesch, Antichrist Imagery in Anglo-French Apocalypse Manuscripts, Pennsylvania 1966.

POMPLUN, 1961 – Kurt Pomplun, Der mittelalterliche Dorfkirchenbau auf dem Teltow, in: Berliner Blätter für Vor- und Frühgeschichte 9, 1960, Berlin-Lichterfelde 1961, S. 163–194.

POMPLUN, 1962 – Kurt Pomplun, Berlins alte Dorfkirchen, Berlin 1962.

POMPLUN, 1976 – Kurt Pomplun, Berlins alte Dorfkirchen, Berlin ^{5}1976.

POPHAM, 1928 – Arthur Ewart Popham, Notes on Flemish Domestic Glass Painting, in: Apollo 7, 1928, S. 175–179.

PORSTMANN, 1997 – Gisbert Porstmann, Das Chorgestühl des Magdeburger Domes. Ikonographie – Stilgeschichte – Deutung, Berlin 1997.

POSTHIUS, 1870 – [Ferdinand Posthius], Chronicon Berolinense continens res Berolini actus ab a. 1307. usque ad a. 1699, accedit series consulum Berolinensium (Schriften des Vereins für die Geschichte Berlins 4), Berlin 1870.

PÖTZL, 1975 – Walter Pötzl, Augusta Sacra. Augsburger Patrozinien des Mittelalters als Zeugnisse des Kultes und der Frömmigkeit, in: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte 9, 1975, S. 19–75.

PÖTZL, 1976 – Walter Pötzl, Kirchenpatrozinien im Norden, Westen und Süden von Augsburg, in: Heimatverein für den Landkreis Augsburg. Jahresbericht 1976, S. 127–215.

POULL, 1991 – Georges Poull, La maison ducale de Lorraine, Nancy 1991.

PRANGE, 2007 – Peter Prange, Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle–Kupferstichkabinett. Deutsche Zeichnungen 1450–1800, 2 Bde., Köln 2007.

PRÜFER, 1877 – [Theodor Prüfer], Aus dem Notizbuche eines Architekten. Die Kirche zu Stralau bei Berlin, in: Archiv für Kirchliche Baukunst und Kirchenschmuck 2, 1877, S. 59f.

PRÜFER, 1888 – Theodor Prüfer, Die Gräfliche Begräbnis-Kirche im Muskauer Park, in: Archiv für Kirchliche Baukunst und Kirchenschmuck 12, 1888, S. 82–87.

PÜCKLER – Hermann von Pückler, Briefwechsel und Tagebücher des Fürsten Hermann von Pückler-Muskau, hg. von Ludmilla Assing-Grimelli, 9 Bde., Hamburg/Berlin 1873–1876.

PÜCKLER, 1834 – Hermann von Pückler, Andeutungen über Landschaftsgärtnerei verbunden mit der Beschreibung ihrer praktischen Anwendung in Muskau, Stuttgart 1834.

PUHLE, 1995 – Matthias Puhle, Die Anfänge des Klosters Unser Lieben Frauen, in: Kloster Unser Lieben Frauen Magdeburg. Stift – Pädagogium – Museum, hg. von Matthias Puhle, Oschersleben 1995, S. 37–41.

PUTTRICH/OTTE, 1846 – Mittelalterliche Bauwerke zu Jüterbog, Kloster Zinna und Treuenbrietzen, bearb. und hg. von L[udwig] Puttrich, geschichtliche Nachrichten von H[einrich] Otte (Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen 2,2), Leipzig 1846.

QUIX, 1838 – Christian Quix, Beiträge zur Geschichte der Stadt Aachen und ihrer Umgebungen 3, Aachen 1838.

RACKHAM, 1936 – Bernard Rackham, Victoria and Albert Museum. Department of Ceramics. A Guide to the Collection of Stained Glass, London 1936.

RAEDEL, 2007 – Martina Raedel, Sprungklebung von Gläsern am Beispiel eines mittelalterlichen Glasgemäldes, Dipl.-Arbeit FHTW Berlin 2007 [Typoskript].

RAMIN, 1933 – [Hermann] Ramin, Geschichte der Stadt Bad Wilsnack, Magdeburg 1933.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

RANDALL, 1966 – Lilian M. C. Randall, Images in the Margins of Gothic Manuscripts, Berkeley 1966.

RAPPARD, 1993 – François J. Rappard, Heraldica Helvetica, Genf 1993.

RAPP-BURI/STUCKI-SCHÜRER, 1990 – Anna Rapp-Buri und Monica Stucki-Schürer, Zahm und wild. Basler und Straßburger Bildteppiche des Mittelalters, Mainz 1990.

RASCHIG, 1918 – Georg Martin Raschig, Wanderungen durch Brandenburg an der Havel, Brandenburg 1918.

RATHERT, 2006 – Dietmar Rathert, Von der Ruine zum Landesmuseum, in: Archäologie in Berlin und Brandenburg 2005, S. 129–133.

RATHERT, 2007 – Dietmar Rathert, Das Paulikloster in Brandenburg an der Havel, in: Kirchen des Mittelalters in Brandenburg und Berlin, Petersberg 2007, S. 286–292.

RAUCH, 1994 – Ivo Rauch, Die Farbverglasung der Katharinenkirche in Oppenheim. Dokumentation des Bestandes unter besonderer Berücksichtigung seiner Restaurierungsgeschichte. Abschlussbericht über die im Rahmen des Deutsch-Französischen Forschungsprogrammes für die Erhaltung von Baudenkmälern geleisteten Untersuchungen, 2 Bde., Freiburg i. Br. 1994 [Typoskript].

RAUCH, 1997 – Ivo Rauch, Memoria und Macht. Die mittelalterlichen Glasmalereien der Oppenheimer Katharinenkirche und ihre Stifter (Quellen und Abhandlungen zur mittelrheinischen Kirchengeschichte 81), Mainz 1997.

RAUE, 2003 – Jan Raue, Farbe und Licht in der Märkischen Klosterarchitektur. Polychromie der Choriner Zisterzienserarchitektur im Spiegel der Befunde in der Franziskanerkirche Angermünde und im Dominkanerkloster Brandenburg/H. (Choriner Kapitel 100), Chorin 2003.

RAUE, 2008a – Jan Raue, Böhmische und böhmisch beeinflusste Wandmalerei im heutigen Brandenburg. Die Beispiele der Frankfurter Mondsichelmadonna und der Herzberger Gewölbemalereien, in: BADSTÜBNER u. a., 2008, S. 261–281.

RAUE, 2008b – Jan Raue, Architekturfarbigkeit des Backsteinbaus. Eine vergleichende Studie an Stadt- und Klosterkirchen in der Mark Brandenburg (Forschungen und Beiträge zur Denkmalpflege im Land Brandenburg 9), Worms 2008.

RAUE, 2008c – Jan Raue, Wenn Licht die Schönheit des Innenraums durchstreift. Zur Wechselwirkung von Architekturfassung und Glasmalerei im Chor der Frankfurter Marienkirche, in: CHORFENSTER DER ST. MARIENKIRCHE, 2008, S. 232–238.

RAUH, 1979 – Horst Dieter Rauh, Das Bild des Antichrist im Mittelalter. Von Titonicus zum deutschen Symbolismus (Beiträge zur Geschichte der Theologie und Philosophie des Mittelalters N. F. 9), Münster 1979.

RDK – Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, bisher 10 Bde., Stuttgart/München 1937–2003.

RE – Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, hg. und neu bearb. von Georg Wissowa, 38 Bde., Stuttgart 1893–1978.

REHM, 1999 – Sabine Rehm, Spiegel der Heilsgeschichte. Typologische Bildzyklen in der Glasmalerei des 14. bis 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum (Europäische Hochschulschriften Reihe 28,49), Frankfurt a. Main 1999.

REIHLEN, 2005 – Liturgische Gewänder und andere Paramente im Dom zu Brandenburg, hg. von Helmut Reihlen, Regensburg/Riggisberg 2005.

REINDEL/LOESCH, 1833 – [A.] R[eindel] und [J. Ch. E.] L[oesch], Vorzügliche Glasgemälde und Limosins im Besitz der von Tucher'schen Familie in Nürnberg, in: Kunst-Blatt 19, 5. März 1833, S. 73–75, und 20, 7. März 1833, S. 79–80.

REISSMANN, 1938 – Die Kunstdenkmäler des Stadt- und Landkreises Cottbus, bearb. von Kurt Reißmann (Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg 5,3), Berlin 1938.

RENTSCH, 1958 – Dietrich Rentsch, Glasmalerei des frühen vierzehnten Jahrhunderts in Ost- und Mitteldeutschland (Mitteldeutsche Forschungen 10), Köln/Graz 1958.

RENTSCH, 1959 – Dietrich Rentsch, Über Erhaltungszustand und Technik der Sakristeifenster von St. Gereon in Köln, in: Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege 22, 1959, S. 71–86.

REUSS-CASPARI, 1940 – Elisabeth Reuß-Caspari, Kirche und Klerus in Frankfurt a. O. im Mittelalter, in: Jahrbuch für brandenburgische Kirchengeschichte 35, 1940, S. 5–40.

REXROTH, 1981/1982 – Karl Heinrich Rexroth, Das Kronenattribut der heiligen Elisabeth in der Kunst des Spätmittelalters und der Renaissance, in: Hessische Heimat 31, 1981, Sonderheft St. Elisabeth 1982.

RHEINSTEIN, 1837 – Rheinstein. Erinnerungsblätter, Koblenz 1837.

RIBBECK, 1817 – [Conrad Gottlieb Ribbeck], Über die neue Einrichtung der Sanct Nicolai-Kirche in Berlin und die in derselben befindlichen Denkmäler, Berlin 1817.

RICHTER, 1989 – Christa Richter, Die Grisaillemalerei im Doberaner Münster und ihre Stifterin, in: Neue Forschungen zur mittelalterlichen Glasmalerei in der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin 1989, S. 52–62.

RICHTER, 1993 – Christa Richter, The Cistercian Stained Glass of Doberan, in: Studies in Cistercian Art and Architecture 4, 1993, S. 161–183, 280–316.

RICHTER, 2004 – Christa Richter, Das Bibelfenster aus dem Dominkanerkloster in Brandenburg an der Havel, in: Glas. Malerei. Forschung. Internationale Studien zu Ehren von Rüdiger Becksmann, hg. von Hartmut Scholz, Ivo Rauch und Daniel Hess, Berlin 2004, S. 119–130.

RICHTER, 2007 – Jan Friedrich Richter, Claus Berg. Retabelproduktion des Spätmittelalters im Ostseeraum, Berlin 2007.

RIDDER, 1989 – Juliaan H. de Ridder, Gerechtigheidstafelen voor Schepenhuizen in de Zuidelijke Nederlanden in de 14de, 15de en de 16de eeuw (Verhandelingen van de Koninkijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en schone Kunsten van Belgie. Klasse der Schone Kunsten 51,45), Brüssel 1989.

RIEDEL, 1841 – Adolph Friedrich Riedel, Klöster und Klosterruinen in der Churmark Brandenburg ausserhalb der Altmark, in: Märkische Forschungen 1, 1841, S. 165–199.

RIEDLINGER, 1958 – Helmut Riedlinger, Die Makellosigkeit der Kirche in den lateinischen Hoheliedskommentaren des Mittelalters (Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters 38,3), Münster 1958.

RIESS, 1901 – Franz Rieß, Wiederherstellung alter Glasmalerei, in: Jahrbuch der Denkmalpflege in der Provinz Sachsen für 1901, S. 51–52.

RIETSTAP, 1883/1887 – Johannes Baptist Rietstap, Wapenboek van den Nederlandschen Adel, 2 Bde., Groningen 1883 und 1887.

RIETSTAP, 1953 – Johannes Baptist Rietstap, Armorial général illustré, 6 Bde., Lyon ca. ^{3}1953.

RIEZLER – Sigmund von Riezler, Geschichte Bayerns, 8 Bde., Gotha 1878–1914.

RIPELIN, 1895 – Hugo Ripelin, Compendium theologicae veritatis, in: Alberti Magni Opera Omnia. Compendium theologi-

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

cae veritatis in septem libros digestum, edita cura A[uguste] Borgnet, Paris 1895, Liber 7, Caput 7–19, S. 241–245.

RITSEMA VAN ECK, 1999 – Pieter C. Ritsema van Eck, Gebrandschilderde ruitjes uit de Nederlanden 1480–1560, Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam 1999.

RODE, 1980 – Herbert Rode, Die Wiedergewinnung der Glasmalerei, in: Eduard Trier und Willi Weyres, Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Düsseldorf 1980.

ROGACKI-THIEMANN, 2007 – Birte Rogacki-Thiemann, Der Magdeburger Dom St. Mauritius et St. Katharina – Beiträge zu seiner Baugeschichte 1207 bis 1567, Petersberg 2007.

RÖHRICH, 1962 – Lutz Röhrich, Erzählungen des späten Mittelalters und ihr Weiterleben in Literatur und Volksdichtung bis zur Gegenwart 1, Bern/München 1962.

RÖHRIG, 1965 – Floridus Röhrig, Rota in medio rotae. Ein typologischer Zyklus aus Österreich, in: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg N. F. 5,14, 1965, S. 7–113.

ROLLER, 1999 – Stefan Roller, Nürnberger Bildhauerkunst der Spätgotik. Beiträge zur Skulptur der Reichsstadt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, München/Berlin 1999.

ROLLER, 2002 – Stefan Roller, Adam Kraft und Nürnberg. Die künstlerischen Wurzeln des Bildhauers, in: Adam Kraft. Die Beiträge des Kolloquiums im Germanischen Nationalmuseum, hg. von Frank Matthias Kammel, Nürnberg 2002.

RÖSENER, 1989 – Werner Rösener, Hofämter an mittelalterlichen Fürstenhöfen, in: Deutsches Archiv für die Erforschung des Mittelalters 45, 1989, S. 485–550.

RÖSENER, 2004 – Werner Rösener, Die Geschichte der Jagd. Kultur, Gesellschaft und Jagdwesen im Wandel der Zeit, Düsseldorf/Zürich 2004.

RÖSENER, 2005 – Werner Rösener, Jagd und Tiere, in: Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Bilder und Begriffe 1: Begriffe, hg. von Werner Paravinci, bearb. von Jan Hirschbiegel und Jörg Wettlaufer (Residenzenforschung 15,2,1), Sigmaringen 2005, S. 326–332.

ROTH, 1802 – Johann Ferdinand Roth, Verzeichniß aller Genannten des größern Raths von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten mit historischen Nachrichten, Nürnberg 1802.

RÖTTINGER, 1923 – Heinrich Röttinger, Handzeichnungen des Hans Süß von Kulmbach, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst N. F. 4, 1927, S. 8–19.

RÖTTINGER, 1927 – Heinrich Röttinger, Ergänzungen und Berichtigungen des Sebald Beham-Kataloges Gustav Paulis, Straßburg 1927.

ROWLANDS/BARTRUM, 1993 – John Rowlands und Giulia Bartrum, Drawings by German Artists and Artists from German Speaking Regions of Europe in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. The Fifteenth Century and the Sixteenth Century by Artists Born Before 1530, 2 Bde., London 1993.

RUDLOFF, 1927 – R. Rudloff, Die Geschichte eines Kirchenvermögens, in: Jahrbuch für brandenburgische Kirchengeschichte 22, 1927, S. 151–169.

RUPPEL, 1939 – Karl Konrad A. Ruppel, Die Hausmarke. Das Symbol der germanischen Sippe (Schriftenreihe der Forschungsstätte für Hausmarken und Sippenzeichen im Ahnenerbe 1), Berlin 1939.

SACHS, 1979 – Hannelore Sachs, Böhmische Gotik in der Mark Brandenburg, in: Bildende Kunst 27,3, 1979, S. 122–126.

SACHS, 1982 – Hannelore Sachs, Die Bronzetaufe der Marienkirche zu Frankfurt/O., in: Metallkunst von der Antike bis zum ausgehenden Mittelalter, hg. von Arne Effenberger (Schriften der frühchristlich-byzantinischen Sammlung 1), Berlin 1982, S. 185–197.

SACHS, 1987 – Hannelore Sachs, Das Bronzetaufbecken aus der Marienkirche zu Frankfurt an der Oder. Überlegungen zur Oberflächenbehandlung, in: Beiträge zur Erhaltung von Kunstwerken 3, 1987, S. 65–72.

SACHS, 1989 – Hannelore Sachs, Der Flügelaltar von St. Marien zu Bernau, Berlin 1989.

SACHS, 1990 – Hannelore Sachs, Der Rossower Altar und verwandte Werke, in: LAMBACHER/KAMMEL, 1990, S. 115–122.

SACHS, 1993 – Hannelore Sachs, Kunstlandschaft Brandenburg. Bildende Kunst des 13. und 14. Jahrhunderts in der Mittelmark, in: Brandenburgische Denkmalpflege 2,2, 1993, S. 47–51.

SACHS/BADSTÜBNER/NEUMANN, 1983 – Hannelore Sachs, Ernst Badstübner und Helga Neumann, Erklärendes Wörterbuch zur christlichen Archäologie, Hanau 1983.

SACHS/KUNZE, 1987 – Hannelore Sachs und Wolf-Dieter Kunze, Der Böhmische Altar im Dom zu Brandenburg, in: DENKMALE, 1987, S. 171–187.

SACHSE, 1830 – F. W. G. Sachse, Geschichte der Stadt Frankfurth an der Oder, Frankfurt (Oder) 1830.

SAKRISTEIFENSTER HERZBERG, 1926 – Die Sakristeifenster in der Kirche zu Herzberg, in: Heimatkalender für den Kreis Schweinitz 7, 1926, S. 37–40.

SANDNER, 1993 – Ingo Sandner, Spätgotische Tafelmalerei in Sachsen, Dresden 1993.

SÄNGER/OTTO, 2004 – Peter Sänger und Dieter Otto, Die evangelische Kirche Berlin-Stralau. Dorfkirche und Baudenkmal, Berlin 2004.

SAUERLÄNDER/WOLLASCH, 1984 – Willibald Sauerländer und Joachim Wollasch, Stiftergedenken und Stifterfiguren in Naumburg, in: SCHMID/WOLLASCH, 1984, S. 354–383.

SAXER, 1959 – Victor Saxer, Le culte de Marie Madeleine en Occident, Paris 1959.

SCHADE, 1964 – Günter Schade, Zur Baugeschichte der Frankfurter Marienkirche, in: Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte 16, 1964, S. 7–21.

SCHADE, 1983 – Günter Schade, Das Berliner Kunstgewerbemuseum in Vergangenheit und Gegenwart. Sammlungsgebiet Glas, in: Kunstgewerbemuseum Berlin, Geschichte, Wiederaufbau, Neuerwerbungen. 1867–1945, 1945–1962, 1963–1983. Sonderausstellung und Dokumentation anlässlich des 20. Jahrestages seiner Wiedereröffnung im Schloss Köpenick (1963–1983), hg. von den Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin 1983, S. 7–34, 113–120.

SCHÄFER, 1829 – Gemeinnütziges und vollständiges Addreß-Buch für die Stadt Nürnberg mit ihren Vorstädten und Burgfrieden, hg. von Justus Christian Friedrich Schäfer, Nürnberg 1829.

SCHÄFER, 1837 – Gemeinnütziges und vollständiges Addreß-Buch für die Stadt Nürnberg mit ihren Vorstädten und Burgfrieden, hg. von Justus Christian Friedrich Schäfer, Nürnberg 1837.

SCHÄFER, 1888 – Ornamentale Glasmalereien des Mittelalters und der Renaissance, hg. von Carl Schäfer, Berlin 1888.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

SCHÄFER, 1891 – Georg Schäfer, Provinz Starkenburg. Kreis Erbach (Kunstdenkmäler im Großherzogthum Hessen 1,2), Darmstadt 1891.

SCHAIBLE, 1970 – Marlene Schaible, Darstellungsformen des Teuflischen, untersucht an Darstellungen des Engelsturzes vom Ausgang des Mittelalters bis zu Rubens, München 1970.

SCHAUENBOURG, 1860 – Pierre Rielle de Schauenbourg, Enumération des verrières les plus importantes conservées dans les églises d'Alsace. Congrès archéologique de France XXVI Strasbourg 1859, Caen 1860.

SCHAWE, 2006 – Martin Schawe, Altdeutsche und altniederländische Malerei (Alte Pinakothek. Katalog der ausgestellten Gemälde 2), München 2006.

SCHILLER – Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, 5 Bde., Gütersloh 1966–1991.

SCHILLING, 1955 – Edmund Schilling, Zeichnungen des Hans Leonhard Schäufelein, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 9, 1955, S. 151–180.

SCHLABRENDORF AUF GROCHAU, 1842 – Constantin von Schlabrendorf auf Grochau, Kurze genealogisch historische Uebersicht der churmärkischen Familie der Herrn von Schlabrendorf, Frankenstein 1842.

SCHLEGEL, 1872 – Hermann Schlegel, Muséum d'histoire naturelle des Pays-Bas 4, Leyden 1872.

SCHLEICHER, 1982 – Herbert M. Schleicher, Ratsherrenverzeichnis von Köln zu reichsstädtischer Zeit von 1396–1796 (Veröffentlichungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde N.F. 19) Köln 1982.

SCHLEIFF, 1978 – Heinrich-Volker Schleiff, Kunsthistorischer Anhang, in: GERICKE/SCHLEIFF/WENDLAND, 1978, S. 141–157.

SCHLEYER, 1928 – Walther Schleyer, Die Baugeschichte des Klosters Chorin (Arbeiten des Uckermärkischen Museums- und Geschichtsvereins 9), Prenzlau 1928.

SCHLEYER, 1950 – Walther Schleyer, Die Hochgotik im märkisch-pommerschen Ziegelbau 1: Die Franziskanerklosterkirche in Angermünde, ihr Meister und sein Werk, Hamburg 1950 [Typoskript].

SCHLIMPERT, 1991 – Gerhard Schlimpert, Brandenburgisches Namenbuch 7: Die Ortsnamen des Kreises Jüterbog-Luckenwalde, Weimar 1991.

SCHMID, 1964 – Alfred A. Schmid, Zur Kenntnis des gotischen Münsters von Einsiedeln, in: Corolla Heremitana. Neue Beiträge zur Kunst und Geschichte Einsiedelns und der Innerschweiz, hg. von Alfred A. Schmid, Olten/Freiburg i. Br. 1964, S. 155–188.

SCHMID/WOLLASCH, 1984 – Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter, hg. von Karl Schmid und Joachim Wollasch (Münstersche Mittelalterschriften 48), München 1984.

SCHMIDT, 1955/1956 – Roderich Schmidt, Aetates mundi. Die Weltalter als Gliederungsprinzip der Geschichte, in: Zeitschrift für Kirchengeschichte 67, 1955/56, S. 288–317.

SCHMIDT, 1996 – Oliver H. Schmidt, Bemerkungen zur Geschichte Kloster Zinnas, in: Zisterzienser in Brandenburg, hg. von Oliver H. Schmidt und Dirk Schumann (Studien zur Geschichte, Kunst und Kultur der Zisterzienser 1), Berlin 1996, S. 81–100.

SCHMIDT, 2001 – Oliver H. Schmidt, Kloster Zinna und der Orden der Zisterzienser. Begleitbuch zur Dauerausstellung des Museums Kloster Zinna, Berlin 2001.

SCHMIDT/FEUERSTAKE, 1998 – Zisterzienserklöster in Brandenburg. Ein kulturhistorisch-touristischer Führer, hg. von Oliver H. Schmidt und H. Jürgen Feuerstake, Berlin 1998.

SCHMITT, 1997 – Annegrit Schmitt, Der Meister des Tiermusterbuchs von Weimar, München 1997.

SCHMITZ, 1913 – Hermann Schmitz, Die Glasgemälde des Königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin, 2 Bde., Berlin 1913.

SCHMITZ, 1917 – Hermann Schmitz, Niederdeutschland (Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance 2,2), Berlin/Neubabelsberg 1917.

SCHMITZ, 1923 – Hermann Schmitz, Deutsche Glasmalerei der Gotik und Renaissance. Rund- und Kabinettscheiben (Sammelbände zur Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes 4), München 1923.

SCHMITZ, 1927 – Hermann Schmitz, Altartafeln und Glasgemälde. Erwerbungen für das Deutsche Museum. Ausgestellt im Kaiser-Friedrich-Museum, in: Berliner Museen 48, 1927, S. 64–72.

SCHMOLL, 1918 – Friedrich Schmoll, Die hl. Elisabeth in der bildenden Kunst des 13. bis 16. Jahrhunderts (Beiträge zur Kunstgeschichte Hessens und des Rhein-Main-Gebietes 3), Marburg 1918.

SCHNEIDER, 1954 – Jenny Schneider, Die Standesscheiben von Lukas Zeiner im Tagsatzungssaal zu Baden (Schweiz). Ein Beitrag zur Geschichte der schweizerischen Standesscheiben (Basler Studien zur Kunstgeschichte 12), Basel 1954.

SCHNEIDER, 1956 – Jenny Schneider, Kabinettscheiben des 16. und 17. Jahrhunderts (Aus dem Schweizerischen Landesmuseum 6), Bern 1956.

SCHNEIDER, 1970 – Jenny Schneider, Glasgemälde. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich, 2 Bde., Zürich o. J. [1970].

SCHOCH/MENDE/SCHERBAUM – Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, bearb. von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum, 3 Bde., München u. a. 2001–2004.

SCHÖFBECK/HEUSSNER, 2008 – Tilo Schöfbeck und Karl-Uwe Heußner, Dendrochronolgische Untersuchungen an mittelalterlichen Kunstwerken zwischen Elbe und Oder, in: BADSTÜBNER u. a., 2008, S. 172–187.

SCHOLZ, 1995 – Hartmut Scholz, Kat. Nr. 2–5, Neun Rundscheiben aus dem großen Ratssaal des Ulmer Rathauses, Kat. Nr. 10–18, in: KAT. AUSST. ULM, 1995, S. 78–82, 91–109.

SCHOLZ, 1998a – Michael Scholz, Amtssitze als Nebenresidenzen. Wanzleben, Wolmirstedt, Calbe und Kloster Zinna als Aufenthaltsorte der Erzbischöfe von Magdeburg, in: Sachsen und Anhalt 21, 1998, S. 151–181.

SCHOLZ, 1998b – Hartmut Scholz, Ornamentverglasungen der Hochgotik, in: KAT. AUSST. KÖLN, 1998, S. 51–62.

SCHOLZ, 1998c – Hartmut Scholz, Kaiserliche Fensterstiftungen in Freiburg, in: KAT. AUSST. FREIBURG, 1998, S. 385–419.

SCHOLZ, 2000 – Hartmut Scholz, Monumental Stained Glass in Southern Germany in the Age of Dürer, in: KAT. AUSST. LOS ANGELES, 2000, S. 17–42.

SCHOLZ, 2007 – Hartmut Scholz, St. Sebald in Nürnberg (Meisterwerke der Glasmalerei 3), Regensburg 2007.

SCHÖNBERGER, 1963 – Arno Schönberger, Einleitung, in: Wolfgang Scheffler, Lieselotte Wiesinger, Tjark Hausmann und Arno Schönberger, Staatliche Museen Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Kunstgewerbemuseum Berlin. Ausgewählte Werke (Kataloge des Kunstgewerbemuseums 1), Berlin 1963.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

SCHÖNERMARK, 1886 – Gustav Schönermark, Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Halle und des Saalkreises (Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen und angrenzender Gebiete N. F. 1), Halle (Saale) 1886.

SCHÖSSLER, 1998 – Regesten der Urkunden und Aufzeichnungen im Domstiftsarchiv Brandenburg 1: 948–1478, bearb. von Wolfgang Schößler, Weimar 1998.

SCHRADE, 1928/1929 – Hubert Schrade, Zur Ikonographie der Himmelfahrt Christi, in: Vorträge der Bibliothek Warburg 1928/1929, Leipzig 1930, S. 66–190.

SCHRADE, 1932 – Hubert Schrade, Die Auferstehung Christi (Ikonographie der christlichen Kunst. Die Sinngehalte und Gestaltungsformen), Berlin/Leipzig 1932.

SCHRADER, 1973 – Franz Schrader, Kardinal Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Magdeburg. Im Spannungsfeld zwischen alter und neuer Kirche, in: ders., Reformation und katholische Klöster (Studien zur katholischen Bistums- und Klostergeschichte 13), Leipzig 1973.

SCHRAPEL, 2004 – Claudia Schrapel, Johann Dominicus Fiorillo. Grundlagen zur wissenschaftlichen Beurteilung der „Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden", Hildesheim 2004.

SCHREIBER, 1929 – W[ilhelm] L[udwig] Schreiber, Der Formschnitt. Seine Geschichte, Abarten, Technik, Entwicklung und seine ikonologischen Grundlagen (Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts 7), Leipzig 1929.

SCHREYL, 1990 – Hans Schäufelein. Das druckgraphische Werk, bearb. von Karl Heinz Schreyl, 2 Bde., Nördlingen 1990.

SCHRÖDER, 1836 – August Schröder, Kurzer Abriß einer Geschichte der hohen bischöflichen Stifts- und Dom-Kirche und des damit verbundenen Dom-Capituls zu Burg Brandenburg: nebst Beschreibung der [...] am 1. Oktober 1836 gefeierten Wiedereinweihung der Kirche, Brandenburg 1836.

SCHRYVER/VANDEN BEMDEN/BRAL, 1991 – Antoine de Schryver, Yvette vanden Bemden und Guido Bral, Gothic Grotesques in Ghent. The Medieval Stained-Glass Fragments found in the Dominican Monastery, Kortrijk 1991.

SCHUBERT, 1984 – Ernst Schubert, Der Magdeburger Dom, Frankfurt a. Main ^{2}1984.

SCHUBERT, 1992 – Ernst Schubert, Zum ikonographischen Programm der Farbverglasung im Westchor des Naumburger Doms, in: Deutsche Glasmalerei des Mittelalters. Bildprogramme, Auftraggeber, Werkstätten, hg. von Rüdiger Becksmann (Deutsche Glasmalerei des Mittelalters 2), Berlin 1992, S. 43–52.

SCHUBERT, 1997 – Ernst Schubert, Der Naumburger Dom. Mit Fotografien von Janos Stekovics, Halle (Saale), 1997.

SCHUBERT/GÖRLITZ, 1959 – Die Inschriften des Naumburger Doms und der Domfreiheit, gesammelt und bearb. von Ernst Schubert und Jürgen Görlitz (Die deutschen Inschriften 6), Berlin 1959.

SCHULTZE, 1836 – H. W. Schultze, Über das Alter und die Restauration der bischöflichen Stifts- und Dom-Kirche zu Burg Brandenburg. Zur Einweihung der Dom-Kirche am 1sten October 1836 vor seiner Majestät dem Könige Friedrich Wilhelm III. und dem Königlichen Hause (zweites Titelblatt: H. W. Schultze, Einige Notizen Über das Alter, die historische Bedeutung und die gegenwärtige Restauration der bischöfl. Stifts- und Dom-Kirche zu Burg Brandenburg, wie auch über mehrere in derselben noch vorhandene Merkwürdigkeiten. Zur Einweihung der Dom-Kirche am 1sten October 1836 vor seiner Majestät dem Könige Friedrich Wilhelm III und dem Königlichen Hause), Brandenburg 1836.

SCHULTZE, 1989 – Johannes Schultze, Die Mark Brandenburg, 3 Bde., Berlin 1989 [unveränderter Nachdruck von 1961 und 1963].

SCHULZE, 1842 – Johann Christian Schulze, Chronik der ehemaligen Chur- und jetzigen Kreisstadt Herzberg, gesammelt von Johann Christian Schulze, verbessert und vermehrt von Carl Gottlieb Caspar, Herzberg 1842.

SCHULZE, 1961 – Ingrid Schulze, Norddeutsche Glockenritzzeichnungen des späten 14. und 15. Jahrhunderts in ihren Beziehungen zur gleichzeitigen Malerei und Plastik, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Halle. Gesellschafts-Sprachwissenschaftliche Reihe 11,7, 1961, S. 851–872.

SCHULZE, 1979 – Ingrid Schulze, Die Nikolaikirche zu Herzberg (Das christliche Denkmal Heft 113), Berlin 1979.

SCHULZE, 1981 – Ingrid Schulze, Die Herzberger Gewölbemalereien, Berlin 1981.

SCHULZE, 1987 – Ingrid Schulze, Böhmischer Einfluss in der Plastik des fortgeschrittenen 14. und 15. Jahrhunderts in Barby und Havelberg, in: Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt, hg. von Friedrich Möbius und Ernst Schubert, Weimar 1987, S. 255–279.

SCHULZE, 1988a – Angela Schulze, Zur Restaurierung der mittelalterlichen Glasmalerei in der Nikolaikirche zu Bad Wilsnack, in: Mitteilungen des Instituts für Denkmalpflege – Arbeitsstelle Schwerin – an die ehrenamtlichen Beauftragten für Denkmalpflege der Bezirke Rostock, Schwerin, Neubrandenburg 32, 1988, S. 712–717, Abb. S. 737–739.

SCHULZE, 1988b – Angela Schulze, Anmerkungen zur mittelalterlichen Glasmalerei der Nikolaikirche in Wilsnack, in: Die mittelalterliche Glasmalerei im Stendaler Dom. Kongressbericht des wissenschaftlichen Kolloquiums in Stendal vom 17.–19. Oktober 1988, S. 71–81 [Typoskript].

SCHULZE, 1989 – Angela Schulze, Überlegungen zum ikonographischen Programm der Glasmalerei im Achsfenster des Meißner Doms, in: Neue Forschungen zur mittelalterlichen Glasmalerei in der Deutschen Demokratischen Republik, hg. von Erhard Drachenberg, Berlin 1989, S. 28–41.

SCHULZE, 2000 – Katrin Schulze, Das Mausoleum im Muskauer Park, o. O. 2000 [Typoskript].

SCHULZE/HARKSEN, 1963 – Ingrid Schulze und Sibylle Harksen, Die mittelalterlichen Gewölbemalereien der Nikolaikirche zu Herzberg/Elster, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Halle. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe 12,9/10, 1963, S. 693–724.

SCHUMANN, 1996 – Dirk Schumann, Archäologie und Architektur. Erste Untersuchungsergebnisse an der „Alten Abtei" des Zisterzienserklosters Zinna, in: Zisterzienser in Brandenburg, hg. von Oliver H. Schmidt und Dirk Schumann (Studien zur Geschichte, Kunst und Kultur der Zisterzienser 1), Berlin 1996, S. 101–127.

SCHUMANN, 2000 – Dirk Schumann, St. Nikolai in Frankfurt/Oder. Ein bisher übersehener Hallenumgangschor des 14. Jahrhunderts, in: Hallenumgangschöre in Brandenburg, hg. von Ernst Badstübner und Dirk Schumann, Berlin 2000, S. 258–275.

SCHUMANN, 2004 – Dirk Schumann, Die Wallfahrtskirche in Alt Krüssow, in: Offene Kirchen 2004, Berlin o. J. [2004], S. 53–56.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

SCHUMANN, 2005 – Dirk Schumann, Die spätgotische Wallfahrtsarchitektur in der Prignitz, in: Von blutenden Hostien, frommen Pilgern und widerspenstigen Nonnen. Heiligengrabe zwischen Spätmittelalter und Reformation, hg. von Friedrike Rupprecht, Berlin 2005, S. 78–110.

SCHÜSSLER, 1975 – Gosbert Schüssler, Studien zur Ikonographie des Antichrist, Heidelberg 1975.

SCHWARZ, 2002 – Birgit Schwarz, Hitlers Museum. Die Fotoalben „Gemäldegalerie Linz". Dokumente zum „Führermuseum", Wien/Köln/Weimar 2002.

SCHWEMMER, 1961 – Wilhelm Schwemmer, Das Mäzenatentum der Nürnberger Patrizierfamilie Tucher vom 14. bis 18. Jahrhundert, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 51, 1961, S. 18–59.

SEEBOHM, 1995 – Apokalypse, ars moriendi, medizinische Traktate, Tugend- und Lasterlehren. Die erbaulich-didaktische Sammelhandschrift London, Wellcome Institute for the History of Medicine, Ms. 49, hg. von Almuth Seebohm (Codices illuminati medii aevi 39), München 1995 [Mikroform].

SEEGER, 1977 – Joachim Seeger, Die Antichristlegende im Chorfenster der Marienkirche zu Frankfurt an der Oder, in: Städel-Jahrbuch N. F. 6, 1977, S. 265–292.

SEELIGER, 1958 – Erdmute Seeliger, Maria auf der Mondsichel. Ein Beitrag zur Ikonographie der apokalyptischen Muttergottes, Diss. Univ. Göttingen [Typoskript] 1958.

SEILKOPF, 1932a – Karl Seilkopf, Frankfurt (Oder) als feste Stadt, Frankfurt (Oder) 1932.

SEILKOPF, 1932b – Karl Seilkopf, Die Kunstschätze der Frankfurter Marienkirche in der Schinkelzeit 3: Die Glasmalereien in den Chorfenstern, in: Kirchenblatt der Mariengemeinde, August 1932.

SELLO, 1881 – Georg Sello, Beiträge zur Geschichte von Kloster und Amt Lehnin, Berlin 1881.

SHLICKEVITCH, 2002 – Yelena Shlickevitsch, The Eventful History of the Marienkirche Stained-Glass Windows, in: KAT. AUSST. ST. PETERSBURG, 2002, S. 6–12.

SHOAF, 1984 – J[ane] V. S[hoaf], A Design for Stained Glass by Hans Leonhard Schäufelein, in: Twentieth Report to the Fellows of the Pierpont Morgan Library 1981–1983, hg. von Charles Ryskamp, New York 1984, S. 217–219.

SIART, 2008 – Olaf Siart, Heilsspiegel und Liturgie. Der Glasfensterzyklus im Ebstorfer Kreuzgang und der Friedhof der Nonnen, in: Gebaute Klausur. Funktion und Architektur mittelalterlicher Klosterräume, hg. von Renate Oldermann (Veröffentlichungen des Instituts für Historische Landesforschung der Universität Göttingen 52), Gütersloh 2008, S. 219–234.

SIEBMACHER, 1703 – Johann Siebmachers Erneuert und Vermehrten Wappen-Buchs, In welchem Aller Hohen Potentaten […] in schönen Kupffern vorgebildet, u. vormalens in Fünff, anjetzt und aber […] in Sechs Theilen, benebenst einem Anh. […] enthalten; […] auf das Neue verfertigt […] von Rudolph Johann Helmers. Fünfter Theil, Nürnberg 1703.

SIEBMACHER, 1856a – Die Wappen der Souveraine der deutschen Bundesstaaten, hg. von Otto Titan von Hefner (J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch I,1,1), Nürnberg ^{2}1856.

SIEBMACHER, 1856b – Der Adel des Königreichs Bayern, hg. von Otto Titan von Hefner (J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch II,1), Nürnberg 1856.

SIEBMACHER, 1857 – Der Adel des Königreichs Sachsen, bearb. von Otto T. von Hefner (J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch II,3), Nürnberg 1857.

SIEBMACHER, 1870 – Die Wappen der außerdeutschen Souveraine und Staaten, bearb. von O. Titan von Hefner, beendet von M. Gritzner und A. M. Hildebrandt (J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch I,2) Nürnberg 1870.

SIEBMACHER, 1882a – Klöster, bearb. von Gustav A. Seyler, illustriert von H. Nahde und Fr. Kraemer, (Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch I,5,2), Nürnberg 1882.

SIEBMACHER, 1882b – Der abgestorbene Nassauische Adel, bearb. von H. von Goeckingk (J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch VI,7), Nürnberg 1882.

SIEBMACHER, 1884a – Ausgestorbener preussischer Adel. Provinz Sachsen, bearb. von George Adalbert von Mülverstedt (J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch VI,6), Nürnberg 1884.

SIEBMACHER, 1884b – Abgestorbener Bayerischer Adel, im Anschluß an ein von Hrn. von Hefner herausgegebenes Fragment, bearb. von Gust[av] A[dalbert] Seyler (J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch VI,1), Nürnberg 1884.

SIEBMACHER, 1885 – Städtewappen, bearb. von Otto Titan von Heffner, Karl Gautsch und I. Clericus (J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch I,4), Nürnberg 1885.

SIEBMACHER, 1888 – Die durch deutsche Bundesfürsten in den Fürstenstand erhobenen Geschlechter, bearb. von M[aximilian] Gritzner, illustriert durch H. Heling (J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch I,3,3,B), Erlangen 1888.

SIEBMACHER, 1901a – Neunzehnhundertfünfundvierzig bürgerliche Wappen, hg. von Gustav A. Seyler (J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch V,6), Nürnberg 1901.

SIEBMACHER, 1901b – Der Adel der russischen Ostseeprovinzen. Der Nichtimmatrikulierte Adel, bearb. von M[aximilian]. Gritzner (J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch III,11,2), Nürnberg 1901.

SIEBMACHER, 1906 – Achtzehnhundert Ein und Siebenzig bürgerliche Wappen, bearb. von Gustav A. Seyler (J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch V,7), Nürnberg 1906.

SIEBMACHER, 1911 – Der abgestorbene Württembergische Adel, bearb. von Gustav A. Seyler (J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch VI, 2), Nürnberg 1911.

SIEBMACHER, 1912 – Fünfzehnhundert Neun und Fünfzig bürgerliche Wappen, bearb. von Gustav A. Seyler (J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch V,9) Nürnberg 1912.

SIEBMACHER, 1916 – Wappen der deutschen Souveraine und Lande. Neue Folge, bearb. von Gustav A. Seyler (J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch I,1,3), Nürnberg 1916.

SIEBMACHER, 1975 – Johann Siebmacher's Wappen-Buch. Faksimile-Nachdruck der 1701/05 bei Rudolph Johann Helmers in Nürnberg erschienen Ausgabe. Alle sechs Teile mit Anhang, Register und allen Erweiterungen bis zum Abschluss der Stammausgabe von 1772, München 1975.

SIEBMACHER, 1982 – Historische Familienwappen in Franken. 1860 Wappenschilde und familiengeschichtliche Notizen von Geschlechtern des Adels und der Reichsstädte in Franken, bearb. von Eugen Schöler (J. Siebmacher's Großes Wappenbuch F), Neustadt a. d. Aisch ^{2}1982.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

SIEVERS, 1950 – Johannes Sievers, Die Möbel (Karl Friedrich Schinkel, Lebenswerk 6), Berlin 1950.
SIEVERS, 1954 – Johannes Sievers, Bauten für die Prinzen August, Friedrich und Albrecht von Preußen (Karl Friedrich Schinkel, Lebenswerk 8), Berlin 1954.
SIMON, 1978 – Petra Simon, Die Fünfzehn Zeichen in der Handschrift Nr. 215 der Gräflich von Schönborn'schen Bibliothek zu Pommersfelden, München 1978.
SMEYER, 1998 – Dirk Bouts (ca. 1410–1475) een Vlaams primitief te Leuven, hg. von Maurits Smeyer, Leuven 1998.
SMITH, 1970 – Graham Smith, The Exterior of the Bladelin Altarpiece and the Master FVB, in: Oud Holland 85, 1970.
SOMMER, 2000 – Johannes Sommer, Das Deckenbild der Michaeliskirche zu Hildesheim, Königstein i. Taunus ^{3}2000.
SPIEKER, 1826 – Christian Wilhelm Spieker, Urkunde und Reliquien unter dem Altar der Oberkirche, in: Frankfurter Patriotisches Wochenblatt 1826, S. 333.
SPIEKER, 1835 – Christian Wilhelm Spieker, Beschreibung und Geschichte der Marien- oder Oberkirche zu Frankfurt an der Oder. Ein Beitrag zur Kirchen- und Reformations-Geschichte der Mark Brandenburg, Frankfurt (Oder) 1835.
SPRUTH, 1960 – Herbert Spruth, Die Hausmarke. Wesen und Bibliographie (Aktuelle Themen zur Genealogie 4/5), Neustadt a. d. Aisch 1960.
STADLER, 1936 – Franz Stadler, Hans von Kulmbach, Wien 1936.
STADTLEXIKON NÜRNBERG, 1999 – Stadtlexikon Nürnberg, hg. von Michael Diefenbacher und Rudolf Endres, Nürnberg 1999.
STÄLIN, 1862 – Christoph Friedrich Stälin, Aufenthaltsorte K. Maximilians I. seit seiner Alleinherrschaft 1493 bis zu seinem Tode 1519 (Forschungen zur Deutschen Geschichte 1), Göttingen 1862.
STAMPFLE, 1991 – Felice Stampfle, Netherlandish Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries and Flemish Drawings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries in the Pierpont Morgan Library, New York 1991.
STANGE, 1957 – Alfred Stange, Schwaben in der Zeit von 1450–1500 (Deutsche Malerei der Gotik 8), München/Berlin 1957.
STANGE, 1958 – Alfred Stange, Der Hausbuchmeister. Gesamtdarstellung und Katalog seiner Gemälde, Kupferstiche und Zeichnungen (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 316), Straßburg 1958.
STEEB, 1996 – Christian Steeb, Der Orden vom Goldenen Vlies, in: Österreichs Orden vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hg. von Johann Stolzer und Christian Steeb, Graz 1996, S. 68–89.
STEER, 1981 – Georg Steer, Hugo Ripelin von Straßburg. Zur Wirkungsgeschichte des „Compendium veritatis" im deutschen Spätmittelalter (Würzburger Forschungen. Texte und Textgeschichte 2), Tübingen 1981.
STEGMANN, 1907 – H. Stegmann, Die Holzmöbel der Sammlung Albert Figdor Wien 2, in: Kunst und Kunsthandwerk 10/11, 1907, S. 559–630.
STEINBART, 1929 – Kurt Steinbart, Nachlese im Werk des Jacob Cornelisz, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 5, 1929, S. 213–260.
STEINBART, 1937 – Kurt Steinbart, Das Holzschnittwerk des Jakob Cornelisz von Amsterdam, Burg 1937.
STEINER, 2001 – Peter B. Steiner, Politische und soziale Aspekte des Georgskultes, in: KAT. AUSST. FREISING, 2001, S. 109–115.
STEINKE, 1985a – Katrin Steinke, Kabinettscheiben der Renaissance (Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin. Museumspädagogischer Dienst. Führungsblätter 1448), Berlin 1985.
STEINKE, 1985b – Katrin Steinke, Die Nürnberger und die Schweizer Kabinettscheiben (Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin. Museumspädagogischer Dienst. Führungsblätter 1449), Berlin 1985.
STEJSKAL, 1970 – Velislai Biblia Picta. Faksimile und Kommentarband, hg. von Karel Stejskal (Editio Cimelia Bohemia 12), Prag 1970.
STENGEL, 1926 – [Walter] Stengel, Neue Erwerbungen des Märkischen Museums 1925–Juni 1926, Berlin o. J. [1926].
STENZEL, 1999 – Saskia Stenzel, Untersuchungen zum Chormittelfenster I des Brandenburger Domes, Dipl.-Arbeit FH Erfurt, FB Konservierung und Restaurierung, Erfurt 1999.
STERLING, 1941 – Charles Sterling, Les Peintres du Moyen Age, Paris 1941.
STERLING, 1987/1990 – Charles Sterling, La peinture médiévale à Paris 1300–1500, 2 Bde., Paris 1987 und 1990.
STERZING, 2008 – Nicole Sterzing, Die Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen an den 111 Glasmalereifeldern der drei Chorfenster, in: CHORFENSTER DER ST. MARIENKIRCHE, 2008, S. 212–221.
STIEHL, 1896 – Otto Stiehl, Fund am Dome in Brandenburg, in: Centralblatt der Bauverwaltung 16, 1896, S. 372.
STILLFRIED/HAENLE, 1881 – Rudolph Stillfried und Siegfried Haenle, Das Buch vom Schwanenorden. Ein Beitrag zu den Hohenzollerischen Forschungen, Berlin 1881.
STOCK, 2002 – Alex Stock, „Dies irae". Zu einer mittelalterlichen Sequenz, in: Ende und Vollendung. Eschatologische Perspektiven im Mittelalter (Miscellanea Mediaevalia 29), Berlin 2002, S. 279–291.
STOLLBROCK, 1896 – H. Stollbrock, Aus der Geschichte der Standesherrschaft Drehna. Festschrift zur Einweihung der Drehnaer Kirche am 12. November 1895, Luckau 1896.
STOLTE, 2008 – Klaus Stolte, Vergängliche Wallfahrt. Der Streit um das Wunderblut von Wilsnack im Spiegel päpstlicher Verlautbarungen, zugleich ein Beitrag zur Baugeschichte der Nikolaikirche, in: Berichte und Forschungen aus dem Domstift Brandenburg 1, 2008, S. 5–64.
STRAMBERG, 1861 – Christian von Stramberg, Der Rheingau 1 (Denkwürdiger und nützlicher Rheinischer Antiquarius, Mittelrhein 2,10) Coblenz 1861.
STROBL, 1990 – Sebastian Strobl, Glastechnik des Mittelalters, Stuttgart 1990.
STURM, 1965 – Heribert Sturm, Eger, Nürnberg und Prag, in: Bohemia. Zeitschrift für Geschichte und Kultur der böhmischen Länder 6, 1965, S. 72–92.
STÜRMER/TEICHMANN/TREUE, 1994 – Michael Stürmer, Gabriele Teichmann und Wilhelm Treue, Wägen und Wagen. Sal. Oppenheim jr. & Cie. Geschichte einer Bank und einer Familie, München/Zürich ^{3}1994.
STURTEVANT, 1928a – Erich Sturtevant, Jüterbog. Ein Führer durch seine Sehenswürdigkeiten, Jüterbog 1928.
STURTEVANT, 1928b – Erich Sturtevant, Kloster Zinna. Ein Führer durch seine Geschichte und seine Baulichkeiten, Jüterbog ^{2}1928.
STURTEVANT, 1934 – Erich Sturtevant, Kloster Zinna. Ein Führer durch seine Geschichte und seine Baulichkeiten, Jüterbog ^{3}1934.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

STURTEVANT, 1935 – Erich Sturtevant, Chronik der Stadt Jüterbog, Jüterbog 1935.

STUTTMANN/VON DER OSTEN, 1940 – Ferdinand Stuttmann und Gert von der Osten, Niedersächsische Bildschnitzerei des späten Mittelalters, Berlin 1940.

SUCKALE, 2005 – Robert Suckale, Die Madonnenstatue des Johann Gerhart im Erfurter Severistift als epochemachendes Werk, in: Forschungen zum Erfurter Dom, bearb. von Barbara Perlich und Gabri van Tussenbroek, hg. von Johannes Cramer, Manfred Schuller und Stefan Winghart, Erfurt 2005, S. 204–208.

SUCKALE, 2006 – Robert Suckale, Probleme um den »Meister von 1486«, in: Grenzen überwindend. Festschrift für Adam S. Labuda zum 60. Geburtstag, hg. von Katja Bernhardt und Piotr Piotrowski, Berlin 2006, S. 212–222.

SUCKALE-REDLEFSEN, 1987 – Gude Suckale-Redlefsen, Mauritius, der heilige Mohr. The Black Saint Maurice, Houston (Texas) 1987.

SÜNDER-GASS, 2000 – Martina Sünder-Gaß, St. Nikolai und St. Martin in Stendal und die spätgotischen Hallenkirchen in ihrer Nachfolge. Bauuntersuchungen an den großen Stadtkirchen in Stendal, Tangermünde, Seehausen (Altmark), Werben, Brandenburg (Altstadt) und Bernau, Bismark 2000.

SWARZENSKI, 1927 – Georg Swarzenski, Die Kunstsammlung im Heylshof zu Worms. Beschreibender Katalog, Frankfurt a. Main 1927.

SYAMKEN, 1999 – Georg Syamken, Hans Bornemann, in: Goldgrund und Himmelslicht. Die Kunst des Mittelalters in Hamburg, Ausstellungskatalog Hamburg, Kunsthalle (19.11.1999–5.3.2000), hg. von Uwe M. Schneede, Hamburg 1999, S. 156f.

TACKE, 1992 – Andreas Tacke, Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Frank und der Cranach-Werkstatt (1520–40), Mainz 1992.

TARGIEL, 2005 – Die Marienkirche zu Frankfurt (Oder). Stolz der Stadt – einst und heute, hg. von Rolf-Rüdiger Targiel (Historische Schriftenreihe des Stadtarchivs Frankfurt [Oder] 6), Frankfurt (Oder) 2005.

TEICHMANN, 1995 – Gabriele Teichmann, Die Familie Oppenheim als Kunstsammler 1800–1850, in: KAT. AUSST. KÖLN, 1995, S. 225–236.

THIEM, 1960 – Gunther Thiem, Die Glasmalerei. Ihre Entwürfe und Werkstätten, in: Christian Beutler und Gunther Thiem, Hans Holbein d. Ä. Die spätgotische Altar- und Glasmalerei (Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg 13), Augsburg 1960.

THIEME-BECKER – Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, hg. von Ulrich Thieme und Felix Becker, 37 Bde., Leipzig 1907–1950.

THORMANN, 1959 – Wilhelm Thormann, Die alten Glasmalereien der Mark Brandenburg. Kunstgeschichtliche Übersicht über die Bestände und ihre Entwicklung, in: Märkische Heimat 3,4, 1959, S. 222–239.

THÜRLEMANN, 2002 – Felix Thürlemann, Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog, München u.a. 2002.

TIECK, 1835 – Friedrich Tieck, Verzeichniss von Werken der della Robbia, Majolica, Glasmalereien u.s.w. welche in den Neben-Sälen der Sculpturen-Gallerie des Königl. Museums zu Berlin ausgestellt sind, Berlin 1835.

TIETZ-STRÖDEL, 1992a – Marion Tietz-Strödel, Die städtebauliche Entwicklung der Stadt Eger vom 12. bis 20. Jahrhundert, in: Kunst in Eger. Stadt und Land, hg. von Lorenz Schreiner, München/Wien 1992, S. 67–247.

TIETZ-STRÖDEL, 1992b – Marion Tietz-Strödel, Die Plastik in Eger von der frühen Gotik bis zur Renaissance, in: Kunst in Eger. Stadt und Land, hg. von Lorenz Schreiner, München/Wien 1992, S. 259–295.

TIMANN, 1990 – Ursula Timann, Zum Lebenslauf von Georg Pencz, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1990, S. 97–122,

TIMME, 1954 – Fritz Timme, Die Entstehung von Frankfurt an der Oder. Zum 700jährigen Gedenken der Stadtgründung vom 12. Juli 1253, in: Zeitschrift für Ostforschung 3,4, 1954, S. 497–516.

TITTMANN, 1845/1846 – Friedrich Wilhelm Tittmann, Geschichte Heinrichs des Erlauchten, Markgrafen zu Meißen und im Osterlande, und Darstellung der Zustände in seinen Landen, 2 Bde., Dresden/Leipzig 1845/1846.

TORGE, 2008 – Manfred Torge, Untersuchungen zur chemischen Zusammensetzung von mittelalterlichen Glasproben. Vergleich der Analysenergebnisse von mittelalterlichen Gläsern aus der St. Marienkirche Frankfurt (Oder) mit denen anderer Provinzen, in: ANTICHRIST, 2008, S. 190–196.

TORGE/ADAM/FELDMANN, 2008 – Manfred Torge, Karin Adam und Ines Feldmann, Naturwissenschaftliche Untersuchungen an Glasproben aus den mittelalterlichen Glasfenstern, in: CHORFENSTER DER ST. MARIENKIRCHE, 2008, S. 208–211.

TRE – Theologische Realenzyklopädie, hg. von Gerhard Müller, Horst Balz und Gerhard Krause, 36 Bde., Berlin 1976–2004.

TREU, 1981 – Physiologus. Frühmittelalterliche Tiersymbolik, hg. von Ursula Treu, Berlin ^{2}1981.

TRUÖL, 1914 – Kurt Truöl, Die Herren von Colditz und ihre Herrschaft, Leipzig 1914.

TSCHIRCH, 1936 – Otto Tschirch, Geschichte der Chur- und Hauptstadt Brandenburg a. d. Havel. Festschrift zur Tausendjahrfeier der Stadt 1928/1929, 2 Bde., Brandenburg a. d. Havel ^{2}1936.

TÜMMERS, 1975 – Horst-Johannes Tümmers, Kataloge und Führer der Berliner Museen (Verzeichnis der Kataloge und Führer kunst- und kulturgeschichtlicher Museen in der Bundesrepublik Deutschland und in Berlin [West] 1), Berlin 1975.

TÜRCK, 1950 – Walter C. Türck, Die Dorfkirchen von Berlin, Berlin 1950.

ULBERT-SCHEDE, 1968 – Ute Ulbert-Schede, Das Andachtsbild des kreuztragenden Christus in der deutschen Kunst. Von den Anfängen bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts. Eine ikonographische Untersuchung, München 1968.

ULRICH, 1981 – Anna Ulrich, Kain und Abel in der Kunst. Untersuchungen zur Ikonographie und Auslegungsgeschichte, Bamberg 1981.

URBACH, 1985 – Susanne Urbach, Ein Burgkmairbildnis von Albrecht Dürer? Probleme des Budapester Bildes, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1985, S. 73–90.

URBÁNKOVÁ/STEJSKAL, 1975 – Pasionál Přemyslovny Kunhutny. Passionale Abatissae Cunegundis, hg. von Emma Urbánková und Karel Stejskal, Prag 1975.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

VAN THIEL, 1987 – Pieter J. J. van Thiel, „Poor Parents, Rich Children“ and „Familiy Saying Grace“. Two Related Aspects of the Iconography of Late Sixteenth and Seventeenth-Century Dutch Domestic Morality, in: Simiolus 17, 2/3, 1987, S. 99–149.

VAN DEN BOSSCHE, 2001 – Benoît Van den Bossche, Straßburg. Das Münster. Fotografien von Claude Sauvageot (Monumente der Gotik 3), Regensburg 2001.

VERDIER, 1980 – Philipp Verdier, Le Couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique, Monréal 1980.

VERHELST, 1976 – Adso Dervensis. De ortu et tempore Antichristi, necnon et tractatus qui ab eo dependvnt, hg. von Daniel Verhelst, Turnhout 1976.

VERWALTUNGS-BERICHT, 1881 – Verwaltungs-Bericht über das Märkische Provinzial-Museum für das Jahr 1881. Separat-Abdruck. Enthält eine Übersicht der Mittelalterlichen Sammlungen des Märkischen Museums, Berlin o. J. [1881].

VERZEICHNIS ERWERBUNGEN, 1927 – Verzeichnis der Erwerbungen von Juni und Juli 1927, in: Berliner Museen. Berichte aus den preußischen Kunstsammlungen. Beiblatt zum Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 48, 1927, S. 143–146.

VIAENE, 1969 – A. Viaene, Het Heilig Bloed van Wilsnack, in: Biekorf. Westvlaams Archief voor Geschiedenis, Oudheidkunde en Folklore, o. O. 1969, S. 5–17.

VL – Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, hg. von Kurt Ruh, 10 Bde., Berlin/New York ^{2}1978–1999.

VOGELSANG, 1994 – Reinhard Vogelsang, Franciscus Lubecus. Göttinger Annalen. Von den Anfängen bis zum Jahre 1588 (Quellen zur Geschichte der Stadt Göttingen 1), Göttingen 1994.

VOGTS, 1912 – Hans Vogts, Kölner Hauskapellen, in: Zeitschrift für christliche Kunst 25, 1912, Sp. 193–202, 225–240.

VOGTS, 1914 – Hans Vogts, Das Kölner Wohnhaus bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts, Köln 1914.

VOGTS, 1930 – Hans Vogts, Die profanen Denkmäler (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 7,4. Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln 2,4), Düsseldorf 1930.

VOIGT, 2005/2006 – Martina Voigt, Nachrichten zu den Fenstern der Brandenburger Kirchen, in: Jahresbericht. Historischer Verein Brandenburg a. d. Havel 15, 2005/2006, S. 94–109.

VOIGT, 2008 – Martina Voigt, Die Geschichte der Frankfurter Fenster vom 14. bis zum 20. Jahrhundert nach schriftlichen Quellen, in: ANTICHRIST, 2008, S. 171–180.

VORST-GUDENAU, 1882 – Ernst von Vorst-Gudenau, Das Kreuzbrüder-Kloster Schwarzenbroich (Mathiasthal) und das Spital zu Geich, Aachen 1882.

VOS, 1994 – Dirk de Vos, Hans Memling. Das Gesamtwerk, Zürich 1994.

VOS, 1999 – Dirk de Vos, Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk, München 1999.

VULGATA – Biblia sacra. Iuxta Vulgatam versionem, hg. von Robert Weber und Bonifatius Fischer, Stuttgart ^{3}1983.

WEBER, 2008 – Annette Weber, Das Antichristfenster der Marienkirche in Frankfurt (Oder) im kulturhistorischen Kontext, in: ANTICHRIST, 2008, S. 80–112.

WEDEMEYER, 1997 – Bernd Wedemeyer, Die Blasiuskirche in Mühlhausen und die thüringische Sakralbaukunst zwischen 1270 und 1350 (Braunschweiger kunsthistorische Arbeiten 2), Berlin 1997.

WEGNER, 1973 – Wolfgang Wegner, Die niederländischen Handzeichnungen des 15.–18. Jahrhunderts (Kataloge der Staatlichen Graphischen Sammlung München 1), Berlin 1973.

WEITZMANN, 1932 – Antonie Weitzmann, Das Selbdritt in der deutschen Kunst des Mittelalters. Diss. Univ. Münster 1932 [Typoskript].

WEITZMANN, 1978 – Kurt Weitzmann, Die Malerei des Halberstädter Schrankes und ihre Beziehung zum Osten. Mit einem Anhang von Renate Kroos, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 41, 1978, S. 258–282.

WENTZ, 1933 – Gottfried Wentz, Das Bistum Havelberg (Germania Sacra 1,2), Berlin/Leipzig 1933.

WENTZEL, 1938 – Hans Wentzel, Lübecker Plastik bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts, Berlin 1938.

WENTZEL, 1941 – Hans Wentzel, Der Cismarer Altar, Hamburg 1941.

WENTZEL, 1944a – Hans Wentzel, Nordtyska glasmålningar under 1200– och 1300-talen, in: Konsthistorisk Tidskrift 13, 1944, S. 17f.

WENTZEL, 1944b – Hans Wentzel, Peter von Andlau. Glasmalereien in der Stiftskirche zu Tübingen, Berlin o. J. [1944].

WENTZEL, 1948 – Hans Wentzel, Die deutschen Glasmalereien von historischem Wert. Bericht über die fotografische und wissenschaftliche Erfassung der älteren deutschen Glasmalereien durch den Deutschen Verein für Kunstwissenschaft und ihre vorläufigen Ergebnisse für die Denkmalpflege, in: Die Kunstpflege 1, 1948, S. 67–78.

WENTZEL, 1949 – Hans Wentzel, Rezension von F. Zschokke, Die romanischen Glasgemälde des Straßburger Münsters, Basel 1942, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 12, 1949, S. 131–136; bzw. in: Phoebus 2, 1949, S. 91f.

WENTZEL, 1951a – Hans Wentzel, Meisterwerke der Glasmalerei, Berlin 1951.

WENTZEL, 1951b – Hans Wentzel, Die Glasmalerei der Zisterzienser in Deutschland, in: L'Architecture monastique. Actes et travaux de la recontre franco-allemande des historiens d'art 1951, Sonderheft, Mainz 1951, o. S.

WENTZEL, 1951c – Hans Wentzel, Das Ratsfenster von 1480 im Chor des Ulmer Münsters und sein Meister Peter Hemmel von Andlau, in: Ulm und Oberschwaben 32, 1951, S. 9–46.

WENTZEL, 1954 – Hans Wentzel, Meisterwerke der Glasmalerei, Berlin ^{2}1954.

WENTZEL, 1958 – Hans Wentzel, Rezension von: FRANKL, 1956, in: Kunstchronik 11, 1958, S. 100–110.

WENTZEL, 1962 – Hans Wentzel, Vierte Arbeitstagung zum „Corpus vitrearum medii aevi“ in Erfurt, in: Kunstchronik 15, 1962, S. 311–315.

WENTZEL, 1965 – Hans Wentzel, Kabinettscheiben aus Neckarschwaben, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 19, 1965, S. 117–133.

WENTZEL, 1966 – Hans Wentzel, Schwäbische Glasmalereien aus dem Umkreis des Hausbuchmeisters, in: Pantheon 24, 1966, S. 360–371.

WERNER, 1881 – A. Werner, Die Wallfahrtskirche in Alt-Krüssow in der Prignitz, in: Brandenburgisches Provinzialblatt 2, 1881, S. 113f.

WESTERMANN, 1985 – Claus Westermann, Genesis I–II (Erträge der Forschung 7), Darmstadt 1985.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

WESTHOFF-KRUMMACHER, 1965 – Hildegard Westhoff-Krummacher, Barthel Bruyn der Ältere als Bildnismaler (Kunstwissenschaftliche Studien 35), o. O. [München] 1965.

WETTER, 2001 – Evelin Wetter, Böhmische Bildstickerei um 1400. Die Stiftungen in Trient, Brandenburg und Danzig, Berlin 2001.

WETTER, 2005 – Evelin Wetter, Herrschaftswechsel in der Mark Brandenburg und kunstlandschaftliche Entwicklungen, in: REIHLEN, 2005, S. 42–66.

WEYERMANN, 1798 – Albrecht Weyermann, Nachrichten von Gelehrten, Künstlern und andern merkwuerdigen Personen aus Ulm, Ulm 1798.

WIESFLECKER, 1991 – Hermann Wiesflecker, Maximilian I. Die Fundamente des habsburgischen Weltreiches, Wien/München 1991.

WIESNER, 2004 – Nina C. Wiesner, Das Deckengemälde von Georg Pencz im Hirschvogelsaal zu Nürnberg (Studien zur Kunstgeschichte 154), Hildesheim 2004.

WIGGER, 1992 – Annette Wigger, Stephan Bodeker O. Praem., Bischof von Brandenburg (1421–1459). Leben, Wirken und ausgewählte Werke (Europäische Hochschulschriften Reihe 3. Geschichte und ihre Hilfswissenschaften 532), Berlin 1992.

WIGGER, 1996/1997 – Annette Wigger, Vom Chordienst zur Regierungswerkstatt. Brandenburger Prälaten als Gehilfen für das Regiment der Hohenzollern vor der Reformation, in: Wichmann-Jahrbuch des Diözesangeschichtlichen Vereins Berlin N. F. 4 36/37, 1996/1997, S. 95–127.

WILCKENS, 1980 – Leonie von Wilckens, Bildteppiche. Museum der Stadt Regensburg, Regensburg 1980.

WILLIAMSON, 2003 – Paul Williamson, Medieval and Renaissance Stained Glass in the Victoria and Albert Museum, London 2003.

WILLIGER, 2008 – Sandra Williger, Erfassung des Gesamtbestandes der mittelalterlichen Glasmalereien, in: CHORFENSTER DER ST. MARIENKIRCHE, 2008, S. 197–204.

WINKLER – Friedrich Winkler, Die Zeichnungen Albrecht Dürers, 4 Bde., Berlin 1936–1939.

WINKLER, 1929 – Friedrich Winkler, Verkannte und unbekannte Zeichnungen des Hans von Kulmbach, in: Jahrbuch der preuszischen Kunstsammlungen 50, 1929, S. 11–44.

WINKLER, 1941 – Friedrich Winkler, Nürnberger Vierpassscheiben und ihre Entwerfer, in: Pantheon 28, 1941, S. 243–249.

WINKLER, 1942 – Friedrich Winkler, Die Zeichnungen Hans Süss von Kulmbachs und Hans Leonhard Schäufeleins, Berlin 1942.

WINKLER, 1959 – Friedrich Winkler, Hans von Kulmbach. Leben und Werk eines fränkischen Künstlers der Dürerzeit, Kulmbach 1959.

WIPPRECHT, o. J. – Ernst Wipprecht, Denkmalpflege in Frankfurt/Oder, in: Denkmale und Denkmalpflege in Frankfurt/Oder, hg. von der Frankfurt-Information, Frankfurt (Oder) o. J.

WITT, 2008 – Detlef Witt, Einflüsse aus dem Norden? Das Sippenrelief des Hamburgers Helmeke Horneborstel in der St. Johanniskirche zu Werben an der Elbe, in: BADSTÜBNER u. a., 2008, S. 421–427.

WITTEKIND, 2009 – Romanik, hg. von Susanne Wittekind (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland 2), München 2009.

WITTKOPP, 1998 – Blandine Wittkopp, Dominikaner in der Uckermark. Ausgrabungen im Schwarzen Kloster Prenzlau, Landkreis Uckermark, in: Archäologie in Berlin und Brandenburg 1998, S. 141–143.

WITTKOPP, 2000 – Blandine Wittkopp, Kirche unter dem Schlossberg. Ausgrabungen in der Pfarrkirche Lebus, Landkreis Märkisch-Oderland, in: Archäologie in Berlin und Brandenburg 2000, S. 120–122.

WITTKOPP/SCHUMANN/WAGNER, 2007 – Blandine Wittkopp, Dirk Schumann und Stefanie Wagner, Chorin 6,2: Materielle Kulturgeschichte, Bauausstattung, in: BRANDENBURGISCHES KLOSTERBUCH, 2007, 1, S. 346–348.

WITZLEBEN, 1972 – Elisabeth von Witzleben, Kölner Bibelfenster des 15. Jahrhunderts in Schottland, England und Amerika, in: Aachener Kunstblätter 43, 1972, S. 227–248.

WITZLEBEN, 1977 – Elisabeth von Witzleben, Bemalte Glasscheiben. Volkstümliches Leben auf Kabinett- und Bierscheiben, München 1977.

WOERL, 1916 – Leo Woerl, Illustrierter Führer durch Frankfurt an der Oder und Umgebung, Leipzig o. J. [1916].

WOLF, 2002 – Norbert Wolf, Deutsche Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts, Berlin 2002.

WOLFF, 1909 – Friedrich Wolff, Zwei mittelalterliche Plastiken des Märkischen Museums, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 11,10, 1909, S. 447–453.

WOLFF-WINTRICH, 1995 – Brigitte Wolff-Wintrich, Kölner Glasmalereisammlungen des 19. Jahrhunderts, in: KAT. AUSST. KÖLN, 1995, S. 341–354.

WOLFTHAL, 1989 – Diane Wolfthal, Some Little Known Paintings of the Northern Renaissance in the Brooklyn Museum, in: Gazette des Beaux-Arts 113, 1989, S. 1–8.

WOLLMANN-FIEDLER/FEUSTEL, 2001 – Christel Wollmann-Fiedler und Jan Feustel, Alte Dorfkirchen in Berlin. Mit einem Vorwort von Landesbischof Dr. Wolfgang Huber, Berlin 2001.

WOLTER-VON DEM KNESEBECK, 2001 – Harald Wolter-von dem Knesebeck, Der Elisabethpsalter in Cividale del Friule. Buchmalerei für den Thüringer Landgrafenhof zu Beginn des 13. Jahrhunderts (Denkmäler deutscher Kunst), Berlin 2001.

WOLTER-VON DEM KNESEBECK, 2002 – Harald Wolter-von dem Knesebeck, Kunsthistorische Beobachtungen zur Holzdecke von St. Michael. Ihr Verhältnis zur sächsischen Buchmalerei in der älteren Forschung und nach heutigem Wissensstand, in: Die Bilderdecke der Hildesheimer Michaeliskirche. Erforschung eines Weltkulturerbes (Schriften der Wenger-Stiftung für Denkmalpflege 1), Berlin 2002, S. 36–58.

WORM, 2003 – Andrea Worm, Steine und Fußspuren Christi auf dem Ölberg. Zu zwei ungewöhnlichen Motiven bei Darstellungen der Himmelfahrt Christi, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 66,3, 2003, S. 297–320.

WORONOWICZ, 1994 – Ulrich Woronowicz, Evangelische Kirche St. Nikolai Bad Wilsnack, Regensburg 1994.

WRIGHT, 1995 – Rosemary Muir Wright, Art and Antichrist in Medieval Europe, Manchester 1995.

WÜST, 1987 – Wolfgang Wüst, Die Residenz zu Dillingen. Höfischer Lebens- und Wohnstil im Spiegel barocker Schlossinventare, in: Jahrbuch des Historischen Vereins Dillingen an der Donau 99, 1987, S. 147–212.

WUTTKE, 1964 – Dieter Wuttke, Die histori Herculis des Nürnberger Humanisten und Freundes der Gebrüder Vischer, Pangratz Bernhaubt gen. Schwenter. Materialien zur Erforschung des deutschen Humanismus um 1500 (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 7), Köln/Graz 1964.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

ZAHLTEN, 1979 – Johannes Zahlten, Creatio mundi. Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter (Stuttgarter Beiträge zur Geschichte und Politik 13), Stuttgart 1979.

ZAHLTEN, 2002 – Johannes Zahlten, Das Ende und der Anfang. Zum Zusammenhang von Weltaltermodellen, menschlichem Lebensalter und Sechstagewerk in der mittelalterlichen Kunst, in: Ende und Vollendung. Eschatologische Perspektiven im Mittelalter (Miscellanea Mediaevalia 29), Berlin 2002, S. 348–370.

ZAHN, 1889 – W[ilhelm] Zahn, Stendaler Wappen und Hausmarken, in: Der Deutsche Herold 20, 1889, S. 130f., 148f., 168–171.

ZAHN, 1892 – W[ilhelm] Zahn, Altmärkische Wappen und Hauszeichen, in: Der Deutsche Herold 23, 1892, S. 143–145.

ZAHN, 1973 – Peter Zahn, Die Inschriften der Friedhöfe St. Johannis, St. Rochus und Wöhrd zu Nürnberg (Die deutschen Inschriften 13), München 1972.

ZANDER-SEIDEL, 1990 – Jutta Zander-Seidel, Textiler Hausrat. Kleidung und Haustextilien in Nürnberg von 1500–1650 (Kunstwissenschaftliche Studien 59), München 1990.

ZEHNACKER, 1993 – Michel Zehnacker, La Cathédrale de Strasbourg, Paris 1993.

ZEHNDER, 1990 – Frank Günter Zehnder, Altkölner Malerei (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums Köln 11), Köln 1990.

ZIMMERMANN, 1997 – Andrea Zimmermann, Jesus Christus als „Schmerzensmann“ in hoch- und spätmittelalterlichen Darstellungen der bildenden Kunst. Eine Analyse ihres Sinngehalts, Diss. Univ. Halle-Wittenberg 1997 [http://sundoc.bibliothek.unihalle.de/dissonline/97/98H110/prom.pdf; 09.04.2009].

ZOEPFL, 1955 – Friedrich Zoepfl, Das Bistum Augsburg und seine Bischöfe im Mittelalter (Geschichte des Bistums Augsburg und seiner Bischöfe 1), München/Augsburg 1955.

ZOTZ, 2005 – Thomas Zotz, Spiele, in: Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Bilder und Begriffe 1: Begriffe, hg. von Werner Paravinci, bearb. von Jan Hirschbiegel und Jörg Wettlaufer (Residenzenforschung 15,2,1), Sigmaringen 2005, S. 207–210.

ZSCHOKKE, 1942 – Fridtjof Zschokke, Die romanischen Glasgemälde des Straßburger Münsters, Basel 1942.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KUNSTGESCHICHTLICHE EINLEITUNG

Vorbemerkung

Das heutige Bundesland Brandenburg ist flächenmäßig nicht deckungsgleich mit der mittelalterlichen Mark Brandenburg: Zwar umfasst es mit der Mittelmark, der Prignitz und der Uckermark große Teile der Markgrafschaft, andere, wie die Altmark und die Neumark, liegen indes außerhalb seiner Grenzen. Es umfasst aber auch bedeutende Gebiete, die im Mittelalter Teile anderer Herrschaften waren: die Niederlausitz im Südosten, kursächsische Gebiete im Südwesten und im Norden die Grafschaft Ruppin. Diese Ausgangssituation gilt es, sich bei einer Darstellung der mittelalterlichen Kunst Brandenburgs vor Augen zu halten. Sie wird auch das Ihre dazu beigetragen haben, dass die mittelalterliche Mark Brandenburg aus kunsthistorischer Perspektive bislang noch nie systematisch Gegenstand einer vergleichenden Untersuchung war, wie sie beispielsweise für das benachbarte Niedersachsen vorgelegt wurde[1]. Was bislang an Überblickswerken greifbar ist, sind kaum mehr als holzschnittartige, im Wesentlichen nur die Hauptwerke berücksichtigende Darstellungen, die nicht müde werden, die Mark Brandenburg als eine unproduktive und wenig selbstständige Kunstlandschaft zu bewerten[2].

Diesen Missstand grundlegend zu beheben, vermag diese kunsthistorische Einleitung nicht zu leisten. Sie will vielmehr unter Berücksichtigung der zahlreichen, in der jüngeren Zeit erfolgten Untersuchungen an Einzelwerken versuchen, hier und da ein differenziertes Bild zu zeichnen, nicht ohne dabei auch neue Fragen aufzuwerfen. Ordnungssystem dieser rund drei Jahrhunderte übergreifenden Darstellung sollen die mehrfach wechselnden Landesherrschaften sein, die durch ihre Aufträge und Beziehung in andere Herrschaftsbereiche und Kunstregionen für die Entwicklung der Kunst in der Mark Brandenburg ganz gewiss prägend waren.

Frühzeit

Zu den frühesten Zeugnissen bildender Kunst im behandelten Gebiet gehören die Steinbildwerke einiger bedeutender Kathedral- und Klosterkirchen. Besonders die Kryptenkapitelle des Brandenburger Doms sind hier zu nennen (Fig. 1). Es handelt sich um Kapitelle für Achteck- und Rundpfeiler bzw. um Konsolen, die auf Allansichtigkeit gearbeitet sind. Unterschiedlich in Größe und Proportion, weisen sie teilweise figürlichen und teilweise nur floralen Dekor auf; ihre Vielfalt ist beeindruckend, lässt ein schlüssiges Programm allerdings nicht erkennen. Das dürfte auch vor dem Umbau der Krypta im frühen 14. Jahrhundert, der eine Neudisposition der Kapitelle nach sich gezogen hat, nicht viel anders gewesen sein. Was aber spätestens seitdem nicht mehr entschieden werden kann, ist die Frage, ob die Kapitelle nicht vielleicht ursprünglich sogar für einen anderen Ort vorgesehen waren. Hingegen steht außer Frage, dass sie nicht vor Ort gefertigt, sondern aus einem Zentrum der Werksteinverarbeitung eingeführt wurden. Die Versuche, sie mit Werken im Umkreis des Magdeburger Doms in Verbindung zu bringen[3], mussten deshalb unverbindlich bleiben, weil einige Eigentümlichkeiten, besonders bei den figürlichen Kapitellen, dort nicht nachweisbar sind[4]. Dass Magdeburg für das Neusiedelland eine Zentrumsfunktion ausgeübt hat, daran kann dank Buchmalereien wie dem Brandenburger

Fig. 1. Evangelistenkapitell. Brandenburg an der Havel, Dom. Anfang 13. Jahrhundert.

[1] Gmelin, 1974; Stuttmann/von der Osten, 1940.
[2] Nissen, 1929.
[3] Fait, 1965.
[4] Badstübner, 2006; Müther, 2008.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Evangelistar (Fig. 2, 389) oder Goldschmiedearbeiten wie den Kelchen aus Werben und Rathenow grundsätzlich kein Zweifel bestehen[5].

An Glasmalerei hat sich in der Markgrafschaft Brandenburg aus dieser frühen Zeit nichts erhalten. Das älteste bekannte Beispiel findet sich in der Dorfkirche Lindena in der Niederlausitz (Fig. 511), einem erstaunlich aufwändigen basilikalen Backsteinbau, dessen Anspruch über die Zugehörigkeit zum benachbarten Zisterzienserkloster Dobrilugk zu erklären ist[6]. Dobrilugk war eine Gründung des Markgrafen der Lausitz, Dietrich von Landsberg, und wurde von Mönchen aus Volkenroda besiedelt, das in einem der Zentren des Zackenstils liegt, der auch die Lindenaer Glasmalereien kennzeichnet (ohne dass sich die Provenienz genauer fassen ließe). Obschon von einem weltlichen Stifter in Auftrag gegeben[7], könnte die Glasmalerei eine Vorstellung von der ursprünglichen Ausstattung der Abteikirche geben, von der sich vor Ort leider nichts erhalten hat – sieht man einmal von zwei spätromanischen Kelchblockkapitellen mit vegetabilem Dekor ab, die sich in benachbarten Klosterdörfern in den Kirchen von Gruhno und Schilda erhalten haben, die dort als Taufsteine genutzt werden, die ursprünglich aber vielleicht für das Kloster Dobrilugk bestimmt waren.

Ebenfalls um eine weltliche Stiftung handelt es sich auch bei den um 1270/80 zu datierenden Scheiben der Dorfkirche in Kuhsdorf in der Prignitz (Fig. 504), die mit der umlaufenden Majuskelinschrift Gemeinsamkeiten mit frühen Ritzgrabsteinen aufweisen, wie sie in der Mark Brandenburg um 1300 mehrfach überliefert sind[8]. Dargestellt ist Conrad von Quitzow mit seiner(?) Frau Margarethe, die mit ihrer Kleidung und Haltung Rang und Würde demonstrieren und eindrucksvoll die Kenntnis der höfischen Kultur bezeugen. Die scharfen Brechungen der Gewandfalten Margarethes sind letzte Anklänge an den Zackenstil. Die Art der Darstellung der adligen Stifter hat an die zeitgenössischen Naumburger Stifterbildnisse denken lassen[9]. Mit ihren traditionelleren Gesichtern sind sie jedoch weit entfernt von den lebensnahen Physiognomien der Naumburger Stifterbildnisse und weisen mehr Ähnlichkeit mit den Gesichtern in den Miniaturen des Brandenburger Evangelistars auf (Fig. 2). Ein der Kuhsdorfer Glasmalerei geografisch und zeitlich nahe stehendes Werk von Bedeutung ist das Altartuch aus dem Zisterzienserinnenkloster Zehdenick. Die Gegenüberstellung ist jedoch durch den Erhaltungszustand der Stickereien beeinträchtigt, deren Konturen mit dunklen, nicht mehr erhaltenen Seidenfäden ausgeführt waren. Heute wirken sie weicher und malerischer, als es ursprünglich der Fall gewesen sein dürfte. (Fig. 4). Die Stickerei wurde vermutlich im späten 13. Jahrhundert von Nonnen vor Ort ausgeführt[10], denen angesichts der versierten Kompositionen qualitätvolle Vorlagen möglicherweise aus dem Niedersächsischen zur Verfügung gestanden

Fig. 2. Verkündigung. Brandenburger Evangelistar, Brandenburg an der Havel, Domstiftsarchiv, o. Sign., fol. 92r. Magdeburg(?), um 1200/10.

[5] Braun-Niehr, 2008, S. 112; Fuhrmann, 2001.

[6] Zu den Besitzungen des Klosters vgl. Brandenburgisches Klosterbuch, 2007, 1, S. 439.

[7] Drachenberg/Maercker/Richter, 1979, S. 213 (Karl-Joachim Maercker). Der Stifter wird in der Inschrift genannt, es handelt sich um den quellenmäßig nur schwer nachweisbaren Ritter Volmarus von Liebenwerda.

[8] So beispielsweise in den Domen in Havelberg und Brandenburg oder im Berliner Franziskanerkloster (jetzt im Märkischen Museum, Stiftung Stadtmuseum Berlin).

[9] Flügge, 1993, S. 45.

[10] Jeitner, 2007, S. 347, dort auch weitere Literatur zum Altartuch.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

haben, vielleicht über Mechthild von Braunschweig-Lüneburg vermittelt, die zusammen mit ihren Brüdern, den Markgrafen Johann I. und Otto III., das Kloster gegründet hat[11].

Fig. 3. Sog. Spandauer Madonna. Ehemals Spandau, St. Nikolai, zuvor Spandau, Benediktinerinnenkloster(?). Stiftung Stadtmuseum Berlin, Märkisches Museum. Um 1290.

Bildwerke aus dem entsprechenden Zeitraum sind im Lande rar, schon gar vergleichbare Darstellungen von adligen Stiftern. Dass, wie in Kuhsdorf, die adelige Oberschicht des Landes im späten 13. Jahrhundert Aufträge exzeptioneller Kunstwerke vergab, ist auch andernorts belegbar. Die Auftraggeber aus dem Adel dürften beim Kunsttransfer eine wichtige Rolle gespielt haben. Als Beispiel sei auf die vermutlich aus dem Spandauer Benediktinerinnenkloster stammende Sandsteinmadonna (Fig. 3) verwiesen, die angesichts ihrer Qualität an eine herrschaftliche, vielleicht sogar an eine markgräfliche Stiftung für den askanischen Grün-

Fig. 4. Altartuch, Ausschnitt. Ehemals Zisterzienserinnenkloster Zehdenick. Stiftung Stadtmuseum Berlin, Nikolaikirche, Leihgabe Evangelisches Stift Kloster Zehdenick. Ende 13. Jahrhundert.

dungsbau denken lässt[12]. Die mit einiger Wahrscheinlichkeit von einem in Magdeburg ansässigen Künstler geschaffene (mit ihrem stilisierten gotischen Lächeln verglichen mit den Kuhsdorfer Stifterfiguren entschieden weniger provinzielle) Madonna unterstreicht einmal mehr die Bedeutung Magdeburgs als Kunstzentrum, das diese Bedeutung für die Mark bis ins Spätmittelalter beibehalten sollte[13].

Obgleich als hervorragende und zum Teil importierte Einzelwerke isoliert stehend, stammen die genannten hochgotischen Kunstwerke aus einer Zeit, aus der sich Skulpturen und sogar Retabel lokaler Produktion von beachtlicher Qualität erhalten haben. Unbestrittene Hauptwerke der märkischen Kunst um 1300 sind der Rossower Altar – das einstige Hochaltarretabel des Havelberger Domes (Fig. 378–382)[14] – und die monumentale Bischofsfigur aus der Wittstocker Marienkirche (Fig. 5). Beide sind in der Vergangenheit für Importwerke gehalten worden[15]. Jüngste dendrologische Untersuchungen las-

[11] Brandenburgisches Klosterbuch, 2007, 2, S. 1325.

[12] Zur Geschichte des Spandauer Klosters vgl. Brandenburgisches Klosterbuch, 2007, 2, S. 1182; zur Spandauer Madonna vgl. Wolff, 1909.

[13] Sachs, 1993, S. 48; Deiters, 2006. Vom selben Bildhauer stammt die sogenannte Wundertätige Madonna im Magdeburger Dom.

[14] Die Überlegung, dass das heute in der Dorfkirche zu Rossow aufgestellte Retabel aus dem Havelberger Dom stammt, geht auf Karl-Joachim Maercker zurück, Maercker, 1983.

[15] Enderlein, 1989; Lambacher, 1990, S. 29.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 5. Bischofsfigur. Ehemals Wittstock, St. Marien. Stiftung Stadtmuseum Berlin, Märkisches Museum, Leihgabe der Evangelischen Kirchengemeinde Wittstock. Brandenburg (Prignitz), um 1290.

sen hingegen keinen Zweifel daran, dass die Skulpturen ausschließlich aus heimischem Eichenholz gefertigt wurden[16]. Damit kann als sicher gelten, dass in der Mark um 1300 bedeutende Werkstätten arbeiteten – ohne dass damit freilich die Frage nach der Herkunft der Künstler an Bedeutung eingebüßt hätte. Für beide Kunstwerke waren rheinische Vorbilder wie etwa die Kölner Domchorapostel (um 1300)[17] gesehen worden, während für den Wittstocker Bischof zuletzt auch über Lübeck vermittelte westliche Einflüsse in Betracht gezogen wurden[18].

Unabhängig von der Frage nach der Provenienz der Werkstätten steht außer Frage, dass der Rossower Altar und der „Wittstocker Bischof" im Einflussbereich des Havelberger Bischofs entstanden sind, der auch in Wittstock eine Residenzburg besaß. Die Entstehungsbedingungen des Rossower Altars lassen sich sehr konkret mit den hochgotischen Umbauten der Havelberger Domkirche in Verbindung bringen. Bei dieser Gelegenheit muss von dieser Werkstatt auch das heute im Havelberger Prignitzmuseum aufbewahrte Kreuzigungsrelief unbekannter Bestimmung ausgeführt worden sein (Fig. 383). Das Stildidiom, das in diesen beiden Werken zur Anwendung kam, findet sich schließlich auch in dem im übrigen in der Glasmalerei ohne Vergleichsbeispiele stehenden Typologiefeldern des Scheitelfensters in der St. Pauli-Klosterkirche in Brandenburg an der Havel wieder, das entsprechend mehr oder weniger zeitgleich entstanden sein wird (Fig. 366, Abb. 256–288).

Zusammenhänge wie diese sind in der Mark im frühen und mittleren 14. Jahrhundert aber eher die Ausnahme. Das ist einerseits dem ungleich verteilten Denkmälerbestand geschuldet. So ist beispielsweise im fraglichen Zeitraum das östliche Brandenburg einschließlich der Uckermark mangels erhaltener Kunstwerke ein weitgehend weißer Fleck in der Kunstlandschaft[19].

In der anschließenden „böhmischen Periode" der Mark Brandenburg führt dieser klägliche Denkmälerbestand dazu, dass lokale Besonderheiten, die in den böhmischen Stilimport miteinfließen, im Einzelnen nicht verortet werden können – obwohl die Mark mehr und direkter als die anderen mitteldeutschen Gebiete von der böhmischen Kunst beeinflusst wurde. Dies geschah spätestens seit 1363,

16 SCHÖFBECK/HEUSSNER, 2008, S. 180–182.

17 SUCKALE, 1998, S. 125.

18 Zum Kölner Einfluss SACHS, 1990, S. 119, zum Lübecker Einfluss SUCKALE, 2005, S. 268, Anm. 23, sowie DERS. in einem Vortrag zum Wittstocker Bischof auf dem Kolloquium „Stadt – Museum – Sammlung" am 31. Mai 2008 im Märkischen Museum Berlin (im Druck).

19 Als bedeutende Ausnahmen sei auf die Wandmalereien im sogenannten Fürstensaal im Kloster Chorin (dazu RAUE, 2008b, S. 116–122) und auf das Retabel in Vietmannsdorf (dazu WENTZEL, 1938, S. 19 sowie LAMBACHER, 1990, S. 25) verwiesen.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 6. Mittelschrein eines Retabels. Rathenow, St. Marien und Andreas. Brandenburg (Tangermünde?), um 1380.

als Kaiser Karl IV. durch Erbverbrüderung mit dem schwachen wittelsbachischen Markgrafen Otto die Anwartschaft auf die Mark Brandenburg erlangt hatte, die er 1373 endgültig erwerben konnte. Karls relativ kurze Herrschaft als Brandenburgischer Markgraf und Kurfürst stellte also mitnichten den Anfang, sondern vielmehr den Höhepunkt einer böhmischen Einflussnahme im Lande dar, die zuvor bereits personalpolitisch mit Bedacht und Weitsicht eingefädelt worden war: 1361 war beispielsweise mit Dietrich von Portitz ein Parteigänger und Vertrauter Karls Magdeburger Metropolit geworden, unter dem der Magdeburger Dom aufwändig ausgestattet[20] und bereits zwei Jahre später, 1363, geweiht wurde. Dietrich, Stendaler Bürgersohn, war schon zu seiner Zeit als Propst des Prager Stiftes Wischegrad oftmals im engen Umkreis des Kaisers anzutreffen und wird in Magdeburg den Kunsttransfer zu einem Zeitpunkt belebt haben, als die Mark noch unter der Herrschaft der Wittelsbacher stand.

Mit dem Erwerb der Mark einher ging ab 1373 der umfassende Ausbau der Burg Tangermünde zur Residenz Karls IV., deren im Dreißigjährigen Krieg zerstörte Ausstattung aus historischen Beschreibungen heute nur noch zu erahnen ist. Ihren Anspruch macht nichts deutlicher als die Tatsache, dass Karl sich immer häufiger in Tangermünde aufhielt und in der Zeit vor seinem Tod 1378 hier fast ununterbrochen residierte. Dass in diesen Jahren bedeutende Künstler aus Prag in Tangermünde tätig waren und böhmische Kunstwerke auf dem Importweg in die Mark kamen, wird man voraussetzen dürfen. Als Importstücke erhalten haben sich das ehemalige Hochaltarretabel des Brandenburger Doms und die Tafel aus

[20] Im Dom selbst haben sich außer dem mächtigen, aus böhmischem, jaspisartigem Rotmarmor gefertigten Hochaltar, einem Importwerk, kaum Kunstwerke aus dieser Zeit erhalten. Auch die etwas später (um 1390/95) entstandene und aus Pläner Kalkstein gefertigte Pietà des Doms wurde aus Böhmen importiert, DEITERS, 2006, S. 67–77.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

der Dorfkirche in Pechüle[21]. Im Hochaltarretabel der Rathenower Pfarrkirche (Fig. 6)[22] wird man hingegen bei aller Nähe zu den Malereien auf dem Retabel des Brandenburger Doms eine lokale Produktion unter Mitarbeit böhmischer Künstler erkennen dürfen[23]. Dass sich unter den zugereisten Künstlern aus Böhmen auch Glasmaler befanden, machen Teile der Glasmalereien der Stendaler Jacobikirche deutlich[24]. Schließlich sind es auch an verschiedenen Orten im Lande vorhandene Einzelskulpturen, die von der Unmittelbarkeit Zeugnis ablegen, mit der die Welle aus Böhmen die Mark erreichte[25].

Bei differenzierter Analyse des Bestandes werden jedoch auch durchaus Tendenzen sichtbar, die erkennen lassen, dass der neuen böhmischen Mode etwas Eigenständiges entgegengesetzt werden konnte. Besonders die in Frankfurt an der Oder in ungewöhnlicher Dichte erhaltenen Kunstwerke aus den 1360/80er Jahren lassen lokale Traditionen deutlich werden. Anders als im Fall der stark von der böhmischen Kunst bestimmten Werke wie dem Rathenower Retabel gelingt es bei den Glasmalereien, der Portalskulptur (Fig. 7f.) und selbst der Bronzetaufe der Marienkirche nicht ohne weiteres, konkrete böhmische Vorbilder ausfindig zu machen. Auffällig ist, dass sich in Frankfurt Details wie die für die Datierung in die 1370er Jahre archaisch anmutenden, linear stilisierten Gesichtstypen gattungsübergreifend ähneln. Die Vermutung, es hätte in der Stadt eine eigene Tradition – oder zumindest eine gegenseitige Beeinflussung vor Ort tätiger Künstler – gegeben, drängt sich fast auf. Daneben sei auf die im Umkreis der Stadt vorhandenen Beispiele von Retabeln und Skulpturen hinge-

Fig. 7. Frankfurt (Oder), St. Marien, Portal der sog. Nordvorhalle. 1376(?).

Fig. 8. David. Frankfurt (Oder), St. Marien, Portal der sog. Nordvorhalle. 1376(?).

[21] Das Tannenholz, aus dem die Tafel geschaffen wurde, stammt aus der Gegend um Most (Brüx), SCHÖFBECK/HEUSSNER, 2008, S. 184.

[22] Zuletzt dazu FAJT, 2008a, S. 218–220.

[23] Für Altarschrein und Flügel wurde Kiefernholz verwendet, was eher gegen einen Import spricht und für eine Produktion in der Mark. In Böhmen wurde in der Regel Fichte oder Tanne benutzt. Die im Herbst 2007 durch Tilo Schöfbeck und Karl-Uwe Heußner durchgeführte dendrochronologische Untersuchung erbrachte leider – die beprobbaren Hölzer besaßen zu wenige Jahrringe – kein Ergebnis.

[24] Zu den Stendaler Glasmalereien CVMA DEUTSCHLAND XVIII,2, 1995, S. 33f.

[25] Zu einigen bisher wenig bekannten Werken wie dem ehemaligen Flügelaltar der Müncheberger Stadtkirche, Skulpturen eines Retabels aus Dahme oder Miersdorf vgl. KNÜVENER, 2008a, S. 56f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

wiesen, die dem sogenannten schlesisch-preußischen „Löwenmadonnenstil“ zuzuordnen sind (Fig. 9)[26]. Es handelt sich um Retabel mit Skulpturen von einem erstaunlich prägnanten Stil; westlich der Oder gibt es sonst kaum zugehörige Beispiele. Ob es sich um Werke produktiver schlesischer Werkstätten handelt – im Hinblick auf die verkehrsmäßig günstige Verbindung mit Breslau über die Oder durchaus denkbar – oder ob sich in Frankfurt selbst Künstler aus Schlesien niedergelassen haben, sei dahingestellt.

Fig. 9. Retabel. Ehemals Steinsdorf, Dorfkirche. Neuzelle, Klostermuseum, und Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege. Skulpturen um 1380/um 1450.

Bislang ist für die Zeit zwischen 1370–1400 grundsätzlich noch zu wenig nach lokalen Traditionen gefragt worden, zu sehr stand der allerorten erwartete böhmische Einfluss im Vordergrund – die Wahrnehmung der Frankfurter Glasmalereien sind ein beredtes Beispiel dafür. So offensichtlich Bezüge zur Böhmischen Kunst hier und da sein mögen, so vielfältig abweichend sind die stilistischen Befunde andernorts. Es ist trotz der unbestrittenen immensen Bedeutung des Kunstzentrums Prag auch mit intensiven Kontakten zu anderen Zentren zu rechnen. So können beispielsweise Werke wie die um 1390 entstandenen Retabel in Arendsee und Wilsnack (Fig. 10), beide wohl in einem nördlichen Zentrum (Hamburg oder Lübeck?) entstanden, nicht direkt mit böhmischen Werken in Zusammenhang gebracht werden[27]. Beide müssen sie in einem größeren Kontext betrachtet werden, beide stehen sie sowohl bezüglich der Skulptur als auch der Malerei (nur noch in Arendsee vorhanden) in noch zu klärenden Verbindungen zu so weitgestreuten Werken wie dem Doberaner Kreuzaltar oder dem Retabel aus Landkirchen auf Fehmarn[28]. Das Wilsnacker Retabel – gemeint ist das mittlere der jetzt auf dem Hochaltar vereinigten Retabel – dürfte kurz nach dem Hostienwunder

Fig. 10. Mittelschrein eines Retabels. Bad Wilsnack, St. Nikolai. Um 1390.

[26] Es handelt sich um die Retabel und Skulpturen aus Neuzelle (jetzt im Stadtmuseum Meißen), Steinsdorf (jetzt im Klostermuseum Neuzelle), Löwenbruch (eine Skulptur befindet sich noch vor Ort, das nachreformatorische veränderte Retabel ist heute in Sieversdorf), Schiedlo (heute Posen, Nationalmuseum), Reichenwalde (Neumark, heute Radzików), Knüvener, 2007a; zum Löwenmadonnenkreis Białłowicz-Krygierowa, 1981.

[27] Zu Wilsnack kursorisch Fründt, 1978, S. 542, zu Arendsee Lambacher, 1994. Das Arendseer Retabel, das zweifellos mit Werken wie dem Doberaner Kreuzaltar in Verbindung steht, sollte vor allem kunsttechnologisch genauer untersucht werden, um seine Herkunft zu klären.

[28] Dazu neuerdings Albrecht/Bünsche, 2008.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

von 1383 entstanden sein, das die bald stark frequentierte Wallfahrt auslöste[29]. Es handelt sich um eines der ältesten Ausstattungstücke der in den Folgejahren reich ausgestatteten Wilsnacker Wunderblutkirche. Wer auch immer sein Auftraggeber gewesen sein mag[30], er scheint sich an eine nördlich der Mark ansässige Werkstatt gewandt zu haben – gleichsam im Vorgriff auf zahlreiche, besser dokumentierte Aufträge des 15. und 16. Jahrhunderts[31].

Die Wilsnacker Kirche birgt zahlreiche Steinskulpturen aus ungeklärtem Zusammenhang, die wohl nur kurz nach dem Hochaltarretabel, noch vor 1400 in Auftrag gegeben worden sind. Es handelt sich um eine Skulptur des heiligen Bavo, eines heiligen Erzbischofs sowie einer Marienkrönung (Fig. 11f.). Beide letztgenannten Werke erhielten im Rahmen des spätgotischen Kirchenneubaus repräsentative Standorte in einer baldachinbekrönten Nische eines Langhauspfeilers sowie im südlichen Querhausportal[32]. Sie gehören zu jenem umfangreichen Komplex, als dessen Hauptwerk der Havelberger Lettner zu nennen ist und der trotz umfangreicher Würdigungen noch nicht als abschließend erforscht gelten kann[33]. Besonders die Frage, wo die Bildhauer tätig waren, ehe sie in die Mark gerufen wurden, um den Lettner in Havelberg auszuführen, ist noch unklar. Die Bedeutung Magdeburgs als Zentrum der Hausteinskulptur, wie es im 13. Jahrhundert unbestritten ist, auch für das 14. Jahrhundert anzunehmen, ist angesichts der Reliefs des Birgittenaltars im Dom mehr als eine plausible Option[34]. Hinzu kommt, dass die Wilsnacker Bischofsfigur (Fig. 12) unübersehbare Übereinstimmungen mit den Skulpturen in der Franziskanerkirche in Barby an der Elbe – unweit südlich von Magdeburg gelegen – aufweisen[35], der entstehungsgeschichtliche Zusammenhang der Wilsnacker Figur mit Magdeburg also indirekt über magdeburgisch geprägte Skulpturen rückgeschlossen werden kann[36]. Für die Auftraggeber der bedeutenden steinernen Bildwerke in Havelberg und Wilsnack war also die nahe Metropole Magdeburg der Ort, wo geeignete künstlerische Kräfte für die ehrgeizigen Ausstattungsvorhaben gefunden werden konnten.

In den benachbarten Gebieten war die Situation nicht viel anders. Die Rede ist von der im fraglichen Zeitraum politisch mit der Mark verbundenen Niederlausitz[37] und dem sich südwestlich anschließenden Kurfürstentum Sachsen-Wittenberg (dessen ostelbische Teile heute zum Bundesland Brandenburg gehören). Die künstlerische Ausstattung – Glas- und Gewölbemalereien – der Marienkirche in Herzberg zeichnen ein beredtes Bild der künstlerischen Produktion in diesem Territorium. Die Herzberger Marienkirche war wahrscheinlich ab 1377 im Bau, der Chordachstuhl wurde vielleicht schon kurz nach 1400[38] aufgesetzt. Die Malereien müssen im Anschluss daran entstanden sein. Sowohl die Ausmalung der östlichen Gewölbejoche[39] als auch die Glasmalereien sind unverkennbar noch der Kunst aus der Zeit Karls IV. verpflichtet. Die Gesichtstypen mit den kräftigen geraden Nasen und großen Augen wurzeln letztendlich in den Physiognomien des Prager Hofmalers Meister Theoderich, während die Gewänder der sitzenden Propheten in den Gewölbemalereien an die Gestalten der Malerei des Luxemburgerstammbaumes in der Burg Karlstein erinnern[40]. Der Köpfe des Apostel-Prophe-

[29] Ob es sich bei dem mittleren Retabel um das ehemalige Hochaltarretabel der Kirche handelt, ist nicht belegbar, aber sehr wahrscheinlich. In seinem heutigen Erscheinungsbild geht es auf eine durchgreifende Restaurierung des 19. Jahrhunderts zurück, der umfangreiche Originalsubstanz zum Opfer gefallen ist. Fraglich ist, ob es sich bei dem unteren Bestandteil des Retabels um eine Predella oder um einen selbstständigen Altarschrein handelt. Die Skulpturen dieses Schreins (zwei weibliche Büsten dürften zum ursprünglichen Bestand gehören) scheinen jedenfalls nicht vom Schnitzer zu stammen, der die Skulpturen des mittleren Schreins schuf, Knüvener, 2009a.

[30] In Frage kommt in erster Linie der Havelberger Bischof als Patronatsherr der Kirche und als nachhaltiger Förderer der Wallfahrt.

[31] Gemeint sind die für Werben und Perleberg gelieferten Bronzewerke des Hermen Bonstede aus Hamburg sowie das ebenfalls von einem Hamburger Künstler – Helmeke Horneborstel – gelieferte Werbener Sippenretabel, Witt, 2008.

[32] Anders als vormals angenommen, wurde mit dem großzügigen Neubau der Wilsnacker Kirche erst im fortgeschrittenen 15. Jahrhundert begonnen (Krauss/von Olk, 2006), nicht bereits im 14., wie vormals angenommen (z. B. Sünder-Gass, 2000, S. 597, die den Stendaler Dom noch als „Nachahmung" der Wilsnacker Kirche sieht, während das Verhältnis umgekehrt war).

[33] Kersten, 1923; Lichte, 1990; Schulze, 1987, zuletzt Fajt, 2008a.

[34] Findeisen, 2000.

[35] Deiters, 2006, S. 25–30.

[36] Knüvener, 2007b.

[37] Die Niederlausitz wurde bereits 1367/68 an das Königreich Böhmen verkauft.

[38] Eine umfassende dendrochronologische Untersuchung des Dachwerkes liegt nicht vor, eine punktuelle Untersuchung erbrachte jedoch das Datum 1402 für ein original im Chordach verbautes Holz. Für den Hinweis danke ich Tilo Schöfbeck, Schwerin.

[39] Ingrid Schulze datiert diese Malereien, die sie unter dem Einfluss hussitischen Gedankenguts entstanden sehen möchte, um 1415, Schulze/Harksen, 1963. Zuletzt zu den Malereien Raue, 2008.

[40] Die Malereien des Luxemburgerstammbaums aus Burg Karlstein sind nur durch – allerdings sehr detaillierte – Aquarelle des 16. Jahrhunderts überliefert, Fajt, 2008a, S. 205–209.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 11. Hl. Bavo. Bad Wilsnack, St. Nikolai. Um 1390.

Fig. 12. Hl. Nikolaus(?). Bad Wilsnack, St. Nikolai. Um 1390.

tenzyklus auf der Sonntagsseite des um 1380 zu datierenden Hochaltarretabels der Gardelegener Marienkirche[41] sind den Herzbergern eng verwandt. Bei den Gewändern fallen zwar ebenfalls Ähnlichkeiten auf, hier treten aber auch Unterschiede zutage. Sie weisen die Herzberger Gewänder als einfallsreicher aus und lassen im Fall des Gardelegener Retabels die Frage erlaubt sein, ob sich hier nicht vielleicht sogar ein Reflex auf die Tangermünder Hofkunst erhalten hat[42], ob hier nicht – ähnlich wie in Herzberg – (böhmische?) Künstler am Werk waren, die zuvor in Tangermünde tätig gewesen waren.

[41] Zum Gardelegener Retabel vgl. KAMMEL, 1990.

[42] Ähnlich bereits CVMA DEUTSCHLAND XVIII,2, 1995, S. XVI.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 13. Maria mit Kind. Ehemals Oelsig (bei Herzberg), Dorfkirche. Schlieben, Katholische Gemeinde. Um 1380.

Fig. 14. Kreuzigung. Ehemals Flötz (bei Magdeburg), Dorfkirche. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Ende 14. Jahrhundert

Der böhmische Einfluss in Sachsen-Wittenberg erklärt sich nicht durch die unmittelbare politische Zugehörigkeit zu Böhmen, wohl aber durch eine enge Anlehnung der Kurfürsten Rudolf I. und Rudolf II. an Karl IV[43]. Weitere Zeugnisse böhmischer Stileinflüsse in diesem Territorium sind das kleine Flügelretabel in Löben[44] und eine Madonna aus Oelsig bei Herzberg (Fig. 13). Stilistisch verwandte Werke dieser Madonna finden sich in Böhmen mit der Skulptur der heiligen Kunigunde aus Stanetitz (jetzt in der Prager Nationalgalerie) oder in Brandenburg mit der Skulptur des Rathenower Retabels[45].

In der Niederlausitz sind dieser Stilstufe nur wenige bedeutende Werke zuzuweisen[46]. Hierzu zählen beispielsweise die etwas isoliert stehenden, künstlerisch ebenso einfach wie im Ausdruck expressiv ausgeführten Glasmalereien in Frankendorf (Fig. 419f.). Umso aufschlussreicher ist in diesem speziellen Fall, dass die Madonna unter dem Kreuz im Hinblick auf das in expressiver Trauer entstellte Gesicht mit den schräggestellten Augen Parallelen mit der Madonna einer Kreuzigung aus Flötz bei Magdeburg aufweist (Fig. 14, 419, Abb. 308), einer Tafel, die wie kaum eine zweite die Bedeutung der böhmischen Malerei in Magdeburg deutlich macht[47]. In Frankendorf könnte einem lokalen Meister also eine böhmische Vorlage gedient haben, die er selbstständig zu etwas sehr Eigenem umgeformt hat.

Von einem ebenfalls wohl in der Tradition der böhmischen Malerei stehenden, jedoch weniger expressiv malenden Meister stammen die Tafeln eines Retabels aus Bronkow in der Niederlausitz, die dazu geeignet sind, die künstlerische Situation im Lande um 1430/40 wiederzuspiegeln (Fig. 15)[48]. Auf dunklem Grund stehen die Heiligen der Werktagsseite, reich punzierte Goldgründe weisen die Malereien der Festtagsseite auf. Sie zeugen von der tiefen künstlerischen Verankerung des Territoriums in den mittelosteuropäischen Traditionen. Hierin unterscheidet sich die Niederlausitz von der Mark Brandenburg, in der immer auch ein starker westlicher Einfluss spürbar ist. Sowohl motivisch, wie auch im Kolorit stehen

[43] Deiters, 2006, S. 47f. Karl verlieh Sachsen-Wittenberg unter Rudolf I. die Kurwürde. Sowohl er wie auch sein Sohn Rudolf II. hielten sich häufig in Prag auf. Rudolf I. wurde schließlich sogar im Prager Veitsdom in der von ihm gestifteten Kapelle (heute sogenannte Sächsische Kapelle) bestattet.

[44] Lauth, 1994, S. 172–174.

[45] Fajt, 2008a, S. 218–221.

[46] So beispielsweise das Triumphkreuz der Cottbuser Franziskanerkirche, Hörsch, 2006.

[47] Deiters, 2006, S. 35–40.

[48] Ähnlich waren die Malereien des 1945 verbrannten Retabels aus Werben bei Cottbus, Reissmann, 1938, S. 297f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

die Bronkower Malereien Vergleichsbeispielen aus östlichen Regionen nahe und unterscheiden sich hierin beispielsweise deutlich von den auch westlich geprägten Malereien des Jüterboger Retabels[49]. Erstaunliche motivische Parallelen für die Bronkower Epiphanie weist eine Salzburger Tafel Conrad Laibs auf[50], während das etwas stumpfe Kolorit an die Malereien des Raigerner Meisters[51] erinnert – ohne freilich an dessen Drastik heranzureichen. In ähnlicher Weise verdeutlichen verschiedene Wandmalereizyklen in der Niederlausitz das künstlerische Spannungsfeld des frühen 15. Jahrhunderts. An erster Stelle ist hier die vorzüglich erhaltene Ausmalung der Dorfkirche in Zaue zu nennen. Es handelt sich um einen Passionszyklus, der den gesamten Kirchenraum umfasst. An zentraler Stelle zwischen den Chorfenstern stehen monumentale Gestalten der Apostel Petrus und Paulus, deren Kopftypen sich gut mit denen verschiedener böhmischer Kunstwerke vergleichen lassen und die klar verdeutlichen, in welcher Tradition der Maler steht. (Fig. 16f.)[52]. In ihrer die Kontur betonenden Vereinfachung sind die Zauer Malereien den Frankendorfer Glasgemälden nicht unähnlich. Auch die tief in den Raum vorstoßenden, fast schon scharfkantig wirkenden Schüsselfalten der Gewänder finden sich in beiden Ensembles.

Fig. 15. Anbetung der Hl. Drei Könige. Linker Seitenflügel eines Retabels. Bronkow, Dorfkirche. Niederlausitz, um 1440.

Fig. 16. Hl. Petrus. Zaue, Dorfkirche, Wandmalerei. Um 1420.

[49] Deiters, 2006, S. 103–149.

[50] Köllermann, 2007, S. 112–114. Die Tafel befindet sich im Cleveland Museum of Art. Laib stammte zwar aus Schwaben, war aber besonders in Salzburg tätig und beeinflusste die Kunst im Osten des Reichs nachhaltig.

[51] Bartlová, 2002, vgl. auch den böhmisch geprägten Marienaltar im Brandenburger Dom, Sachs, 1979, S. 125f.

[52] Zu Zaue vgl. Nickel, 1979, S. 256f. Zu nennen wäre auch der Kirchenväterzyklus in der Sakristei der Beeskower Marienkirche, Hengelhaupt/Schmidt-Breitung, 2007.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Die Konsolidierung der Mark und das lange Weiterleben des Schönen Stils

Die böhmische Herrschaft in der Mark Brandenburg dauerte bis 1411, die Niederlausitz blieb noch lange danach (bis 1635) böhmisch. Es ist also nicht überraschend, dass die Kunst Böhmens für diese Länder auch nach dem Tod Karls IV. 1378 und dem damit einhergehenden Bedeutungsverlust der Residenz Tangermünde auch weiterhin von Bedeutung war. Wie zählebig jedoch die Traditionen des Schönen Stils insbesondere in der Mark Brandenburg waren, ist dagegen erstaunlich. 1411 war der Nürnberger Burggraf Friedrich von Hohenzollern zum Verweser der Mark ernannt worden, dem folgte 1417 die Belehnung mit der Mark und damit der Empfang der Kurwürde – ein großer Machtzuwachs des fränkischen Adelsgeschlechtes. Die Hohenzollern zeigten gleich zu Anfang Präsenz in der Mark und versuchten das Land zu befrieden und als Territorium nutzbar zu machen. Als Zentren kamen besonders der Stadt Brandenburg und der Burg Tangermünde große Bedeutung zu, während sich im Laufe des 15. Jahrhunderts – wohl auch als Folge des Wiedererwerbs der Neumark[53] – der Fokus weiter östlich nach Berlin-Cölln verlagerte, wo mit großem Aufwand ein Residenzschloss errichtet wurde. Die Doppelstadt an der Spree wurde ab der Mitte des 15. Jahrhunderts planmäßig zur Residenzstadt des Landes ausgebaut. Parallel dazu versuchte Kurfürst Friedrich II. auch in den Besitz der Niederlausitz zu gelangen, was ihm jedoch nur partiell gelang[54].

Fig. 17. Hl. Paulus, Kopf. Zaue, Dorfkirche, Wandmalerei. Um 1420.

Nur wenige künstlerische Zeugnisse in der Mark aus der Frühzeit der Hohenzollernherrschaft lassen sich sicher mit den politischen Ereignissen in Verbindung bringen; schwierig ist es auch, einen im Grunde genommen zu erwartenden direkten fränkischen Einfluss auf die Kunst der Mark zu nachzuweisen. Als herausragendes Werk, das mit dem Landesherrn in Verbindung gebracht werden kann, ist das Epitaphgemälde für den Grafen Johann von Hohenlohe aus der Berliner Franziskanerkirche anzusehen[55]. Der Graf war Gefolgsmann des Hohenzollern und fiel 1412 in der Schlacht am Kremmer Damm – ein Kampf, der der Durchsetzung landesherrlicher Gewalt gegen den märkischen Adel diente[56]. Die Tafel – das älteste erhaltene Epitaphgemälde in der Mark – steht im Lande isoliert und ist nach wie vor nicht befriedigend eingeordnet worden. In der lokalen Malerei scheint es jedenfalls nichts Vergleichbares zu geben. Als typischer Vertreter der märkischen Kunst bis zur Jahrhundertmitte kann im Gegensatz ein gut erhaltener Wandmalereizyklus in der Strausberger Marienkirche gelten (Fig. 18)[57]. Erhalten sind die vollständig bemalten Gewölbejoche des Chors. Es handelt sich um ein traditionelles Programm mit Marienkrönung und Apokalypse im Zentrum, umgeben von Heiligengestalten, die in das Sterngewölbe eingepasst sind. Die Strausberger Marienkirche wurde 1432 im Zuge der Belagerung der Stadt durch ein Hussitenheer zerstört und in der Folge in spätgotisch modifizierter Form wiedererrichtet; die frühgotische Basilika erhielt ein teilweise aufwändig figuriertes Gewölbe. Der Abschluss der Bauarbeiten inklusive der Fertigstellung der Malereien erfolgte laut einer Inschrift im Jahr 1448; ein erstaunlich spätes Datum im Hinblick auf den äußerst konservativen stilistischen Befund: Reiche Draperien, üppige Schüsselfalten und ondulierende Säume prägen das Erscheinungsbild der Heiligengewänder, Körperlichkeit ist kaum erlebbar. Es handelt sich um eine ausgesprochen kalligrafische und formelhafte Malerei, im Vergleich mit frühen Wandmalereizyklen des Schönen Stils im Lande – beispielsweise der Apostelzyklus in der Nordkapelle der Brandenburger Katharinenkirche, der noch ganz unter dem Eindruck der böhmischen Malerei der Stufe des Jerzen-Epitaphs in Prag steht[58] – lässt die Ausdrucksstärke zu wünschen übrig. Zwar kann kaum davon die Rede

[53] Die Neumark war 1402 an den Deutschen Orden veräußert worden und wurde erst 1455 durch Kurfürst Friedrich II. zurückerworben.

[54] Im Wesentlichen kamen im 15. Jahrhundert die Bereiche um Cottbus und Peitz an Brandenburg.

[55] Heute befindet sich die Tafel in der Dorfkirche in Berlin-Buckow.

[56] Dazu MICHAS, 2002, S. 75–80.

[57] BURGER, 1992.

[58] NICKEL, 1970.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 18. Strausberg, Marienkirche, Malereien im Chorgewölbe. 1448 fertiggestellt.

sein, dass es sich hier um ein Bau- bzw. Ausstattungsprojekt ersten Ranges handelt, jedoch wurde die Wiedererrichtung durch den Kurfürsten, der das Patronat über die Strausberger Marienkirche innehatte, mitfinanziert[59]. Höchstwahrscheinlich waren hier Maler aus Berlin tätig; und zwar möglicherweise jene, die etwas früher die Monumentalmalerei einer Schutzmantelmadonna in der Berliner Marienkirche ausgeführt haben[60]. Die genannten Malereien sind also offenbar geeignet, den künstlerischen Entwicklungsstand im Zentrum der Mark zu präsentieren. Vor dieser Folie wird der nun einsetzende künstlerische Aufschwung in der Mark besonders augenfällig.

Erneuerung und Tradition: 1450–1480

Am deutlichsten wird die Blüte des 15. Jahrhunderts noch heute im Hinblick auf die großen Kirchenneubauten und repräsentativen Stadtbefestigungen in Städten wie Stendal, Brandenburg, Tangermünde, Werben oder bei singulären Bauten wie der Wallfahrtskirche in Wilsnack (Fig. 43f.) oder der Residenz der Brandenburger Bischöfe, Burg Ziesar. Architekturen mit einem vergleichbaren Anspruch fehlen anderswo, teils erhaltungsbedingt, völlig. Besonders schmerzlich sind die Verluste mittelalterlicher Bausubstanz in der Residenzstadt Berlin-Cölln. Es ist – wohl mit Recht – vermutet worden, dass das erste Berliner Schloss ein wegweisender Bau gewesen sein muss[61], der im Zusammenhang mit Bauten wie der Bischofsresidenz in Ziesar, dem Rathaus der Altstadt Brandenburg oder dem Chor der Tangermünder Stephanskirche gesehen werden muss. Die Fragmente von abgerissenen Berliner Bürgerhäusern, wie das der Patrizierfamilie Blankenfelde, das mit ganz ähnlichem Dekor verziert war wie die Portalanlagen in Ziesar oder Tangermünde[62], vermitteln wenigstens noch eine ungefähre Vorstellung von der Bedeutung der einst wohl prächtigen Residenzarchitektur – vorausgesetzt, sie folgen dem Neubau des Cöllner Residenzschlosses.

Die zahlreichen, eng verwandten und aufwändigen Kirchenneubauten des Elbe-Havelgebietes besitzen teils noch heute ihre bauzeitliche Ausstattung. Dazu zählen in besonderem Maße auch die Glasmalereien, die von einem sehr produktiven Atelier geschaffen wurden, das im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts Zyklen im Brandenburger Dom, in der Stendaler Jacobikirche, in der Werbener Johanniskirche und in der Wilsnacker Nikolaikirche ausgeführt hat. Einer der stilprägenden Mitarbeiter dieser Werkstatt ging vielleicht aus einer Werkstatt hervor, die bereits am Stendaler Dom tätig war und dort für das Querhausfenster n VIII (Fig. 350) verantwortlich zeichnete, in dem sich eine Madonna befindet, die wiederum mit einem Leinwandgemälde aus der Berliner Franziskanerkirche aus der Zeit um 1465/70 in Verbindung gebracht werden kann (Fig. 349)[63]. In ihm leben noch unverkennbar Stilelemente der Malerei um 1400 westlicher Prägung fort, Physiognomien in der Nachfolge Conrads von Soest, die sich im Madonnengesicht des Leinwandgemäldes widerspiegeln, ohne dass böhmische Traditionen hier erkennbar verarbeitet worden wären.

[59] 1442 übereignet der Kurfürst der Marienkirche zu Strausberg einige Güter, dezidiert zur Beseitigung der durch die „vertampten kezerer" verursachten „Verderbungen", CDB, 1,12, 1857, Nr. 50, S. 103.

[60] Zur Schutzmantelmadonna vgl. NEUMANN-DIETZSCH, 2008.

[61] KROHM, 2005, S. 177f.

[62] Entsprechende Reste von Formsteinen befinden sich eingemauert im Märkischen Museum (kleiner Innenhof), vgl. dazu BUCHHOLZ, 1890, S. 49 (Nr. X. 456).

[63] KNÜVENER, 2004/2005, S. 138; KNÜVENER, 2008c, S. 19; siehe hierzu auch unten Anm. 355 und 1134.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Die Glasmalereiwerkstatt wird sich auch von dieser schönlinigen Vergangenheit allmählich lösen. Die Monumentalisierung der Figuren in den Fenstern in Stendal, Werben, Wilsnack und Brandenburg, die im Gegensatz zur Körperauffassung des Schönen Stils steht, offenbart eine Entwicklung, die auch andernorts beobachtet werden kann. Die Heiligengruppe in der Stendaler Jakobikirche (Fig. 85) steht jetzt fast statuarisch in einem umgrenzten, bühnenartigen Raum. Ihr Gewandstil erinnert an oberrheinische Malereien, wie man sie bei den Heiligen einer Tafel aus Oberweier findet, die überhaupt eine vergleichbare Körperauffassung erkennen lassen (Fig. 19, 85)[64]. Nicht dass damit die Frage der künstlerischen Herkunft der märkischen Werkstatt abschließend beantwortet sein will; deutlich werden soll aber, dass ihr Stilidiom aus der lokalen Traditionen allein nicht erklärt werden kann.

Ein vergleichbarer Fall dürfte mit der Werkgruppe um den Brandenburger Allerheiligenaltar vorliegen (Fig. 20)[65], der unzweifelhaft von der niederländischen Kunst beeinflusst ist, ohne jedoch jenem extremen Realismus zu huldigen, wie es bei zeitgleichen Malereien in Norddeutschland beobachtet werden kann. Hier scheint eine Art Lokalstil vorzuliegen, wenngleich gewisse Parallelen in Niedersachsen und im Harzgebiet nicht ignoriert werden können[66]. Nicht zu unterschätzen für die Rezeption niederländischer Kompositionen und Stilidiome sind nordniederländische Tonreliefs, die importiert und zitiert bzw. kopiert wurden. Die Skulpturen eines Retabels von 1476 aus dem Brandenburger Dom und eines Retabels von 1466 aus der zum Domstift gehörenden Dorfkirche in Klein Kreutz sind unverkennbar nach Utrechter Tonfiguren geschnitzt. Auch weniger konkrete Rezeptionswege dürfen angenommen werden: dem Erzengel Michael vom Allerheiligenretabel im Brandenburger Dom (datiert 1465) muss die gleichnamige Figur aus dem Jüngsten Gericht des Petrus Christus zugrunde gelegen haben, das sich heute in der Berliner Gemäldegalerie befindet[67]. Dass es in der Mark grundsätzlich bedeutende Zeugnisse niederländischer Kunst gegeben hat, dafür spricht das Hieronymusretabel des Amsterdamer Malers Cornelisz van Oostanen aus der Stendaler Marienkirche von 1511[68] – ganz zu schweigen von den Glasmalereien Zweer van Opbuerens in Wilsnack (Fig. 62f., Abb. 78f.).

In Wilsnack selbst haben sich auch Tafelmalereien erhalten, die etwa zeitgleich mit den Glasmalereien vor Ort bzw. mit dem Brandenburger Allerheiligenaltar entstanden sein dürften, sich jedoch durch eine grundsätzlich andere Stilsprache aus-

Fig. 19. Tafelbild einer Kreuzigung mit Stiftern. Ehemals Oberweier, Pfarrhaus. Freiburg, Augustinermuseum. Oberrhein, um 1450.

64 Hess, 2000, bes. S. 82f.

65 Genannt seien nur der Meister von Liesborn in Westfalen oder der Meister des Marienlebens in Köln.

66 Verwandt ist möglicherweise die Malerei des Retabels aus Müden/Aller (Niedersächsisches Landesmuseum Hannover), vgl. dazu Gmelin, 1974, S. 278 und Knüvener, 2008b, S. 413.

67 Knüvener, 2008b, S. 412.

68 Dieses Retabel befindet sich jetzt im Kunsthistorischen Museum Wien, Schürenberg, 1929.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 20. Allerheiligenretabel. Brandenburg an der Havel, Dommuseum. Brandenburg an der Havel, 1465.

zeichnen. Gemeint sind die Malereien des Wunderblutschrankes in der Kapelle zwischen Chor und Südquerhaus, in dem die Wunderblutreliquie aufbewahrt wurde. Ähnlich einem Flügelaltar sind die Schranktüren innen und außen bemalt. Während außen eine sich über beide Flügel erstreckende Gregorsmesse abgebildet ist (Fig. 21), stehen sich im geöffneten Zustand eine Ecce homo-Darstellung und ein Gnadenstuhl gegenüber (Fig. 22f.). Besonders die Malereien auf den Innenseiten überzeugen durch ihre räumlich und plastisch gekonnt ausgeführten (zum Teil durch applizierte Pressbrokate aufwändig bereicherten) Kompositionen, mit dem kostbaren Vorhang, der den Gnadenstuhl hinterfängt und dem von schwebenden Engeln gehaltenen Kreuz. Die Gestalten zeichnen sich durch eine Breite und eine Körperlichkeit aus (die sie deutlich von den Gestalten in den Glasmalereien unterscheidet): Figuren wie der halbnackte Christus in der Ecce homo-Darstellung mit seinem geradezu athletischen Körperbau waren so zuvor in der Mark nicht zu sehen. Für die Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte dieser Malereien ist aufschlussreich, dass sie allem Anschein nach auf den bereits eingesetzten Schrank aufgemalt wurden und entsprechend vor Ort ausgeführt worden sein müssen. Der Teil der Kirche, in dem sich der Schrank befindet, dürfte um 1453 fertig gestellt gewesen sein[69], und es gibt keinen Grund zu der Annahme, dass der Schrank sehr viel später eingebaut und die Malereien sehr viel später erst ausgeführt worden sein sollen. Für die Malereien ist diese Feststellung deshalb relevant, weil sie stilistisch weitgehend isoliert in der Mark stehen. Über die Gattungsgrenzen hinweg sind in Bezug auf Plastizität und Monumentalität noch am ehesten die Skulpturen jener Werkstatt zu nennen, die den Skulpturenschmuck des Magdeburger Domlettners bzw. das 1470 datierte Votivrelief in der Burgkapelle in Ziesar geschaffen hat[70] – und die möglicherweise auch die Wilsnacker Wunderblutkirche mit ihren Werken beliefert hat, sollte, was bislang unbemerkt geblieben war, die steinerne Madonna und ein wohl zugehöriger Schmerzensmann (Fig. 24) ebenfalls von dieser Werkstatt ausgeführt worden sein. Letzterer zeichnet sich trotz seiner geringen Größe durch eine

[69] Er wurde höchstwahrscheinlich zusammen mit dem Chor und dem Südquerhaus errichtet, deren Dachwerke nach Ausweis der dendrochronologischen Untersuchung 1453 aufgerichtet wurden, KRAUSS/VON OLK, 2005, S. 74.

[70] Hartmut Krohm zeigte diese Verbindungen in einem Vortrag auf dem Kolloquium „Die bildende Kunst des Mittelalters in der Mark Brandenburg. Tradition – Transformation – Innovation“ (Humboldt-Universität Berlin, Juni 2005) auf, vgl. KROHM 2009.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

bemerkenswerte Körperlichkeit und Monumentalität aus; die in stumpfen Winkeln gebrochenen, recht weichen Faltenzüge lassen sich gut mit dem Relief in Ziesar vergleichen.

Aufgrund des dichten Denkmälerbestandes ist es für die westlichen Gebiete der Mark wesentlich einfacher, Werkgruppen zu definieren und Abhängigkeiten aufzuzeigen. Im Fall von Berlin-Cölln stellt sich die Situation bedingt durch die lückenhaftere Überlieferung sehr viel weniger klar dar. Es gibt jedoch Anhaltspunkte, die dafür sprechen, dass die für die westlichen Landesteile aufgezeigten Tendenzen auch für die zentralen, residenznahen Gebiete der Mark galten. Neben dem bereits erwähnten Leinwandgemälde mit der Madonna zwischen Ordensheiligen aus der Berliner Franziskanerkirche wären zwei Altarflügel eines Retabels aus derselben Kirche zu nennen, die sich heute in der Dorfkirche in Berlin-Zehlendorf befinden (Fig. 25). Auf den vergoldeten Innenseiten sind die Madonna mit Kind sowie Christus Salvator abgebildet, außen befindet sich die Gregorsmesse. Die Malereien sind in ihrem kühlen Kolorit und der distanzierten Eleganz mit Malereien wie dem Brandenburger Allerheiligenaltar zu vergleichen, stammen aber zweifelsohne von einem anderen Maler. Sollten die beiden Flügel ursprünglich zu einem Retabel mit Epiphanierelief im Schrein gehören, wie es vorgeschlagen worden ist[71], dann bestünde auch für die beiden Tafeln ein Zusammenhang zu einem größeren Berliner Werkkomplex angesichts dessen, dass das Relief in jener Werkstatt geschaffen wurde, die auch einen Reliefzyklus für das Hochaltarretabel der Berliner Marienkirche angefertigt hat (Fig. 26). Dieser Reliefzyklus zeugt, ähnlich wie der Brandenburger Allerheiligenaltar und sein Kreis, von der Kenntnis niederländischer Tonreliefs (und ist mit seinen ruhigen, gemäßigten Ausdruckswerten mit den

Fig. 21. Gregorsmesse. Außenseite des sog. Wunderblutschreins. Bad Wilsnack, St. Nikolai. Brandenburg, um 1470.

[71] Der aus der Klosterkirche stammende Schrein existiert nicht mehr, das Relief befindet sich jetzt in der Berliner Marienkirche. Maria Deiters formulierte diese Vermutung in ihrem Vortrag Oktober 2007 auf dem Granseer Kolloquium zu den Franziskanerklöstern Norddeutschlands, vgl. DEITERS, 2010.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Glasmalereien in Wilsnack, Brandenburg etc. vergleichbar). Die Berliner Reliefs wurden, hier leistet die Naturwissenschaft Schützenhilfe, aus lokal geschlagenem Holz geschaffen, so dass man davon ausgehen darf, dass die Werkstatt vor Ort gearbeitet hat und hier wohl auch ansässig war[72]. In dieses Umfeld ist auch die Glasmalerei des hl. Georg aus Berlin-Stralau einzureihen (Abb. 117)[73]; die Kühle der Ausdruckswerte dieser Glasmalerei lässt trotz ihres schlechten Erhaltungszustandes noch Analogien zu den Malereien der Altarflügel in Zehlendorf erkennen.

Eine andere Stilsprache vertritt die zweite Glasmalerei in der Stralauer Dorfkirche, die Geißelung Christi (Abb. 118), die sich in der Drastik der Handlung und der karikaturhaften Charakterisierung der Schergen signifikant von den Malereien der oben beschriebenen Phase abhebt – ohne dabei später oder gar außerhalb Berlins entstanden sein zu müssen[74]. Aus der Marienkirche, vielleicht ebenfalls zum oben genannten Hochaltarretabel gehörig, stammt beispielsweise ein Passionszyklus aus Eichenholz aus der Zeit um 1470, der sich in seiner ungewöhnlich fein und sorgfältig gearbeiteten Machart durch eine nervöse Bewegtheit der Darstellungsweise auszeichnet (Fig. 27). Eine dendrochronologische Untersuchung hat auch für diese Werke erwiesen, dass sie aus einheimischem Eichenholz geschnitzt sind. Die hier feststellbaren süddeutschen Elemente, die die Reliefs kennzeichnen, sind also entweder motivische Anleihen oder dem Umstand geschuldet, dass der Künstler gar aus dem süddeutschen Raum zugewandert war. Jedenfalls findet sich die Komposition der Gruppe römischer Soldaten unter dem Kreuz im Kreuzigungsrelief in einem Gemälde im Züricher Kunstmuseum wieder, das dem Maler des Retabels in Rieden im Allgäu (jetzt im Schloss Füssen) zugeschrieben wurde[75]. Dieselben Motive sind auch auf einem Kreuzigungsgemälde aus der Berliner Franziskanerkirche zu beobachten, das sich heute in der Dorfkirche in Berlin-Dahlem befindet. Es handelt sich vermutlich um das Mittelstück eines Triptychons und es ist auf Eichenholz gemalt, das abermals in der Region geschlagen wurde[76]. Dieser Umstand ist in diesem speziellen Fall deshalb von Bedeutung, weil es sich um eine Malerei handelt, die in Verbindung mit dem Passionsretabel aus Leipzig-Stötteritz steht – ein Werk aus dem direkten Umkreis Hans Pleydenwurffs aus Nürnberg[77]. Im Berlin des ausgehenden 15. Jahrhunderts müssen also Künstler tätig gewesen sein, die Kenntnis der fränkischen Kunst hatten.

Fränkische Einflüsse um 1500

In der Literatur ist immer wieder die Rede davon, dass die künstlerischen Einflüsse aus Franken in Zusammenhang stünden mit den dynastischen Verbindungen der Hohenzollern. Dass davon in den ersten Jahrzehnten der Hohenzollernherrschaft jedoch keine Rede sein kann, sollte auch aus den vorausgegangenen Darlegungen deutlich geworden sein: Zumindest in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts fällt es schwer, mehr als vereinzelte fränkische Einflüsse in der Kunst ausfindig zu machen. Erst ab den 1470er Jahren gibt es untrügliche Anzeichen, die engere Verbindungen annehmen lassen, auch wenn sie wesentlich unschärfer erscheinen, als man es vielleicht erwarten würde. Wirkliche Importe lassen sich – abgesehen vielleicht vom Hohenloheepitaph – jedenfalls nicht nachweisen. Als Ausnahmen muss auf eingeführte fränkische Textilien vor allem im Brandenburger Domschatz hingewiesen werden, besonders diejenigen, die aus dem Bestand der Schwanenordenskapelle an der Marienkirche auf dem Harlunger Berg – dem Sitz des höfischen „Hausordens“ der Hohenzollern – stammen[78].

Anders verhält es sich mit einigen herausragenden Werken späterer Zeit, die aus Franken eingeführt wurden. Als Hauptwerk fränkischer Kunst in der Mark schlechthin ist das Hochaltarretabel der Frankfurter Marienkirche zu nennen. Es ist eines der größten erhaltenen Retabel der Mark und sucht hinsichtlich der Monumentalität seiner Schreinskulpturen seines Gleichen. Die Skulpturen selbst stehen in engem Zusammenhang mit dem Œuvre einer produktiven Nürnberger Werkstatt, die das Retabel der Zwickauer Marienkirche schuf. Besonders nahe verwandt sind die Skulpturen des Katharinenretabels der Nürnberger Lorenzkirche aus demselben Werkkontext[79].

[72] Knüvener, 2004/2005.

[73] Zur unklaren Herkunft der Scheibe vgl. Kat. Nr. 71.

[74] Erinnert sei an dieser Stelle daran, dass die Stralauer Dorfkirche in den Jahren 1459–1464 wahrscheinlich von einer Bauhütte errichtet wurde, die aus Berlin-Cölln kam.

[75] Stange, 1957, S. 117, damals noch im Londoner Kunsthandel.

[76] Freundliche Auskunft von Dr. Karl-Uwe Heußner, Berlin.

[77] Sandner, 1993, S. 68f.; Suckale, 2006, S. 218.

[78] So besonders die Schwanenordenkasel C 13, Jeitner/Wetter, 2005.

[79] Gąsior, 2008, S. 333f. Zur Werkstatt des Zwickauer Retabels vgl. Roller, 1999.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 22. Trinität. Linker Flügel des sog. Wunderblutschreins. Bad Wilsnack, Nikolaikirche. Brandenburg, um 1470.

Fig. 23. Ecce Homo. Rechter Flügel des sog. Wunderblutschreins. Bad Wilsnack, St. Nikolai. Brandenburg, um 1470.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Die jüngst geäußerte Annahme einer kurfürstlichen Stiftung hat wichtige neue Impulse gesetzt[80]. Noch bleibt es schwer erklärbar, warum die Frankfurter Malerei enger mit der Schlesischen Kunst zusammenhängt als mit der Nürnberger, ob die Malerei eher dem schlesischen Kontext oder direkt dem fränkischen zugeordnet werden kann[81], ob das Retabel unter Verwendung importierter Skulpturen vor Ort geschaffen oder komplett eingeführt wurde. Dennoch ist anzunehmen, dass in der Mark selbst auch Schnitzer aus dem Umkreis des Zwickauer Retabels tätig waren. Eine solche Annahme könnte beispielsweise die wohlmodellierten Draperien, die sich aufbauschenden und umschlagenden Gewandsäume einer Skulptur aus der Berliner Heilig-Geist-Kapelle erklären (Fig. 28). Außerhalb der Mark finden sich solche fränkischen Einflüsse[82] auch in den Glasmalereien in Jüterbog[83] und Zinna (Fig. 489, 497f.)[84]. Die Madonna aus der Jüterboger Nikolaikirche erinnert jedenfalls in ihrer Komposition und in ihrem Gewandstil an die Madonna aus Frankfurt[85]. In diesem Zusammenhang verdient auch Erwähnung, dass sich in der Jüterboger Nikolaikirche eine hölzerne Muttergottes erhalten hat (Fig. 29), die jener des Berliner Heilig-Geist-Hospitals grundsätzlich ähnlich ist[86].

Fig. 24. Schmerzensmann. Bad Wilsnack, St. Nikolai. Magdeburg(?), um 1470.

In Berlin sei noch auf einen kleinen Altarschrein mit den Skulpturen der Anna, der Katharina und des Sebastian aus der Marienkirche hingewiesen (Fig. 30), der ohne die Kenntnis der Werke Tilman Riemenschneiders nur schwer vorstellbar ist. Gemeinsam mit einem Skulpturenensemble aus der Dorfkirche in Berlin-Wittenau (ehemals hieß der Ort Dalldorf) könnte er zum Œuvre eines Schnitzers aus dem Umkreis des Würzburger Meisters gehören, der vielleicht in Berlin tätig war. Im übrigen bleibt der Riemenschneiderstil in der Mark auf Werke beschränkt, die über Hamburg, Lübeck und andere nördliche Zentren in die Mark gekommen sind, wie es beim Hochaltarretabel in der Prenzlauer Marienkirche (1512) nachgewiesen werden konnte, und wie es beim Sippenretabel des Helmeke Horneborstel in Werben (1513/14) oder bei einem Retabel aus einer ostniedersächsischen Werkstatt in Wistedt bei Salzwedel der Fall ist[87].

[80] GĄSIOR, 2008, S. 347.

[81] Dabei ist jedoch zu berücksichtigen, dass die schlesische Malerei dieser Stilschicht selbst stark von Hans Pleydenwurff beeinflusst ist, GĄSIOR, 2008, S. 337–343.

[82] Genannt seien nur der Meister der Sachsenburger Altäre in Sachsen (SANDNER, 1993, S. 68f. sowie MOCK, 2007, S. 131–146) oder der Künstler, der das Retabel für die Hallenser Ulrichskirche schuf (jetzt in der Magdeburger Wallonerkirche, dat. 1488), SUCKALE, 2006, S. 219–222.

[83] Jüterbog gehörte als magdeburgische Enklave zwar nicht zur Mark, jedoch waren die Verbindungen zum mächtigen Nachbarn im späten Mittelalter sehr eng.

[84] Im Jahr 1449 wurde etwa zwischen Kurfürst und Erzbischof in Zinna der sogenannte Zinnaer Vertrag geschlossen, BRANDENBURGISCHES KLOSTERBUCH, 2007, 2, S. 1362. Die Tatsache, dass Kloster Zinna des Öfteren Ort des Zusammentreffens des märkischen Kurfürsten mit dem Magdeburger Erzbischof war, spricht für die engen Zusammenhänge, KNÜVENER, 2005a, S. 65f.

[85] FLÜGGE, 1998, S. 150.

[86] Zwei männliche Heiligenfiguren in der Jüterboger Kirche dürften zum selben Retabel gehört haben wie besagte Madonna.

[87] Zu Werben WITT, 2008, zu Prenzlau und Wistedt zuletzt RICHTER, 2007, S. 239–255 bzw. 277–280.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 25. Christus Salvator und Maria mit Kind. Linker und rechter Seitenflügel eines Retabels. Ehemals Berlin, Franziskanerklosterkirche. Berlin, Dorfkirche Zehlendorf. Berlin, um 1460/70.

Fig. 26. Verkündigung. Relief vom Hochaltarretabel der Berliner Marienkirche(?). Stiftung Stadtmuseum Berlin, Märkisches Museum. Berlin, um 1470.

Berlin-Cölln und andere märkische Residenzen als spätmittelalterliche Kunstzentren im frühen 16. Jahrhundert

In den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts blühte in Berlin die neue kurfürstliche Residenz auf. Unter Kurfürst Joachim II. wurde das Schloss mit Anspruch und nach dem Vorbild sächsischer Residenzen ausgebaut. Nach dem Vorbild des Stifts in Halle wurde in der Cöllner Dominikanerkirche ein Stift angesiedelt, dessen Kirche in der Folge aufs Prächtigste ausgestaltet wurde. Neben eigens hierfür ausgelösten Großaufträgen – etwa 1537/38 an Lucas Cranach d. Ä. – wurden aus Kirchen des gesamten Landes Reliquien und Kostbarkeiten zusammengetragen, um die Residenzkirche gebührlich auszustatten. In dieser Zeit muss es sehr produktive Werkstätten in der Hauptstadt gegeben haben, wovon noch zahlreiche Retabel im Umland zeugen. Zu den bedeutendsten aus dieser Gruppe zählt das Hochaltarretabel der Bernauer Marienkirche, bei dem es sich um einen dreifach wandelbaren Flügelschrein mit mächtiger, mehrfach geschweifter Predella und einem zierlichen Gesprenge handelt (Fig. 31). Im Schrein sind in zwei Registern die Marienkrönung, Heilige und Trompetenengel angeordnet, während die Flügel von einer Vielzahl von Heiligenstatuetten eingenommen werden. Das reiche, ja überbordende Ornament – sprödes Distelrankenwerk der Schleierbretter und Hohlranken als Rahmenwerk – prägt das Bild einer monumentalen Schauwand, die den Hallenumgangschor abschließt. Der Chorneubau war 1519 fertig gestellt. Zu diesem Zeitpunkt wird auch das Hochaltarretabel aufgestellt gewesen sein[88].

Das Retabel erinnert an Sächsisches – genannt seien die Retabel in Döbeln oder Oberbobritzsch. In Sachsen finden sich auch Parallelen für die Ornamentik und das Gesprenge – nicht jedoch für den Schreinaufbau, der eigenartig konservativ

[88] Zur Baugeschichte der Bernauer Kirche vgl. SÜNDER-GASS, 2000, S. 541–583, zum Retabel SACHS, 1990.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

wirkt und für den es offensichtlich nur in der Mark Vergleichbares gibt. Zu Recht ist in diesem Zusammenhang auf das bereits genannte Achatiusretabel in Kloster Lehnin aus dem Brandenburger Dom (dat. 1476) hingewiesen worden[89]. Offensichtlich spielten bei der Konzeption des Bernauer Retabels neben dem Wunsch, ein zeitgemäßes, sich an der führenden Kunstlandschaft Mitteldeutschlands – nämlich Sachsen – orientierendes Retabel zu schaffen, auch lokale Traditionen eine Rolle.

Die Malereien des Retabels – auf der Predella sowie auf den beiden äußeren Wandlungen – stammen unverkennbar von Malern aus dem Cranach-Umkreis, wobei die Qualität schwankend ist: Die Predellengemälde mit Darstellungen aus der Legende des hl. Nikolaus sind deutlich sorgfältiger ausgeführt als die zahlreichen Darstellungen der Sonntags- und Werktagsseite.

Der stilistische Befund der Skulpturen des Retabels erlaubt es, hier eine Antwort zu geben. Mit ihren scharfkantigen Faltenzügen und den sich bereits ankündigenden Parallelfaltensystemen der Draperien sind sie zwar ohne die Kenntnis süddeutscher Kunstproduktion nicht vorstellbar und besitzen in Sachsen durchaus auch verwandte Werke[90], doch legt eine Vielzahl vergleichbarer Retabel und Skulpturen in Berlin und Umgebung die Vermutung nahe, dass die Werkstatt in der Residenzstadt ansässig gewesen ist. Die Skulpturen der Retabel aus den Dorfkirchen in Dahlem, Gröben, Staaken[91] beispielsweise sind von einem sicheren Formempfinden und von hoher Qualität. Die Werkstatt verstand es offenbar, auf hohem Niveau in großen Stückzahlen zu produzieren und so den gehobenen Ansprüchen der „Residenzregion“ zu genügen.

Fig. 27. Geißelung. Relief vom Hochaltarretabel der Berliner Marienkirche(?). Stiftung Stadtmuseum Berlin, Märkisches Museum. Berlin, um 1470.

Im Vergleich hierzu fallen andere, periphere märkische Teilregionen deutlich sichtbar ab: In der Uckermark sind beispielsweise nur wenige Dorfkirchenretabel gehobener Qualität zu finden. Insgesamt wirken die Retabel in dieser Landschaft – von Ausnahmen einmal abgesehen – nicht selten ausgesprochen konservativ[92]. Entsprechend hätte man hier auch nicht eine so qualitätvolle Glasmalerei wie die in Angermünde erwartet (deren Herkunft letztendlich im Unklaren bleiben muss). Für die Uckermark scheint tatsächlich zu gelten, was nicht selten für die ganze Mark behauptet wird, dass nämlich die bedeutenderen Kunstwerke von außen eingeführt worden sind[93]. Für das Verständnis einer künstlerischen Entwicklung innerhalb einer Kunstregion ist die Untersuchung der Wirkung dieser Importe jedoch erhellend: So ist in der Uckermark zu beobachten, dass hochrangige Importwerke – in diesem Fall das 1512 aus Lübeck eingeführte Hochaltarretabel der Prenzlauer Marienkirche – im Lande nachgeahmt werden. Ein solcher Fall ist das Retabel der Dorfkirche in Güstow[94]. Andererseits scheinen sich die uckermärkischen Künstler auch, wenngleich in beschränkter Weise, an den künstlerischen

[89] Sachs, 1990, S. 122; Knüvener, 2008b.
[90] Sachs, 1990, S. 124.
[91] Zu dieser Werkgruppe eingehend Knüvener, 2005b.
[92] Etwa die Retabel in Schmiedeberg oder Niederlandin.
[93] Dolgner, 1965, S. 16–18.
[94] Knüvener, 2008a, S. 78.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Entwicklungen der Residenzstädte Berlin und Stettin[95] – das andere benachbarte große Kunstzentrum – orientiert zu haben. Städte wie Prenzlau und Angermünde könnten, dem teilweise noch dichten und homogenen Retabelbestand nach zu urteilen, durchaus Ort eigener Werkstätten gewesen sein. Hier wurde die Kunst der benachbarten Oberzentren rezipiert.

Fig. 28. Maria mit Kind. Linker Seitenflügel eines Retabels. Ehemals Berlin, Heilig-Geist-Spital. Vorkriegszustand. Stiftung Stadtmuseum Berlin, Märkisches Museum. Um 1480/90.

Fig. 29. Maria mit Kind. Jüterbog, St. Nikolai. Um 1480/90.

[95] KRZYMUSKA-FAFIUS, 1992.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 30. Anna selbdritt und die hll. Sebastian und Barbara. Mittelschrein eines Retabels. Berlin, St. Marien. Um 1500/10.

Fig. 31. Gottvater der Marienkrönung. Mittelschrein des Hochaltarretabels. Bernau, St. Marien. Berlin, 1520.

Anders war die Situation in der Prignitz. Hier hat sich eine Vielzahl erstaunlich qualitätvoller Kunstwerke aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts erhalten, die gewiss nicht alle eingeführt worden sind. Herausragend ist das Retabel aus der Wittstocker Heilig-Geist-Kirche, das ein Schüler Claus Bergs geschaffen hat und das der Reihe der Nachfolgewerke der Güstrower Domapostel in Mecklenburg zuzurechnen ist. Es handelt sich bei diesen Retabeln sicher um Werke zugewanderter Bildschnitzer, die deshalb ins Bistum Havelberg zogen, weil hier dem reformatorischen Gedankengut länger und vehementer widerstanden wurde und mit zahlreichen Aufträgen zu rechnen war[96]. Jedoch dürfte diese Ausgangssituation nicht der einzige Grund für die bemerkenswerte Kunstblüte in der Prignitz am Ausgang des Mittelalters gewesen sein: Schon im 15. Jahrhundert hatte die Wilsnackfahrt für einen wirtschaftlichen Aufschwung im Lande gesorgt und gleichzeitig auch zahlreiche bedeutende Kunstimporte in die Mark nach sich gezogen, von denen die lokalen Werkstätten profitierten. Hinzu kommt, dass in der Nachfolge der Wilsnackfahrt in der Prignitz weitere, kurzzeitig sogar recht bedeutende Wallfahrtsorte entstanden[97]. Unter ihnen ist an erster Stelle die Annenkirche in Alt Krüssow zu nennen, die noch über eine künstlerische Ausstattung von beachtlicher Qualität verfügt. Es handelt sich dabei um zwei Schnitzretabel[98], zahlreiche Einzelfiguren sowie einige Glasmalereien[99]. Wenig überraschend ist in diesem Zusammenhang, dass sich neben den Anna-Darstellungen in beiden Retabeln drei weitere Skulpturen mit dem Motiv der Anna selbdritt erhalten haben. Bemerkenswert ist, dass sie alle von verschiedenen Werkstätten ausgeführt wurden, die in sehr unterschiedlicher Qualität gearbeitet haben. Allem Anschein nach handelt es sich hier nicht um Kunstwerke, die vom Patronatsherrn, dem Havelberger Bischof, für die Kirche in Auftrag gegeben worden sind, sondern eher um Skulpturen, die von Werkstätten unterschiedlichster Provenienz von auswärtigen Stiftern der Kirche übereignet worden sind. Ähnlich könnte es sich mit den Glasmalereien verhalten: Die Wappenscheibe stammt vermutlich von einem Schweriner Domherrn[100] namens Heinrich

[96] Richter, 2007, S. 24f.; zur Reformation im Bistum Havelberg vgl. Kugler-Simmerl, 2003.

[97] Kühne, 2005c; Kühne/Schumann, 2006, S. 8–16.

[98] Das größere und anspruchsvollere dieser Retabel wird heute in der Pritzwalker Stadtkirche gezeigt.

[99] Im Bestand der Stiftung Stadtmuseum Berlin befindet sich aus Alt Krüssow ferner ein Havelberger Missale des frühen 16. Jahrhunderts.

[100] Vgl. Kat. Nr. 1.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 32. Altarretabel. Teetz, Dorfkirche. Brandenburg, um 1520.

Schröder, der offensichtlich in einem Wallfahrtsort der Nachbardiözese vertreten sein wollte (Abb. 3). Er könnte seine Glasmalereistiftung in Mecklenburg in Auftrag gegeben haben. Ob ein ähnlicher Fall auch bei dem qualitätvollen Glasgemälde der Anna selbdritt (Abb. 1) vorliegt, ist deshalb schwer zu entscheiden, weil die erkennbar süddeutschen Einflüsse auch in Werken zu finden sind, die in der Prignitz entstanden sind – man denke nur an das Retabel aus Teetz (Fig. 32). Die Malereien des Teetzer Retabels reflektieren zwar ähnlich wie beim Bernauer Altar und bei den Werken im Berliner Raum cranacheske Einflüsse, die Skulptur ist in ihrer voluminösen Plastizität und Mächtigkeit hingegen weniger mit der oben genannten Berliner Werkgruppe um den Bernauer Altar verwandt, als vielmehr mit einer Gruppe altmärkischer Schnitzwerke, die wiederum mit dem aus Bayern kommenden Stil Hans Leinbergers zusammenhängen[101]. Eine schmerzhafte Muttergottes in der Wilsnacker Nikolaikirche lässt in ähnlicher Weise süddeutsche Grundlagen annehmen, wenngleich in diesem Fall angesichts der scharfkantigeren Draperien eher an Werke aus dem Riemenschneiderumkreis zu denken ist (Fig. 33). Im Unterschied zu jenen süddeutsch geprägten Werken, die über eines der nördlichen Zentren in die

[101] Hauptsächlich sind die Apostelfiguren von der Chorschranke der Stendaler Jacobikirche zu nennen.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 33. Schmerzhafte Maria. Bad Wilsnack, St. Nikolai. Um 1510.

Fig. 34. Maria mit Kind. Ehemals Wittstock, St. Marien. Stiftung Stadtmuseum Berlin, Märkisches Museum, Leihgabe der Evangelischen Kirchengemeinde Wittstock, um 1510.

Mark kamen, könnte sie von einer lokalen Werkstatt ausgeführt worden sein. Dafür spricht einmal, dass sie aus dem in der Prignitz häufig verwendeten Lindenholz geschnitzt ist, dann aber auch, dass eine Madonna aus der Wittstocker Marienkirche aus derselben Werkstatt stammen könnte (Fig. 34)[102]. In Wittstock residierten die Havelberger Bischöfe in einer den Beschreibungen nach zu urteilen prachtvoll ausgestatteten Burganlage[103]. Sich hier im Spätmittelalter auch ansässige Werkstätten vorzustellen, dafür spricht nicht zuletzt auch, dass die Madonnen in Wilsnack und Wittstock augenscheinlich vom selben Schnitzer stammen wie die Engel mit den Leidenswerkzeugen im monumentalen, hölzernen Sakramentshaus der Wittstocker Marienkirche von 1516. Aber auch vor Wittstock machte die Reformation am Ende nicht halt.

Peter Knüvener

[102] Für diesbezügliche Hinweise danke ich Dipl.-Rest. Rolf Herzberg, Berlin.

[103] Bekmann, 1751/1753, 2, Sp. 253.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KATALOG DER MITTELALTERLICHEN GLASMALEREIEN IN BERLIN UND BRANDENBURG

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

ALT KRÜSSOW · EHEM. WALLFAHRTSKIRCHE ST. ANNA

BIBLIOGRAPHIE: EICHHOLZ/SOLGER/SPATZ, 1907, S. 118 (inventarisieren „im mittleren Fenster der Nordseite: 1. Wappen der Schneider; 2. die heilige Anna selbdritt; 3. Wappen mit weißen Hasen“); BAU- UND KUNSTDENKMALE POTSDAM, 1978, S. 387 (Beschreibung mit Datierung „um 1520“); BARTMANN-KOMPA/KUTSCHMAR/KARN, 1981, S. 99 (Erwähnung); DEHIO, 1983, S. 120 („frühes 16. Jahrhundert“); FLÜGGE, 1998, S. 43–45 (Datierung um 1520; vergleicht die Darstellung der Anna selbdritt mit der restlichen Ausstattung und mit Stichen Martin Schongauers; die beiden Wappen „kamen wahrscheinlich durch Pilger“ in die ehemalige Wallfahrtskirche); ORTSLEXIKON BRANDENBURG, 1997, S. 141 (Erwähnung); DEHIO, 2000b, S. 11 (Erwähnung von ausgelagerten Glasmalereien „des frühen 16. Jh.“); KÜHNE/SCHUMANN, 2006, S. 33, 36 (Erwähnung).

GEGENWÄRTIGER BESTAND: Im Langhausfenster n III des Saalbaus befindet sich, umgeben von einer Blankverglasung aus dem Jahr 1880, im Rechteckfeld 4b ein Wappenfragment aus vorreformatorischer Zeit (Kat. Nr. 1). Zwei weitere, 1880 in dieses Fenster eingesetzte spätmittelalterliche Glasmalereien wurden 1979 aus Sicherheitsgründen ausgebaut. Das Rechteckfeld mit der Darstellung der Anna selbdritt (Kat. Nr. 2), ehemals n III, 3b, und ein weiteres Wappenfragment (Kat. Nr. 3), ehemals n III, 2b, werden seitdem im Archiv der ev. Kirchengemeinde Kemnitz verwahrt. Die übrigen Fenster der Dorfkirche besitzen eine Rautenblankverglasung von 1880; das Ostfenster wurde nach 1907 mit farbigen Scheiben neu gestaltet[104].

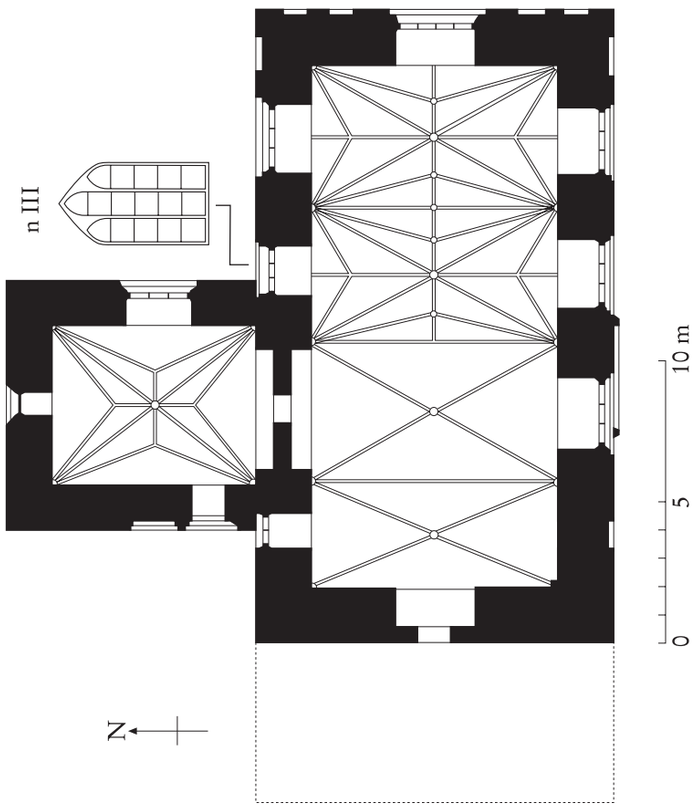


Fig. 35. Alt Krüssow, St. Annen. Grundriss mit Fensterschema.

BAUGESCHICHTE: Die urkundliche Ersterwähnung des Dorfes Alt Krüssow fällt in das Jahr 1367[105]. Die Besitzverhältnisse über das Dorf lagen in diesem Jahr bei den Herren von Rohr, hatten sich jedoch gegen Ende des Mittelalters zugunsten des nahe gelegenen Zisterzienserinnenklosters Heiligengrabe entschieden[106]. Das Patronat über die Kirche, die bis heute Tochter der nur wenige Kilometer entfernten Pfarrkirche zu Kemnitz ist, besaß dagegen das Domkapitel zu Havelberg[107]. Als Patronatsherren veranlassten die Domkapitulare und Bischof Johannes von Schlabrendorff, der von 1501 bis zu seinem Tod 1520 das Stift regierte[108], um 1500 einen Neubau der Kirche, der wohl einen älteren Vorgängerbau ersetzte[109].

Das Gotteshaus wurde bauhistorischen Untersuchungen zufolge hauptsächlich in drei Bauabschnitten ausgeführt. Zunächst verfolgte man das Vorhaben, in einer Mischbauweise aus Feldstein

[104] KLAUKE/MARTIN, 2003, S. 62.
[105] ORTSLEXIKON BRANDENBURG, 1997, S. 440.
[106] CDB, 1,1, 1838, S. 469, 488f.; HISTORISCHE STÄTTEN, 1973, S. 3; im Besitz Heiligengrabes erstmals für das Jahr 1512/13 belegt, ORTSLEXIKON BRANDENBURG, 1997, S. 440.
[107] WENTZ, 1933, S. 186.
[108] WENTZ, 1933, S. 72f.; ESCHER, 1996.
[109] SCHUMANN, 2005, S. 90.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

und Backstein eine gewölbte Saalkirche zu errichten. In der zweiten Bauphase wurde im Norden des Saals zusätzlich ein etwas niedrigerer, sterngewölbter Kapellenbau angefügt, der sich einst in einem einzigen großen Bogen zur Kirche öffnete. Schließlich kam es zu einer dritten, tief greifenden Planänderung. Man entschied sich, die Kirche nahezu um das Doppelte zu erhöhen, den vierjochigen Saal mit Kreuz- und Sterngewölben zu versehen und dem Bau im Osten einen aufwändigen Staffelgiebel aufzusetzen (Fig. 35f.). Als Material diente nun ausschließlich Backstein. Die bereits stehenden Außenmauern des zuerst projektierten Gebäudes blieben erhalten und wurden in die dritte Planung übernommen[110]. 1517 war der Bauverlauf soweit fortgeschritten, dass das Dachwerk errichtet werden konnte[111]. Folgt man einer Inschrift, die im 18. Jahrhundert noch im östlichen Gewölbe über dem Altar zu lesen war, so fand die Kirche im Jahr 1520 ihre Vollendung[112]. Es ist anzunehmen, dass zu diesem Zeitpunkt die Verglasung der Fenster, wenn nicht abgeschlossen, so doch zumindest im Gange war.

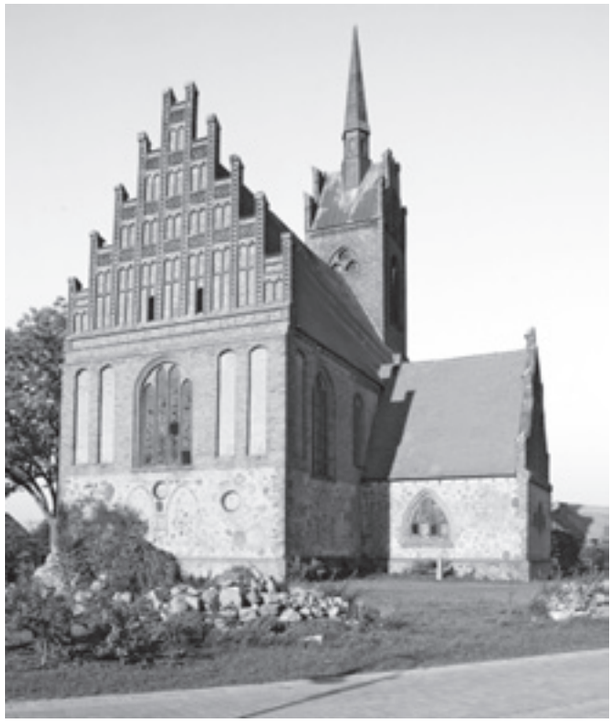


Fig. 36. Alt Krüssow, St. Annen. Außenansicht von Nordosten.

Bereits der erste, nur teilweise zur Ausführung gelangte Bauabschnitt ging mit seinem Backsteindekor am Hauptportal und an den Fenstern über den gewöhnlichen Schmuck einer Dorfkirche hinaus[113]. Der Grund hierfür dürfte in der einstigen Funktion des Gebäudes als Wallfahrtskirche liegen. Verehrt wurde in der Kirche die Mutter Marias, Anna, worauf mehrere Quellenangaben hinweisen: Der Havelberger Domdechant Peter Conradi, der bis 1539 die Pfarrstelle von Kemnitz innehatte, vermachte in seinem 1558 aufgesetzten Testament „S. Annen zu Krussow“ drei Gulden[114]. Der Protestant Heinrich Ludecus berichtet 1586, dass man einst „gen Krussaw zu S. Annen“ Wallfahrten unternommen habe[115]. Besonders Beinleidende erhofften sich hier Linderung und Heilung, worauf noch im 19. Jahrhundert vorrätige Krücken als Votivgaben hingewiesen haben[116]. Das Ziel der Wallfahrt, entweder eine Annenreliquie oder ein wundertätiges Annenbild[117], wurde wohl in der Nordkapelle in der segmentbogigen, vergitterten Nische in der Nordwand, vor der sich ein Altarblock erhebt, zur Verehrung aufbewahrt[118]. Die Blüte der Wallfahrt zu Beginn des 16. Jahrhunderts dürfte im Umfeld der Verehrung der Wunderbluthostien in Wilsnack zu verorten sein[119]. Vor allem Pilger aus dem Ostseeraum gelangten auf einem Pilgerweg über Alt Krüssow nach Wilsnack[120]. Auch das benachbarte, 1287 gegründete Zisterzienserinnenkloster Heiligengrabe lag an diesem Zugangs-

[110] Zur Baugeschichte vgl. Gertler, 1966; Schumann, 2004; Schumann, 2005, S. 84–91; Kühne/Schumann, 2006, S. 19–34.

[111] Dies ergab eine dendrochronologische Bestimmung, Schumann, 2005, S. 84.

[112] Johann Christoph Bekmann gibt folgenden Schriftzug wieder: „Anno Dni. MDXX. R. P. D. Joes. Hævelberge. Eps. de Familia Slaberendorp me eri: epot.“, Bekmann, 1751/1753, 2, Sp. 146.

[113] Schumann, 2005, S. 90.

[114] CDB, 1,3, 1843, Nr. 75, S. 161; Nagel, 1966, S. 37; Kühne, 2005a, S. 67; Kühne, 2005b, S. 54.

[115] Ludecus, 1586, Vorrede, fol. Ciii (r); Kühne, 2005a, S. 67; Kühne, 2005b, S. 52.

[116] Zu Zeiten Bekmanns waren „noch ein paar krükken“ vorhanden, Bekmann, 1751/1753, 2, Sp. 146. Um 1850 sah man einem Bericht zufolge noch 15 Paar, Werner, 1881, S. 114.

[117] Dem Märkischen Provinzial-Museum, Berlin, wurde 1877 folgendes Textil übereignet: „Rock der heiligen Anna, aus der Kirche zu Alt-Krüssow, Kreis Ost-Priegnitz. Ist nach der Ueberlieferung im 13. Jahrhundert von einem Papst der Kirche geschenkt worden, welche darauf eine angesehene Wallfahrtskirche wurde“, Verwaltungs-Bericht, 1881, S. 15, zit. in: Nagel, 1966, S. 39, mit der falschen Angabe „16. Jahrhundert“; wiederholt in Kühne, 2005a, S. 68; Kühne, 2005b, S. 52. Es ist mehr als zweifelhaft, dass in einer Dorfkirche seit dem 13. Jahrhundert eine derart bedeutende Reliquie verwahrt worden sein soll. In der Kathedrale zu Angers wird etwa seit dem 15. Jahrhundert ein kleiner Flicken eines Annengewandes zusammen mit einer Rippe in einem kostbaren, von König René gestifteten Silberreliquiar sorgsam verwahrt, Kleinschmidt, 1930, S. 402.

[118] So bereits Werner, 1881, S. 114; Peck, 1904, S. 59.

[119] Zur Wilsnackwallfahrt vgl. S. 88–91.

[120] Kühne, 2005a, S. 66f.; Kühne, 2005b, S. 53.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

weg[121]. Für 1512 ist dort die Weihe der Heilig-Grab-Kapelle bezeugt, die in ihrem Grundriss und in dem prächtigen, um 1520 aufgeführten Staffelgiebel enge Verwandtschaft mit Alt Krüssow aufweist[122]. Äbtissin Anna von Rohr initiierte die Heilig-Grab-Kapelle als Ziel einer Wallfahrt, um das Ansehen, aber auch die Einnahmen ihres Klosters zu steigern[123]. Ähnliches könnte Bischof Johannes von Schlabrendorff, Patronatsherr der Dorfkirche von Alt Krüssow, mit einem Neubau bezweckt haben. Um zusätzlich Pilgerströme heranzuziehen, wurde mit seiner tatkräftigen Unterstützung nicht nur in den Bau der Dorfkirche, sondern auch in die Ausstattung investiert. Auf dem Hauptaltar vor der Ostwand stand ein Retabel, das im Mittelschrein Anna selbdritt mit den zwölf Aposteln zeigte[124]. Ein weiteres Annenretabel war auf einem Altar an der Ostseite der Nordkapelle aufgestellt[125]. Von dem übrigen, einst reichen Inventar an Holzskulpturen sei lediglich die Doppelfigur einer Anna selbdritt und Maria erwähnt, die, auf einem Hirschgeweih angebracht, ursprünglich von der Decke der Saalkirche hing[126]. Diese Stücke stammen ebenso wie die erhaltenen Glasmalereien aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts.

Die Annenwallfahrt nach Alt Krüssow dürfte spätestens 1561 geendet haben, als das Domkapitel von Havelberg geschlossen die Reformation annahm. Die einstige Wallfahrtskirche diente nunmehr lediglich als Dorfkirche. Ihr heutiges Erscheinungsbild ist geprägt von Bau- und Restaurierungsmaßnahmen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. 1879/80 wurde dem Kirchengebäude, das bis dahin nur einen Dachreiter besaß, im Westen ein Glockenturm angebaut. Der heutigen, nach 1907 ausgeführten Raumfassung mit doppelt gezogenem Fugenstrich, floralen Ornamenten und belehrenden Bibelsprüchen ging eine „nüchterne“, wohl monochrome voraus, die gegen Mitte des 19. Jahrhunderts aufgetragen worden war[127].

VERGLASUNGSGESCHICHTE: Die Kirchenrechnungen und weitere Archivalien erwähnen für das 17. und 18. Jahrhundert zahlreiche Ausbesserungen an beschädigten Kirchenfenstern[128]. Weitergehende Glaserarbeiten sind für 1818 und gut sechzig Jahre später in Zusammenhang mit der Errichtung des Glockenturms überliefert[129]. 1879 berichtete der Kemnitzer Pastor Kühtz, dass im Dezember 1878 ein Sturm „arg an den hohen Fenstern gearbeitet habe. Zwei Fach sind eingedrückt, u[nd] außerdem noch eine Menge Scheiben zerbrochen worden“.[130] Kreisbaumeister Berner begutachtete im März 1880 die Schäden der Verglasung, an der im Lauf des 19. Jahrhunderts wiederholt kleinere, nicht näher bezeichnete Arbeiten durchgeführt worden waren[131]. Erkannte man 1823 noch vier „Fenster mit gemahlten Glasscheiben, Heilige ec. vorstellend“[132], so stellte Berner jetzt fest, dass die alte Fensterverglasung „mangelhaft und von verschiedener Farbe und Form ist“[133]. Er sprach sich deswegen für eine umfassende Erneuerung aus, die kurz darauf in Angriff genommen wurde. Im August 1880 berichtete Berner bezüglich des Baufortgangs in Alt Krüssow, dass „die alten Fensterstäbe und Fenster, welche gänzlich unbrauchbar [waren], [...] erneuert und sämmtliche Eisen, die verrostet und zu schwach waren, durch neue, starke Stäbe, welche sämmtlich in die Seitenwandung tief eingreifen und das gesammte Stabwerk unwandelbar machen, [...] ersetzt“ worden seien[134]. Lediglich ein spärlicher Rest an Glasmalerei wurde in der Mittellanzette des Fensters n III

[121] KÜHNE, 2005b.
[122] SCHUMANN, 2005, S. 100.
[123] Ebd., S. 101, 104.
[124] Zurzeit als Leihgabe in Pritzwalk, Pfarrkirche St. Nikolai.
[125] Zurzeit als Leihgabe in Heiligengrabe, Kloster Stift zum Heiligengrabe.
[126] Zurzeit neben zwei Standleuchtern als Leihgabe im Kloster Stift zum Heiligengrabe. Zur Doppelfigur vgl. BERGAU, 1885, S. 469. Mehrere Skulpturen mit der Provenienz Alt Krüssow, darunter ein Kruzifix und weitere Annendarstellungen, wurden 1881 im Märkischen Provinzial-Museum verwahrt, VERWALTUNGS-BERICHT, 1881, S. 15, 18. Ein Großteil der Stücke wurde vor 1963 nach Alt Krüssow zurückgegeben, BLDA Wünsdorf, Objektakte Alt Krüssow, Zeitraum 1950, o. S., Schreiben v. 11. Okt. 1963.
[127] Vgl. hierzu die Beschreibungen, WERNER, 1881, S. 114; PECK, 1904, S. 59; HENNING, 1938, S. 6f.
[128] Reg. Nr. 1–13.
[129] 1818 erstellte der Glasermeister Seehaus einen genehmigten Kostenanschlag über 16 Fach neue Fenster, Blei zur Ausbesserung und 160 Scheiben an Materialbedarf, Reg. Nr. 16. Im Jahr 1867 hatte man den Plan gefasst, „die Fenster unter Verwendung der alten Fensterstöcke“ wiederherzustellen. Es ist anzunehmen, dass in diesem Zusammenhang auch Scheiben erneuert werden sollten, Reg. Nr. 23.
[130] Reg. Nr. 27.
[131] Für die Jahre 1828, 1846, 1865, 1869 und 1872 sind Glaserarbeiten bezeugt, Reg. Nr. 19, 21f., 24f.; im Sommer 1845 wurden „10 Fach Fenster, jedes 4 1/3 Fuß Inhalt“, bei einem Gewittersturm zerstört, Reg. Nr. 20; im März 1879 erhielt der Kreisbaumeister den Auftrag zur Begutachtung der Fenster in Alt Krüssow, Reg. Nr. 28.
[132] Reg. Nr. 18.
[133] Reg. Nr. 29.
[134] Reg. Nr. 30.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

zusammengeführt, die übrigen Fenster erhielten eine Rauten-Blankverglasung[135]. 1887 inventarisierte Kreisbaumeister Lickner bei einer Besichtigung der Kirche demzufolge „an Resten alter Verglasung [nur noch] 3 Felder in dem nördlichen Fenster des 3ten Joches. Die Malerei ist so genannte Cabinetmalerei und bleibt wegen der großen Entfernung vom Beschauer undeutlich." Er empfahl deswegen, die Scheiben auszubauen und in ein Fenster der Nordkapelle einzusetzen. Gleichzeitig sollten alle Fenster eine Neuverglasung mit figürlicher und ornamentaler Malerei erhalten[136]. Die Ratschläge des Kreisbaumeisters blieben allerdings unausgeführt; lediglich das vierbahnige Ostfenster wurde nach 1907 neu verglast[137]. Durch Steinwurf wurden in den 1960er und 1970er Jahren zahlreiche Fensterscheiben zerstört und dabei auch die spätmittelalterlichen Fragmente des Nordfensters in Mitleidenschaft gezogen[138]. Der Forderung des Instituts für Denkmalpflege, Schutzgitter anzubringen, wurde nicht entsprochen[139]. 1979 wurden deshalb zwei der drei spätmittelalterlichen Glasscheiben – Anna selbdritt und das Wappen mit dem Hasen im Schild – ausgebaut und von Restaurator Losert, Quedlinburg, erneuert, während ein weiteres Wappen in situ verblieb[140]. Die ausgebauten Felder wurden nicht wieder eingesetzt[141]. Die Darstellung der Anna selbdritt und die restaurierte Wappenscheibe befinden sich heute im Pfarramt Kemnitz.

Ikonographie, Stil, Datierung: Angaben zu Stil und Datierung der erhaltenen Glasmalereien liefert vor allem die Scheibe mit der Darstellung der Anna selbdritt (Abb. 1). Werden bei älteren Darstellungen dieses Motivs Maria und Jesus als Attribute Annas in vermindertem Maßstab eingesetzt, so tritt in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts eine neue Variante auf: Maria wird nicht mehr gezeigt, wie sie etwa auf Annas Schoß sitzt, sondern sie thront oder steht zusammen mit ihrer Mutter auf Augenhöhe, in gleicher Körpergröße[142]. Dieser Typus, der um 1500 weit verbreitet war und die starke Annenverehrung dieser Zeit widerspiegelt, gelangte auch bei dem Glasgemälde in Alt Krüssow zur Anwendung, wo Maria und Anna blockhaft angeordnet sind. Es ist schwer zu erkennen, ob sie nebeneinander sitzen oder nebeneinander stehen. Die in einen Schleier gehüllte Anna trägt in ihrer linken Hand das Jesuskind, das mit seinen dünnen Ärmchen nach seiner Großmutter greift. Die jugendliche Maria wendet sich den beiden zu, ihr langes, lockiges Haar fällt offen ihren Rücken hinab.
Der Typus der Anna selbdritt erfreute sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts einer derart großen Beliebtheit, dass er sogar auf Titelblättern von Drucken zu finden ist, die inhaltlich mit Anna in keinerlei Beziehung stehen. Die von Thomas a Kempis verfasste Schrift „De imitatione Christi" etwa zeigt in einer Ausgabe von 1503 die bekrönte Maria mit Anna auf einer Bank sitzend, zwischen ihnen das Jesuskind, das zwar mit seinen Füßen zu seiner Großmutter stolpert, seine Hände aber rückwärts zu Maria wendet (Fig. 37). Die Plätze Marias und Annas sind dabei nicht immer festgelegt, wie ein Holzschnitt des Hans Springinklee belegt: Maria reicht hier von rechts ihrer Mutter den Knaben, der seine Hände zur Großmutter streckt[143]. Eine auffällige Parallele existiert zu einer weiteren, frühen Buchillustration, die Anna und Maria auf einer Bank darstellt, deren Lehne – in Alt Krüssow eine Mauer – von hohen Rundbögen durchbrochen wird[144]. Zu beiden Seiten wird der Thron von Säulen flankiert, auf denen Tierskulpturen Platz gefunden haben. Eine ähnliche Funktion könnte die gewundene Säule auf der rechten Seite der Alt Krüssower Scheibe übernommen haben.
Es ist vorstellbar, dass die Anna selbdritt Mittelpunkt der Darstellung einer Heiligen Sippe gewesen ist, wie es sich für das späte 15. und frühe 16. Jahrhundert häufig nachweisen lässt[145]. Als Beispiel sei hierfür die Verglasung des Alexanderchörleins des Freiburger Münsters genannt, die um 1515 in der Freiburger Werkstatt des Hans von Ropstein nach Vorlagen Hans Baldung Griens ausgeführt worden ist[146]. Maria und Anna – auf die beiden mittleren Lanzetten verteilt – bilden dort

[135] Im April 1886 stellte Regierungsrat Lorenz bei einer Besichtigung der Kirche fest, die Fenster seien „in mangelhafter Weise verglast ohne Rücksicht auf deren in einzelnen Theilen noch vorhandene alte Ausstattung", Reg. Nr. 31. Im Juli desselben Jahres befürwortet Baurat Gussmann eine völlige Neuverglasung der Kirche, Reg. Nr. 32. Trotz dieser Angaben ist davon auszugehen, dass die Rautenverglasung dem Jahr 1880 entstammt. Im Juli 1888 nämlich bezeichnete Konservator Persius die Bleiverglasung als neu, weswegen eine völlige Neugestaltung der Fenster, wie von Kreisbaumeister Lickner und Gussmann favorisiert, seiner Meinung nach abzulehnen sei, Reg. Nr. 31.

[136] Reg. Nr. 33.

[137] Flügge, 1998, S. 43.

[138] Reg. Nr. 40–49; zu Beschädigungen und Reparaturen in den 1950er Jahren Reg. Nr. 36–38.

[139] Reg. Nr. 49f.

[140] Reg. Nr. 50–53.

[141] Reg. Nr. 54f., 58f.

[142] Kleinschmidt, 1930, S. 236; Weitzmann, 1932, S. 72, 101; Marienlexikon, 1, 1988, S. 159f. (Adolf Reinle/Elisabeth Schürer-v. Witzleben).

[143] Abb. in: Kleinschmidt, 1930, S. 232, Abb. 162.

[144] Abb. in: Bartsch, 164, 1992, Nr. 1213-1 (Richard S. Field).

[145] Marienlexikon, 1, 1988, S. 160 (Adolf Reinle/Elisabeth Schürer-v. Witzleben).

[146] Geiges, 1906; Kat. Ausst. Stuttgart, 1988, Kat. Nr. 58, S. 57.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

mit dem Jesuskind den Kern einer Hl. Sippe, die sich über das vierbahnige Fenster erstreckt. Dementsprechend müsste die Hl. Sippe in Alt Krüssow in einem der dreibahnigen Fenster der Nord- und Südseite platziert gewesen sein, denn nur hier hätte die Scheibe zentral platziert werden können.

Fig. 37. Anna selbdritt. Titelblatt aus: Thomas a Kempis, De imitatione Christi, Köln: Martin von Werden, 1503.

Fig. 38. Anna selbdritt. Lukas Cranach d. Ä., um 1510/11.

Der Einfluss Martin Schongauers, den Marina FLÜGGE hervorhob, kann für einige Elemente bestätigt werden[147]. Die nach unten gezogenen Augenlider scheinen ebenso wie die nach unten offenen „Faltentaschen" dem Repertoire seiner Stiche entnommen worden zu sein, während sich bei der Komposition, den Proportionen und den übrigen Faltenmotiven wenig Berührungspunkte finden lassen. Die Idee, die drei Personen miteinander zu „verschmelzen", Maria und Anna als Standfiguren auszubilden und zusätzlich Maria das Jesuskind an Anna überreichen zu lassen, geht auf einen Holzschnitt Lukas Cranachs d. Ä. von 1510/11 zurück[148] (Fig. 38). Die beiden Frauen stehen auf diesem Blatt als geschlossene Gruppe auf freiem Feld. Anna ist gerade dabei, den Knaben aus den Händen Marias entgegenzunehmen, sein Oberkörper ruht bereits auf ihrer rechten Hand. Die Gewänder der beiden Frauen zeichnen sich durch einen enormen Faltenreichtum mit plastisch durchgebildeten, knittrigen Dreiecks- und Beutelmotiven aus. Im Vergleich dazu werfen die schwer wirkenden Stoffe von Annas und Marias Gewändern in Alt Krüssow nur wenige, schmale und flache Falten auf, so dass die darunter liegenden Körper nur schwer zu fassen sind. Der rechte Unterschenkel Annas drückt sich allerdings, ähnlich wie auf Cranachs Holzschnitt, durch das Gewand, so dass sich der Stoff an dieser Stelle glatt spannt – vielleicht ein Indiz dafür, dass die beiden Frauen nebeneinander stehend, und nicht sitzend gezeigt werden. Als Beispiel, dass die Version Cranachs im norddeutschen Raum Einzug gehalten und sein Holzschnitt als direkte Vorlage gedient hat, sei hier nur die Steinplastik einer stehenden Anna-selbdritt-Gruppe in der Benediktinerinnenklosterkirche Lüne genannt, die um 1517 vom Lüneburger Christophorusmeister ausgeführt wurde[149].

In Alt Krüssow entspricht die Farbigkeit der Gewänder – Anna trägt einen grünen Rock und einen weißen Mantel, Maria ein rotes Untergewand und einen blauen Umhang – damals geläufiger Ikonographie. Annas Kopf wird, nicht ungewöhn-

147 FLÜGGE, 1998, S. 43.

148 JAHN, 1955, S. 51; KAT. AUSST. BASEL, 1974/1976, 2, S. 530, Nr. 378; CVMA DEUTSCHLAND XIX,2, 2009, S. 49, Anm. 190.

149 EIMER, 1963, S. 199–203; CVMA DEUTSCHLAND XIX,2, 2009, S. 49.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

lich, von einem roten, Maria von einem grünen Heiligenschein hinterfangen[150]. Die baugeschichtlichen Daten sprechen ebenso wie Stil und Komposition der Anna selbdritt für eine Entstehung wohl um das Jahr 1520. Aufgrund der übereinstimmenden Technik dürfte eine Werkstatt, vielleicht unter der Regie des Havelberger Patronatsherren, die drei erhaltenen Glasmalereien ausgeführt haben: Alle weisen die gleiche Art der Schraffuren – kurze, mit feinem Pinselstrich gezogenen Striche – und mit spitzem Eisen in die Halbtonlage gekratzte Linien auf, etwa im Fell des Hasen, im gekräuselten Haar des Jesuskindes oder auf Annas Obergewand (Abb. 2, 5). Diese Werkstatt wird, auch wenn in Form und Technik, wie etwa die gekonnt gesetzten Parallelschraffuren in der Schleierfalte an Annas Haupt, süddeutsche Einflüsse festzustellen sind, im norddeutschen, wenn nicht gar brandenburgischen Raum angesiedelt gewesen sein.

Vorbemerkung zum Katalog: Die vor Ort befindliche Scheibe konnte im Februar 2006 mit Hilfe eines Gerüstes in situ in Augenschein genommen werden. Die abgewanderten Felder wurden im Oktober 2006 in ausgebautem Zustand im Kloster Stift Heiligengrabe und im Archiv der ev. Kirchengemeinde Kemnitz untersucht. Von allen Scheiben wurden neue Gesamt- und Detailaufnahmen angefertigt.

LANGHAUSFENSTER nord III

Lichtes Gesamtmaß: H. ca. 2,90 m, B. ca. 1,60 m.
Dreibahniges Fenster von vier Zeilen, zuzüglich dreier Kopfscheiben in Form von Rundbogen (Mittellanzette überhöht). Nur in der Mittellanzette sitzt ein farbiges Glasgemälde; der Rest des Fensters besitzt eine farblose Rautenverglasung.

KAT. NR. 1: WAPPEN DES HEINRICH SCHRÖDER

Fig. 39, Abb. 3

Position: 4b.
Maße: H. ca. 40 cm, B. ca. 30 cm.
Inschrift: In gotischer Minuskel steht auf einem Spruchband folgende, nur teilweise lesbare Beischrift: *D(omi)N(u)S henric(us) schro[der].*
Erhaltung: Die Gläser sind augenscheinlich gut erhalten, die Bemalung ist indes teilweise berieben und vor allem im unteren Bereich abgeblättert. Das Feld im Oberwappen, das ein kronenartiges Gebilde zeigt, ist nicht dem originalen Bestand zuzuordnen und wird 1880 als Flickstück an diese Stelle gesetzt worden sein. Bleinetz wohl 1880 erneuert.

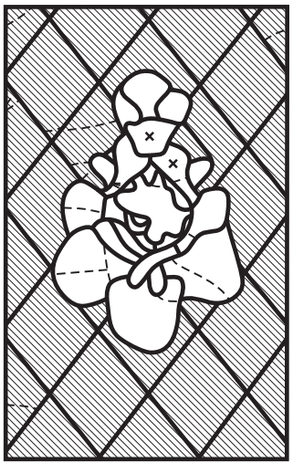


Fig. 39. ES Lhs. n III, 4b. – Kat. Nr. 1.

Ikonographie, Farbigkeit, Stil: Der Schild zeigt auf blauem Grund eine geöffnete Schneiderschere, überhöht von zwei schräggekreuzten Schlüsseln mit nach außen gekehrten Bärten. Beiderseits ist die Schere von zwei silbernen, nach rechts gewendeten Halbmonden bewinkelt. Den Schild umranken ein blauer und ein goldener Eichenwedel, bestehend aus Laub sowie roten und goldenen Eichelfrüchten.
Bei der Schneiderschere handelt es sich um eine redende Figur, die auf den Namen des Wappenträgers weist, denn die mitteldeutsche Form der Berufsbezeichnung Schneider lautet *schröder, schroter* oder *schroder*. Angesichts dessen ist in der Inschrift der verstümmelt erhaltene Nachname des Stifters *schro* um die lediglich ansatzweise erkennbaren Buchstaben *der* zu ergänzen. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts lässt sich im Kapitel des Bistums Schwerin ein Domherr namens Heinrich Schröder nachweisen, der durchaus der Stifter der Scheibe gewesen sein könnte. Schröder war zu dieser Zeit im Besitz der Pfründe St. Katharinen in Chemnitz bei Neubrandenburg, dessen Patronat das im Bistum Havelberg gelegene Prämonstratenserstift Broda innehatte[151]. Der Schweriner Domherr ist wohl mit dem Geistlichen gleichen Namens identisch, der 1515 im Hamburger Mariendom ein Vikariat am Altar St. Crispini und Crispiniani besaß. In der Pfarrkirche St. Nikolai der Hansestadt wird er 1508 und 1523 am Altar St. Magni in latinisierter Form als Vikar „Henricus Sartorius, Scholasticus zu Schwerin" aufgeführt[152]. Sollte der Hamburger Geistliche der Stifter der Scheibe sein, so könnten die schräggekreuzten Schlüssel des Wappens auf das Erzbistum Bremen-Hamburg weisen, das diese Figur, allerdings in anderen Tinkturen, im Schild führt. Gleichwohl, die Wappenstiftung liefert einen weiteren Hinweis, dass die Wallfahrt nach Alt Krüssow besonders im norddeutschen Raum ihren Zuspruch fand. Die Scheibe mit ihrem renaissancehaften Rollwerk wird ebenso wie die übrige Ausstattung um 1520 entstanden sein.
Datierung: Brandenburg(?), um 1520.

CVMA 84083

[150] LCI, 3, 1971, Sp. 323–325 (Wladimir Weidlé).
[151] Wentz, 1933, S. 254.
[152] Lappenberg, 1861, S. 577f.; Jensen, 1961, S. 184f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

ANHANG: KEMNITZ · ARCHIV DER EV. KIRCHENGEMEINDE

KAT. NR. 2: HL. ANNA SELBDRITT

Fig. 40, Abb. 1f.

Maße: H. 70 cm, B. 42 cm.

Position, *Standort nach 1880*: Alt Krüssow, Dorfkirche, Lhs. n III, 3b. 2005 bis 2008 als Leihgabe im Museum des Klosters Stift zum Heiligengrabe. Seit 2008 am derzeitigen Aufbewahrungsort.

Erhaltung: 1979 ist ein durch Steinwurf verursachtes Loch in dem Glasgemälde bezeugt[153]. Die Fehlstelle im blauen Gewand Marias sowie weitere, kleinere Lücken wurden danach durch neue, bemalte Gläser ersetzt. Die Bemalung ist innenseitig stark berieben, außenseitig nicht mehr nachweisbar. Die Scheiben weisen auf der Innenseite eine starke, flächige Korrosion auf, außenseitig ist bei den grünen Gläsern Lochfraß festzustellen. Das Silbergelb der Haare Marias und des Jesuskindes sowie an Annas Gewand ist teilweise beschädigt.

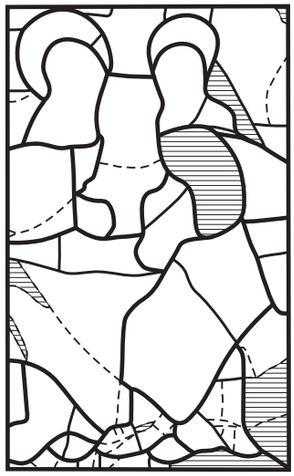


Fig. 40. ES ehem. Lhs. n III, 3b. – Kat. Nr. 2.

Farbigkeit: Untergewand Annas grün, Wimpel und Umhang weiß mit (größtenteils verlorener) goldgelber Borte, Nimbus rot. Untergewand Marias rot, Obergewand blau, Nimbus grün, Haare goldgelb. Die gewundene Säule am rechten Bildrand braun und gelb gestreift.

Datierung: Brandenburg(?), um 1520.

CVMA 85241

KAT. NR. 3: UNBEKANNTES WAPPEN

Fig. 41, Abb. 4f.

Maße: H. 70 cm, B. 42 cm (gesamtes Feld); H. 40 cm, B. 29 cm (Wappen).

Position, *Standort nach 1880*: Alt Krüssow, Dorfkirche, Lhs. n III, 2b, seit 1979 am heutigen Aufbewahrungsort.

Inschrift: Die Beischrift in gotischer Minuskel, die sich über zwei Zeilen erstreckt, ist verstümmelt erhalten; 1979 wurde eine Fehlstelle ergänzt. Dem originalen Bestand entstammt lediglich folgender Wortlaut: *D(omi)n(u)s jochim fri[...]s [...]ß / bacalareus ar*[tium].

Erhaltung: Wappen und Goldgrund sind bis auf die 1979 ergänzte Fehlstelle in der Beischrift größtenteils original erhalten. Die Gläser sind innenseitig stark korrodiert, wobei die blauen Felder weniger betroffen sind. Während sich auf der Außenseite keine Bemalung nachweisen lässt, zeigt das innenseitige Schwarzlot nur leichte Beschädigungen. Bleinetz erneuert.

Ikonographie, Farbigkeit, Stil: Der Schild des nach rechts geneigten Vollwappens zeigt in Blau einen nach rechts springenden, silbernen Hasen. Die Neigung legt nahe, dass das Wappen in einem der drei- oder vierbahnigen Fenster einst einen Platz in einer mittleren oder, vom Beschauer aus, rechten Lanzette eingenommen hat. Die Helmzier des Visierhelms bildet ein wachsender, silberner Hase. Er dürfte einem weiteren Wappen zuzuordnen sein, da er nicht nach den Regeln der Heraldik aus dem Helm wächst, sondern unüblich von der linken Seite springt. Der oberhalbe Hase wurde als Flickstück vermutlich um 1880 in dieses Feld gesetzt. Das grüne, mit Blattwerk ausgefüllte Feld im rechten Bereich des Kleinods könnte dagegen dem ursprünglichen Bestand angehören. Die Helmdecke ist blau und silbern.

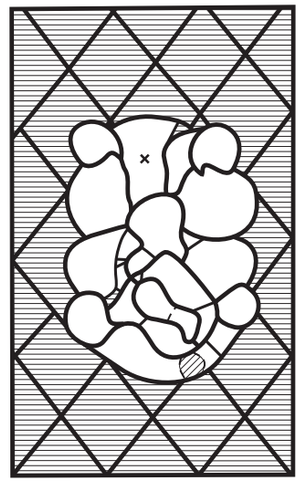


Fig. 41. ES ehem. Lhs. n III, 2b. – Kat. Nr. 3.

Aufgrund der nur unvollständig entzifferbaren und zudem verstümmelt erhaltenen Beischrift kann das vermutlich redende Wappen nicht zweifelsfrei identifiziert werden. Das Havelberger Domkapitel weist für die betreffende Zeit kein Mitglied, die Matrikel der nord- und mitteldeutschen Universitäten keinen Studenten mit dem Namen Joachim Haas, Hahse, Hase, Hass, Hasse oder Haze auf. Für die Jahre 1480 und 1487 ist lediglich in Prenzlau ein Ratmann namens Achim Hasse belegt, der wegen des zeitlichen Abstands indes nur schwer mit dem Stifter der Alt Krüssower Wappenscheibe in Verbindung zu bringen ist[154]. 1514 und 1519 wird als Unterbeamter des Propstes von Friedland, einem Archidiakonat in der Havelberger Diözese, ein Offizial namens Johannes Hasse erwähnt[155]. Sein Wappen ist leider nicht bekannt, doch könnte der Stifter der Alt Krüssower Scheibe ein weiteres, im Dienste des Havelberger Bischofs stehendes Mitglied dieser Familie gewesen sein.

Das Wappen ist mit dem Abschluss der Bauarbeiten vor 1520 entstanden und wurde kurze Zeit darauf in ein Fenster der Wallfahrtskirche gesetzt.

Datierung: Brandenburg(?), um 1520.

CVMA 85240

MM

[153] Reg. Nr. 50.

[154] CDB, 1,21, 1861, S. 355, Nr. 313 (Urkunde v. 4. Apr. 1480), ebd., S. 365, Nr. 325 (Urkunde v. 12. März 1487).

[155] WENTZ, 1933, S. 82.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

ANGERMÜNDE · EHM WELK- UND HEIMATMUSEUM

BIBLIOGRAPHIE: LÖSENER, 1846, S. 353 (erwähnt Glasmalerei in den Fenstern der Marienkirche); SCHLEYER, 1950, S. 50, 63 (verweist auf Scherbenfunde mit Grisaillemalerei im Bereich der ehemaligen Franziskanerkirche); BLASCHKE, 1999, S. 35 (erklärt die Herkunft als ungesichert).

In der Sammlung des Ehm Welk- und Heimatmuseums Angermünde befindet sich eine aus älteren, spätmittelalterlichen Fragmenten zusammengesetzte Scheibe. Nach dem erhaltenen Bestand zu urteilen, stammen die einzelnen Scherben aus einem ehemaligen Passionszyklus unbekannter Herkunft.

Angermünde besaß im Mittelalter neben der nach Mitte des 13. Jahrhunderts gegründeten Stadtpfarrkirche St. Marien und dem vermutlich um 1260 gegründeten Franziskanerkloster weitere vier Hospitäler mit Kapellen. Detaillierte Quellen zur Ausstattung der Kirchen und Kapellen liegen nicht vor, aber es ist überliefert, dass sich in der Stadtpfarrkirche im Jahre 1527 neben dem Hochaltar weitere 17 Altäre befanden. Im Jahr zuvor waren der Chor erneuert und die Kirche ausgemalt worden. Nicht auszuschließen ist in diesem Zusammenhang eine zumindest partielle Neuverglasung. Stilistisch würde sich die erhaltene Scheibe in diesen Zeitraum einfügen. Von älteren Glasmalereifragmenten berichtete LÖSENER 1846[156]. Im Jahr 1867 wurden im Rahmen einer Instandsetzungsmaßnahme die noch vorhandenen vorreformatorischen Ausstattungsstücke entfernt, vermutlich auch die Reste spätmittelalterlicher Glasmalerei. Die heute vorhandenen Farbglasfenster im Chor stammen von 1909–11.

Der heute bestehende Bau der Franziskanerkirche wird in das zweite Drittel des 15. Jahrhunderts datiert[157]. Ein Vorgängerbau war nach Gründung des Klosters nach 1260 noch in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts errichtet worden. Quellenbelege für eine Farbverglasung haben sich nicht erhalten. Charakteristisch für die Kirche eines Bettelordensklosters war wohl, ähnlich wie in Chorin (Kat. Nr. 267), eine Verglasung mit Grisaillemalerei vorhanden. Nach der Säkularisation des Klosters 1543 nutzte seit 1698/99 die reformierte Gemeinde die nach raschem Verfall wiederhergestellte Kirche bis 1788.

Den Umbau der ehemaligen Klosteranlage zu einem Heimatmuseum begleiteten 1933/34 umfangreiche Grabungsarbeiten im Klostergelände, geleitet von Walter SCHLEYER. In seiner 1950 verfassten Habilitationsschrift verwies er auf Scherbenfunde ehemaliger Glasmalerei im Apsisbereich der Klosterkirche. Er schrieb: „Von der einstigen Verglasung der Apsisfenster wurden bei den Ausgrabungen von 1933/34 im Schutt des Ostflügels viele Reste gefunden, darunter einige ganze, noch in ihren Bleifassungen sitzende Scheiben. Das Glas ist sehr stark und meist nach dem Rande zu verdickt. Im Allgemeinen ist es ein grünliches Kathedralglas, aber auch weißliche und bräunliche Tönungen kommen vor. Überfanggläser wurden in Grün und Blau gefunden. Meist waren es mit Schwarzlot gemalte Grisaillen mit weißem Laubwerk auf fein oder grob schraffiertem Grunde. Figürliche Darstellungen waren nur auf wenigen Scheiben erkennbar.“[158] Über den Verbleib dieses Grabungsfundes ist nichts bekannt[159].

KAT. NR. 4: GEFANGENNAHME CHRISTI, FRAGMENT AUS EINEM EHEM. PASSIONSZYKLUS

Fig. 42, Abb. 6

Maße: H. 61,6 cm, B. 68,7 cm
Inschrift: *Ave Rabi; Amic[e] ad [quid] venisti*
Erhaltung: Die Scheibe ist in ihrem heutigen Zustand eine Schöpfung des 20. Jahrhunderts. Sie trägt den Charakter einer Sammlerscheibe, in der Fragmente vermutlich mehrerer spätmittelalterlicher Scheiben zusammengefügt wurden. Die einzelnen Scherben zeigen auf der Außenseite unterschiedliche Korrosionsschäden in Form von Lochfraß bis hin zu kleinen Lochkratern und Wetterstein. Die Malerei in den Hauptfiguren

[156] „In einigen entdeckt man kleine Glasmalereien und Inschriften, z. B. im Garnwebergewerks-Fenster, auf der Nordseite der Kirche bei der Orgel, ist Christus am Kreuze gemalt, dabei Maria und Magdalena. Darunter Michael Moller.“ LÖSENER, 1846, S. 353.

[157] Der Dachstuhl wurde dendrochronologisch in die Jahre 1442 und 1446 datiert, BLASCHKE, 1999, S. 31.

[158] SCHLEYER, 1950, 1, S. 63.

[159] Auf Grabungen im Klosterbereich in den 1980er Jahren geht ein kleiner Bestand zurück, der im Depot des Museums aufbewahrt wird. Die Scherben befinden sich allerdings in einem sehr fragilen Zustand. Starke Korrosionsbeläge auf beiden Seiten haben zu einem nahezu vollständigen Verlust der Transparenz geführt und ermöglichen kaum eine Datierung oder stilistische Einordnung.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

der Szene, der Christus-Judasgruppe und den Soldaten, in wesentlichen Teilen erhalten. Einzelne Scherben seitenverkehrt eingesetzt. Die Verbleiung wurde 1989 vollständig erneuert.
Ikonographie: Hauptthema der Scheibe ist die Gefangennahme Christi durch den Verrat des Judas. Bereits seit dem frühen Mittelalter wurden beide Szenen in einer vielfigurigen Darstellung kombiniert. Die beiden Hauptakteure, Christus und Judas, bilden die zentrale Figurengruppe. Judas tritt gemäß seiner Ankündigung: „Wen ich küssen werde, der ist es." von rechts auf Jesus zu, küsst ihn und gibt ihn damit den Soldaten als den zu Verhaftenden preis. In diesem Sinne sind auch die fragmentarisch erhaltenen Schriftbänder zu verstehen, die sich auf Mt 26,49f. beziehen. Judas sprach, als er auf Christus zutrat, die Worte „Ave, Rabbi." Christus, der den Verrat erkannte, erwiderte darauf: „Amice, ad quid venisti?" Diese Textstelle lässt sich eindeutig rekonstruieren. Die Begrüßungsworte des Judas stehen auf dem annähernd vertikal geführten Schriftband rechts von Judas. Das „Ave" ist vermutlich bei der Neuzusammensetzung der Scheibe seitenverkehrt eingefügt worden. Die Antwort Christi erscheint auf den horizontal gewundenen Bändern. Das „Amice" liest man, auf dem Kopf stehend, in der rechten oberen Ecke. Obwohl die letzten beiden Buchstaben verdeckt sind, kann es eindeutig zugeordnet werden. Die folgenden Worte Christi „Wozu bist du gekommen?" ergeben sich aus der Präposition „Ad", die wiederum auf dem Kopf steht und „venisti".
Judas trägt in seiner rechten Hand, vor den Blicken der anderen versteckt, den Beutel mit den 30 Silberlingen als Lohn für seinen Verrat. Die Soldaten am rechten Bildrand sind fester Bestandteil dieser vielfigurig angelegten Szene. Das obere linke Bildfeld füllen mehrere Lanzen und eine Streitaxt.

Fig. 42. ES Kat. Nr. 4.

In inhaltlichem Zusammenhang zur Gefangennahme stehen Petrus und Malchus, ein Knecht des Hohepriesters, dem Petrus mit dem Schwert ein Ohr abgeschlagen hatte. Obwohl Christus das Ohr in seiner rechten Hand hält, um Malchus zu heilen, fehlt jeder Hinweis auf die Person des Knechts. Ikonographisch dem Typus des Petrus entspricht die Figur links hinter Christus. Sein Kopf fügt sich stilistisch nicht in die übrigen Figuren ein. Physiognomie und Malduktus verraten eine andere, jüngere Handschrift des späten 19. oder des frühen 20. Jahrhunderts. Das Schwert, diagonal vor die Petrusfigur gelegt, entbehrt eines Trägers. In der heutigen Komposition kann Petrus es kaum gewesen sein. Im Wesentlichen erweist sich die Scheibe als ein Pasticcio aus Scherben des frühen 16. Jahrhunderts, die in einigen Abschnitten willkürlich neu zusammengefügt worden sind.
Komposition, Farbigkeit: Die Szene wird am linken Bildrand von einer Renaissancesäule gerahmt, die vermutlich ursprünglich ein Pendant am rechten Bildrand besaß. Die Säule, der Kopf unmittelbar daneben sowie das Architekturfragment und die Soldaten am rechten Bildrand tragen Malerei auf der Rückseite.
Am wenigsten gestört erscheint die Figur des Judas. Die Zeichnung seines Ober- und Untergewandes zeigt deutliche Übereinstimmungen. Die Gewandfalten verlaufen y-förmig in relativ wulstigen Stegen. Ansatzweise erscheint dieses Faltenmuster auch am rechten Ärmel des Gewandes Christi. Obwohl farblich passend, fügen sich die übrigen violetten Scherben nicht organisch ein. Recht gut erhalten ist in diesen Partien die Schwarzlotmalerei. Nicht zugehörig ist an dieser Stelle der Waffenrock, der unter dem violetten Gewand sichtbar wird, der aber ehemals zu einem der Soldaten gehört haben kann. Die Scheibe charakterisiert ein Wechsel von stark farbigen Partien und auf Grisailletechnik und Silbergelb reduzierten Details. Den Hintergrund füllt blaues Glas. Hier sind die Verluste in der Schwarzlotmalerei am umfangreichsten. So lässt sich auch nicht mehr feststellen, ob es sich dabei um den ursprünglichen Hintergrund handelt oder um Flickstücke aus einem anderen inhaltlichen Kontext.
Stil: Unabhängig vom Pasticciocharakter der Scheibe kristallisiert sich das ursprüngliche Thema der Szene durch die Christus-Judas-Gruppe deutlich heraus. Der Glasmaler hat dabei mit dem von rechts an Christus herantretenden Judas eine seit frühchristlicher Zeit gebräuchliche Darstellung gewählt. Ähnlichkeiten ergeben sich im engeren zeitlichen Zusammenhang zum Holzschnitt Dürers aus der Kleinen Passion von 1509[160]. Stilistisch finden sich keine Parallelen in der regionalen Malerei der Mark Brandenburg. Vorbildhaft scheint vielmehr die süddeutsche Malerei im Umkreis von Jörg Ratgeb oder Martin Schaffner gewirkt zu haben[161].
Die verwendeten Architekturdetails, die Figurenauffassung und der Malstil zeigen bereits deutliche Frührenaissanceeinflüsse.
Datierung: Um 1520.

CVMA 90231
UB

[160] Bartsch, 10,1, 1980, S. 122.
[161] Vgl. beispielsweise die Passionstafeln des Wettenhausener Ölbergs von Martin Schaffner in der Bayerischen Staatsgemäldesammlung, Augsburg, Teget-Welz, 2008, S. 371–397.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

BAD WILSNACK · EHEM. WALLFAHRTSKIRCHE ST. NIKOLAUS

BIBLIOGRAPHIE: BEKMANN, 1751/1753, 2, Sp. 309 (die hohen Chorfenster sollen, ihren Wappen und Inschriften zufolge, je durch einen europäischen Herrscher gestiftet worden sein; unter den Darstellungen auch „hieroglyphische Figuren“); FIORILLO, 1815–1820, 2, S. 211f. (Wappen und biblische Geschichten und die nicht zutreffende Beschreibung der Geschichte des Wunderblutes als Glasmalerei „in den Seitenfenstern“); BÜSCHING, 1819, S. 86–88 (kurze, zusammenfassende Angaben zum Bildprogramm); GESSERT, 1839, S. 77f. (wie FIORILLO; wohl von diesem übernommen); BREEST, 1881 (bis dahin ausführlichste Beschreibung der sehr instabilen Glasmalereifelder; es wird vorgeschlagen, die vorhandenen Reste in den drei Mittelfenstern zusammenzuführen, die sechs übrigen Chorfenster blank zu verglasen); BERGAU, 1885, S. 783 (kurze Benennung des Bestandes); ADLER, 1862/1898, 2, S. 16 (größtenteils figürliche Darstellungen, v. a. des Marienlebens und der Passion; Datierung nach den Architekturdarstellungen in das letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts); ENGEL, 1904a/b (belegt als erster die niederländische Herkunft der Darstellungen von Wappen tragenden Tieren und identifiziert deren Wappen); EICHHOLZ/SOLGER/SPATZ, 1909, S. 305; OIDTMANN, 1912/1929, 1, S. 127 (datiert auf um 1460); SCHMITZ, 1913, 1, S. 281–283 (rechnet die Glasmalerei zu den altmärkischen Scheiben; es handele sich wohl um eine hohenzollernsche Stiftung anlässlich eines Wilsnacker Fürstentages im Jahr 1443); LINNEMANN, 1914; RAMIN, 1933, S. [15]; FISCHER, 1937 (der niederrheinischen Spätgotik angehörend); WENTZEL, 1948, S. 74 (Erwähnung); WENTZEL, 1951a, S. 58, und WENTZEL, 1954, S. 59 (sieht Lübecker und Stendaler Einflüsse, was auch auf die Scheiben im Brandenburger Dom, der Salzwedeler Katharinenkirche und der Werbener Johanniskirche zutreffe); THORMANN, 1959, S. 234f.; ARKENBOUT, 1967 (zur niederländischen Herkunft der Scheiben mit Wappenbanner tragenden Tieren); DRACHENBERG/MAERCKER/RICHTER, 1979, S. 236f. (Bestandsbeschreibung; erörtert Zusammenhänge mit Jakobikirche und Dom in Stendal und Johanniskirche in Werben, auf S. 194 auch mit dem Brandenburger Dom; Karl-Joachim Maercker); MAERCKER, 1981 (Erwähnung); JANSE, 1985 (kurze Ausführung zur Glasmalerei des 15. Jahrhunderts in den Niederlanden); CVMA DEUTSCHLAND XVIII, 1988, S. 56f.; SCHULZE, 1988a, S. 713–716, und NICKEL, 1990 (sieht in den zwischen 1460 und 1480 entstandenen Scheiben die Arbeit zweier parallel arbeitender Meister); FLÜGGE, 1991, S. 40 (Übereinstimmungen mit den Scheiben der Johanniskirche in Werben, Dom und St. Jakobi in Stendal und Dom in Brandenburg an der Havel führen zur Vermutung, die Werkstatt sei in Stendal ansässig gewesen); JANSE, 1992 (zur niederländischen Herkunft der Scheiben mit Wappenbanner tragenden Tieren); CVMA DEUTSCHLAND XVIII,2, 1995, S. 36f. (unterstreicht den entstehungsgeschichtlichen Zusammenhang mit einer Werkgruppe in der Stendaler Jakobikirche); FITZ, 1995b, S. 183f. (zeigt Eingriffe in der Binnenzeichnung während der Restaurierungskampagne durch das Königliche Institut für Glasmalerei auf); AMAN, 1996 (erste sehr gründliche, monographisch angelegte Bestandsbeschreibung, mit Rekonstruktion des Bildprogramms und einer ikonographischen Analyse; zieht stilistische Parallelen zum Œuvre Hans Bornemanns; spricht sich nicht zuletzt auch vor dem Hintergrund heraldischer Beobachtungen für eine Entstehung um 1465/75 aus); CREMER, 1996, S. 125f. (heutiges Mittelfenster habe sich früher im Nordosten des Chors befunden); FITZ, 1996, S. 119f. (wie FITZ, 1995b); GLASMALEREI AUS ACHT JAHRHUNDERTEN, 1997, S. 66f., Kat. Nr. 21 (wie AMAN, 1996; Cornelia Aman); FLÜGGE, 1998, S. 50–57 (Forschungstand und Bestand zusammengefasst); DEHIO, 2000b, S. 38 (Glasmalereien auf nach 1467 datiert); CVMA DEUTSCHLAND XVII, 2003, S. 431 (bringt das Kopffragment eines Engels im Städtischen Museum in Halberstadt mit dem nicht mehr erhaltenen Stirnfenster des südlichen Querhauses im Halberstädter Dom mit den Glasmalereien in Stendal, Brandenburg an der Havel, Werben und Bad Wilsnack in Verbindung); AMAN, 2004, S. 29–57 (wie AMAN, 1996); CVMA DEUTSCHLAND XIX,1, 2007, S. 146–153 (unterstreicht den entstehungsgeschichtlichen Zusammenhang mit Glasmalereien in der Werbener Johanniskirche, in der Stendaler Jakobikirche und im Brandenburger Dom); BÖNING, 2008, S. 316f. (wie CVMA DEUTSCHLAND XIX,1, 2007); KNÜVENER, 2008b, S. 416–420 (vergleicht mit dem Achatiusaltar in der Lehniner Klosterkirche, mit dem Retabel in der Dorfkirche in Buckau, mit dem Kreuzaltar und dem Allerheiligenaltar im Brandenburger Dom und mit den Wandmalereien in der sogenannten Bibliothek des Brandenburger Domklosters). FM/MV

GEGENWÄRTIGER BESTAND: Insgesamt haben sich 187 Felder mit mittelalterlicher Glasmalerei erhalten. Sie verteilen sich heute auf die Chorfenster I, n II, s II (Abb. 7, 18, 32) und das nördliche Querhausfenster n VIII (Abb. 76). Hinzu kommen Fragmente mittelalterlicher Hausmarken in den Fenstern n III und s III (Abb. 49). UB

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

BAUGESCHICHTE: Die Nikolaikirche ist eine turmlose dreischiffige Backsteinhallenkirche mit Querhaus und einschiffigem Chor (Fig. 43, 46).

Nach dem Brand der ursprünglichen Dorfkirche von Wilsnack im August 1383 im Gefolge einer Adelsfehde soll der dort ansässige Priester Cabbuez auf dem noch rauchenden Altar in einer Dose drei unversehrte, blutende Hostien aufgefunden haben. Mit Förderung des Havelberger Bischofs[162] entwickelte sich Wilsnack rasch zum bedeutendsten Wallfahrtsort der Mark Brandenburg. Bereits zwischen 1384 und spätestens 1396[163] wurde eine neue, größere Saalkirche mit einer Turmanlage und polygonalem Chor gebaut[164]. Doch bereits bei ihrer Fertigstellung hatte der zunehmende Pilgerstrom eine erneute umfangreiche bauliche Erweiterung notwendig gemacht. Vor 1450 begann man mit dem Bau des Querhauses und des einschiffigen, fünfseitig geschlossenen Chors von drei Joch Länge (Fig. 44, 46)[165]. Dendrochronologische Untersuchungen datieren den Bau der Dachkonstruktion über Chor und Querhaus auf das Jahr 1454[166].

Fig. 43. Bad Wilsnack, St. Nikolai. Außenansicht von Südwesten.

Fig. 44 Bad Wilsnack, St. Nikolai. Chorinnenraum nach Osten.

[162] Bischof Johann Wöpelitz kaufte den Brüdern von Möllendorf alle Güter und Gerechtsame im Dorf Wilsnack ab, EICHHOLZ/SOLGER/SPATZ, 1909, S. 305.

[163] CREMER, 1996, S. 44, 96; KRAUSS/VON OLK, 2005a, S. 126: von 1384 bis Anfang der 1390er Jahre; KRAUSS/VON OLK, 2007, S. 229: zwischen 1384 und 1392.

[164] KRAUSS/VON OLK, 2005b, S. 73; der ergrabene Verlauf der Chorfundamente wurden im Chorfußboden der bestehenden Kirche kenntlich gemacht, CREMER 1996, S. 32–34, 43f., 90–93; DEHIO, 2000b, S. 37. Zuvor wurde der Baubeginn der bestehenden Kirche zumeist auf das Jahr 1383 datiert, HEUSSNER/SCHÖFBECK/SCHUMANN, 2005, S. 72, Anm. 3.

[165] KRAUSS/VON OLK, 2005b, S. 74, und KRAUSS/VON OLK, 2005a, S. 126f., auf der Grundlage der dendrochronologischen Datierung und eines Vergleichs der verwendeten Formsteine mit denen anderer Bauten der Region. CREMER, 1996, S. 115, datiert die Bauzeit der Ostteile auf 1396 bis 1412, während DEHIO, 2000b, S. 38, den Baubeginn im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts ansetzt. KRAUSS/VON OLK, 2007, S. 230: Baubeginn „unmittelbar vor bzw. kurz nach 1445".

[166] HEUSSNER/SCHÖFBECK/SCHUMANN, 2005, S. 66, 72, Anm. 4. Als Fälldatum wird 1453 angegeben. DIES., S. 70: Die im Dachwerk verwendeten Abbundzeichen und die vollständige Zapfung der Balkenverbindungen sind ebenso wie die fortgeschrittenen Backsteinverbände in der Mark zu dieser Zeit noch nicht bekannt. Die Autoren schließen vorsichtig auf Handwerker aus dem Lübecker Raum und verweisen auf noch fehlende Forschungen zu Abbundsystemen.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Zwischen 1460 und 1500/25 wurde das dreischiffige Langhaus errichtet (Fig. 46)[167]. Ohne seine geplante volle Länge zu erreichen[168], endete es nach drei Jochen[169]. KRAUSS/VON OLK gehen von einem gleichzeitigen Baubeginn des nördlichen Seitenschiffs einschließlich der Seitenkapellen „und wohl auch der Westfassade“ aus[170]. Die Fenster des Langhauses waren zunächst schmaler angelegt, wurden dann aber breiter ausgeführt[171]. Bauarchäologischen Befunden zufolge zog sich auf der Südseite des Langhauses eine außen angesetzte Kapellenreihe hin[172]. Der Turm des Vorgängerbaus wurde vom Baukörper der gotischen Hallenkirche umschlossen und dort belassen; auf den Bau eines neuen Turms wurde im späteren Bauverlauf verzichtet[173]. Erst im Jahr 1591 erhielt der Giebel der Westfassade unter Einbeziehung der alten Turmfassade seine abschließende Gestaltung[174].

Um den Chor führte ein heute nicht mehr vorhandener Umgang mit Kapellenkranz, der an die beiden Querhäuser anschloss und Zugänge zur Sakristei und zur Wunderblutkapelle besaß. Die einzelnen Kapellen waren untereinander durch spitzbogige Durchgänge in den Strebepfeilern verbunden. Im Außenbereich des Chors sind die Gewölbeansätze der Kapellen und die zugesetzten Rundbogennischen im Sockelbereich der Chormauer noch heute gut zu erkennen[175]. Die reich profilierten, im Sanktuarium dreibahnigen, im Presbyterium vierbahnigen Chorfenster erheben sich über dem Nischenbereich. Die Gewölbedienste sind über der Sockelzone durch Aussparungen unterbrochen, die den Verlauf eines ursprünglich unterhalb der Fenstersohlbank umlaufenden hölzernen Ganges anzeigen[176].

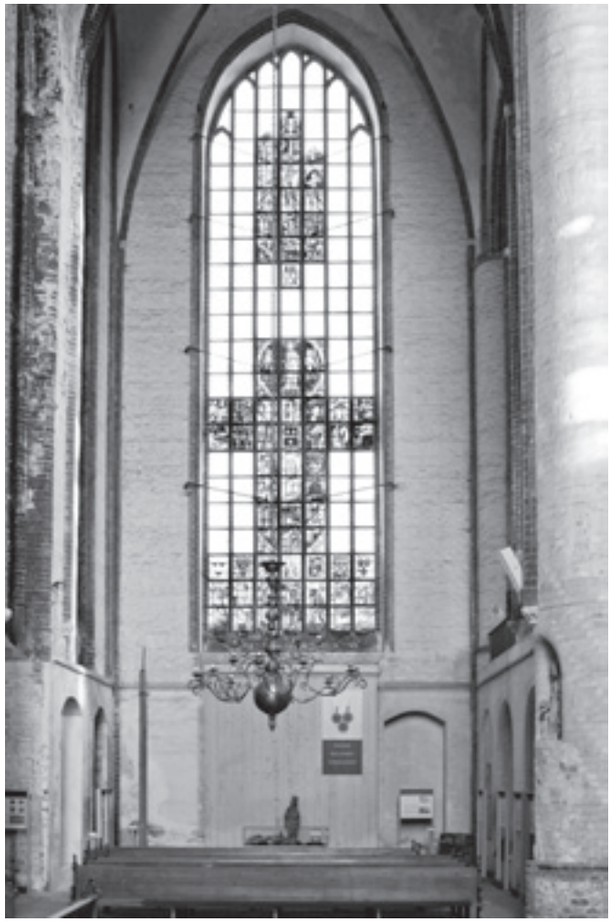


Fig. 45. Bad Wilsnack, St. Nikolai. Nördliches Querhaus.

[167] CREMER, 1996, S. 131f.; KRAUSS/VON OLK, 2005a, S. 131; KRAUSS/VON OLK, 2005b, S. 77f.; HEUSSNER/SCHÖFBECK/SCHUMANN, 2005, S. 66, 72, Anm. 6: Dendrochronologische Untersuchungen datieren den Bau des Dachstuhls des Langhauses um 1522; HEUSSNER/SCHÖFBECK/SCHUMANN gehen von einem Baubeginn des Langhauses nach 1500 aus, während KRAUSS/VON OLK, 2005b, S. 77, den Baubeginn des nördlichen Seitenschiffs auf 1460 datieren und für den Dachstuhl des Langhauses von einer großen Zahl von Hölzern aus dem Jahr 1525 berichten. SCHUMANN, 2005. S. 91, setzt den Weiterbau des Langhauses erst nach 1500 an. KRAUSS/VON OLK, 2007, S. 231: dreischiffiges Langhaus, ohne den westlichen Abschluss, bis 1525 fertig gestellt.

[168] CREMER, 1996, S. 115f.

[169] Ebd., S. 18f.

[170] KRAUSS/VON OLK, 2005b, S. 77.

[171] Ebd.; CREMER, 1996, S. 36–38, ging hingegen für einige dreibahnige Fenster von einer bereits ursprünglichen Planung mit fünf Bahnen aus.

[172] CREMER, 1996, S. 38f. In jüngster Zeit wurden die stilistischen und zeitlichen Parallelen zu Kirchen im norddeutschen Backsteingebiet diskutiert. Eine Zusammenfassung der bauhistorischen Forschungsgeschichte für die Wilsnacker Kirche bei CREMER, 1996, S. 52–74. CREMER, 1996, S. 131f., und DEHIO, 2000b, S. 38, sehen Bezüge zur Johanniskirche Lübeck, DEHIO auch zum Stendaler Dom; HEUSSNER/SCHÖFBECK/SCHUMANN, 2005, S. 70, setzen vor allem aus technischer Sicht den fortgeschrittenen Lübecker Raum in Beziehung zur Wilsnacker Kirche.

[173] CREMER, 1996, S. 33. Die Literatur vor CREMER und DEHIO, 2000b hält den Turmrest im Langhausinneren für den der alten, niedergebrannten Dorfkirche.

[174] KRAUSS/VON OLK, 2005b, S. 78; PETERS, 1983, S. 6; DEHIO, 2000b, S. 38.

[175] Nach GENTZ, 2003, S. 159, gehörte die Nikolaikirche zu den ersten Kirchen mit Umlaufchor. Nach EICHHOLZ/SOLGER/SPATZ, 1909, S. 311, sollen sich in den Außenwänden des Kapellenumgangs verglaste Fenster befunden haben. Der Abriss der Seitenkapellen des Langhauses und des den Chor umlaufenden Kapellenkranzes wird von KRAUSS/VON OLK, 2005a, S. 131, in das 18. Jahrhundert datiert.

[176] CREMER, 1996, S. 21; DEHIO, 2000b, S. 38.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

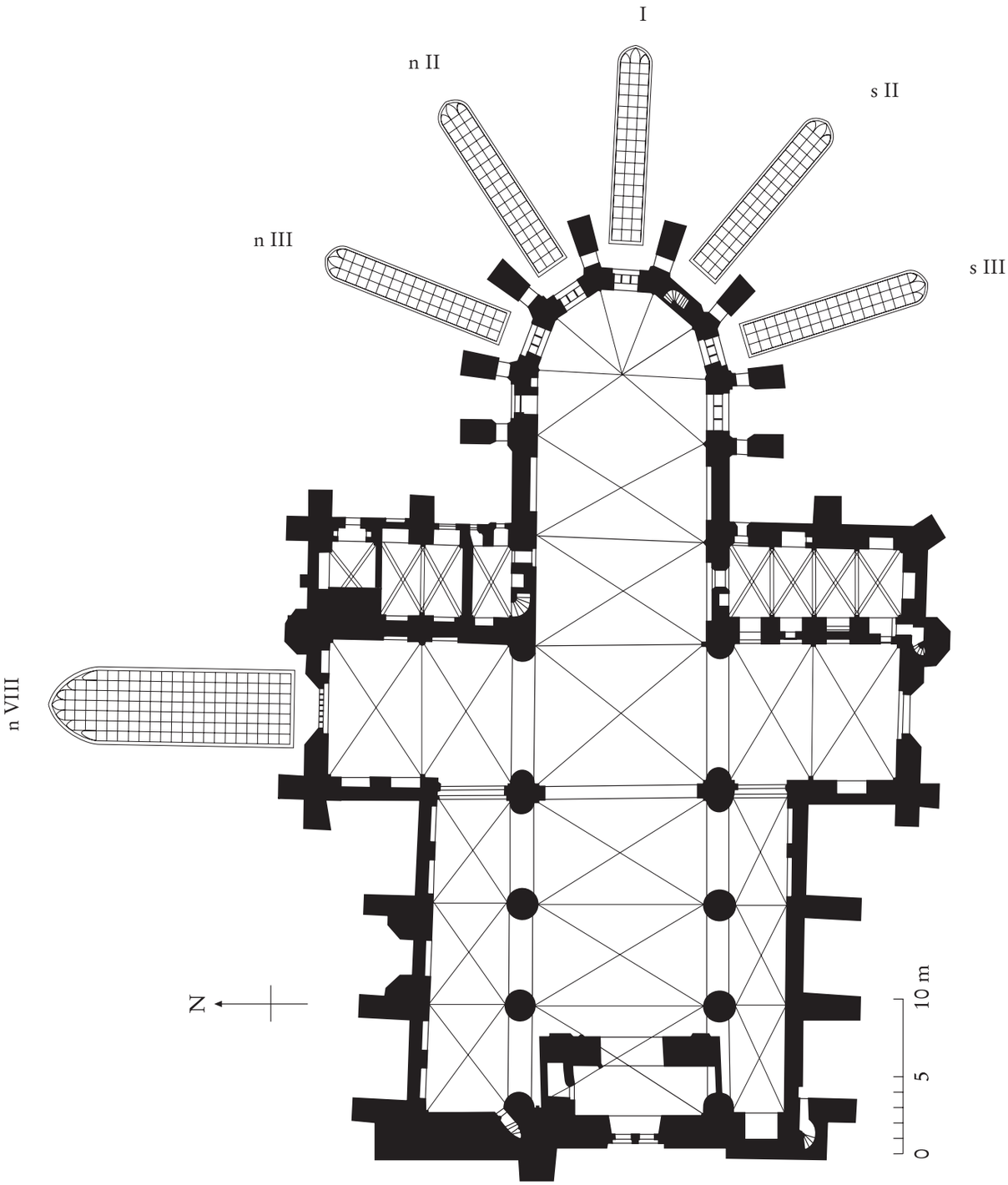


Fig. 46. Bad Wilsnack, St. Nikolai. Grundriss mit Fensterschemata.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Die Wunderblutkapelle zur Verwahrung und Zurschaustellung der verehrten Wunderbluthostien, dem Ziel der aus ganz Europa kommenden Pilger[177], war in das südliche Querhaus eingefügt, dessen gestufter Giebel durch in Fialen auslaufende Pfeiler in sieben Achsen geteilt war. Horizontal lagen vier Stufen von Zwillingsblenden im Wechsel mit Maßwerkfriesen im Giebelfeld[178]. Sein heutiges Aussehen erhielt der Giebel 1756[179].

Mit der Einführung der Reformation in Wilsnack im Jahr 1548 gingen die Herrschaft Wilsnack und die Patronatsrechte und -pflichten der Nikolaikirche auf das Haus von Saldern über[180]. In den folgenden Jahrhunderten kam es wiederholt zu Streitigkeiten zwischen der Familie von Saldern und den Vertretern der Kirchengemeinde und der Stadt Wilsnack um die Baulasten. Eine Einigung konnte erst 1732 erzielt werden. Nicht näher bezeichnete Arbeiten fanden in den Jahren 1683–1686 statt; 1690 wurden Brandschäden am Dachreiter über der Vierung behoben; 1701 mussten zur Entlastung abgesackter Pfeiler Strebepfeiler verstärkt werden. Es folgten 1702–1706 Reparaturen am Dach und den Fenstern, und 1732–1733 sowie 1755–1757 umfangreichere Instandsetzungen. Im Jahr 1756 stürzte der Nordgiebel ein, und 1763 wurden die beiden westlichen Fensteröffnungen des Nordquerhauses vermauert[181]. Auf einer 1850 entstandenen Zeichnung des Nordquerhauses von Osten ist über dem linken (n VI) der beiden sowohl von oben als auch von unten zugesetzten und so reduzierten Querhausfenster die Jahreszahl 1763 zu erkennen. Das kann auf ein gleichzeitiges Verkleinern auch dieser Fenster deuten. Das dritte auf der Zeichnung dargestellte Fenster n V ist von unten her zu etwa einem Drittel vermauert[182]. Vermutlich im 18. Jahrhundert kam es zum Abriss der Langhauskapellen und des Kapellenumgangs[183]. Spätestens im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts wurden die Chorfensteröffnungen im unteren Viertel zugemauert[184]. 1809/10 wurden Türen und Fenster ausgebessert[185]. Wohl im Jahr 1811 entfernte man den hölzernen Lettner und die Porlaube (Empore) im Chor; in die Aussparungen der Dienste, an denen der hölzerne Chorumgang entlanggeführt hatte, wurden Apostelfiguren aus Stuck gestellt[186]. Büsching befand die Kirche im Jahr 1819 als „sehr baufällig [...] alles [...] etwas ärmlich, wüste, öde, feucht und unangenehm“ und hoffte auf eine baldige Restaurierung, fürchtete aber eine weiße Übertünchung der „rohen Steinwände als ein nicht unwichtiges Denkmahl der alten Zeit“[187]. Im Jahr 1845 begannen unter der Leitung von Ferdinand von Quast Planungen zu einer grundlegenden Restaurierung der Kirche, die schließlich wegen der sehr hohen Kosten nicht realisiert wurden. In der Folgezeit beschränkte man sich weiter auf Instandhaltung und Bausubstanzsicherung[188]. Eines der beiden Zwillingsfenster in der Ostwand des nördlichen Querhauses wurde in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit dem Einbau eines Familienbegräbnisses der von Saldern in einen Türzugang umgebaut[189]. 1851 sollten wieder lediglich Arbeiten zum Erhalt des Bauwerks ausgeführt werden, „daß bei günstigeren Zeitverhältnissen die Ausführung der umfassenderen Reparation noch möglich bleibe“[190]. Der Gemeindekirchenrat spricht aber erst in einem Brief an den Patronatsherren im März 1875 vom Abschluss einer „umfassenden Renovation des Innern“[191].

[177] Zu den Pilgerfahrten Cremer, 1996, S. 78–81, mit ausführlichem Literaturüberblick.

[178] Heussner/Schöfbeck/Schumann, 2005, S. 66, sehen den Giebel als „Leitmotiv einer von der Wallfahrt inspirierten Architektur“ in der Prignitz nach 1500, für die sie dendrochronologische, bautechnische und stilkritische Untersuchungsergebnisse der ehem. Wallfahrtskirche in Alt Krüssow, der Heiliggrabkapelle im Kloster Heiligengrabe und der Dorfkirchen von Falkenhagen und Wulfersdorf vorlegen.

[179] Der ebenso abgetreppte Nordgiebel stürzte bei diesen Arbeiten ein und wurde nicht wieder aufgemauert, die Dachkonstruktion an dieser Seite in ein Walmdach verändert, Krauss/von Olk, 2005b, S. 80.

[180] Engel/Enders/Schich, 2000, S. 20; Rudloff, 1927, S. 151.

[181] Cremer, 1996, S. 144–146.

[182] Krauss/von Olk, 2005b, S. 78, 80, Zeichnung von Friedrich Wilhelm Kloß, Bad Wilsnack, Wallfahrtskirche, 1850, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Plankammer, Graphische Sammlungen.

[183] Krauss/von Olk, 2005b, S. 78, führen als Indiz für die Datierung des Abrisses der Langhauskapellen die über einer der vermauerten Kapellenöffnungen angebrachte Jahreszahl 1793 an. Für die von ihnen auf denselben Zeitraum gesetzte Anböschung der Strebepfeiler sei möglicherweise das Abbruchmaterial verwendet worden.

[184] Aman, 2004, 2, Abb. Nr. 22f., veröffentlicht die Abbildung einer 1833 von Spranger gemalten Innenansicht der Nikolaikirche nach Osten, auf der die Chorfenster bereits im unteren Drittel vermauert sind, vgl. Fig. 53. Nach Cremer, 1996, S. 21, wurden Schäden an der Verglasung nicht repariert, sondern die unteren Partien der Fenster zugemauert.

[185] Cremer, 1996, S. 146.

[186] Ebd.; nach Breest, 1881, S. 158, wurden diese hölzernen Einbauten zu Beginn des 19. Jahrhunderts entfernt: Porlaube und Lettner fehlten bereits 1817, als Büsching die Kirche besuchte, Büsching, 1819, S. 89. Er hielt die Figuren für Skulpturen aus Sandstein. Die an dem hölzernen Chorumgang befestigt gewesenen Darstellungen der Wunderblutlegende – Öl auf Holz – sah Riedel 1841 noch in bereits sehr mitgenommenem Zustand, Riedel, 1841, S. 168f.

[187] Büsching, 1819, S. 89.

[188] Cremer, 1996, S. 148.

[189] Krauss/von Olk, 2005b, S. 75.

[190] GStA PK, I. HA, Rep. 93D, Nr. 333 Ober-Bau-Deputation, Acta wegen der Bauten in der Stadt Wilsnack, 1844–1851, fol. 9–10.

[191] DStArB, Wil 306/312 1854–1935: Kirchliche Gebäude, Kirche zu Wilsnack, allgemeine Bausachen, fol. 44.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Eine in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts bereits in allen Schritten geplante, breit angelegte gründliche Restaurierung der Nikolaikirche begann 1939 und blieb, bedingt durch den Zweiten Weltkrieg, auf die wesentlichen bauerhaltenden Arbeiten beschränkt. Vermutlich wurde damals das dreibahnige Fenster in der Südwand der Wunderblutkapelle geöffnet[192]. MV

AUSSTATTUNGSGESCHICHTE: Die Bedeutung Wilsnacks als Wallfahrtszentrum schlug sich sichtbar in der Ausstattung der Kirche nieder. Der Kult um den Leib und das Blut Christi war an allen Stellen der Kirche gegenwärtig. Den Kirchenraum bereicherten Werke der unterschiedlichsten Kunstgattungen. Dazu zählen auch die zahlreichen seit der Mitte des 15. Jahrhunderts gestifteten Glasmalereien. Hinzu kamen Gegenstände und Gerätschaften des liturgischen Gebrauchs und vor allem die zahllosen Votivgaben der Pilger. Der Zürcher Theologe Felix Hämmerlin berichtete nach einem Besuch der Kirche um die Mitte des 15. Jahrhunderts, „dass die Pfarrkirche dort an allen Mauern, Wänden und Böden, ja sogar in den Gewölben über und über angefüllt ist mit Gerätschaften aus Metall, Wachs, Holz und anderen Materialien und vor Weihegaben im Übermaße strotzt“[193].

Nach Einführung der Reformation und dem Ende des Wunderblutkultes in Wilsnack wurde ein Großteil der Ausstattung auf Veranlassung des Kurfürsten Joachims II., darunter „alles Silberwerk und die Kleinodien“, nach Berlin gebracht[194], so dass heute nur noch wenige Zeugnisse die einstige Fülle an Ausstattungsstücken dokumentieren. Dazu zählen mehrere, teilweise nur fragmentarisch erhaltene Sandsteinskulpturen wie die Skulptur eines hl. Bavo (Fig. 11), eine Marienkrönung (Fig. 47) und der Kopf einer Christusfigur. Die Skulpturen sind heute unsystematisch entlang der Chormauer aufgestellt[195]. Zu dieser Gruppe zählen außerdem ein Leuchterfuß mit kleinen Löwenfiguren und der Taufstein. Das annähernd lebensgroße Standbild eines Bischofs (Fig. 12) hat seinen Platz in einer Nische im zweiten nördlichen Pfeiler des Langhauses gefunden[196].

Mehrere Ausstattungsstücke nahmen direkt Bezug auf das Hostienwunder. Im nördlichen Querhaus befindet sich ein Gedenkstein zur Erinnerung an Johannes Cabbuez, der im Jahre 1383 als Pfarrer von Wilsnack die blutenden Hostien entdeckt und den Kult begründet hatte (Fig. 48). Gemeinsam mit Johannes Bielefelt, ebenfalls Pfarrer in Wilsnack, präsentiert er die Monstranz mit den drei wundersamen Hostien. Zur Aufbewahrung dieser Hostien war eigens nach Fertigstellung der Ostteile der nach der Mitte des 15. Jahrhunderts neu errichteten Wallfahrtskirche ein Schrank in der Wunderblutkapelle angefertigt worden, dessen Türen in der Art eines Flügelretabels innen und außen bemalt worden waren. Die Außenseite zeigt eine Gregorsmesse (Fig. 21), die Innenseiten links einen Gnadenstuhl und rechts einen Ecce homo (Fig. 22f.).

Ein ehemaliger Schlussstein aus der Wunderblutkapelle mit der Darstellung des Lamm Gottes ist heute im Chor abgelegt. Heinrich Tocke, Domherr zu Magdeburg und entschiedener Gegner des Wunderblutkultes, erwähnte in seiner Synodalrede 1451 neben Büchern und Eisengeräten, die er bei seinem Besuch der Kirche gesehen hatte, auch 24 „picturis in choro“[197]. Bei diesen aus dem Vorgängerbau übernommenen oder in Kopie neu angefertigten Bildern hat es sich vermutlich um jene Bildtafeln mit Szenen der Auffindung des heiligen Blutes gehandelt, die LUDECUS 1586 in 15 Holzschnitten seinen Aufzeichnungen beigefügt hatte[198]. Tocke muss sie bei seinem Besuch 1443, also vor dem Neubau der Ostteile der Kirche bereits gesehen haben.

Die Quellen nennen mehrere Altäre in der Wilsnacker Kirche. In das Jahr 1389 datiert eine Urkunde, die jenen Ablass gewährte, die die Kirche „mit entsprechenden Ehren besuchen sollten und vor ihrem höchsten Altar, der zu Ehren des

[192] CREMER, 1996, S. 150.

[193] Felix Haemmerlin, Variae oblectationes opuscula et tractatus, zit. nach: HLAVÁCEK/KÜHNE, 2006, S. 189.

[194] CREMER, 1996, S. 142.

[195] Vgl. hierzu die „Kunstgeschichtliche Einleitung“ in diesem Band, S. 58f.

[196] Lange Zeit wurde diese Sandsteinfigur als der Havelberger Bischof Wöpelitz identifiziert. Übersehen wurde dabei, dass die Figur neben dem üblichen bischöflichen Ornat ein Pallium über den Schultern trägt, das allein dem Erzbischof vorbehalten war, und somit eher für die Darstellung des Kirchenpatrons, des hl. Nikolaus spricht. Auf diesen Tatbestand hatte Renate KROOS in einem Beitrag auf dem Kolloquium zur Mittelalterlichen Kunst in Brandenburg hingewiesen, KROOS, 1989, S. 151, Anm. 14. Während NICKEL (1990) und LICHTE (1990) die Skulptur in das letzte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts bzw. um 1400 datierten, votierte CREMER in seiner Dissertation 1996 für eine spätere Einordnung nach 1470. NICKEL, 1990, S. 159; LICHTE, 1990, S. 20–25. Folkhard CREMER widmete der Skulptur eine ausführlichere Betrachtung in CREMER, 1996, S. 132–140.

[197] CREMER, 1996, S. 120f.

[198] LUDECUS, 1586.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 47. Maria aus einer Krönungsgruppe. Bad Wilsnack, St. Nikolai. Um 1390.

Fig. 48. Gedenkstein für Johannes Cabbuez. Bad Wilsnack, St. Nikolai. Nach 1412.

hl. Nikolaus, und auch vor dem Altar der im Chor auf der nördlichen Seite errichtet ist, und zu Ehren des Leibes und Blutes unseres Herrn Jesus Christus und des heiligen Kreuzes geweiht ist, kniefällig anbeten sollten oder in der Kirche oder auf ihrem Friedhof das Wort Gottes hören sollten“[199]. Zwei Altarstiftungen aus der Zeit 1447 gehen auf Kurfürst Friedrich II. zurück[200]. Eine 1462 datierte Stiftung eines Altars zu Ehren Gottes, Maria Magdalenas und der Bischöfe Erasmus und Martin galt der Kapelle Salvatoris, die sich vermutlich auf dem Kirchhof befand[201]. Dem folgte 1465 die Schützengilde mit einem Altar zu Ehren Unserer lieben Frau, Sebastians, Christophorus, der 10.000 Ritter und Ursulas und ihrer Gesellschaft[202]. Seit 1488 nachweisbar ist ein Maria, Laurentius und dem Apostel Andreas geweihter Altar[203].

Auf der Altarmensa im Chor stehen heute zwei Retabel übereinander (Fig. 49), die bereits von Bekmann 1753 in diesem Zustand beschrieben wurden[204]. Der unterste, heute ebenfalls durch zwei Flügel bis auf die Mittelnische zu verschließende Kasten könnte entweder ehemals als Predella gedient haben oder als relativ kleines Retabel[205]. Die darin aufgestellten Figuren und Reliquienbüsten scheinen, zumindest teilweise, nicht ursprünglich zugehörig. Das größere Retabel darüber mit Maria und den 12 Aposteln fügt sich stilistisch in eine Reihe von Schreinen der Zeit um 1400, die dem Typus der Werke

[199] Zit. nach Cremer, 1996, S. 92.
[200] CDB, 3,1, 1859, S. 283.
[201] CDB, 1,2, 1842, S. 159f., Nr. XXI.
[202] Ebd., S. 160f., Nr. XXII.
[203] Ebd., S. 165, Nr. XXVII.
[204] Bekmann, 1751/1753, 2, Sp. 311.
[205] Nach Auskunft von Peter Knüvener sind die Flügel vermutlich eine Ergänzung des 19. Jahrhunderts, was eher an die ursprüngliche Verwendung als Predella denken lässt.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

des Meister Bertram folgen[206]. Der kleinere, zuoberst stehende Aufsatz könnte, nach seinem Figurenprogramm zu urteilen, zum oben erwähnten, seit 1488 nachweisbaren Marien-, Laurentius- und Andreasaltars gehört haben.
Daneben repräsentieren die Holzskulptur einer trauernden Muttergottes (Fig. 33) und die Steinskulptur eines Schmerzensmannes (Fig. 24) Ausstattungsstücke aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts.
Nahezu vollständig verloren sind die ehemals umfangreichen Votivgaben. Erhalten hat sich allein eine Schenkung vermutlich skandinavischer Pilger mit der Holzskulptur eines hl. Olaf (Fig. 50), die in die Zeit um 1400 (?) datiert wird. Verloren sind hingegen zwei lebensgroße, mit Wachs überzogene Bildnisse eines mecklenburgischen Herzogs und eines Markgrafen von Brandenburg[207], die BEKMANN noch erwähnt hatte[208].
So gesehen, erweisen sich die Glasmalereien im Chor und dem nördlichen Querhausfenster als das umfangreichste, noch erhaltene Zeugnis der einstmals prachtvollen Ausstattung der Wilsnacker Wunderblutkirche. UB

VERGLASUNGSGESCHICHTE: Die reiche Ausstattung der Nikolaikirche mit Glasmalereien war Stiftungen aus ganz Europa zu verdanken[209]. Zu den Stiftern der Chorfenster sollen Kurfürst Friedrich II. von Brandenburg[210], König Christian I. von

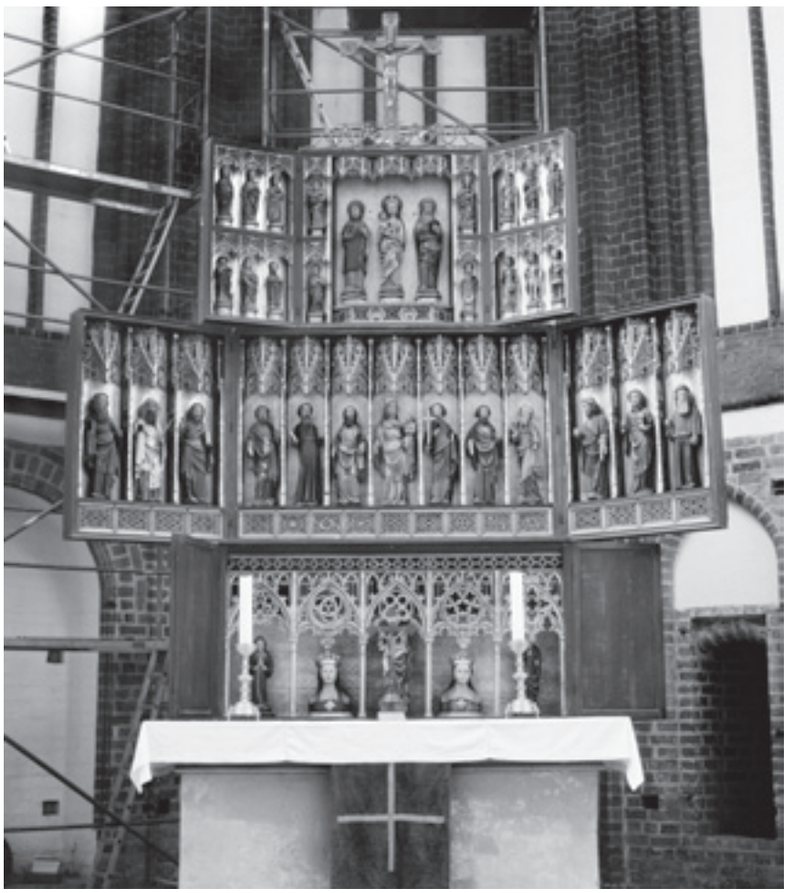


Fig. 49. Hochaltarretabel. Bad Wilsnack, St. Nikolai.
Um 1400/um 1488.

Fig. 50. Hl. Olaf. Bad Wilsnack, St. Nikolai.
Skandinavien, um 1400(?).

206 WOLF, 2002.
207 BEKMANN, 1751/1753, 2, Sp. 309; NICKEL, 1990, S. 154.
208 BEKMANN, 1751/1753, 2, Sp. 309.
209 Reg. Nr. 91. Danach wurden die einzelnen Fenster durch bestimmte Länder unterhalten. GUNDLING, 1725, S. 102, schreibt, „auch selbsten die Römischen Kayser wie auch die grössten Potentaten“ hätten ihre Gesandten zur Erfüllung ihrer Gelübde nach Wilsnack geschickt „wie die zu Wilsenack vorhandene Nachrichten auch die gemahlte Kirchen-Fenster und Wappen bezeugen“.
210 CREMER, 1996, S. 125f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Dänemark und die Stadt Hamburg gehört haben[211]. Hartmut KÜHNE bringt die Fensterstiftung Christians I. von Dänemark mit dessen Besuch Wilsnacks im Herbst 1474 in Verbindung, während er das Erasmusfenster als Stiftung der hohenzollernschen Markgrafen von Brandenburg ansieht[212]. Es ist anzunehmen, dass ursprünglich alle Fenster der Kirche Glasmalereien enthielten[213]. Die ältesten überlieferten Berichte über Verglasungen der Kirche betreffen eine niederländische Stiftung von Wappenbanner tragenden Tieren (erhaltene Felder in Fenster n VIII)[214]. Seit 1430 wurden nachweislich regelmäßig Pilgerfahrten aus den Niederlanden nach Wilsnack unternommen. Im Jahr 1459 erteilte der niederländische Adlige Frank van Borselen dem „glasmaker" Zweer van Opbueren Wesselz in Den Haag den Auftrag für die Anfertigung eines großen Fensters in Wilsnack. Zweer van Opbueren Wesselz schickte noch im gleichen Jahr seinen Knecht (Gesellen) Symon nach Wilsnack, um dort die Maße des zu verglasenden Fensters abzunehmen. 1460 werden Transport und vollzogener Einbau der Scheiben abgerechnet[215].

Im Jahr 1475 bestimmte Kurfürst Albrecht von Brandenburg testamentarisch 100 Gulden für ein gemaltes Fenster in der Wunderblutkirche. Die Ausführung sollten seine Söhne selbst veranlassen, denn bereits früher zu diesem Zweck an den Wilsnacker Klerus übergebene Gelder seien nicht für Glasmalerei verwendet worden[216].

Nach der Reformation wurden die Einkünfte der Nikolaikirche durch den Kurfürsten auf die von Saldern übertragen. Ein Streit um die Instandhaltungspflichten des Kirchengebäudes löste sich erst mit der Übernahme des Patronats durch Matthias von Saldern. In den Jahren 1582, 1585 und 1587 wurden Verträge über die Patronatslasten und -einkünfte zwischen den von Saldern und dem Rat der Stadt Wilsnack geschlossen[217]. In den Jahren 1702 bis 1706 ließen die von Saldern die Fenster ausbessern[218]. Nach fortgesetzten Unstimmigkeiten regelte ein im Jahr 1732 geschlossener Vertrag u. a. auch die kostenintensive regelmäßige Reparatur der Fenster der Kirche[219]. Die älteste Rechnung für Reparaturarbeiten an Fenstern stammt aus dem Jahr 1746[220].

Im Jahr 1763 wurden die Westfenster des Querhauses vermauert. In den Jahren 1809 und 1810 besserte man unbenannte Fenster der Kirche aus[221]. Im Jahr 1865 beklagte ADLER den vielleicht rettungslosen Verfall der Glasfenster, deren größtenteils figürliche Szenen sich auf das Marienleben und die Passionsgeschichte bezögen[222].

Offensichtlich nach 1817/19, dem Besuch BÜSCHINGS in der Kirche, und vor 1872, dem Jahr ihrer erneuten Freilegung[223], wurden die Querhausfenster fast vollständig vermauert[224]. Vielleicht bezog sich die am 20. Juni 1871 durch die Regierung erteilte Baugenehmigung zur „Herstellung der Kirchenfenster"[225] auf die Öffnung der Querhausfenster, die jedoch in der Breite auf die Hälfte reduziert wurden[226].

Im Jahr 1880 besuchte Kronprinz Friedrich Wilhelm, der spätere Kaiser Friedrich III., die Wilsnacker Kirche und machte offensichtlich Zusagen zur Beihilfe für die Instandsetzung der Glasmalereien, auf die sich die Kirchengemeinde 1881 berief.

[211] EICHHOLZ/SOLGER/SPATZ, 1909, S. 783.
[212] KÜHNE, 2005c, S. 30; KÜHNE, 2005d, S. 112.
[213] Reg. Nr. 118, 122.
[214] Zuerst veröffentlicht durch ARKENBOUT, 1967, S. 121f.
[215] JANSE, 1992, S. 25.
[216] SCHULTZE, 1989, S. 159. Er vermutet, es handele sich bei dem Vermächtnis Albrechts um die heute in Fenster I befindlichen Glasmalereien, deren Stiftung andere Kurfürst Friedrich II. zuschrieben, CREMER, 1996, S. 125f., zuletzt SCHUMANN, 2005, S. 81f. Textzitat aus dem Testament des Kurfürsten bei CAEMMERER, 1915, S. 48.
[217] RUDLOFF, 1927, S. 151, 155f.
[218] CREMER, 1996, S. 145.
[219] Reg. Nr. 67; CORS, 1930, S. 31 (Vergleich vom 25. Juni 1732 zwischen dem Kirchenherrn und den von Saldern). Zu den Reparaturen in der Folgezeit vgl. Reg. Nr. 68–70, 73–77.
[220] Reg. Nr. 71.
[221] CREMER, 1996, S. 146. Zu späteren Reparaturen zwischen 1812 und 1861 vgl. Reg. Nr. 81–105 .
[222] Zu Fensterreparaturen zwischen 1865 und 1868 vgl. Reg. Nr. 107–109.
[223] BREEST, 1881, S. 160.
[224] BÜSCHING, 1819, S. 89, sah die Querschifffenster noch unverbaut: „In jeder der Kreuzseiten ist ein mächtig großes Fenster, und diese beiden erhellen, mit noch zehn andern Fenstern das Schiff". Im Jahr 1872 hatte eine „umfassende Renovation des Innern" stattgefunden, wie der Gemeindekirchenrat in einem Schreiben an den Patronatsherren von Saldern am 10. März 1875 bemerkt, vgl. DStArB, Wil 306/312 Kirchliche Gebäude, Kirche zu Wilsnack, allgemeine Bausachen 1854–1935, fol. 44.
[225] Reg. Nr. 110.
[226] BREEST, 1881, S. 160f. Zu Fensterreparaturen in den Jahren 1871–1874 vgl. Reg. Nr. 111–116.
[227] BREEST, 1881, S. 161.
[228] Reg. Nr. 118.
[229] Reg. Nr. 120.
[230] Reg. Nr. 121. Auf den Zustand der Glasmalereien vor ihrer Restaurierung muss sich auch die sehr kurze Schilderung der Fenster bei BERGAU, 1885, S. 783, beziehen.
[231] Reg. Nr. 122.
[232] Reg. Nr. 125f.
[233] Reg. Nr. 127.
[234] Reg. Nr. 128.
[235] Reg. Nr. 134–136.
[236] Reg. Nr. 136.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Der Wilsnacker Pfarrer Ernst BREEST beschrieb 1881, dass in sieben Chorfenstern „ein Fach der seltenen Malereien nach dem anderen durch die Stürme aus dem altersschwachen Blei und aus den verrosteten Windeisen“ fiel und durch „einfaches Glas“ ersetzt wurde. Er schlug vor, alle noch vorhandenen Glasmalereien in den drei mittleren Chorfenstern zu vereinen und die anderen Fenster blank zu verglasen[227]. Im März 1881 bat der Gemeindekirchenrat das preußische Kultusministerium um Unterstützung bei seinem Vorhaben, ein königliches Gnadengeschenk zur Restaurierung der Glasmalereien zu beantragen. Dazu sollte das Ministerium einen Gutachter entsenden, der Art und Umfang der Arbeiten abschätzen könnte[228]. Das Ministerium übertrug diese Aufgabe am 7. Juni 1881 dem Königlichen Institut für Glasmalerei in Berlin[229]. Im September 1883 erfolgte die Bestandsaufnahme der Glasmalereien durch den Architekten Stöckhardt[230]. In der Folgezeit stellte der Gemeindekirchenrat ein Bittgesuch um Zuschüsse an den Kaiser und König[231]. Im Jahr 1884 wurden bereits Ausbesserungen an den inzwischen in das Königliche Institut für Glasmalerei gelangten Scheiben vorgenommen, offenbar in Erwartung des Auftrages[232]. Im Januar 1886 genehmigte Oberbaurat ADLER von der Bauabteilung des Ministeriums für öffentliche Arbeiten die Restaurierungsarbeiten[233], deren Finanzierung noch immer unklar war. Eine königliche Gnadenbewilligung sollte nur bei Übernahme der Nebenkosten durch die Gemeinde erfolgen[234]. Gemeinde und Patronat – die Familie von Saldern – konnten erst Ende 1887 durch die entschiedene Intervention des Kultusministeriums zur Übernahme der Nebenkosten in Höhe von 1455 Mark verpflichtet werden[235]. Das königliche Gnadengeschenk betrug 10.520 Mark[236]. Bereits am 11. Dezember desselben Jahres waren die Grisaillefenster mit den Hausmarken und die Kreuzigungsdarstellung des Mittelfensters fertig gestellt, während an den Wappendarstellungen aus dem unteren Teil des Mittelfensters noch gearbeitet wurde. Im Mai des Jahres 1889 waren die restaurierten Glasmalereien, neu geordnet, in die fünf mittleren Chorfenster der Nikolaikirche eingesetzt[237]. Die Fenster I, n II und s II wurden „mit figürlichen Darstellungen aus der Erasmus-, Maria- und Christus-Legende unter Mitverwendung alter sächsischer Fürstenwappen“, die Fenster n III und s III „mit Hausmarken gefüllt“. Alle anderen Chorfenster behielten ihre 1883 eingesetzte Verglasung „mit Rauten von weißem Glas“[238]. Eine von ADLER 1898 veröffentlichte Farblithographie gibt eine idealisierte Vorstellung der Chorverglasung wieder (Fig. 51)[239].

Nicht alle der 1883 ausgebauten Glasmalereien der Nikolaikirche waren zurückgekehrt. Es fehlten neben einzelnen Feldern aus nicht mehr rekonstruierbaren größeren Szenen die Wappenbanner tragenden Tierdarstellungen. Erst im Zusammenhang mit der Auflösung des Königlichen Instituts für Glasmalerei zum 1. April 1905 wendete man sich wegen der dort lagernden Wilsnacker Glasmalereien an die Kirchengemeinde[240]. Der letzte Direktor des Instituts, Julius Engel, machte sich um die sinnvolle Zusammenstellung dieser Scheiben und um die erste grundlegende Klärung und Zuordnung der niederländischen Wappen verdient[241]. Im Juli 1906 regte Provinzialkonservator Lutsch den Einbau der Reste in eines der siebenbahnigen Querhausfenster in der Art an, „daß sie von unten die mittleren Bahnen einnehmen. Da die Fenster übereinander 20 Felder haben [...], so würde der obere Teil vollständig seine Rautenverglasung behalten“[242]. Im August 1907 stimmte Provinzialkonservator Lutsch dem Vorschlag der Gemeinde zu, dafür das nördliche Querhausfenster zu wählen. Sieben Wappen sollten in einer Reihe, zwei weitere „an günstiger Stelle“ eingebaut werden. Übrig gebliebene, nicht wieder verwendete Bruchstücke von Glasmalereien sollten, wohl zur Reparatur der farbigen Fenster, aufbewahrt werden. „Mit Rücksicht auf den nicht übermäßigen Wert der hier unterzubringenden Glasmalereireste“ erachtete Lutsch das Anbringen von Schutzgittern für überflüssig[243]. Nach Sicherung der Finanzierung durch die Gemeinde erging schließlich im November 1910 die endgültige Genehmigung des Kultusministeriums zum Einbau der Felder[244]. Die Glasmalereien lagerten bereits seit dem Juni 1905 in Kisten verpackt in der Nikolaikirche[245]. Wie schon 1907 durch Lutsch vorgeschlagen, wur-

[237] Reg. Nr. 139, 142, 144, 146f., 150.

[238] Reg. Nr. 155. BEESKOW, 2002, 2, S. 100, veröffentlicht ein Verzeichnis von 197 Kartons des Kgl. Instituts, in dem unter Nr. 45 „Kirche zu Wilsnack / Tapeten / Die Geburt Christi mit 2 Figuren 1/3 lebensgr. / Ornament“ und unter Nr. 89 undatiert aufgeführt sind: „Dom zu Wilsnack / (I) Erasmus, (II) Kreuzigung, u. (III) Maria Fenster / mit Maria Krönung neugezeichnet / Wappen und farbige Pausen“. Die „Wappen“ sind nicht auf Fenster n VIII zu beziehen; zu diesem Fenster vgl. unten.

[239] ADLER, 1862/1898, 2, Taf. LVII. Die Aufmauerung der unteren Zeilen der Fenster ist durch die Darstellung einer vollständig die Fenster füllenden Verglasung ersetzt.

[240] Reg. Nr. 156. In den Jahren davor waren die Fenster bereits instand gesetzt worden, Reg. Nr. 154, 173.

[241] ENGEL, 1904a und identischer Text, jedoch mit Abbildungen, ENGEL, 1904b; die gezeichnete Anordnung der Felder entspricht nicht der heutigen. Reg. Nr. 155, 157, 168f.

[242] Reg. Nr. 171.

[243] Reg. Nr. 172.

[244] Reg. Nr. 172, 178. Zu den sich von 1905–1910 hinziehenden Verhandlungen zwischen Gemeinde, Patronat, Provinzialregierung und Kultusministerium um die Finanzierungsverpflichtung für den Einbau der Scheiben vgl. Reg. Nr. 156f., 160–162, 170, 174–178.

[245] Reg. Nr. 156, 159f., 163–169.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 51. Bad Wilsnack, St. Nikolai, Chor und östliche Querhausseite. Farbverglasung des Chors frei rekonstruiert. Friedrich Adler, 1898.

de die in Frankfurt am Main ansässige Glasmalereifirma Linnemann mit dem Einbau der Scheiben betraut[246]. Zwischen Juni und September 1911 setzte die Firma die Felder in das nördliche Querhausfenster ein[247] und fotografierte anschließend das gesamte Fenster (Fig. 52)[248].

Für die Fenster finden sich bis 1942 lediglich Abrechnungen üblicher instand haltender Reparaturen und kleiner Erneuerungen von Scheiben ohne Glasmalerei[249]. Zur Sicherung der Glasmalereien vor Bombenschäden wurden sie zwischen Juni und September 1942[250] durch die Neuruppiner Glaserei Müller ausgebaut und, in Kisten verpackt, in die alte Sakristei gestellt[251]. Eine endgültige Sicherung der Kisten, eventuell durch Einmauerung, verzögerte sich wegen der durch den Provinzialkonservator in Auftrag gegebenen fotografischen Aufnahme aller Felder, die erst am 8. Juni 1943 erfolgte[252]. Im Oktober 1943 veranlasste das Preußische Staatshochbauamt Perleberg die dauerhafte Verpackung und die Einmauerung

[246] Reg. Nr. 172, 179–182.

[247] Reg. Nr. 183–186.

[248] Reg. Nr. 186–190.

[249] Reg. Nr. 193–196. Vgl. auch die Akten DStArB, Wil 307/315 „Instandsetzungen an der Kirche zu Wilsnack“ und DStArB, Wil 305/317 „Instandsetzungen der Kirche zu Wilsnack zwischen 1790 und 1987“.

[250] Reg. Nr. 208, 220, 224.

[251] Reg. Nr. 141, 247. Eine vorausgegangene Beauftragung der Quedlinburger Firma Ferdinand Müller war ohne Zustimmung des Hochbauamtes Perleberg und der Kirchengemeinde erfolgt und wurde rückgängig gemacht, dazu u. a. Reg. Nr. 198–207, 209–220, 236, 243, 251.

[252] Reg. Nr. 223f., 231, 242, 250. Zur geplanten Sicherung der Kisten Reg. Nr. 247f., 250, 252. Im Widerspruch zum Zeitpunkt der fotografischen Arbeiten in Wilsnack steht ein Bericht des Gemeindekirchenrats vom 7. Februar 1943, in dem die Kisten bereits für ummauert erklärt wurden, Reg. Nr. 241. Die hohen Ansprüche der Denkmalpflegeinstitutionen und des Evangelischen Konsistoriums führten angesichts der bescheidenen finanziellen Möglichkeiten der Gemeinde und der desolaten Lage bezüglich der Facharbeitskräfte und Spezialmaterialien zu einem unlösbaren Konflikt, der durch entsprechende Positivmeldungen gelöst werden sollte.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

der 18 Spezialkisten[253] in einer Nische der Westfront, „linkerhand von der Orgelempore“[254]. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges wurde bereits im Jahr 1946 vergeblich eine arbeitsfähige Glaserfirma für eine Instandsetzung und das Einsetzen der Glasmalereien gesucht[255]. Nachdem zunächst der in Bad Wilsnack ansässige Glasermeister Schultz mit der Arbeit betraut werden sollte[256], ging der Auftrag im Dezember 1947 an die Berliner Glasmalereifirma August Wagner, in deren Werkstatt die Felder aus den Fenstern I, n II, s II und n VIII bereits im Oktober 1947 gebracht worden waren[257]. Der Auftrag umfasste die Reinigung der Gläser mit Wasser und Seife (ohne Beschädigung der Patina), die Untersuchung und Festigung der Bleinetze, die Prüfung des Schwarzlots und nötigenfalls dessen Festigung, die Untersuchung der Gläser auf Wettersteinansatz. Darüber hinaus sollten auch der Bestand an Originalgläsern festgestellt und die ikonographischen Zusammenhänge überprüft und schließlich alle Felder sowohl vor als auch nach der Restaurierung fotografiert werden[258]. Anfang Juni 1948 war die Arbeit an den drei mittleren Chorfenstern (I, n II, s II) abgeschlossen; sie wurden im August abgeholt und von Glasermeister Wilhelm Schultz eingesetzt[259]. Mit einer rückseitig eingeritzten Inschrift auf dem Feld 18b in Fenster n II ist die Montagezeit mit „August–September“ angegeben[260]. Die Arbeiten an den Glasmalereien aus dem Nordquerhausfenster (n VIII) waren im August 1948 weit fortgeschritten, so dass die Felder im September bereits nach Wilsnack transportiert wurden[261]. Wagner schlug eine Neuordnung der Felder nach durch ihn rekonstruierten ursprünglichen Bildzusammenhängen vor, der das Denkmalamt nach sorgfältiger Prüfung folgte[262]. Zwischen Oktober 1949 und Juni 1950 wurden die Glasmalereien eingesetzt[263]. Die geänderte Anordnung wird wie folgt geschildert: „Die Wappentiere befinden sich bis auf den Löwen alle in der unteren Reihe, die übrigen Bilder sind insgesamt so angeordnet, daß sie eine Kreuzform ergeben.“[264] Im Jahr 1960 wurde zumindest an Fenster n II gearbeitet, wie eine auf der Rückseite von Feld 18b eingeritzte Inschrift bezeugt[265].

Fig. 52. Bad Wilsnack, St. Nikolai, Qhs. n VIII. Einbausituation von 1911 bis 1942.

[253] Reg. Nr. 254, 258f.

[254] Reg. Nr. 253. Ein abschließender Bericht des Gemeindekirchenrates an das Evangelische Konsistorium erfolgte im Dezember 1943, Reg. Nr. 257.

[255] Reg. Nr. 266, 268f. Das Amt für Denkmalpflege drängte zugleich darauf, die Felder bei dieser Gelegenheit sowohl ikonographisch als auch technisch gründlich zu untersuchen, Reg. Nr. 263. Im Januar des Jahres 1947 lehnte die Werkstatt Ferdinand Müller, Quedlinburg, den Einbau der Scheiben ab, solange nicht durch die Denkmalpflege Stellung zu einer eventuellen Wiederherstellung der Verbleiung genommen worden sei, Reg. Nr. 272f.

[256] Schultz wendete sich deshalb im Juni 1947 an die Firma Wagner, Berlin, mit der Bitte um Blei und Arbeitskräfte, Reg. Nr. 274.

[257] Vgl. die Reg. Nr. 275–291. Dass es sich um die drei mittleren Chorfenster und Fenster n VII, nicht aber um n III und s III handelte, geht aus Reg. Nr. 295f. hervor.

[258] Reg. Nr. 276, 287. Am 11. Aug. 1948 quittierte Seeger, Amt für Denkmalpflege, den Erhalt von schwarz-weißen und farbigen Fotos, Reg. Nr. 301. Der Verbleib der Fotos konnte nicht geklärt werden.

[259] Reg. Nr. 292, 297–303.

[260] Die Inschrift entdeckte Holger Kupfer, CVMA Potsdam. Sie lautet: „Diese Fenster wurden/ von/ Wilhelm Schultz sen., 50 Jahre alt/ und/ Wilhelm Schultz jun., 15 Jahre alt/ im August–September 1948/ eingesetzt.“

[261] Reg. Nr. 299, 304.

[262] Reg. Nr. 305, 307f., 315.

[263] Reg. Nr. 311–315.

[264] Reg. Nr. 317.

[265] Die Inschrift entdeckte Holger Kupfer, CVMA Potsdam. Sie lautet: „Ernst Neumann/ 30. August 1960/ Nachmittag um $^1/_2$ Uhr/ 29 Jahre alt.“

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Im Jahr 1973 wurde die Restaurierung der Glasmalereien aus Fenster n II vorbereitet[266], 1974 durch H. Hajna, Erfurt, begonnen und im November 1974 abgeschlossen[267]. Erst 1975, offensichtlich nach Anfertigung von Schutzgittern, wurden die Felder eingebaut[268]. Ab 1984 wurde in regelmäßig veranstalteten Expertenrunden eine grundlegende Restaurierung und Sicherung auch aller anderen Wilsnacker Glasmalereien in die Wege geleitet und in den Jahren 1985–1988 durch die Werkstatt Lehmann realisiert[269], beginnend mit Chorfenster s II[270]. Im Anschluss daran folgte Fenster n VIII[271]. Mit der Wiederherstellung von Chorfenster I wurde die Firma Lehmann Ende 1989 beauftragt[272]. In den folgenden Jahren restaurierte dieselbe Firma auch Fenster s III[273].
Von den niederländischen Wappen aus Fenster n VIII wurde ein Großteil der Gläser trocken und mit Alkohol gereinigt, feste Kittränder wurden chemisch gelöst, störende Hilfs- und Notbleie entfernt, Fehlstellen ergänzt, ältere Restaurierungen z.T. ersetzt, Risse geklebt, die Felder neu verbleit[274]. Die Schwarzlotzeichnung war in den Konturen noch nicht angegriffen, einzelne Gläser zersplittert. Die Scheiben wurden in Kupferrahmen gefasst und durch eine Außenschutzverglasung gesichert[275]. MV

Ursprüngliches Programm, Rekonstruktion: Die Wilsnacker Glasmalereien sind ein komplexes Gebilde aus einer Vielzahl von einander unabhängigen Stiftungen hochrangiger Persönlichkeiten wie des dänischen Königs Christian I., der brandenburgischen und sächsischen Kurfürsten, in- und ausländischer Adliger, wie beispielsweise des niederländischen Ritters Frank van Borselen[276], von Bürgern[277] und Städten[278]. Neben der Verherrlichung Mariens und Szenen aus Leben und Passion Christi hatten eucharistische, konkret auf das Hostienwunder Bezug nehmende Motive Eingang in die Glasmalerei gefunden, ergänzt um Heiligenfiguren und -martyrien, die kein durchgängig konzipiertes, geschlossenes Bildprogramm erkennen lassen.
Nach der Chorerweiterung um die Mitte des 15. Jahrhunderts standen für Glasmalereien neun Fenster im Chor und jene in den Querhäusern zur Verfügung. Ab wann eine Verglasung des Langhauses erfolgen konnte, ist den Überlieferungen nicht zu entnehmen. Quellen aus vorreformatorischer Zeit, die Auskunft über die Glasmalereien geben, haben sich außer zu der niederländischen Stiftung des Frank van Borselen nicht erhalten. Herangezogen werden können stattdessen nur Schilderungen aus späteren Tagen.
Die älteste dieser Beschreibungen der Glasmalereien in der Wilsnacker Nikolaikirche basiert auf den Aufzeichnungen Johann Christoph Bekmanns aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts in einer Überarbeitung und Erweiterung durch Bernhard Ludwig Bekmann. Darin ist zu lesen: „Die fenster in dem kohr sein nicht allein hoch, sondern mit vielen schönen bildern und wapen nach der alten glasarbeit gezieret, und sol iedewedes einer oder der andere Potentat haben verfertigen lassen: gestalt dann fast alle der Europäischen Potentaten wapen, unter andern insonderheit in dem hinter dem altar das Dänische Wapen enthalten, mit darunter stehender schrift so weit sie noch zu lesen ist *.... gnaden to Dennemarck .... Wenden und Gothen König ... togh to Holsteyn, Stormern ... Oldenborg und de ...* In dem zur linken das Churbrandenburgische, von Friderici des II. zeiten nur mit drei schilden, dem Hohenzollerischen, Burggräflichen und Märkischen Adler. In dem zur rechten das Chur Sächsische, und dicht dabei das Fürstl. Sächsische, auch nähst dem zur rechten noch das vollkommene Sächsische wapen in unterschiedene stükke und unten *... gnaden ... to Sassen Kurforst Ertz*

[266] Reg. Nr. 322.
[267] Reg. Nr. 327–329.
[268] Reg. Nr. 330.
[269] Reg. Nr. 336f. und Mitteilungen des Instituts für Denkmalpflege, Arbeitsstelle Schwerin 31, 1986, S. 708. Ein Großteil der Scheiben wurde in der Werkstatt Lehmann in Berlin-Weißensee restauriert, während zu gleicher Zeit in die Fensteröffnungen zunächst die Schutzverglasung eingesetzt wurde. Beteiligt war auch der Bad Wilsnacker Glasermeister Wilhelm Schultz, der nicht nur die ungemalten, sondern auch Felder mit Hausmarken instand setzte, Reg. Nr. 348, 352. Zum Gesamtumfang der Fensterreparaturen am Kirchengebäude vgl. auch die Reg. Nr. 349–351, Schulze, 1988a, S. 712.
[270] Reg. Nr. 337–340.
[271] Reg. Nr. 341, 343, 345f. Reg. Nr. 341 auch zu Überlegungen zu einer Neuordnung der Felder.
[272] Reg. Nr. 346.
[273] Reg. Nr. 353.
[274] Reg. Nr. 343, 345.
[275] Schulze, 1988a, S. 715f.
[276] Vgl. hierzu S. 108–114.
[277] Überliefert ist die Stiftung eines Glasfensters 1468 durch den Hamburger Ratsherrn Johann Meiger, bei der ihn die Stadt Hamburg mit 8 Pfund unterstützte, vgl. hierzu Kurze, 2006, S. 120.
[278] Breest hatte 1881 beispielsweise noch die Wappen der Städte Aachen und Rostock gesehen. Breest, 1881, S. 160.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Marschall Marggraf zu Missen. Auch finden sich drunter hieroglyphische figuren, sonderlich ein beschorner mönch, so die monstranz in ihrer völligen bildung mit 3 hostien in händen hält."[279]

Mit Beginn des 19. Jahrhunderts mehrten sich die Erwähnungen zumeist im Zusammenhang mit Reisebeschreibungen und kunsthistorischen Abhandlungen, wie jener Johann Dominicus FIORILLOS. In der vier Bände umfassenden „Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und in den vereinigten Niederlanden" behandelte FIORILLO in Band 2 die Mark Brandenburg. Zu Wilsnack schrieb er: „Die Fenster des Chors derselben sind sehr hoch und prangen mit vielen Glasmahlereien, welche nicht blos Wappen hoher Häuser, sondern auch biblische Geschichten und die Legenden von dem heiligen Blut, das ehemals hier verehrt wurde, darstellen. Am merkwürdigsten findet man die Figur eines Ordensgeistlichen, der eine Monstranz und drei Hostien emporhält. Vier und zwanzig Glasmahlereien, in den Seitenfenstern, wahrscheinlich nicht lange nach dem Jahr 1383 verfertiget, enthalten die ganze Geschichte von der Auffindung dreier Hostien, so wie andere Felder die Bildnisse der Apostel und mehrerer Heiligen." Johann Gustav BÜSCHING, Professor der Kunstgeschichte in Breslau, veröffentlichte in den Jahrbüchern der Literatur 1818 eine Rezension zu den bereits erschienenen Bänden 1 und 2. Darin würdigte er die große Arbeitsleistung FIORILLOS mit den Worten: „nur wer sich selbst mit Forschungen der Art abgegeben hat, die das vorliegende Buch gesammelt aufstellt, kann die Größe und Schwierigkeit der Arbeit würdigen"[280]. In der monographischen Aufarbeitung von Leben und Werk FIORILLOS betont jüngst Claudia SCHRAPEL, dass „Fiorillo nicht nur die aktuellen Aufsätze in den zahlreichen Zeitschriften zur Kenntnis genommen [hatte], sondern auch die neuesten Veröffentlichungen, soweit es ihm möglich war. Außerdem ließ er mündliche oder in Briefen enthaltene Informationen in seine Arbeit einfließen, jedoch nicht ohne diese sorgfältig zu prüfen."[281] Daraus ergibt sich, dass FIORILLO und wohl auch eine Vielzahl weiterer Autoren zumindest einen Teil der beschriebenen Orte und Bauwerke nicht selbst aufgesucht hatten. Für Wilsnack und andere Orte der Mark Brandenburg ist dies zu vermuten, denn während die Heiligblutkirche mit ihren Glasmalereien immerhin angeführt wird, fehlen beispielsweise die Kirchen der Stadt Brandenburg gänzlich; der Havelberger Dom wird nur ob seines Alters gewürdigt[282]. In zwei Anmerkungen verwies FIORILLO auf BEKMANN und LUDECUS, die ihm als Quelle dienten.

Seine Reise durch einige Münster und Kirchen Norddeutschlands hatte BÜSCHING nach eigenen Worten im Herbst 1817 unternommen. Der kurze Aufenthalt in Wilsnack, auf seinem Weg von Havelberg nach Halberstadt, erlaubte nur knappe Anmerkungen zu den Glasmalereien. Seine Beschreibung begann er mit dem südwestlichen Chorfenster. Darin sah er „eine Menge Wappen, Schwan, Bär, Löwe, Affen tragen Fahnen, worauf Worte stehen, die ich nicht gleich lesen konnte. Sind sie Schildhalter adelicher Wappen? Außerdem noch mancherlei Gemäuer u. s. w." In den sich anschließenden Fenstern beschrieb er: „Fenster zwei: Ritter, Bischof, Maria mit dem Christkinde und dergleichen. Fenster drei ist ganz verlezt und durch weißes Glas ersezt; es findet sich in ihnen nur ein alter Kopf und die Hände eines betenden. Fenster viere: König, Bischöfe, besonders einer mit einem herrlichen und wahrhaft leuchtenden blauen Kleide. Fenster fünf, das Mittelfenster: Bischof, Schiff mit darauf befindlichen Personen. Fenster sechs: heiliger Georg, Maria in der Herrlichkeit, Bischöfe, Ritter u.s.w. Fenster sieben ist das vollständigste: Christus am Kreuz mit Johannes und Maria; Maria mit dem Christkinde zwischen spielenden Engeln. Fenster acht: Tod des Johannes, König u. s. w. Fenster neun: Wappen, Ritter mit Hellebarden u. s. w."[283] BÜSCHING korrigierte FIORILLOS Bemerkung zu den 24 Glasmalereien in den Seitenfenstern mit Szenen zur Auffindung der heiligen Hostien[284]. Die bei LUDECUS in 15 Holzschnitten wiedergegebenen Szenen seien auch nicht nach alten Glasmalereien entstanden, sondern nach Ölbildern im Chor[285], wohl an der Emporenbrüstung. Hier hatte FIORILLO wiederum auf BEKMANN zurückgegriffen, diesen aber falsch interpretiert[286]. Auf BEKMANN und FIORILLO berief sich schließlich auch M. A. GESSERT 1839 in seiner „Geschichte der Glasmalerei in Deutschland und den Niederlanden, Frankreich, England, der Schweiz, Italien und Spanien von seinem Ursprung bis auf die neueste Zeit". Wie BEKMANN beti-

[279] BEKMANN, 1751/1753, 2, Sp. 309f.; GESSERT, 1839, S. 77f., stützt sich lediglich auf BEKMANNS Arbeit, ohne die Kirche selbst besucht zu haben.

[280] BÜSCHING, 1819, S. 58.

[281] SCHRAPEL, 2004, S. 371.

[282] BÜSCHING versuchte, basierend auf seinen eigenen „Durchforschungen alter Schriften oder dem, was ihm das Selbstanschauen alter Denkmäler gab", Lücken zu ergänzen, indem er „seine oft von den früheren Beobachtern und Beschreibern abweichenden Ansichten ohne Groll und Anmaßung aufstellt". BÜSCHING, 1819, S. 58, 126–128.

[283] Ebd., S. 86f.

[284] Ebd., S. 87.

[285] Ebd.

[286] Vgl. hierzu auch „Ausstattungsgeschichte" S. 92.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

telte er die Wilsnacker Kirche als Katharinenkirche mit Nikolaus als Nebenpatron und wie FIORILLO führte er wieder die 24 Felder mit Szenen aus der Geschichte des heiligen Blutes in den Seitenfenstern des Chores auf[287].

Nur wenige Jahre zuvor, 1833, hatte Eduard Spranger ein Tafelbild mit Blick von Westen in den Chor der Kirche (Fig. 53) geschaffen. Bereits entfernt waren zu diesem Zeitpunkt der den Chor vom Schiff abtrennende Lettner und der Laufgang im Chor. Die schlanken drei- bzw. vierbahnigen Chorfenster waren im unteren Bereich, der etwa fünf Zeilen entsprach, vermauert. Deutlich sichtbar wird im Gemälde Sprangers der nur noch lückenhafte Bestand an Glasmalereien, der jedoch bis zur folgenden Dokumentation in den 1880er Jahren nochmals erhebliche Verluste zu verzeichnen hatte. Auch wenn nicht davon auszugehen ist, dass Spranger die einzelnen Felder exakt nachgezeichnet hat, ist in der Gesamtanlage des Bildes eine hohe nachvollziehbare Detailgenauigkeit zu konstatieren[288]. In Fenster n II ist andeutungsweise ein Medaillon zu erkennen. Am stärksten scheinen in den folgenden Jahren die Verluste in den Fenstern s II und s III gewesen zu sein. Vor allem Letzteres erweist sich bei Spranger als noch durchgängig mit Glasmalerei ausgestattet.

Fig. 53. Das Innere der Wunderblutkirche zu Wilsnack. Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. Eduard Spranger, 1833.

1881, wenige Jahre vor der umfassenden Restaurierung der mittelalterlichen Glasmalereien durch das Königliche Institut für Glasmalerei in Berlin, beschrieb der damalige Oberpfarrer von Wilsnack und spätere Sekretär der Preußischen Hauptbibelgesellschaft Ernst BREEST den vorgefundenen Bestand. Er betonte zunächst die hohe Qualität der Glasmalerei. Gleichzeitig verwies er auf den desolaten Zustand der Verglasung: „Inzwischen fällt ein Fach der seltenen Malereien nach dem anderen durch die Stürme aus dem altersschwachen Blei und aus den verrosteten Windeisen, um durch einfaches Glas ersetzt zu werden, so dass die schönen Fragmente einen bedauerlichen Eindruck gewähren.“ Wie bereits vor ihm BÜSCHING schloss auch BREEST eine ausführlichere Beschreibung des vorgefundenen Bestandes an. „Die beiden dem Schiff zunächst liegenden Fenster sind Geschenke von gekrönten Häuptern, Städten und vornehmen Geschlechtern, welche sich hier durch ihre Wappen ein Gedächtnis stifteten. Das Fenster links hat die Wappen auf grünem, das rechte auf lichtbraunem Grunde. Einzelne Gruppen haben noch die alte deutsche Überschrift, z. B. von Rostock, Aachen u. a., anderen fehlt dieselbe. Die sieben inneren Fenster enthalten Darstellungen aus der heiligen Geschichte und auch aus den Legenden des Wunderbluts. Gegenwärtig besteht jedes Fenster noch aus 54 Feldern; sie waren früher größer und gingen weiter nach unten herunter; man hat aber neuerdings von der Sohlbank aus einige Meter zugemauert. Ein Fenster enthält noch 47 gemalte Felder, in einem anderen fehlen 14, im dritten 32 und so fort.“[289]

[287] GESSERT, 1839, S. 77f.

[288] Diese Detailgenauigkeit lässt sich in der Wiedergabe des Altaraufsatzes nachprüfen.

[289] BREEST, 1881, S. 160.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

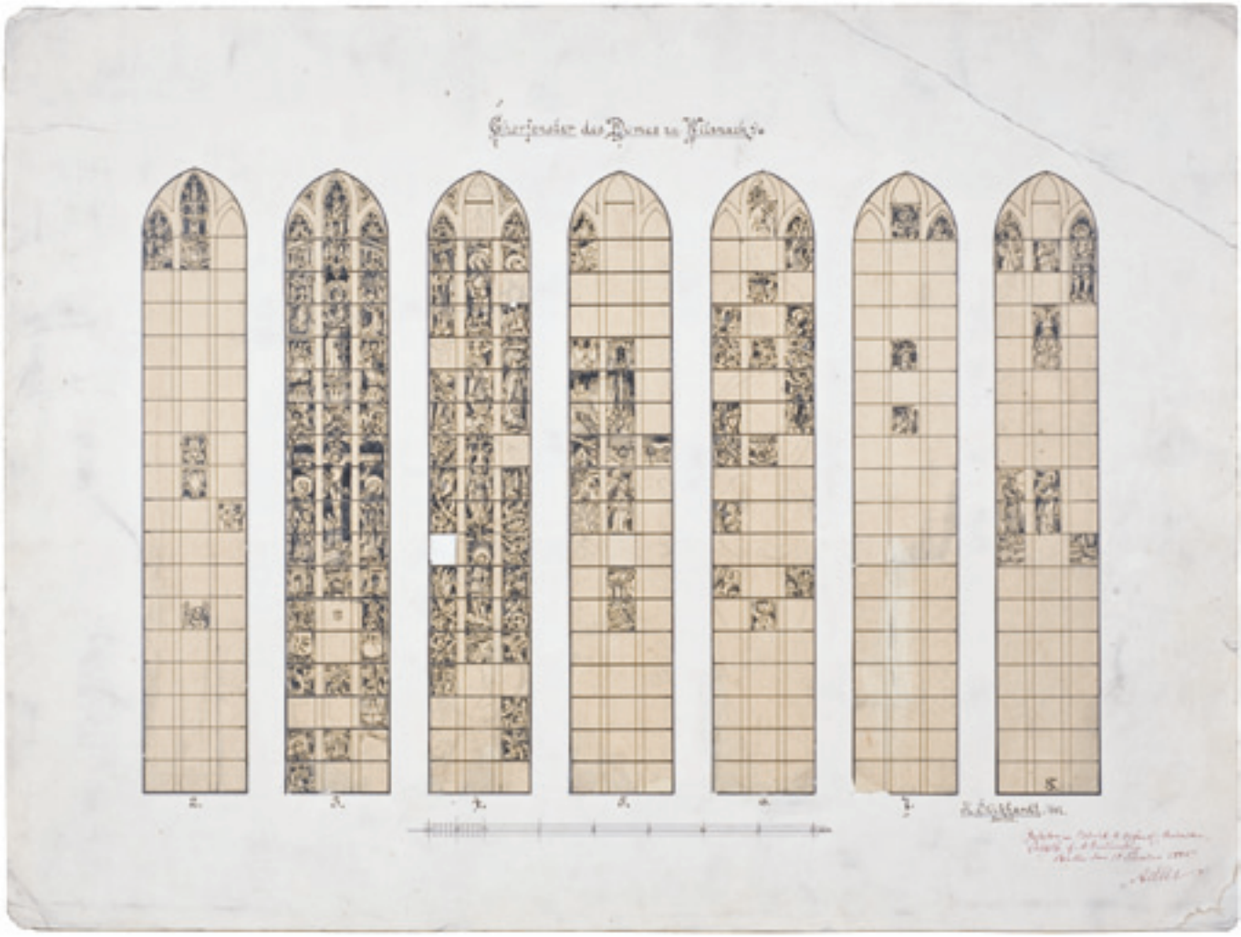


Fig. 54. Bad Wilsnack, St. Nikolai, Fenster n IV, n III, n II, Chor I, s II, s III, s IV. Bestandsaufnahme von Heinrich Stöckhardt, 1882. Stiftung Stadtmuseum Berlin, Graphische Sammlung.

Detaillierter ging BREEST auf die drei mittleren Chorfenster ein, auf die nach seinen Worten „die meiste Kunst verwendet gewesen“ sei. „Jedes enthielt fünf Hauptdarstellungen, welche je drei Reihen, d. i. ein Quadrat von 9 Feldern einnahmen und die durch einen die äußeren acht Felder durchziehenden Silberkranz zur schönsten harmonischen Wirkung gelangten. Solche Kranzbänder waren anscheinend je drei in einem Fenster vorhanden. In dem einen sind noch deutlich diese Kränze zu zählen und einer ist sogar fast unversehrt erhalten. Hervortretende Gruppen sind: Papst und Bischöfe in prächtigen Gewändern und mit äußerst charakteristischen Gesichtern; Georg der Drachentödter, Maria, Christophorus, eine wallfahrende Königin, von Engeln geleitet, eine Meerfahrt im Schiff, auch einzelne ausgezeichnete Figuren, schöne Köpfe und dergl. m.“[290] Als das am besten erhaltene Fenster bezeichnete er das nordöstliche, wohl n III. In der Mitte sei eine Kreuzigung Christi dargestellt, rechts vom Kreuz der sich weinend abwendende Johannes, links Maria, die mit der rechten den Hermelin eines im Purpurmantel vor Jesus knienden Fürsten[291] berührt. „Drei Engel halten goldene Kelche unter die Füße und Hände des Herrn, um das heilige Blut aufzufangen. Die Figuren sind in Lebensgröße, die Gesichter gut, der Purpurmantel von jenem kostbaren Roth, welches, wie es heißt, nur die alte Glasmalerei herzustellen verstand. Über dieser Gruppe erhebt sich die Kolossalfigur der Himmelskönigin auf der Weltkugel, in der Hand das Jesuskind, umgeben von vier musizierenden Engeln, von denen zwei die Geigen mit dem Fidelbogen zierlich streichen, während der dritte eine Cymbel und der letzte eine kleine Orgel handhabt. Über und unter der Gruppe sieht man palastartige Bauten. Unter der

[290] Ebd., S. 161.

[291] ADLER identifizierte ihn als Kurfürst Friedrich II., ADLER, 1862/1898, 2, S. 16.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

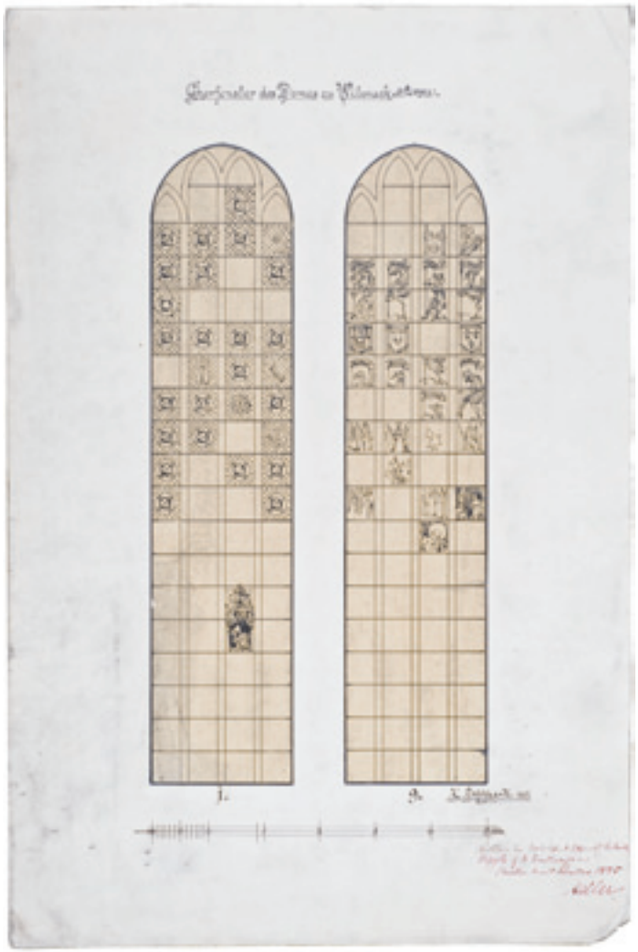


Fig. 55. Bad Wilsnack, St. Nikolai, Fenster n V und s V. Bestandsaufnahme von Heinrich Stöckhardt, 1882. Stiftung Stadtmuseum Berlin, Graphische Sammlung.

Kreuzigung finden sich sehr geschmackvoll angebrachte bunte Wappen, vermutlich die der Stifter."[292]

Im folgenden Jahr, 1882, fertigte der Berliner Architekt Heinrich Stöckhardt im Auftrag des preußischen Kultusministeriums Zeichnungen der neun Chorfenster an (Fig. 54f.). In wesentlichen Punkten stimmen die Zeichnungen Stöckhardts mit den Beschreibungen BÜSCHINGS überein. Die Zeichnungen verdeutlichen aber auch, dass seit 1817 Scheiben umgesetzt worden waren, denn es finden sich mehrere Beispiele, die den Charakter von „Lückenfüllern" tragen. Scheinbar waren aber die Verluste so stark, dass sie nicht mehr durch Umsetzung zu kompensieren waren. Damit erweisen sich die Zeichnungen aber auch als aufschlussreiche Dokumentation des Zustandes vor der Restaurierung, nicht um den Versuch einer möglichen Rekonstruktion danach.

Im Chorscheitel gab Stöckhardt mehrere fragmentarisch erhaltene Szenen aus der Nikolauslegende wieder (Fig. 54). Dazu gehören das Ölwunder, die Jungfrauenlegende und Szenen aus dem Leben des Heiligen, so seine Ernennung zum Bischof. Nördlich daran anschließend in n II zeichnete er in den unteren Zeilen Fragmente der Anbetung, die Seelenwägung und die fürbittende Maria, die sich heute in s II befinden (Fig. 77, Abb. 37, 42). Darüber erscheinen, teilweise wiederum nur bruchstückhaft, jene sechs Heiligenfiguren, die jetzt dort ihren Platz einnehmen. Den vollständigsten Eindruck hinterlässt das Fenster n III (Fig. 54), in dem sich über mehrzeiligen Wappenreihen die Kreuzigung und Maria zwischen musizierenden Engelsfiguren befanden. In n IV (Fig. 54) zeigte Stöckhardt nur wenige Scheiben, die in keinem inhaltlichen Zusammenhang standen. Einzig die Skizze zu 11b findet sich wieder in der Halbfigur eines Schmerzensmannes (Abb. 105), seit der Restaurierung 1886–1889 in n VIII, 5c eingefügt. Die südlich an das Chorscheitelfenster anschließenden Fenster besaßen 1882 nur noch lückenhafte bildliche Szenen. In s II (Fig. 54) ist die Medaillonfolge mit Darstellungen aus dem Erasmusmartyrium zu ahnen. Nur vier Felder hatte Stöckhardt in s III (Fig. 54) gekennzeichnet. 12b entsprach vielleicht den zum Gebet gefalteten Händen jener Marienfigur in n VIII, 8/9e (Abb. 111). Die Darbringung im Tempel, heute in s II, 12–14a–c (Abb. 43), bildete eine der fragmentarischen Szenen in s IV. Den oberen Abschluss bildeten über dem Brustbild eines Bischofs ehemals drei Standfiguren. Das vierbahnige Fenster n V nahm eine Reihe von Hausmarken auf sowie den unter einer Kielbogenrahmung angeordneten Kopf einer ehemaligen Ritterfigur. Im gegenüberliegenden Fenster, s V, waren zwei figürliche Szenen und die Scheiben der niederländischen Stiftung zusammengefasst, ergänzt um einige Architekturdetails, die jetzt ebenfalls in n VIII untergebracht sind (Fig. 55).

Während die literarischen Quellen nicht zwingend bemüht waren, den Bestand vollständig wiederzugeben – jeder Autor ließ seine besonderen Interessen durchblicken –, müsste man annehmen, dass Stöckhardt den Bestand komplett vorlegt. Die Tuschzeichnungen erwecken nicht den Eindruck einer willkürlichen, unvollständigen Arbeit. Es stellt sich aber die Frage, wo sich damals jene Scheiben befanden, die nach der Restaurierung im Königlichen Institut für Glasmalerei in Berlin vor allem in das Fenster n VIII eingesetzt worden sind, bei Stöckhardt aber fehlen? Es könnte sich hierbei um jene von

[292] BREEST, 1881, S. 161.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 56. Kreuzigung und Maria mit musizierenden Engeln. Ausschnitt aus Fig. 54.

Fig. 57. Seelenwägung und Maria als Fürbitterin. Ausschnitt aus Fig. 54.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 58. Fragmente eines Nikolauszyklus. Ausschnitt aus Fig. 54.

Fig. 59. Schiffswunder des hl. Nikolaus. Bad Wilsnack, St. Nikolai, Chor n II, 8–11a–c. Altmark, 1460/70. – Kat. Nr. 13.

BÜSCHING erwähnten Bruchstücke der Glasmalereien handeln, die er „in den Händen“ gehalten hatte[293].

BÜSCHING, BREEST und zuletzt Stöckhardt gaben im Chorscheitelfenster Szenen aus dem Leben des Kirchenpatrons, des hl. Nikolaus, an (Fig. 58). Erst die Restaurierung durch das Königliche Institut für Glasmalerei hatte die Anordnung zugunsten der Kreuzigungsgruppe im Mittelfenster

[293] „Einige Bruchstücke dieser Glasmalerei, die ich in Händen gehabt, beweisen, daß bei einzelnen Bildern eine große Rohheit und Unvollkommenheit herrschte, andere aber überaus trefflich gemalt waren. Zwei ganz vorzügliche Köpfe zeigten eine große Fertigkeit der Malerei und einen trefflichen Künstler. Leider waren nur die Köpfe davon noch vorhanden. Das Glas ist überaus dick, die Malerei tief eingebrannt und die offenbaren Zeichen sind da, daß diese Scheiben aus der Zeit der vorzüglichsten Kunst in der Glasmalerei herrühren. Hin und wieder scheint Aelteres gerettet oder aufbewahrt oder durch einen Zufall dazu gekommen zu seyn.“ BÜSCHING, 1819, S. 87f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 60. Kreuzigung Christi. Bad Wilsnack, St. Nikolai, Chor I, 8–12a–c. Altmark, 1460/70. – Kat. Nr. 8.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 61. Wappenbanner tragende Tiere. Bad Wilsnack, St. Nikolai, Qhs. n VIII, 1–3a–g, 6–8d (Montage). Zweer van Opbueren Wesselsz, 1459/60. – Kat. Nr. 26–32, 39.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

geändert. Hier könnte beispielsweise das Chorscheitelfenster im Dom zu Stendal als Vorbild gedient haben, in dem sich die Kreuzigungsgruppe wie auch an vielen anderen Orten an zentraler Stelle befand[294].
Bekmann hatte dem figürlichen Bildprogramm keine Beachtung geschenkt. Er war jedoch der einzige, der das Wappen des Dänischen Königs im Chorscheitelfenster erwähnte und vermutlich als einziger der Chronisten vielleicht auch noch sah. 1819 sah Büsching im Fenster 5, dem zentralen Chorfenster einen „Bischof“ und ein „Schiff mit darauf befindlichen Personen“. Hier handelt es sich unzweifelhaft um jene szenische Darstellung von 9 Feldern des sogenannten Schiffswunders aus der Legende des hl. Nikolaus, die sich heute in n II, 8–11a–c (Fig. 59) befindet. Während die Kreuzigungsgruppe (Fig. 60) eindeutig die Stiftung eines Kurfürsten ist, wäre somit dem König als dem Ranghöheren die Mitte eingeräumt worden und er der Stifter des Nikolauszyklus.
Die Wappen der brandenburgischen und der sächsischen Kurfürsten hätten entsprechend und, so wird es bei Bekmann auch beschrieben, die unmittelbar anschließenden Fenster heraldisch rechts und links eingenommen. Ein Erasmusfenster, das von Cremer für den Chorscheitel in Anspruch genommen worden war, wäre, aufgrund der besonderen Verehrung des Heiligen durch die brandenburgischen Kurfürsten, als deren Stiftung anzusehen und vielleicht in n II zu vermuten. Die in das Medaillon „Martyrium auf der Darmwinde“ (Abb. 24) integrierten Verbindungsringe, die nicht nur nach oben und unten, wie im Medaillon mit der Kesselfolter (Abb. 19), sondern auch an den Seiten eingefügt sind, verlangen aber wohl eher ein breiteres Fenster, was für n VIII sprechen würde.
Die niederländische Stiftung (Abb. 78f.), die aus insgesamt 94 Scheiben bestanden hatte, fand vermutlich in einem der beiden westlichsten Chorfenster ihren Platz. Nahe liegend wäre s V, da dort seit Büsching Wappen und Fahnen tragende Tiere beschrieben wurden[295]. Nicht anzunehmen ist eine ursprüngliche Einfügung in eines der Langhausfenster. Der Den Haager Glasmaler Zweer van Opbueren Wesselsz hatte 1459 seinen Knecht Symon nach Wilsnack geschickt[296], um vor Ort die Maße für die Fenster zu nehmen, die 1460 eingesetzt wurden, als das Langhaus definitiv noch nicht fertig gestellt, wenn überhaupt schon begonnen war.

1. DIE STIFTUNG FRANK VAN BORSELENS[297]

Bestand: Von den ursprünglich 94, davon 80 farbigen Feldern haben sich 26 in n VIII erhalten (Fig. 61, Abb. 78f.). Es handelt sich dabei um die Felder 1–3a–g und 6–8d, acht sich über jeweils drei Felder erstreckende Wappenbanner tragende Tiere, ein weiteres Wappenbanner im Feld 14d und das Brustbild eines hl. Jakobus Major in 7c.

Erhaltung: Alle Scheiben sind vollständig neu verbleit. Der Zustand der einzelnen Gläser ist in sehr unterschiedlichem Maße durch Sprünge beeinträchtigt. 1886–1889 erfolgte eine umfassende Restaurierung in den Werkstätten des Königlichen Instituts für Glasmalerei Berlin, die neben zahlreichen Ergänzungen in den Gläsern auch Nachkonturierungen verlorener Binnenzeichnungen beinhaltete[298].

Technik, Farbigkeit: Die in Grisailletechnik ausgeführten Tierdarstellungen zeichnen sich durch eine sehr differenzierte Abstufung in der Braunlotzeichnung unter Verwendung von Silbergelb auf weißem Glas aus. Allein für die Wappenbanner wurde farbiges Glas eingesetzt. In dem ursprünglich sehr sparsam verwendeten Bleinetz dominieren regelmäßig angelegte Horizontallinien, die die Scheibe jeweils in drei gleichmäßige Streifen unterteilen und die einst nur von wenigen vertikalen Bleistegen gekreuzt wurden.

[294] CVMA Deutschland XVIII,1, 1988, S. 69, Abb. 5f.
[295] Büsching, 1819, S. 86–88.
[296] Vgl. hierzu „Verglasungsgeschichte“ S. 95.
[297] Vgl. hierzu auch den Beitrag von Ute Bednarz im Aufsatzband zur Tagung „Die Altmark von 1300 bis 1600. Eine Kulturlandschaft zwischen Magdeburg, Lübeck und Berlin?“ vom 24.–27. September 2008 in Stendal, hg. von Jiři Fajt und Peter Knüvener (in Vorbereitung).
[298] Vgl. hierzu „Verglasungsgeschichte“ S. 96 und „Erhaltungszustand“ der Kat. Nr. 26–32, 39, 41 und 55 (S. 155–157, 159 und 163). Siehe auch die Aufsätze zum Königlichen Institut für Glasmalerei, Fitz, 1995b und Fitz, 1996.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 62. Portrait Frank van Borselen. Rijksmuseum Amsterdam. Kopie des 16. Jahrhunderts nach einem Gemälde eines anonymen Meisters, um 1435.

Auftraggeber, Ikonographie, Komposition: Untersuchungen zur Herkunft der Wappen im Zuge der Restaurierung der Scheiben im Königlichen Institut für Glasmalerei erbrachten erste Hinweise auf ehemals in Seeland ansässige Adelsfamilien, darunter das Geschlecht der van Borselen[299]. Konkretisiert werden konnten diese Angaben durch die von Arkenbout ausgewerteten Rechnungsbücher Frank van Borselens, die ihn als den Stifter auswiesen[300]. Frank van Borselen (Fig. 62) wurde gegen 1400 als Sohn des Floris van Borselen, Herrn von St. Martensdijk, und dessen Frau Oda van Bergen geboren. Das Geschlecht der van Borselen gehörte zu den ältesten und bedeutendsten Adelsfamilien in Seeland. Dank ihrer dominanten Stellung war es ihnen möglich, großen Einfluss auf die Politik der Grafen von Holland und Seeland auszuüben. Ihr Reichtum gründete auf umfangreichem Grundbesitz, der sich über mehrere Inseln erstreckte. Darin einbezogen waren strategisch wichtige Häfen im Scheltedelta. Als Schiffsbauer und Schiffseigner hatten sie sich darüber hinaus eine stabile wirtschaftliche Basis in Friedens- wie in Kriegszeiten geschaffen. Seit dem 14. Jahrhundert dienten Vertreter der Familie als Ratsherren unter den Grafen von Holland und Seeland.

Landesherr über die Grafschaften Holland, Seeland und Hennegau waren seit 1353 Albrecht I. und seit 1404 dessen Sohn Wilhelm II. von Straubing-Holland, der mit Margarethe von Burgund verheiratet war. Das Fehlen eines legitimen männlichen Nachfolgers sollte bei dem unerwartet frühen Tod Wilhelms (gest. 1417) nachhaltige Auswirkungen auf die ambitionierte Tochter Wilhelms, Jacobäa, und das Land haben. Denn Wilhelms Bruder Johann, zu diesem Zeitpunkt noch Bischof von Lüttich, und dessen Neffe Philipp von Burgund erhoben ebenfalls Ansprüche auf die Grafschaften. Erschwerend erwiesen sich für Jacobäa die historisch gewachsenen Streitigkeiten zwischen den Parteien der „Haken“ und der „Kabeljauen“. Diese hatten sich seit der Mitte des 14. Jahrhunderts herausgebildet. Auf der Seite der „Kabeljaue“ standen vor allem der junge Adel und die aufstrebenden Städte, unterstützt von Johann von Bayern und dessen Neffen Philipp, auf der Seite der „Haken“ die alten Adelsfamilien, denen sich Jacobäa verpflichtet sah. 1420 hatte Johann den Machtkampf für sich entschieden. Unterstützung erhielt er von den Grafschaften Holland und Seeland, die im Unterschied zur Grafschaft Hennegau eine weibliche Erbfolge nicht akzeptieren wollten. Als politische und finanzielle Unterstützer sollten die van Borselens und speziell Frank van Borselen eine wichtige Rolle spielen. Nach dem Tod seines Vaters (gest. 1422) trat er an dessen Stelle als Ratsherr und Schatzmeister Johann von Bayerns. Jacobäa hatte den Machtverlust nicht kampflos hingenommen. Mit mehreren Kriegszügen gegen ihren Onkel versuchte sie erfolglos, die verlorenen Grafschaften zurückzugewinnen. Der Versuch, durch Heirat den erwünschten männlichen Erbfolger bieten zu können, scheiterte gleich mehrfach. Im Delfter Versöhnungsvertrag von 1428 musste Jacobäa ihre Niederlage gegen Philipp von Burgund, dem Nachfolger Johann von Bayerns seit 1425, eingestehen. Frank van Borselen hatte in diesen Jahren als Ratsherr und Statthalter seine Position und seinen Einfluss unter Philipp von Burgund gefestigt. Umso überraschender scheint die heimliche, gegen den erklärten Willen Philipps durchgeführte Eheschließung Franks mit Jacobäa im Jahre 1432. Die Konsequenzen ließen nicht lange auf sich warten. Frank van Borselen wurde gefangen genommen und erlangte erst seine Freiheit zurück, nachdem Jacobäa auch noch die letzten ihr verbliebenen Rechte und Ansprüche an den Grafschaften Holland, Seeland und

[299] Engel, 1904a/b.
[300] Arkenbout, 1964, S. 131.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Hennegau an Philipp übertragen hatte. Die Ehe Jacobäas währte nicht lange. Bereits 1436 verstarb sie an den Folgen einer Tuberkulose. Die heimliche Heirat sollte für Frank van Borselen keine dauerhaft negativen Auswirkungen haben. Bereits 1434 hatte ihm Philipp den Titel eines Grafen von Oostervant verliehen. 1445 nahm er ihn gemeinsam mit zwei weiteren einflussreichen seeländischen Adligen in den Orden zum Goldenen Vlies auf. Dank dessen mächtiger Position in Holland und Seeland konnte Philipp auf die Dienste Frank van Borselens nicht verzichten.

Nach dem Tod seiner Gattin hatte sich van Borselen 1436 in Brielle niedergelassen, das sich ab diesem Zeitpunkt zur wichtigsten Stadt auf der Insel Voorne entwickelte. Zusätzlich zum Hof in Brielle besaß er die Burg in Oostvoorne, das Schloss in St. Martensdijk und ein Jagdschloss in Teylingen. Zudem gehörten mehrere gemauerte Häuser in Den Haag, Haarlem und Middelburg zu seinem Besitz. Aus den Jahren 1437–1440 und 1453–1469 existieren umfangreiche Rechnungsbücher, die detailliert das Leben und die Ausgaben am Hof dokumentieren. Darunter sind neben ganz alltäglichen Verrichtungen, wie die Versorgung des Hofes mit Lebensmitteln, auch Aufwendungen für Gold- und Silberschmiede und Zahlungen an Glasmaler verzeichnet.

Van Borselen hatte in den Jahren 1437–1440 und 1453–1469 insgesamt 64 Aufträge an Glasmaler vergeben. Es handelte sich dabei überwiegend um die Ausstattung von Kirchenbauten, in 16 Fällen aber auch um Stiftungen für Privathäuser. Bis 1440 wurden diese Arbeiten von einem Meister namens Daniel, Glasmaler in Den Haag ausgeführt; ab 1453 beauftragte van Borselen den gleichfalls in Den Haag ansässigen Zweer van Opbueren Wesselsz. Neben ihm wird nur an einer Stelle in den Jahresrechnungen 1461/62 der in Bergen op Zoom tätige Glasmaler Jan Arentszone genannt. Die Rechnungen geben detailliert die Größe aller gestifteten Fenster an, den Anteil von Glasmalerei und Blankverglasung, schweigen aber über die Bildprogramme. Nur bei der Stiftung für die alte Kirche in Delft und den Dom zu Utrecht, die Kapelle Unser Lieben Frauen in Leiden und das Kloster von Syon in Delft wurde die Darstellung „van mijns heren wapene“ erwähnt[301].

Die umfangreiche Stiftung für Wilsnack ist den Quellen zufolge die einzige außerhalb der Niederlande. Zur Vorbereitung der Arbeit schickte der Glasmaler seinen Knecht Symon 1459 im Auftrag van Borselens auf eine Pilgerfahrt nach Wilsnack, um dabei auch die Maße für die anzufertigenden Scheiben zu nehmen. Zweer van Opbueren erhielt für die 80 Glasmalereifelder und 14 Scheiben mit weißem Glas zusammen 17 Pfund, 3 Schillinge und 7 Groschen[302].

Der noch erhaltene Bestand von 26 Feldern der ehemals 80 mit Glasmalerei versehenen Scheiben umfassenden Stiftung besteht aus acht Wappenbanner tragenden Tieren (Fig. 61), einem weiteren Banner (Abb. 78) und dem Brustbild eines hl. Jakobus (Fig. 63), des Schutzheiligen der Pilger. Jeweils über drei übereinander angeordnete Felder erstreckt sich die Darstellung eines Tieres mit Wappenbanner. Unterhalb des Banners windet sich ein Schriftband um die Fahnenstange, auf dem ehemals der zugehörige Name zu lesen war. In der heutigen Anordnung von links nach rechts sind dies ein Windhund (van Polanen), ein Pfau (van Hoorn), ein Reiher (van Strijen), ein Bär (van Zuylen-Aenholt), ein Affe (van Maxen), ein Greif (van Bergen op Zoom) und ein Strauß sowie in 6–8d ein Löwe (van Borselen) (Abb. 78). Nach den Untersuchungen Arkenbouts und Coutereels handelt es sich hierbei vermutlich um die acht Urgroßeltern des Stifters Frank van Borselen[303], womit die Stiftung für die Heiligblutkirche zu Wilsnack der Familienmemoria diente.

1456/57 hatte van Borselen bereits für die Grabkapelle des Bischofs Jan van Arkel im Dom zu Utrecht Glasmalereien mit den Wappen seiner Vorfahren gestiftet. Die Wappen sind verloren, doch hat sich eine ausführliche Beschreibung des Utrechter Domes durch Arnout van Buchel (1565–1641) erhalten, in der dieser die Wappenschilde als Zeichnung abbildete[304]. Der Vergleich der Wilsnacker mit den Utrechter Wappen ergibt eine weitgehende, aber nicht vollständige Übereinstimmung, über deren Grund nur spekuliert werden kann. Bei der Beschreibung der Utrechter Stiftung erwähnte van Buchel auch ein Bildnis des Stifters in Rüstung[305], das durchaus auch in Wilsnack vorstellbar ist.

[301] Ebd., S. 127–138.

[302] Ebd., S. 131.

[303] Arkenbout, 1994, S. 188f.; Coutereels, 2009. Wilhelm Van Ham weist in einer Reaktion auf den Beitrag von Coutereels darauf hin, dass in der Darstellung der Wappen Borselen, Boutersem und Baer Unkorrektheiten auftreten, die vielleicht auf eine Verwechslung seitens des Glasmalers zurückzuführen sind. Für den Hinweis danke ich Marc van de Cruys, dem Herausgeber der Zeitschrift Heraldicum Disputationes.

[304] Arkenbout, 1994, S. 187–192.

[305] Arkenbout, 1994, S. 192.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Wilsnack war wiederholt das Ziel niederländischer und flämischer Wallfahrten. Davon zeugen eine größere Anzahl gefundener Pilgerzeichen[306]. Bei den quellenkundlich überlieferten Pilgerreisen handelte es sich allerdings nahezu durchgängig um Strafwallfahrten[307]. Warum die Wahl der repräsentativen Scheibenstiftung van Borselens auf Wilsnack, der einzigen Stiftung außerhalb der Niederlande, fiel, und nicht beispielsweise auf das näher gelegene Köln oder Aachen, bleibt bislang unbeantwortet. Möglicherweise bot gerade Wilsnack mit dem Neubau des Chores den entsprechenden Platz für eine repräsentative Stiftung in einer Reihe mit hochrangigen Persönlichkeiten.

Fig. 63. Hl. Jakobus. Bad Wilsnack, St. Nikolai, Qhs. n VIII, 7c. Zweer van Opbueren Wesselsz, 1459/60. – Kat. Nr. 41.

Das Stiften von Glasmalerei hatte in den Niederlanden Tradition. Untersuchungen ergaben, dass Philipp von Burgund während seiner Regentschaft 45 Stiftungen vorgenommen hatte, sein Sohn Karl der Kühne immerhin noch 25[308]. Die Tradition blieb hingegen nicht nur auf den burgundischen Herzog beschränkt, auch die Herren von Voorne, zu denen auch das Geschlecht der van Borselen zählte, pflegten bereits im 14. Jahrhundert, neu erbaute Kirchen mit Glasmalereistiftungen auszuschmücken[309]. Fester Bestandteil der Stiftungen waren neben sakralen Motiven immer Wappen, teilweise verbunden mit der Einbindung der Stifterfigur. Neben dem Memoriagedanken stand dabei stets auch die Repräsentation im Zentrum. Anlass für diese Schenkungen konnte die Einführung eines neuen Landesherrn sein ebenso wie die Weihe einer neuen Kirche. Mit den Wappendarstellungen verdeutlichte der Landesherr seine Präsenz auch in Zeiten seiner Abwesenheit, gleichzeitig aber auch seine Großzügigkeit gegenüber der Kirche und der Gemeinde.

Wappen, darauf wurde bereits hingewiesen, sind ein gängiges Motiv in der Glasmalerei, es genügt allein ein Blick in den Wilsnacker Chor. Tiere wiederum sind fester Bestandteil der Heraldik, als Wappentier sowie als Schildhalter oder speziell Wappenbannerträger. Schildhalter und Wappenbannerträger müssen nicht zwingend Bestandteil des Wappens sein, sondern sind beliebig und willkürlich hinzugefügte Ergänzungen zum Zwecke der Repräsentation. Die Auswahl von Löwe, Adler oder Bär ist nicht ungewöhnlich, der Affe oder auch der Strauß erscheinen hingegen eher seltener.

Die Wilsnacker Wappenbanner tragenden Tiere sind in der deutschen Glasmalerei des Mittelalters singulär. Vergleichsbeispiele auf dem Gebiet der heutigen Niederlanden fehlen, da die dortigen mittelalterlichen Glasmalereien vollständig verloren gegangen sind. Wilsnack stellt somit das älteste Zeugnis dieser Kunstgattung nordniederländischer Provenienz dar. Dass diesbezüglich eine Tradition vorhanden war, belegen nicht nur die zahlreichen durch Rechnungen überlieferten Stiftungen van Borselens[310]. Motivisch orientiert sich die Stiftung an heraldischen Darstellungen französischer, burgundischer oder englischer Provenienz.

[306] In Seeland, im ehemaligen Hafenbecken der 1530 überspülten Siedlung Nieuwlande wurden mehrere hundert Pilgerzeichen, darunter auch mehrere aus Wilsnack gefunden. Vgl. hierzu auch die Pilgerzeichendatenbank unter: http://www2.hu-berlin.de/sachkultur/pz/wallfahrt.html [22.04.2010].

[307] Herwaarden, 1978.

[308] Damen, 2005, S. 152.

[309] Arkenbout, 1967.

[310] Ebd., S. 127–138.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Ein frühes Beispiel eines ein Wappenbanner tragenden Tieres findet sich im Armorial Bellenville, einem Wappenbuch von 1386 mit 1740 Wappendarstellungen. In ihm ist das Wappen von Geldern mit einem Wappenbanner tragenden Löwen wiedergegeben.

Eine weitere Quelle für das Motiv des Wappenbanner tragenden Tieres liegt in der höfischen Kunst. Als Beispiel sei eine französische Handschrift aus dem Jahre 1444/45 genannt. Es handelt sich hierbei um das Shrewsbury Book, eine in Rouen angefertigte Handschrift für John Talbot, den Earl of Shrewsbury[311]. Er schenkte es Margarete von Anjou zu deren Hochzeit mit Heinrich VI. In diesem reich dekorierten Buch erscheint auf Seite 2v im unteren Randstreifen das englische Wappen gemeinsam mit jenem von Anjou. Dieses wird wiederholt auf der gegenüberliegenden Seite 3r in einem Wappenbanner, das von einer heraldischen Antilope getragen wird, dem Wappenzeichen des Hauses von Lancanster.

Abbildung aus lizenzrechtlichen Gründen entfernt.

Fig. 64. Dacre Beasts. London, Victoria & Albert Museum. Ehemals Naworth Castle, um 1520.

Ein sehr ambivalentes Verhältnis zwischen sakraler und profaner Tiersymbolik ist in der höfischen Ritterromantik zu beobachten. Als Beispiel seien die sechs Teppiche „Die Dame und das Einhorn“, eine flämische Arbeit aus der Zeit um 1480/90, im Musée Cluny in Paris genannt, die sich den sechs Sinnen des Menschen widmet. Neben zahlreichem, in die Szenerie eingearbeitetem heimischem Getier erscheinen zur Seite der Dame ein Löwe und ein Einhorn. Das von ihnen mitgeführte Wappenbanner bezieht sich auf den Stifter Jean Le Viste, einer einflussreichen Persönlichkeit aus dem engeren Umkreis König Karls VII.

Sogenannte supporters sind fester Bestandteil der Heraldik Großbritanniens. Löwe und Einhorn stehen als Träger des englischen und schottischen Wappenbanners vielfach an prominentester Stelle. Dass diese Tradition nicht nur auf den königlichen Hof beschränkt war, belegen vier monumentale Eichenholzskulpturen eines Lachses, eines Greifs, eines Bullen und eines Widders (Fig. 64). Die zwischen 1,85 cm und 2,06 cm hohen Figuren gehörten ursprünglich zur Ausstattung der großen Halle von Naworth Castle in Cumberland. Das Schloss war seit 1317 Familiensitz der Dacre Familie. Die Wappenbanner tragenden Tiere repräsentierten verschiedene Familienmitglieder. Nach dendrochronologischem Befund stammen alle vier Tierskulpturen von einem Eichenbaum aus dem frühen 16. Jahrhundert[312].

Eines der wenigen Beispiele eines Wappenbanner tragenden Tieres in der Glasmalerei findet sich in der dem hl. Nikolaus geweihten Pfarrkirche in Stanford in Northhamptonshire[313]. Dort haben sich im östlichen Fenster Darstellungen Heinrichs VII. und seiner Gemahlin Elisabeth von York erhalten, begleitet von königlichen Wappen und Wappenbannerträgern. Die Scheiben wurden 1932 aus dem Rathaus in das Ostfenster der Kirche umgesetzt. Es handelt sich hierbei um einen Drachen mit einem goldgelben Fallgitter, dem Wappenbild der Beauforts, und einem Windhund mit gleichfarbigem Halsband, der ein Banner mit der rot-weißen Tudorrose trägt. Entstanden sind diese Glasmalereien vermutlich kurz nach 1536/37 als Kopien nach Fresken Hans Holbeins, somit nicht unwesentlich jünger als die Wilsnacker Stiftung.

[311] Shrewsbury Book, Rouen 1444/45, British Library, London (royal MS 15 E.vi), Kat. Ausst. London, 2003, Kat. Nr. 42, S. 27, 182f. Vgl. hierzu auch die Bilddatenbank zu den illuminierten Handschriften der British Library London unter: www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts (11. 10. 2009).

[312] Murdoch, 2000.

[313] CVMA Great Britain Summary Catalogue 4, 1998, S. 188, 191.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Wappenbanner tragende Tiere fanden als Träger heraldischer Symbole auch Eingang in die Kartographie. Erhalten haben sich Beispiele flämischer Karten seit dem 16. Jahrhundert[314]. Eine dieser Karten sollte im Zusammenhang mit den Wilsnacker Scheiben eine besondere Rolle spielen. 1904 erschien im „Herold“, der Zeitschrift des gleichnamigen Vereins für Heraldik und Genealogie, ein Beitrag des damaligen Direktors des Königlichen Instituts für Glasmalerei, Julius Engel[315]. Darin erwähnt er eine Karte, die ihm von Adolph Matthias Brinkmann, dem damaligen Vorsitzenden des Herolds, gezeigt worden war. Engel beschrieb die Karte recht ausführlich, ging jedoch davon aus, dass sie aus einem Folianten des 15. Jahrhundert stammen müsste. Er schrieb: „Dargestellt waren in einer großen elliptischen, mit Türmen und Toren (die Wappen tragen) versehenen Umzäunung die Städte, Dörfer bzw. Herren, Grafen, Barone, Äbte usw. und außerdem außerhalb der Umzäunung noch weitere Wappen. Oben auf dem Thron befindet sich das Staatswappen. In der Mitte befinden sich die Barone, Bannerherren während des Krieges, 23 an der Zahl. Diese Banner werden von den verschiedensten Tieren getragen, als Eichhörnchen, Hase, Fuchs, Kentaur, Panther, Einhorn, Löwe, wilder Mann, Hirsch, Pferd, Elefant, Schwein, Katze, Schaf, Hund usw.“ Noch immer mit der Restaurierung der niederländischen Scheiben beschäftigt, erhoffte sich Engel, der von einer zeitnahen Entstehung der Karte zu den Wilsnacker Scheiben ausging, hier einen Anhaltspunkt für die Entschlüsselung der Wilsnacker Glasmalereien.

Ein Exemplar jener Karte mit dem Titel „Hannoniae Hortulus“ konnte im Rahmen der Untersuchungen zu den Wilsnacker Scheiben vor Kurzem im Archiv der niederländischen Vereinigung „De Hooge Raad van Adel“ in Den Haag gefunden werden[316]. Sie erwies sich deutlich jüngeren Datums und kann somit als Vorbild für die Wilsnacker Scheiben nicht herangezogen werden.

Keine wirklich überzeugende Verbindung ließ sich zwischen den Tiergestalten und den Familienwappen herstellen. Es handelte sich nicht um Helmzierden oder in die Präsentation der Wappen traditionell einbezogene Schildhalter[317]. Vielmehr sind es, scheinbar willkürlich aus den mittelalterlichen Bestiarien und dem Physiologus ausgewählte, bekannte Tierdarstellungen, denen in erster Linie eine dekorative Funktion zukam. Der Windhund (n VIII, 1–3a, Abb. 78) erfreute sich, ob seiner eleganten Erscheinung, besonderer Beliebtheit. Er fungierte direkt als Schildhalter oder Bannerträger sowie als Beigabe ritterlicher Stifterbildnisse, wie beispielsweise auf einer etwas jüngeren Scheibe brabantischer Provenienz mit dem Bildnis eines knienden Stifters im Victoria & Albert Museum London (Fig. 65). Ähnlich verhält es sich mit Löwe (n VIII, 6–8d, Abb. 78), Bär (n VIII, 1–3d, Abb. 78) und Greif (n VIII, 1–3f, Abb. 78). Der Pfau (n VIII, 1–3b, Abb. 78) tritt vereinzelt in der Heraldik auf, dem Reiher (n VIII, 1–3c, Abb. 78) ist hier noch seltener zu begegnen wie auch dem Affen (n VIII, 1–3e, Abb. 78). Dass es sich in n VIII, 1–3c nicht, wie bisher stets angenommen, um einen Schwan handelt, wird deutlich beim Vergleich der Füße, die keine Schwimmhäute besitzen, sondern Krallen. Allerdings ist es notwendig, dazu die Scheibe 1f heranzuziehen. Denn sie komplettierte ursprünglich den Reiher, wie aus einer Fotoaufnahme

Abbildung aus lizenzrechtlichen Gründen entfernt.

Fig. 65. Kniender Stifter vor einer Statue der hl. Maria Magdalena. London, Victoria & Albert Museum. Brabant, um 1500.

[314] Vgl. beispielsweise eine Karte von Flandern von Pieter van der Breke aus dem Jahr 1538 in einer Reproduktion der Karte aus dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Gent 1897. Eine Karte der Grafschaft Flandern von 1567 ist abgebildet in: Heiden, 2001, S. 47, Nr. 4, und Deys, 2001, S. 347f.

[315] Engel, 1904a, S. 145f.

[316] Eine Kopie der betreffenden Karte wurde freundlicherweise durch Herrn Paul Nijkamp von der niederländischen Vereinigung “De Hooge Raad van Adel” zur Ansicht zur Verfügung gestellt.

[317] Als Helmzier dienten im Wappen van Borselens ein Ochsenkopf, van Strijens die Klaue eines Adlers, van Zuylens ein Flügel, van Boutersems ein Eselskopf, van Polanen ein Wilder Mann und van Hoorns ein Mütze/Kappe, Coutereels, 2009.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 66. Reiher mit Wappenbanner. Bad Wilsnack, St. Nikolai, Qhs. n VIII, 1–3c. Zustand vor 1886.

Fig. 67. Greif mit Wappenbanner. Bad Wilsnack, St. Nikolai, Qhs. n VIII, 1–3f. Zustand vor 1886.

Fig. 68. Hl. Jakobus. Bad Wilsnack, St. Nikolai, Qhs. n VIII, 7c. Zustand vor 1886.

des Königlichen Instituts für Glasmalerei zu ersehen ist (Fig. 66). Die Verwechslung geschah im Zuge des Wiedereinbaus der niederländischen Scheiben nach dem zweiten Weltkrieg 1949/50. Damals ordnete man ihm die wesentlich kräftigeren Beine des Greifen (n VIII, 1–3f, Abb. 78, Fig. 67) zu.

Für welches Fenster der Kirche die Scheiben ursprünglich gestiftet worden waren, ist den Rechnungsbüchern nicht zu entnehmen. Allein die Anzahl von 90 Feldern verlangt mehr Platz, als die dreibahnigen Chorfenster n IV–s IV zu bieten vermögen, selbst mit weiteren fünf, heute vermauerten Zeilen im unteren Bereich. Alternativ kämen die beiden westlichen Chorfenster n V oder s V in Frage. Für Letzteres spricht der Umstand, dass die Zeichnung Stöckhardts (Fig. 55) aus dem Jahre 1882 die Reste der niederländischen Stiftung dort wiedergibt. Auch ältere, schriftliche Dokumente aus dem Beginn des 19. Jahrhunderts beschrieben die Felder in s V[318].

Als einzige figürliche Scheibe hat sich neben den Wappenbanner tragenden Tieren das Brustbild eines hl. Jakobus Major erhalten. Eine Zugehörigkeit des Pilgerheiligen zur Gruppe der niederländischen Scheiben vermutete 1988 bereits Angela SCHULZE[319]. Die Zuweisung an Zweer van Opbueren beruht dabei vorrangig auf der verwendeten Grisailletechnik, weniger auf stilistischen Parallelen zu den Tierfiguren. Entscheidende Partien der Scheibe, beispielsweise große Teile des Gesichts des Heiligen sind erneuert, so dass auch wenig Spielraum für weiterführende stilistische Vergleiche gegeben ist[320]. Wünschenswert wären diese mit frühen Werken der holländischen Tafelmalerei gewesen. Bis zum Tod Johann von Bayerns 1425 konnte Den Haag auf eine reiche Hofkultur verweisen, an der auch Jan van Eyck teilhatte[321]. Eine Aufnahme aus dem Königlichen Institut für Glasmalerei lässt (Fig. 68) nun aber deutlich erkennen, dass das Gesicht des Heiligen vor der Restaurierung 1886–1889 so starke Verluste in der Schwarzlotzeichnung aufwies, dass sich ein seriöser Vergleich mit der frühen holländischen Tafelmalerei ausschließt. UB

[318] BÜSCHING, 1819, S. 86.

[319] SCHULZE, 1988b, S. 79.

[320] Da das Fenster n VIII nur in situ betrachtet werden konnte, ist nicht eindeutig zu beantworten, ob das Gesicht des hl. Jakobus Major eine vollständige Ergänzung des ausgehenden 19. Jahrhunderts darstellt oder ob die Schwarzlotzeichnung nur nachkonturiert worden ist. Für Letzteres spricht die Tatsache, dass laut der Restaurierungsdokumentation von 1989 das Glas als mittelalterlich ausgewiesen wurde, während für tatsächliche Ergänzungen neues Glas zum Einsatz kam.

[321] KAT. AUSST. ROTTERDAM, 2008, S. 11.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 69. Hl. Christophorus, Innenseite im Auflicht, Ausschnitt. Bad Wilsnack, St. Nikolai, Chor n II, 12b. Altmark, 1460/70. – Kat. Nr. 14.

Fig. 70. Hl. Christophorus, Außenseite im Auflicht, Ausschnitt. Bad Wilsnack, St. Nikolai, Chor n II, 12b. Altmark, 1460/70. – Kat. Nr. 14.

2. DIE GLASMALEREIEN DER ALTMARK-WERKSTATT

Die Anteile der niederländischen Stiftung Frank van Borselens (Fig. 61, Abb. 78f.) und die Anteile der sogenannten Wilsnack-Werkstatt (Abb. 105–116) einmal ausgenommen, sind die übrigen mittelalterlichen Glasmalereien der Wunderblutkirche in den Fenstern I, n II, s II und n VIII allesamt das Produkt einer Werkstatt (Fig. 59f., 69–78, 80, Abb. 7–48, 80–104).

ERHALTUNG[322]: Die Werkstatt hat in der Regel ein hartes, sehr bleihaltiges Glas verarbeitet, das verhältnismäßig verwitterungsresistent ist[323]. Korrosion findet sich vorzugsweise auf dunkelgelben bzw. ockerfarbenen sowie auf lachs- bzw. purpurfarbenen Gläsern, wobei die Gläser dieses Farbspektrums nicht alle im selben Ausmaß Ablagerungen oder Lochfraß aufweisen: in Medaillons wie der Anbetung der Hl. Drei Könige (Fig. 93, Abb. 34–36) oder der Seelenwägung (Fig. 77, Abb. 37–39) sind die Inkarnatgläser beispielsweise erheblich durch Korrosion in ihrer Transparenz und an den entsprechenden Stellen durch abgesprengtes Schwarzlot (bis hin zu Negativzeichnungen) in Mitleidenschaft gezogen (Abb. 34f.).

[322] Die Erhaltungszustände konnten nicht in allen Feldern im ausgebauten Zustand überprüft werden. Optimale Voraussetzungen existierten bei den Fenster n II und s II sowie bei einzelnen Feldern des Nordquerhausfensters n VIII. Fenster I konnte im eingebauten Zustand vom Gerüst aus in Augenschein genommen werden. Bei den Fenstern n III und s III musste auf die Dokumentationen der Werkstatt Lehmann zurückgegriffen werden, die im Domstiftsarchiv Brandenburg an der Havel liegen. Dort werden auch die Dokumentationen zu den übrigen Fenstern der Wilsnacker Wunderblutkirche aufbewahrt (außer zu s II), die wir bei der Bestandsaufnahme von Fenster n VIII und I unseren eigenen Beobachtungen vom Gerüst aus zugrunde legten. Zum Zustand der Gläser dieser Gruppe siehe auch unten Kat. Nr. 199, 201–206, bzw. CVMA DEUTSCHLAND XIX,1, 2007, S. 87.

[323] Siehe unten Anm. 349.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Im Unterschied dazu weisen im Feld mit den im Wasser stehenden Füßen des hl. Christophorus allein die ockerfarbenen Gläser Lochfraß auf. Auf diesem Feld haben sich nicht nur die auf der Innenseite hauchdünn aufgetragenen Halbtöne, sondern auch die feinen Lasuren auf der Außenseite erhalten (Fig. 69f., 91, Abb. 26). Der innerhalb eines Bestandes auffällig heterogene Erhaltungszustand wird auf die Verwendung unterschiedlich zusammengesetzter Gläser zurückzuführen sein, die ihrerseits ein Indiz dafür sein könnten, dass die Glasmalereien unter Umständen über einen längeren Zeitraum hinweg entstandenen sind (vgl. „Datierung“)

Anlässlich der großen Restaurierungskampagne im ausgehenden 19. Jahrhundert (vgl. „Verglasungsgeschichte“ bzw. „Ursprüngliches Programm, Rekonstruktion“) wurde Verlorengegangenes nicht nur neu geschaffen und Erhaltenes dabei zum Teil in einen neuen inhaltlichen Kontext gestellt, die Eingriffe gingen bis hin zu vereinzelten Ergänzungen der Binnenzeichnung, wie Eva Fitz aufzeigen konnte (Fig. 120f., Abb. 82 bzw. Fig. 140f., Abb. 91)[324].

Gemessen an den massiven Veränderungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts nehmen sich die Eingriffe der nachfolgenden Instandsetzungskampagnen entschieden bescheidener aus. Zuletzt wurden durch die Glasmalereiwerkstatt Lehmann in Berlin herausgefallene Bruchstücke durch passgenau eingeschliffene Ergänzungen ersetzt, als besonders störend empfundene Sprungbleie entfernt und Bruchstellen geklebt. Das bereits im 19. Jahrhundert ausgetauschte Bleinetz wurde erneuert, wo es erforderlich war (vgl. „Verglasungsgeschichte“).

Fig. 71. Hl. Erasmus, Ausschnitt. Bad Wilsnack, St. Nikolai, Chor n II, 15a. Altmark, 1460/70. – Kat. Nr. 15.

Technik: In der technischen Vorgehensweise erweist sich die Werkstatt als außerordentlich routiniert im Hinblick auf eine effektive Bewältigung großer Flächen: In der Regel wurden die Innenseiten der Gläser gleichmäßig mit einem (verhältnismäßig hellen) Halbton überzogen, aus dem Lichthöhungen oder Glanzlichter entweder mit feinsten Übergängen, wie bei Gesichtern (Fig. 74, Abb. 11–16, 20–23, 27–29, 38–41, 44–47, 87–93, 95–98), oder scharf konturiert, wie bei Gewanddamaszierungen bzw. Ornamenthintergründen (Fig. 71f.), ausgewischt wurden. In Partien wie den Haaren kann das Neben- und Übereinander von dünnen aufgemalten und ausgewischten Linien ein lebhaftes Spiel mit Lichtreflexen ergeben (Fig. 74, Abb. 15, 39, 44). Bei Gewändern sekundieren dicke, deckende Schwarzlotlinien als Faltentäler die aus dem Halbton ausgewischten Faltengrate. Vereinzelt schaffen Parallelschraffuren pointierte Schattenzonen (Fig. 71, Abb. 12, 15, 86, 88f.).

Wo ein zusätzliches Spektrum an Grauwerten für notwendig erachtet wurde, konnte auch die Außenseite bemalt werden. Im Fall des im Wasser stehenden hl. Christophorus wurden die Wasserlinien, die Fuß, Fußgelenk und Wehrpfosten umspülen, mit dünnen Linien in feiner Halbtonmalerei auf der Innenseite aufgemalt, die Füße des Heiligen hingegen (im Auflicht kaum wahrnehmbar) auf der Außenseite. Die Wirkung im Durchlicht suggeriert eine durch differenzierte Auswahl an Grautönen erzielte Tiefenräumlichkeit und Transparenz, die dem dargestellten Gegenstand in einer Art und Weise Rech-

[324] Fitz, 1995b, S. 183f; Fitz, 1996, S. 119f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 72. Hl. Erasmus, Innenseite im Auflicht, Ausschnitt.
Bad Wilsnack, St. Nikolai, Chor n II, 15a. Altmark, 1460/70. – Kat. Nr. 15.

Fig. 73. Hl. Erasmus, Außenseite im Auflicht, Ausschnitt.
Altmark, St. Nikolai, Chor n II, 15a. Bad Wilsnack, 1460/70. – Kat. Nr. 15.

nung trägt, wie sie in der Buch-, Wand- oder Tafelmalerei kaum überzeugender hätte umgesetzt werden können (Fig. 69f., Abb. 26). Bei Damaststoffen konnte das Muster schablonenartig als Halbton auf die Innenseite aufgemalt und der Faltenwurf aus dem außenseitig flächig aufgetragenen Halbton ausgewischt werden. Schematisches Gewandmuster (auf der Innenseite) und individueller Faltenwurf (auf der Außenseite) erwecken im Durchlicht den Eindruck, als würde das Gewandmuster dem Faltenwurf folgen (Fig. 71–73). Es ist just dieses versierte Zusammenspiel von Partien mit ausgeprägt schematischem Charakter (Kassettendecken, Bodenfliesen, Damastmuster oder stereotype Architekturversatzstücke) mit Figuren, die bei aller Einheitlichkeit eine individuelle Note aufweisen, das die Vorgehensweise und die künstlerische Qualität der Werkstatt ausmacht.
Silbergelb fand vorzugsweise zur Kennzeichnung von Edelmetallen, Architekturteilen, Haaren oder Gewandborten Verwendung (Fig. 74).

Farbigkeit: Dominant sind die Farben Rot und Blau, besonders aber ein helles, weißliches Glas (Fig. 91–93, 111).
Rot wurde fast ausschließlich für die Hintergründe, für einige wenige Architekturdetails, für einzelne kleine Objekte wie Bücher oder Wappen und, wenn es wie beim Kurfürsten als Stifter ikonographisch angemessen war (Fig. 60), für Gewänder verwendet. Blau fand der ikonographischen Tradition folgend für den Mantel Mariens Verwendung, der dort, wo die Gottesmutter, wie im Kreuzigungsbild, vor einem blauen Hintergrund steht (Fig. 60, 75, 111), etwas heller ausfallen konnte. Blau ist überhaupt die am häufigsten verwendete Farbe für Medaillonhintergründe.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 74. Engelskopf. Ausschnitt aus Maria als Fürbitterin. Bad Wilsnack, St. Nikolai, Chor s II, 10c. Altmark, 1460/70. – Kat. Nr. 19.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Das helle, weißliche Glas kennzeichnet überwiegend die Gliederungselemente, seien es die Architekturtabernakel, seien es die Medaillonrahmen mit ihren Rankenmotiven. Dasselbe weißliche Glas kann aber auch für Gewänder (konsequent z. B. bei Engelsgewändern), für Rüstungen und für Gesichter Verwendung finden (Fig. 60, 71, 75, 77, 80, 91–93). Den bestimmenden Rot-Blau-Weiß-Akkord ergänzend kam auch ein bernsteinfarbenes Glas zur Darstellung von Edelmetallen, Holz, Architekturdetails oder Strahlen zum Einsatz, das auf die Entfernung von den mit Silbergelb bemalten Partien nicht immer ganz leicht zu unterscheiden ist. Weniger prominent zwar, aber durchgängig vertreten ist ein grünes Glas, das einmal, wie in den Fenstern n II und s II, ins Gelbliche (Fig. 91, 93), dann aber auch wieder, wie bei Fenster I (Fig. 92), ins Bläuliche und sogar Wässrige tendieren kann. Wässrig fiel in der Regel auch ein auberginefarbenes Glas aus, das vereinzelt ins Purpurfarbene gehen und, je nach Rot- und Blauanteilen, vom Rosa bis zum Violett changieren kann. Ähnlich wie das wässrige Grün findet es sich vorzugsweise bei Kleidung und bei den Bildarchitekturen. Als Kleiderfarbe stellt es den denkbar feinsten Kontrast zu den weißlichen Gewandpartien dar, in den Bildarchitekturen dämpft es die Farbkontraste und trägt das seine dazu bei, dass die Tabernakel in ihrer Wirkung etwas zurücktreten und nicht mit den Figuren oder Szenen konkurrieren.

Mit den steinfarbenen Bildarchitekturen, den bernsteinfarbenen Hölzern oder Edelmetallen, den weißen Untergewändern der Engel, den blonden Haaren oder dem weißlichen Wasser ist die Farbgebung ausgesprochen realistisch. Taucht ein Handlungsträger in aufeinander folgenden Bildern auf, bleibt seine Gewandung (auch in der Farbigkeit) zur Veranschaulichung des Sequenzcharakters gleich[325]. Wenig konsequent erweist sich die Stilgruppe allein bei der Wahl der Nimbenfarben[326].

KOMPOSITION: Dem erhaltenen Bestand nach zu urteilen hat die Werkstatt für die Bad Wilsnacker Wunderblutkirche ausschließlich monumentale Kompositionen ausgeführt, die sich über wenigstens neun Felder (Fig. 77, 80, Abb. 8f., 19, 24, 26, 31, 36f., 42f., 48), gelegentlich, wie beim Schiffwunder des hl. Nikolaus (Fig. 59, Abb. 25), über 12, bei der Kreuzigung Christi (Fig. 60, Abb. 10) oder bei der Gottesmutter mit Kind inmitten musizierender Engel (Fig. 75, Abb. 17) sogar über 15 Felder erstrecken – die spitzbogigen Kopfscheiben der drei Chorfenster nicht mitgerechnet[327].

Unabhängig von der Größe der einzelnen Komposition bleibt der Figurenmaßstab dabei weitgehend konstant – von der monumentalen Gottesmutter mit Kind und dem kleiner wiedergegebenen Stifter im Kreuzigungsbild einmal abgesehen (Fig. 60, 75, Abb. 10, 17). Selbst die Wappen erreichen mit ihrer Helmzier ungefähr die Größe der Figuren: Wie in den Figurenfenstern „stehen“ sie in einer Dreierkonstellation in einer aus neun Feldern zusammengesetzten Raumbühne (Abb. 8f.).

Die Figuren bzw. Szenen sind entweder von einem Medaillon oder aber von einer Bildarchitektur gerahmt. Bei den Medaillonrahmen haben sich zwei Varianten erhalten: Bei den drei Großmedaillons in Fenster s II (Fig. 77, 93, Abb. 36f., 42) besteht der eigentliche Medaillonrahmen aus zwei vertikal emporwachsenden Zweigen, die sich in regelmäßigen Abständen jeweils zu einem Halbkreis ausbuchten. An den Ausbuchtungen wachsen auf gleicher Höhe links und rechts junge, dünne Asttriebe hervor, die sich zu Halbkreisen schließen und wie Trabantenmedaillons in den Diagonalen zwischen dem Kreis des Großmedaillons und dem Quadrat der aus neun hochrechteckigen Feldern zusammengesetzten Bildfläche vermitteln. Die zweite Variante der Großmedaillons rahmt die beiden Erasmusszenen in Fenster n II (Fig. 80, Abb. 19, 24) und die (zu wesentlichen Teilen ergänzte) Muttergottes mit Engeln in Fenster n VIII (Fig. 76, Abb. 94). Hierbei handelt es sich um geschlossene, untereinander verkettete, auf der Stirnseite mit einem Bogenfriesrelief verzierte Medaillonringe, um die sich links und rechts Blattranken winden, die an ihren Enden in den Ecken des Bildfeldes ebenfalls Trabantenmedaillons ausbilden. Von diesem Typus haben sich weitere Reste in Fenster n VIII erhalten, die erkennen lassen, dass das Ornament auf der Stirnseite variieren, dass ein zweiter, dünnerer, kronreifartiger Ornamentring[328] auf der Innenseite eingepasst sein

[325] Siehe beispielsweise die Fragmente aus einem (Nikolaus?)-Zyklus in Fenster n VIII, 8b bzw. 8/9c (Fig. 111, Abb. 87, 90).

[326] Besonders auffällig dort, wo die Nimbierten (heute) denselben Handlungsraum bevölkern, wie beispielsweise bei der Kreuzigung Christi (Chor I, 8–12a–c, Fig. 60) bei den hll. Erasmus, Georg und Barbara (n II, 15–18a–c, Fig. 91), im Bild mit der thronenden Muttergottes (s II, 15–18a–c, Fig. 93), bei der Seelenwägung (s II, 6–8a–c, Fig. 77) oder bei der Anbetung der Hl. Drei Könige (s II, 3–5a–c, Fig. 93).

[327] Auch in Fenster n VIII sind die einzelnen Felder dieser Stilgruppe als Teile einer Großkomposition zu erkennen.

[328] Vgl. beispielsweise das entsprechende Rahmenmotiv in VIII, 8a (Abb. 85) mit dem Kronreif Mariens in dem von derselben Werkstatt ausgeführten Feld der Anna selbdritt im Brandenburger Dom (Abb. 231, Fig. 357).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 75. Maria mit Kind und musizierenden Engeln. Bad Wilsnack, St. Nikolai, Chor I, 13–18a–c. Altmark, 1460/70. – Kat. Nr. 9.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

konnte (Abb. 84f., 91–93, 95–97) und dass es auch polygonale Spielformen gab (Abb. 80f., 83).
Bei den architektonischen Bildräumen ist die Perspektive grundsätzlich so gewählt, dass die Standfläche in Aufsicht und die Decke in Untersicht gegeben ist – ein Kastenraum, wie er für die Zeit üblich war. In seiner schlichtesten Form handelt es sich um eine niedrige und enge Loggia mit flacher Balkendecke, die, wie im Fall der Darbringung im Tempel mit dem hl. Jakobus, von den Figuren fast vollständig ausgefüllt wird (Abb. 43). Etwas geräumiger wirken gemessen daran die architektonisch aufwändigeren dreijochigen Loggien in s II und n II (Abb. 26, 31, 48). Von Bildarchitekturen sind auch die Figuren oder Szenen gerahmt, die wie im Fall des hl. Christophorus, des heiligen Bischofs, des hl. Georg, des Schiffswunders des hl. Nikolaus oder der Kreuzigung Christi in einer Landschaft spielen (Fig. 59, Abb. 10, 25f., 48). Die Bildarchitekturen selbst wirken solide, verschachtelt, gleichzeitig aber auch leicht und verspielt. Ihre versatzstückartigen Bestandteile sind in der Regel farblich klar voneinander abgesetzt.

Fig. 76. Maria mit Engeln. Bad Wilsnack, St. Nikolai, Qhs. n VIII, 10/11c–e. Altmark, 1460/70. – Kat. Nr. 54.

Stil, Datierung: Die Werkstatt präsentiert sich mit einem ebenso konstanten wie prägnanten Stilidiom. Besonders einheitlich sind die Gesichter mit ihren zwischen zwei waagerechten Kreissegmenten oder Dreiecken wie eingeklemmt wirkenden Iris mit schwarzen, großen Pupillen, den in der Regel wenig charaktervollen Nasen, bei denen der vom Betrachter abgewandte Flügel als feine doppelte Linie die Nasenspitze flankieren kann, und den Mündern mit ihren scharf gezeichneten, vorspringenden Ober- und den vollen Unterlippen über einem kräftigen Kinn (Fig. 74). Die grundsätzlich sparsame Binnenzeichnung ist mit feinem, in der Stärke kaum variiertem, sicherem Strich in der Art einer Federzeichnung gezogen. Schraffuren finden sich in den Gesichtern allenfalls auf Schläfenhöhe, wo an Krähenfüße erinnernde Strichlagen den Übergang von Stirn und Jochbein kennzeichnen.
Die übrige Gesichtsmodellierung erfolgt ausschließlich über das gezielte Auswischen des flächigen Halbtonüberzugs (vgl. „Technik“). Neben Oberlid, Nasenrücken, Nasenspitze, Nasenlabialfalte, Unterlippe oder Kinn werden auf diese Art und Weise auch Augenbrauenwülste oder Stirnfalten herausmodelliert. Routiniert finden sich regelmäßig die Augenpartien seitlich der Iris und, besonders markant, der u-förmige „Amorbogen“ zwischen Nase und Oberlippe ausgewischt (Fig. 74, Abb. 11–16, 20–23, 27–29, 34f., 38–41, 44–47, 87, 90–93, 95–98).
Gewänder oder Stoffe zeichnen den Körper oder den Gegenstand, den sie bedecken, in der Regel großzügig ab. Ein Eigenleben entwickeln sie so gut wie nie. Wo sie flattern, flattern sie entschieden verhaltener, als es der Zeitstil erlaubt hätte. Modisch sind an den Gewändern allenfalls einzelne Details wie der mit Bändeln geschnürte Wams oder die Mi-Parti-Hosen mit den spitzen Schuhen des Schergen beim Erasmusmartyrium (Fig. 80, Abb. 19f.)[329]. Zeitgemäß sind einzelne Hüte (Abb. 35) oder Rüstungen (Fig. 77, Abb. 24, 31, 37, 48).
Der Gewandstil ist so unaufgeregt wie die emotionale Verfassung des Bildpersonals: Die Figuren wirken in sich gekehrt und nehmen mit Mimik und Gestik eher verhalten nur an den Ereignissen Anteil, denen sie beiwohnen. Die Trauer von Maria und Johannes unter dem Kreuz Christi ist mehr an Körperhaltung und Gestik erkennbar als an der Mimik (Abb. 10, 12–14), die Engel dort wirken alles in allem nicht betroffener als in den übrigen Szenen (Abb. 10f., 17, 37f., 40f.). Allein bei Handlungsmomenten, in denen Zorn oder Wut die Grundstimmung beherrschen, werden die ebenmäßigen, in sich gekehrten Gesichter mit groben (Himmelfahrts-)Nasen und offen stehenden Mündern ins Hässliche verkehrt (Abb. 21, 23, 93). Als Ausdrucksmittel wird ihre Wirkung durch Physiognomien mit vergleichbaren Nasen im neutralen Kontext der

[329] Mertens, 1983.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 77. Seelenwägung und Maria als Fürbitterin. Bad Wilsnack, St. Nikolai, Chor s II, 6–11a–c. Altmark, 1460/70. – Kat. Nr. 18f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 78. Hl. Nikolaus beschenkt die drei Jungfrauen. Bad Wilsnack, St. Nikolai, Qhs. n VIII, 4/5d. Altmark, 1460/70. – Kat. Nr. 34.

Fig. 79. Hl. Nikolaus beschenkt die drei Jungfrauen. Rechter Seitenflügel eines Retabels. Jüterbog, St. Nikolai. Magdeburg(?), um 1435.

Brustbilder in den flankierenden Rankenmedaillons allerdings auch gleich schon wieder relativiert (Abb. 45, 91). Unabhängig davon gilt: So einheitlich die Gesichter in ihrer Mimik auch sein und so schematisch sie sich beim genaueren Hinsehen auch erweisen mögen – identische Köpfe kommen nicht vor, weder beim Typus Engel, noch beim Typus „Bärtiger Alter“. Die Entsprechungen sind das Resultat einer Routine derer, die sie ausgeführt haben.

Dass bei aller grundsätzlichen Übereinstimmung unterschiedliche Hände am Werk waren, ist unverkennbar. Ein und derselbe Gesichtstypus kann einmal mit kräftigen, sicheren Linien gezogen und dann wieder vorsichtig gestrichelt worden sein. Die äußeren Augenwinkel können „offen“ und die Augen entsprechend groß ausfallen, die Augen können aber auch schmal und die Augenwinkel „geschlossen“ sein. Im Figurenfeld mit dem hl. Erasmus, dem hl. Georg und der hl. Barbara kommen die großen, runden Augen verhältnismäßig konzentriert vor (Abb. 28f., 31). Dieser Teil des Fensters fällt auch durch seinen relativ hohen Anteil an weißlichem Glas nicht zuletzt bei den Gesichtern und durch die schriftähnlichen Zeichen in den Nimben auf, die im Unterschied zu anderen Nimbendekorationen nicht lesbar sind. Die physiognomischen Merkmale finden sich jedoch auch in Szenen, in denen das Farbspektrum dunkler gehalten ist und in denen die Nimben tatsächlich lesbare Inschriften aufweisen. Kopf und Nimbus der hl. Barbara sind beispielsweise gut vergleichbar mit Kopf und Nimbus des hl. Michael im Medaillon mit der Seelenwägung (Abb. 31, 39), wo die übrigen Gesichter allerdings die in den erhaltenen Fenstern geläufigeren Physiognomien kennzeichnen, wie der Vergleich des Engels zu Seiten des Seeligen mit dem Engel mit der Laute zur Seiten der Gottesmutter in der Szene darüber zeigt (Abb. 38, 42). Die Fenster, das darf daraus gefolgert werden, sind in einem Werkstattkontext entstanden, der sich aus mehreren Malerpersönlichkeiten zusammengesetzt hat, die ein bei aller Individualität einheitliches Stilidiom angewandt haben und auf ein gemeinsames Motivrepertoire verpflichtet waren[330].

[330] Auf die Stilunterschiede innerhalb der Scheibengruppe hat Angela Schulze, 1988a, S. 713f., erstmals hingewiesen; siehe auch Nickel, 1990, S. 156f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Ausdruck des gemeinsamen Motivrepertoires sind beispielsweise die Übereinstimmungen bei den Rüstungen: Der hl. Georg in Fenster n II und in s II sowie der hl. Michael, ebenfalls in s II, tragen alle drei einen vergleichbaren Plattenharnisch mit Tonnenrock, Kniekacheln und geschuppten Eisenschuhen – um nur die signifikantesten Bestandteile zu nennen (Fig. 77, 91, 93, Abb. 31, 37, 48). Alle drei tragen sie einen Dupsing, der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bereits ein bisschen altertümlich gewirkt haben muss. Beim Erasmusmartyrium trägt eine solche Rüstung auch ein Soldat und in zwei Feldern aus einem nicht mehr zu bestimmenden Kontext ist ein Reiter zu erkennen, der dieselben Beinröhren mit den geschuppten Eisenschuhen trägt (Abb. 23f., 81, 83). Motivanalogien sind auch bei jenen Degen zu beobachten, in deren Scheide noch ein kleines Messer steckt. Es findet sich nicht nur an den Gürteln der beiden modisch gekleideten Schergen in den beiden Martyriumsszenen des hl. Erasmus in n II, sondern auch am Gürtel eines Schergen in einem Feld in n VIII, dessen Zusammenhang sich nicht mehr erschließt (Fig. 80, Abb. 20, 22, 93).

Fig. 80. Der hl. Erasmus auf der Darmwinde. Bad Wilsnack, St. Nikolai, Chor n II, 5–7a–c. Altmark, 1460/70. – Kat. Nr. 12.

Fig. 81. Marientod. Werben, St. Johannis, Hauptchor n II, 6–8a–c. Altmark, um 1467.

Fig. 82. Marienkrönung. Werben, St. Johannis, Hauptchor n II, 9–11a–c. Altmark, um 1467.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Es ist das Verdienst Karl-Joachim MAERCKERS, die Scheibengruppe in Bad Wilsnack erstmals mit Glasmalereien in der Werbener Johanniskirche, in der Stendaler Jakobkirche und im Brandenburger Dom in Zusammenhang gebracht zu haben[331]. Das Œuvre der Werkstatt, die aufgrund ihres in der Altmark am reichsten erhaltenen Bestandes Œuvres hier kurz „Altmark-Werkstatt“ genannt werden soll, umfasst neben den Wilsnacker Glasmalereien in der Werbener Johanniskirche konkret die Darstellung des Marientodes, der Marienkrönung sowie Wappen des Markgrafen von Brandenburg mit dem inschriftlichen Datum 1467 (Fig. 81–83)[332]. In der Stendaler Jakobikirche sind das Werk der Altmark-Werkstatt das Passionsfenster im Scheitel (Fig. 84), eine Stifterfigur (n II, 3b), das Wappen der Markgrafschaft Brandenburg (n II, 10b) sowie im selben Fenster die Heiligen Jakobus Major, Maria Magdalena, Judas Thaddäus und Simon Paulus (Fig. 85)[333]. Im Brandenburger

Fig. 83. Wappen des Markgrafen von Brandenburg. Werben, St. Johannis, Hauptchor s II, 5/6a–c. Altmark, um 1467.

Fig. 84. Gefangennahme Christi und Christus vor Pilatus. Stendal, St. Jakobi, Chor I, 4/5a–d. Altmark, 1460/70.

[331] DRACHENBERG/MAERCKER/RICHTER, 1979, S. 237 (Karl-Joachim Maercker). Siehe auch MAERCKER, 1981; NICKEL, 1990, S. 156f.; CVMA DEUTSCHLAND XVIII,2, 1995, S. 4, 27, 35–37, 41–60; GLASMALEREI AUS ACHT JAHRHUNDERTEN, 1997, S. 66f., Kat Nr. 21 (Cornelia Aman); FLÜGGE, 1998, S. 55, 78; AMAN, 2004, S. 65–69; CVMA DEUTSCHLAND XIX,1, 2007, S. 143–154; BÖNING, 2008, S. 317; siehe auch S. 319f. in diesem Band. Der kürzlich erfolgte Fund eines kleinen, sehr fein gezeichneten Kopffragments im Havelberger Dom könnte dem ersten Augenschein nach zu urteilen ebenfalls aus der Altmark-Werkstatt hervorgegangen sein. Antje Reichel hat uns dankenswerterweise auf den Fund aufmerksam gemacht. Erwähnung verdient in diesem Zusammenhang, dass Ferdinand von Quast bereits 1847 die Glasmalereien von Bad Wilsnack mit jenen in der Johanniskirche in Werben und im Stendaler Dom in Verbindung gebracht hat, siehe hierzu das Zitat in CVMA DEUTSCHLAND XVIII, 1988, S. 10.

[332] CVMA DEUTSCHLAND XIX,1, 2007, S. 143–154; BÖNING, 2008.

[333] CVMA DEUTSCHLAND XVIII,2, 1995, S. 35–38, 44–50, 56–58.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 85. Jakobus Major, Maria Magdalena, Judas Thäddäus und Simon Paulus. Stendal, St. Jakobi, Chor n II, 4/5a–c. Altmark, 1460/70.

Dom sind es schließlich die in engen Kastenräumen sitzenden bzw. stehenden Heiligen und Engel in Fenster I (Fig. 343, 357f., Abb. 223, 225, 227–232), die aus der Altmark-Werkstatt hervorgegangen sind[334].

Sämtliche Felder kennzeichnet – das vermag auch die Analyse der Werkgruppe aus der Perspektive der Wilsnacker Glasmalereien nur zu bestätigen – ein völlig einheitliches Stilidiom bei den Gesichtern (Fig. 74, 81f., 84f., 357, Abb. 11f., 16, 46f., 231). Übereinstimmend sind auch einzelne Elemente im formalen Repertoire wie beispielsweise die Bogenfriesreliefs auf den Rahmenelementen (Fig. 60, 75f., 78, 80–85), die unterschiedlich bunten Nimben (Fig. 60, 77, 81f., 91, 93), die kleinteiligen Kassettendecken, die sich von den Fußbodenfliesen nur wenig unterscheiden (Fig. 60, 75, 81–85), die Blätter der Rankenornamente mit ihren mächtigen Binnenwülsten (Fig. 76f., 80, 84, Abb. 20–24, 34f., 38, 41, 80, 83–85, 92f., 95, 97), die auf einer Schulter geknöpften Umhänge (Fig. 81, 84f., Abb. 13, 91)[335], ganz zu schweigen von den Damastmustern im Hintergrund oder auf den Gewändern, die ein gemeinsames Grundmuster variieren (Fig. 71f., 77f., 80–82, 84f., Abb. 12f., 20, 22f., 40, 82, 86f., 90, 95, 97)[336]. Weitgehend identisch sind in Stendal und Wilsnack ferner die Rüstungen, die sich nur in einigen wenigen Details voneinander unterscheiden (Fig. 77, 80, 84, Abb. 23f., 31, 37, 48); in Stendal finden sich bezeichnenderweise wie in Wilsnack auch die Degen, in deren Scheide jeweils noch ein kleines Messer Platz findet (Fig. 84, Abb. 20, 22, 93). Ähnlich sind sich darüber hinaus die Weihrauchgefäße (Fig. 81, Abb. 41f.) oder die Stadtsilhouetten, die sich in Fensteröffnungen abzeichnen (Fig. 78, 83). Nicht zu übersehen sind schließlich die nahezu identisch angelegten Marienfiguren, in Werben bei der Krönung und in Wilsnack im Figurenregister in nord II, wo sie (ursprünglich im Kontext einer Krönung durch die Trinität) ebenfalls von einer kopfüber fliegenden Taube die Krone aufs Haupt gesetzt bekommt (Fig. 82, Abb. 48)[337]. Kaum weniger signifikant sind nicht zuletzt auch kompositorische Gemeinsamkeiten wie die drei bzw. vier in einem engen und niedrigen Raum stehenden Heiligen in der Stendaler Jakobikirche und in Bad Wilsnack (Fig. 85, Abb. 43). Schließlich weisen alle vier Scheibenkomplexe zum Teil die gleichen in das Lot gekratzten Brand- und Versatzzeichen auf, mit denen die Werkstatt allem Anschein nach Handlungsabläufe im Herstellungsprozess organisiert hat[338].

Die Wilsnacker Glasmalereien der Altmark-Werkstatt werden angesichts dessen mehr oder weniger zeitnah mit den Scheiben in der Werbener Johanniskirche, in der Stendaler Jakobikirche und im Brandenburger Dom entstanden sein. Verbindlichster Anhaltspunkt innerhalb dieser Werkgruppe ist in diesem Zusammenhang die Jahreszahl 1467 unter den drei Wappen in der Werbener Johanniskirche (Fig. 83)[339]. Das Scheitelfenster im Brandenburger Dom könnte, wenn Eva

[334] Kat. Nr. 199, 201–206.

[335] Vgl. auch Stendal, St. Jakobi, Chor I, 3b, 8a, 2CD, CVMA Deutschland XVIII,2, 1995, Taf. 10, 12, 14.

[336] CVMA Deutschland XVIII,2, 1995, S. XII, Nr. 7; CVMA Deutschland XIX,1, 2007, S. 10, Nr. XIX, 11 bzw. in diesem Band S. 11, Nr. XXII, 17–19.

[337] Aman, 2004, S. 68; CVMA Deutschland XIX,1, 2007, S. 151, 164f.; siehe auch Kat. Nr. 22.

[338] Zu den Brand- und Versatzzeichen in der Stendaler Jakobikirche und in der Werbener Johanniskirche vgl. CVMA Deutschland XVIII,2, 1995, S. 12, 36, 42, bzw. CVMA Deutschland XIX,1, 2007, S. 146, 164. Zu diesen Zeichen im Brandenburger Domscheitelfenster vgl. unten S. 320. Ähnliche Versatzzeichen konnte Maercker auch in den stilistisch verwandten Glasmalereien der sogenannten Querhauswerkstatt des Stendaler Doms beobachten, vgl. CVMA Deutschland XVIII, 1988; CVMA Deutschland XVIII,2, 1995, S. 42. Zu Sinn und Zweck dieser Brand- oder Versatzzeichen siehe CVMA Deutschland III,2, 1999, S. 156; CVMA Deutschland X,1, 2002, S. 214–17, 262, 266, 332–334, sowie CVMA Deutschland III,3, 2008, S. 263, Anm. 25.

[339] CVMA Deutschland XIX,1, 2007, S. 143–154, 166–168; Boening, 2008.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

FITZ recht hat, als Stiftung Stefan Bodeckers zwischen 1459 und 1464 entstanden sein[340]. Und zwischen 1460 und 1469 wird schließlich die Chorerweiterung der Stendaler Jakobikirche auf der Basis einer 1708 in einem Kugelknopf des Dachreiters gefundenen Pergamenthandschrift datiert, die neben der Bauzeit auch einen „magister Jacobus" nennt, der die Fenster ausgeführt haben soll[341]. Im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts wird demnach wohl auch die Wilsnacker Scheibengruppe entstanden sein, die – angesichts dessen, dass es sich um einzelne Stiftungen gehandelt zu haben scheint – nicht zwingend in einer zusammenhängenden Kampagne entstanden sein muss. Sollte beispielsweise Frank van Borselens Stiftung für Fenster n V oder s V bestimmt gewesen sein, wie es den Anschein hat[342], dann könnte dieser Sachverhalt dafür sprechen, dass die Glasmalereien für das Chorpolygon 1459 bereits vergeben oder vielleicht sogar schon in Arbeit waren, wird man doch annehmen dürfen, dass der ehrgeizige Auftraggeber seine Stiftung so nah wie möglich am Scheitelfenster platziert wissen wollte. Der Bau wird 1462 benutzbar und präsentabel gewesen sein, als Kurfürst Friedrich II. am 28. März in Wilsnack eine Versammlung kaiserlich gesonnener nordischer Fürsten abhielt[343]. Das im Scheitelfenster in Kombination mit Szenen einer Nikolausvita dokumentierte Wappen des dänischen Königs Christians I. kann aber wiederum den Beschreibungen zufolge nicht vor 1474 entstanden sein. Dass zu diesem späten Zeitpunkt ausgerechnet das begehrte Scheitelfenster noch nicht verglast war, ist angesichts der über 20 Jahre älteren Stiftung Frank von Borselens kaum vorstellbar. Möglicherweise wurde ein älteres Fenster ausgetauscht oder umgesetzt, vielleicht wurde auch nur das Wappen in ein bereits existierendes Scheitelfenster eingesetzt oder das bereits existierende Wappen des dänischen Königshauses aktualisiert. Für die erhaltenen Nikolausszenen muss aufgrund dieses historischen Befundes jedenfalls die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, dass sie um die Mitte der 70er Jahre des 15. Jahrhunderts erst entstanden sind. Der wesentliche Teil der Glasmalereien in der Wilsnacker Wunderblutkirche dürfte allerdings bereits in den späten 50er oder 60er Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden sein[344].

Ob die Werkstatt in Stendal oder in Brandenburg ihren Sitz hatte, ist nicht geklärt. Werben kommt aufgrund der fehlenden Infrastruktur als Standort ebenso wenig in Frage wie Bad Wilsnack. Der Hinweis auf einen im Zusammenhang mit den Glasmalereien genannten „magister Jacobus" in dem Dokumentenfund von 1708 hat Karl-Joachim MAERCKER annehmen lassen, dass der Glasmaler mit dem Architekten des Chorerweiterung identisch sein könnte, der ebenfalls Jacobus hieß und der wohl in Stendal ansässig gewesen sein wird[345]. Aber auch ein Bischofsitz wie Brandenburg wird hinreichend Tätigkeitsfelder in Aussicht gestellt haben und als Standort für eine gut organisierte, produktive Glasmalereiwerkstatt mit weitem Einzugsbereich attraktiv gewesen sein. Für Berlin[346] und Brandenburg an der Havel bzw. für Buckau und Lehnin sind jedenfalls Tafel- und Wandmalereien entstanden, die, wie Peter KNÜVENER zuletzt aufgezeigt hat, eine gewisse Nähe zum Stilidiom der Werkstatt kennzeichnet[347].
Für Stendal als Werkstattsitz spricht freilich der Umstand, dass es den Anschein hat, als ließe sich eine frühe Entwicklungsstufe der Werkstatt in den dortigen Domfenstern nachweisen[348]. Jedenfalls finden sich in den jüngeren Fenstern, die für das Quer- und Langhaus entstanden sind, ebenfalls jene fast urzeitlich wirkenden, kolossalen Blattranken mit ihren unnatürlich spitzen Winkeln zwischen den Medaillonausbuchtungen und ihren fleischigen Binnenwülsten, wie sie zahlreich auch in Bad Wilsnack zu sehen sind (Fig. 77, 80, 86–89). Die beiden nach einem Erklärungsmodell Maerckers um die Mitte des 15. Jahrhunderts für das ältere, in den 1420er Jahren entstandene Nikolausfenster s IV neu geschaffenen Me-

[340] Siehe hierzu unten S. 317f.
[341] CVMA DEUTSCHLAND XVIII,2, 1995, S. 4f.; AMAN, 2004, S. 69; der Wortlaut der nicht mehr erhaltenen Pergamenthandschrift findet sich bei BEKMANN, 1751/1753, 2, Sp. 65f.
[342] Siehe oben S. 114.
[343] CREMER, 1996, S. 86.
[344] Die jüngst von Helmut NAUMANN, 2007, vorgebrachte Spätdatierung nach 1483 konnte Markus MOCK, 2008, überzeugend widerlegen.
[345] Siehe oben Anm. 341.
[346] Eva Fitz schreibt der Werkstatt die für die Kirche des Grauen Klosters 1465/70 entstandene Franziskanermadonna (Fig. 349) zu, siehe unten S. 320, bes. Anm. 1134. Siehe hierzu auch die „Kunstgeschichtliche Einleitung" in diesem Band, S. 63, bes. Anm. 63.
[347] KNÜVENER, 2008, S. 417f., vergleicht in diesem Zusammenhang mit dem Achatiusaltar in der Klosterkirche in Lehnin von 1476, mit einem Retabel in der Dorfkirche in Buckau, mit dem Kreuzaltar und mit dem Allerheiligenaltar (1465) im Brandenburger Dom (Fig. 20). Ferner verweist er auf die Motivanalogie in Bezug auf das Rankenornament mit Krone in den Glasmalereien von Bad Wilsnack (Kat. Nr. 38) und in den Gewölbemalereien in der sogenannten Bibliothek des Brandenburger Domklosters. Siehe hierzu auch die „Kunstgeschichtliche Einleitung" in diesem Band, S. 63f.
[348] Zu den Glasmalereien im Stendaler Dom grundlegend CVMA DEUTSCHLAND XVIII, 1988; siehe auch BECKSMANN, 1995, S. 165–169; HISTORISCHE GLASMALEREI, 1999, S. 166–213.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 86. Szenen aus dem Nikolausfenster. Stendal, Dom, Chor s IV, 3–6a–c. Altmark, um 1450.

Fig. 87. Ausschnitt aus Fig. 86.

daillons[349] sind über die ikonographisch-motivischen Parallelen hinaus (Fig. 86f.)[350] bis hin zu stilistischen Details wie Gesichtern oder Händen mit der Werkgruppe in der Stendaler Jakobikirche, in der Werbener Johanniskirche, im Brandenburger Dom[351] und in der Bad Wilsnacker Nikolaikirche vergleichbar (Fig. 86f., Abb. 87, 90, 95, 98)[352]. An Details wie den etwas eckigeren Unterlippen[353] meint man, den entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang der Gesichter dieser beiden Nikolausmedaillons mit jener jüngeren Werkgruppe erkennen zu können, die im Stendaler Dom im zweite Drittel des 15. Jahrhunderts die zweite Verglasungskampagne durchgeführt hat und aus der heraus sich die Altmark-Werkstatt entwickelt haben kann[354]. Am Anfang dieser Kampagne im Stendaler Dom stand wohl das um 1445 entstandene Standfigurenfenster mit Stifter, das die Figuren bereits in einem niedrigen Gehäuse wie die Figuren oder Wappen in der Jakobikirche in Stendal, in Werben oder in Bad Wilsnack stehend zeigt (Fig. 83, 85, 88., Abb. 33, 43), das ein Nebeneinander von Medaillonrahmenarchitektur und vegetabilen Elementen mit ausgeprägten Binnenwülsten wie in Bad Wilsnack kennzeichnet (Fig. 80, 84, 88) und dessen Figuren Gesichter aufweisen, die die Gesichter der Altmark-Werkstatt bereits erkennen lassen (Fig. 88, 350). Indiz für eine Werkstattkontinuität könnte nicht zuletzt die für das Berliner Graue Kloster um 1465/70 entstandene, mit der Altmark-Werkstatt bereits in Verbindung gebrachte sogenannte Franziskanermadonna sein,

[349] Wie alle Anteile dieser Gruppe bestehen auch diese beiden Medaillons aus außergewöhnlich hartem Glas und sind entsprechend nur wenig verwittert im Unterschied zu den Glasmalereien der älteren Werkstatt, die sehr viel weichere, entsprechend stärker korrodierte und heute in ihrer Transparenz geminderte Gläser eingesetzt hat, CVMA Deutschland XVIII,1, 1988, S. 15f.

[350] Siehe unten Kat. Nr. 34.

[351] Siehe auch unten S. 319.

[352] CVMA Deutschland XVIII,2, 1995, S. 35f.; Aman, 2004, S. 65–67; zuletzt CVMA Deutschland XIX,1, 2007, S. 146f.

[353] Sehr gute Detailaufnahme in Historische Glasmalerei, 1999, S. 198f.

[354] CVMA Deutschland XVIII, 1988, S. 50–56; Aman, 2004, S. 65–67 sowie oben Anm. 352. Einen entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang der Altmark-Werkstatt mit der Querhausgruppe im Stendaler Dom legen auch die Übereinstimmungen bei den Brand- oder Versatzzeichen dar, siehe dazu oben Anm. 338.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 88. Maria mit Kind und Heilige. Stendal, Dom, Qhs. n VIII, 2–6a–d. Altmark, um 1440.

Fig. 89. Rankenmedaillons mit Guiternenspieler. Immenhausen, Stadtkirche, Chor n II, 6b. Westfalen oder Niedersachsen, um 1450.

ein Tafelbild, auf dem die Jungfrau mit Kind aus dem Stendaler Domfenster ein Vierteljahrhundert später motivisch und stilistisch ähnlich wiederkehrt (Fig. 88, 349f.)[355]. Außerhalb des hier skizzierten Wirkungsfeldes der Altmark-Werkstatt lassen sich allenfalls allgemeinere Übereinstimmungen mit erhaltenen Glasmalereien beobachten[356]. Am ehesten vergleichbar sind noch der Bestand in Immenhausen/Nordhessen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, von dem sich Reste im Chorscheitelfenster der Stadtkirche und im Glasmuseum erhalten haben (Fig. 89f.)[357]. Die Blattranken sind zwar mit einer etwas graphischeren Binnenstruktur modelliert als es die Altmark-Werkstatt zu handhaben pflegte, mit ihren mächtigen Wülsten sind sie einander aber grundsätzlich ähnlich (Fig. 87, 89)[358]. Selbst bei den Gesichtern meint man eine Verwandtschaft erkennen zu können, ohne dass daraus freilich dieselbe Handschrift des ausführenden Glasmalers abgeleitet werden soll (Fig. 90, Abb. 20, 35, 37 [6a]).

Daniel Parello hat bei seiner stilkritischen Verortung der Immenhausener Glasmalereien zu Recht auf die Lübecker Dominikanerkirchenfenster verwiesen, die mit ihren monumentalen Medaillons gewiss weit über die Stadtgrenzen hinaus prägend waren[359]. Unklar muss bleiben, ob die „Verjüngung", der die Altmark-Werkstatt einen Entwicklungsschub weg von der Querhauswerkstatt des Stendaler Dom verdankt, vom Lübeck- bzw. Lüneburger Raum ausging oder ob eine Zuwanderung aus dem Nordhessischen erfolgt ist. Resistent erweist sich die Altmark-Werkstatt jedenfalls gegenüber seinerzeit aktuellen Strömungen aus der niederländischen Malerei – und das obschon es in Wilsnack mit der niederländischen

[355] Siehe oben Anm. 63 sowie unten Anm. 1134.

[356] Eva Fitz hat in diesem Zusammenhang auf das Kopffragment eines Engels im Städtischen Museum in Halberstadt hingewiesen, das sie mit dem nicht mehr erhaltenen, nur mehr in historischen Aufnahmen dokumentierten Stirnfenster des südlichen Querhauses des Halberstädter Doms in Verbindung bringt, CVMA Deutschland XVII, 2003, S. 430f.

[357] CVMA Deutschland III,3, 2008, S. 260–274.

[358] Vergleichbar ist auch das Zusammenspiel von geometrischer Medaillonrahmenarchitektur und vegetabilen Elementen im ehemaligen Scheitelfenster, CVMA Deutschland III,3, 2008, S. 262.

[359] Zu den Glasmalereien in der Lübecker Dominikanerkirche siehe Böning, 1996a.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Stiftung Frank van Borselens unmittelbar Berührungspunkte gab[360]. Das Œuvre Hans Bornemanns[361], das in der norddeutschen Malerei des zweiten und dritten Viertels des 15. Jahrhunderts niederländische Einflüsse verarbeitet hat, ist als stilprägend für die Altmark-Werkstatt zuletzt ebenso relativiert worden[362] wie das des Meisters von Schöppingen[363]. Das Œuvre der Altmark-Werkstatt, wie es sich in der Stendaler Jakobikirche, in der Werbener Johanniskirche, im Stendaler Dom, im Brandenburger Dom und in der Wilsnacker Wunderblutkirche erhalten hat, erweist sich vielmehr als resistent gegenüber Einflüssen von außen. Es ist stilistisch bemerkenswert konsistent, entsprechend leicht erkenn-, chronologisch in sich aber um so schwerer strukturierbar. FM

Fig. 90. Scherge aus dem Brandmartyrium des hl. Georg. Ehemals Immenhausen, Stadtkirche, Chor I. Immenhausen, Glasmuseum. Westfalen oder Niedersachsen, um 1450.

Ikonographisches Programm: Innerhalb der unter dem Namen Altmark-Werkstatt subsumierten Gruppe ist auf Grund des Zusammentreffens der unterschiedlichen Auftraggeber kein geschlossenes ikonographisches Programm entstanden. Vielmehr stehen Bildmotive mariologischen und christologischen Inhalts ebenso neben- und übereinander wie Heiligenfiguren und Martyriumsszenen. Eucharistische Themen mit Bezug auf das Hostienwunder, wie sie für die übrige Ausstattung bereits nachgewiesen worden sind, wären auch für die Glasmalerei zu erwarten. Hierzu kann die Kreuzigungsgruppe im Chorscheitelfenster (Fig. 60) gerechnet werden. Mit ihrem vermuteten ursprünglichen Standort in n III wäre sie direkt oberhalb des Altars Corpus Christi angeordnet gewesen[364]. Die Gruppe mit Christus am Kreuz, trauernder Maria und Johannes wird von einer Architektur gerahmt und von einem mit Granatapfelmuster verzierten Vorhang hinterfangen. Deutlich sind die Wundmale hervorgehoben, aus denen vier Engel mit Kelchen das Blut auffangen. Der kniende Stifter (Abb. 15) trägt einen Hermelinmantel und den Kurfürstenhut.

Vermutlich handelt es sich um Friedrich II. (1437–1470), der als ein Verfechter des Wilsnacker Wunderblutkultes galt. Für ihn als Stifter spricht der Umstand, dass Bekmann in n II das „Churbrandenburgische, von Friderici des II. zeiten nur mit drei schilden, dem Hohenzollerischen, Burggräflichen und Märkischen Adler“[365] sah. Kurfürst Friedrich II. war bereits als Stifter von Glasmalereien für die Johanniskirche in Werben in Erscheinung getreten[366]. Aber auch für seinen Sohn Albrecht (1470–1486) ist die Stiftung eines Fensters mit Wappen belegt. Er hatte dafür 100 Gulden in seinem Testament festgesetzt und seine Söhne mit der Ausführung beauftragt[367].

[360] CVMA Deutschland XIX,1, 2007, S. 143–145; Böning, 2008, S. 316f.; zu der niederländischen Scheibengruppe in Bad Wilsnack siehe in diesem Band S. 108–115.

[361] Reinecke, 1938; Kemperdick, 1994; Syamken, 1999; Kemperdick, 2004a.

[362] Im Zusammenhang mit dem Weltgerichtsfenster n VI im Stendaler Dom hat bereits Karl-Joachim Maercker (CVMA Deutschland XVIII, 1988, S. 56, Anm. 182) auf das Bornemann-Œuvre hingewiesen. Für die Wilsnacker Fenstergruppe hat Cornelia Aman, 2004, S. 70–74, die Gemeinsamkeiten mit dem Bornemann-Œuvre detailliert aufgezeigt, nicht ohne allerdings auch auf die Unterschiede vor allem im Gewandstil hinzuweisen. Zuletzt hat Monika Böning (CVMA Deutschland XIX,1, 2007, S. 152f.) Stilparallelen mit dem Bornemann-Œuvre unter Verweis auf die weitgehend ausgebliebene Auseinandersetzung der Altmark-Werkstatt mit der niederländischen Kunst zurückgewiesen.

[363] Aman, 2004, S. 70f.; CVMA Deutschland XIX,1, 2007, S. 153.

[364] Ablassurkunde Erzbischof Alberts von Magdeburg aus dem Jahre 1389. Die Urkunde ist in ihrem vollen Wortlauf publiziert in: Cremer, 1996, S. 92 und 352f.

[365] Bekmann, 1751/1753, 2, Sp. 310.

[366] Für Kurfürst Friedrich II. ist eine Glasmalereistiftung für die Werbener Johanniskirche dokumentiert, CVMA Deutschland XIX,1, 2007, S. 166f. Als Stifter tritt Friedrich II. gemeinsam mit seinem Vater Kurfürst Friedrich I. von Brandenburg und seinem Bruder Friedrich dem Fetten auch im Stendaler Dom in Erscheinung, CVMA Deutschland XVIII,1, 1988, S. 30, 197 und 199.

[367] Caemmerer, 1915, S. 48.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Mit hoher Wahrscheinlichkeit gehörte von Beginn an die Darstellung der Maria als Himmelskönigin mit musizierenden Engeln (Fig. 75) in das gleiche Fenster und schloss dieses nach oben ab. Dafür sprechen die übergreifende architektonische Rahmung, die identische Gestaltung der Gehäusearchitektur sowie die farbliche Homogenität der beiden Szenen.

Bekmann berichtete von einer Szene, die sich wohl direkt auf das Hostienwunder bezogen hat. Er sah „hieroglyphische figuren, sonderlich ein beschorner mönch, so die monstranz in ihrer völligen bildung mit 3 hostien in händen hält“[368]. Heute in n VIII, 9d, 15d, 15e und 16d untergebrachte, nur sehr fragmentarisch erhaltene Scheiben (Abb. 91, 96–98), die der Altmark-Werkstatt zugeschrieben werden, könnten in diesem Kontext gestanden haben.

Es ist von mindestens einem Marienfenster auszugehen. Mehrfach finden sich Szenen aus ihrem Leben und ihrer Verherrlichung. Kompositionelle Variationen lassen mehrere voneinander unabhängige Szenen annehmen. Dazu zählen die bereits erwähnte Aufnahme Mariens in den Himmel begleitet von musizierenden Engeln in Chor I, 13–18a–c (Fig. 75), das Fragment einer Krönung in s II, 15–18b (Abb. 48) sowie ein weiteres Großmedaillon mit einer Mariendarstellung im Kreise von Engeln in n VIII, 10/11c–e (Abb. 94). Obwohl die Muttergottes bereits die Krone trägt, kann die Szene als Aufnahme Mariens in den Himmel interpretiert werden. Dafür sprechen die in Orantenhaltung nach außen geöffneten Hände Mariens ebenso wie die nach dem Gewandsaum greifenden Engelsfiguren, die den Assumptiocharakter unterstreichen.

Die Anbetung des Kindes durch die Könige (Abb. 36) kann sowohl mariologisch als Freuden Mariens als auch christologisch als Symbol der Menschwerdung Christi gedeutet werden. Kompositionell war das Medaillon eingebunden in einen größeren Zyklus. Darauf weist der Ring, der das Medaillon mit dem darüber angeordneten verbindet. Ob dies von Beginn an die Seelenwägung war, muss dahingestellt bleiben.

An einem Wallfahrtsort, zu dem die Gläubigen pilgerten, um Ablass für begangene Sünden und Linderung von körperlichen und seelischen Qualen zu erfahren und für ihr Seelenheil zu beten, lag es nahe, eine Weltgerichtsszene und den hl. Michael in das Bildprogramm einzubinden. Die Psychostasia, die Seelenwägung (Fig. 77), war neben der Deesis und der Etimasia Bestandteil des Weltgerichtes. Der hl. Michael fungierte dabei nicht nur als Wäger der Seelen, sondern auch als deren Begleiter. In einem niederdeutschen Gedicht des 13. Jahrhunderts mit dem Titel „Des Sünders Traum“ tritt Maria fürbittend an die Seite Michaels[369]. Im Laufe des Mittelalters übernahm sie die Funktion der Gnadenmittlerin, der matrix gratiarum. In Wilsnack steht sie nicht neben dem Seelenwäger, sondern in einem eigenen, wiederum mittels eines Ringes verbundenen Medaillon darüber. Auf ihre Rolle als Fürbitterin weist die Inschrift auf ihrem Kronreif „Ora pro nobis“ (Abb. 40). Dem Erzengel zur Seite stehen links ein Engel und rechts eine gekrönte weibliche Heilige mit einem Schwert in der Hand[370]. Gleichwohl große Teile der Figur Ergänzungen des Königlichen Instituts für Glasmalerei sind, zählt der Schwertknauf (s II, 8c) zum mittelalterlichen Bestand und stützt eine Zuschreibung der Figur als hl. Katharina. Die hl. Jungfrau tritt ein weiteres Mal in n VIII, 9b (Abb. 107) auf mit einer Szene aus ihrem Martyrium, allerdings nicht von der Hand der gleichen Werkstatt. Weitere Zeugnisse einer besonderen Verehrung der hl. Katharina, die zu den vier Virgines capitales gezählt wird, lassen sich nicht belegen. Die hl. Katharina als Fürbitterin an dieser prominenten Stelle könnte als Indiz dafür gewertet werden, dass tatsächlich, wie von Bekmann angenommen, ehemals ein Katharinenpatrozinium an der Wilsnacker Kirche existiert hatte[371].

In die Bildprogramme der Glasmalerei fand gegen Ende des Mittelalters, wie zeitgleich in Malerei und Skulptur, verstärkt eine Verehrung von Heiligen Eingang. In Wilsnack stand an prominentester Stelle der hl. Nikolaus, Patron der Kaufleute und Schiffer. Dem Patron der Kirche und des Hochaltars war vermutlich, darauf wurde eingangs bereits hingewiesen, das Bildprogramm des mittleren Chorfensters gewidmet. Erhalten haben sich davon jedoch nur die Legenden vom Schiffswunder (Fig. 59) und den drei Jungfrauen (Fig. 78), wie sie ähnlich auch in einem gleichnamigen Zyklus im Stendaler Dom vorkommen (Fig. 86)[372] und ein weiteres Mal auf dem rechten Seitenflügel der Feiertagsseite des um 1435 entstandenen Jüterboger Retabels (Fig. 79). Zu einem Nikolauszyklus könnten weitere fragmentarische Szenen in n VIII gehört haben, so die Gefangennahme eines Bischofs in n VIII, 8b (Abb. 86), die Ernennung zum Bischof in 8/9c (Abb. 87) und eine sitzende Bischofsfigur in 9a (Abb. 90).

[368] Bekmann, 1751/1753, 2, Sp. 310.

[369] Vgl. hierzu die Abhandlung zum Thema „Seelenwaage“, Kretzenbacher, 1958, S. 130–143.

[370] Es handelt sich bei den beiden Assistenzfiguren nicht, wie von Nickel angegeben, um Johannes und Maria; Nickel, 1988a, S. 714. Eine Identifikation der weiblichen Heiligen als Maria schlug auch Aman vor, Aman, 1996, S. 34.

[371] Bekmann, 1751/1753, 2, Sp. 309.

[372] CVMA Deutschland XVIII,1, 1988, S. 131, Abb. 276–279.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Einer besonderen Verehrung durch den brandenburgischen Markgrafen Friedrich II. erfreute sich der hl. Erasmus. Im Fenster n II befinden sich seit der Restaurierung 1886–1889 zwei Medaillons mit Szenen aus dem Martyrium des Heiligen (Abb. 19, 24). Der heilige Bischof aus Antiochia, über dessen Leben wenig bekannt ist und dessen Legende ursprünglich auch nicht Eingang in die „Legenda aurea" gefunden hatte, zählte zu den 14 Nothelfern. Die beiden Martyriumsszenen in Wilsnack gehören zum kanonischen Programm seiner Legende. Andernorts wurden diese bereichert um weitere Szenen, so im Erasmusfenster des Stendaler Domes[373]. Es ist nicht auszuschließen, dass auch der Wilsnacker Bildzyklus umfangreicher war, nicht zuletzt weil der hl. Erasmus als Schutzpatron des Hauses Hohenzollern fungierte. Für die Annahme, dass der Erasmuszyklus Thema des Chorscheitelfensters war, fehlen allerdings jegliche Quellen[374]. Dass es sich hierbei um eine markgräflich brandenburgische Stiftung gehandelt hat, liegt dennoch nahe. Dokumentiert sind die Erasmusszenen erstmals durch die Zeichnungen von Stöckhardt 1882 in Fenster s II (Fig. 54). BÜSCHING nannte zu Beginn des 19. Jahrhunderts keine Szenen aus dem Leben des hl. Erasmus. Das hatte seine Ursache vermutlich darin, dass die Szenen nur noch fragmentarisch erhalten waren und deren Ikonographie nicht ohne Weiteres mehr erkannt werden konnte. Mit großer Wahrscheinlichkeit befanden sie sich auch schon 1817 im Fenster s II, denn bei einer Vielzahl von anderen Scheiben stimmen die von BÜSCHING genannten Positionen mit den von Stöckhardt gezeichneten überein.
Neben den Bischöfen Nikolaus und Erasmus hatten die Heiligen Barbara, Georg und Christophorus, übrigens sämtlich Nothelfer, Aufnahme in Standfigurenfenstern gefunden (Abb. 26, 31). Christophorus, könnte ein weiteres Mal in n VIII, 8f. (Abb. 88) dargestellt gewesen sein, das nur noch fragmentarisch erhalten ist. Seinen besonderen Stellenwert unterstreicht eine weitere Darstellung des Christusträgers als Malerei an der Westwand des südlichen Querhauses. Georg erfreute sich vor allem in Adelskreisen einer besonderen Verehrung. So erscheint er in Wilsnack gleich zweimal als lebensgroße Standfigur in n II, 15–18b (Abb. 31) und in s II, 15–18c (Abb. 48). Eine besondere Verehrung der hl. Barbara in Wilsnack gründete auf der Anwesenheit einer Armreliquie der hl. Jungfrau, die im Jahr 1391 zur Erteilung eines vierzigtägigen Ablasses Anlass gab[375]. Als Standfigur begleitet sie die Heiligen Erasmus und Georg in n II, 15–18c (Abb. 31). UB

Den Zeichnungen Stöckhardts aus dem Jahr 1882 zufolge waren in den Zeilen 1 bis 7 des Fensters n III Fragmente von insgesamt acht Wappen versammelt, die heute im Achsenfenster I und im südlich daran anschließenden Fenster s II erhalten sind (Fig. 54). In den Zeilen 1 und 2, direkt oberhalb der Fenstersohlbank, dokumentierte er zwei Helmkleinode (1/2a, 2b, heute: Chor I, 6/7a, 7b). Die dazugehörigen Schilde der ursprünglich dreizeiligen Wappenzone fehlten. Darüber, in den Zeilen 3 und 4, war dagegen eine zweizeilige Wappenzone eingefügt (4a, 4b, 3/4c, heute: s II, 2a, 2b, 1/2b). Die Zeilen 5 bis 7 schließlich zeigten Wappen, die sich wiederum über drei Zeilen erstreckten (5–7a, 7b, 5–7c, heute: Chor I, 2–4a, 4b, 2–4c). Im Zuge der Restaurierung von 1886–1889 wurden diese Wappenfragmente versetzt, ergänzt und neu angeordnet[376]. Seitdem sind in den unteren zwei Zeilen der mittleren Bahn des Fensters s II die gekreuzten Schwerter des Erzmarschalls, des Kurfürsten von Sachsen, zu sehen (Abb. 33), heraldisch rechts begleitet vom Wappen der Pfalz Sachsen und links vom fiktiven Wappen der Pfalz Thüringen[377]. Der größte Teil der Wappenfelder fand damals im Chorfenster I seinen Platz. Zwei übereinander angeordnete dreizeilige Wappenzonen zeigen, über einem damals neu geschaffenen Architektursockel in Zeile 1, sechs Wappen. Sie sind in einen Architekturrahmen eingestellt, wobei die Wappenschilde jeweils auf einem gefliesten Boden zu stehen scheinen, während sich die Helmzier über zwei Fensterzeilen bis in die Arkatur der Architektur erstreckt. In der oberen Wappenzeile liest man in der Mitte das Wappen des Herzogtums Berg, rechts davon das Wappen der Grafschaft Brehna und links das Wappen des Herzogtums Kleve (Abb. 8). In der unteren Zeile wurde in der Mitte das Wappen des Herzogtums Sachsen, rechts das Wappen der Landgrafschaft Thüringen und links das Wappen der Markgrafschaft Meißen angeordnet (Abb. 9). Allein dieser Umstand belegt, dass es sich bei der heutigen Einteilung keinesfalls um die ursprüngliche handeln kann, denn die Zeile mit den Wappen des Herzogtums Sachsen, der Landgrafschaft Thüringen und der Markgrafschaft Meißen ist aus heraldischer Sicht die bedeutungsvollere und hätte, wie es auf den Zeichnungen Stöckhardts übrigens noch zu sehen ist, in der oberen, vornehmeren Wappenzeile platziert werden müssen. Stattdessen gab man den Wappen der Grafschaft Brehna sowie der Herzogtümer Kleve und Berg – zur damaligen Zeit allesamt preußische Besitzungen – den Vorrang.

373 Ebd., S. 140–148.
374 CREMER, 1996, S. 125.
375 CDB, 1,2, 1842, S. 142, Nr. IV.
376 Dazu ausführlich MOCK 2008.
377 Die Wappenschilde der Pfalz Sachsen und der Kurwürde wurden, wie die original erhaltene Helmzier belegt, korrekt ergänzt.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Doch nicht nur die 1889 erfolgte Anordnung der Wappen, sondern auch ihre Ergänzungen durch das Königliche Institut für Glasmalerei sind aus heraldischer Sicht mit zahlreichen Schwierigkeiten verbunden. Von den sechs Wappen im Fenster I sind lediglich die Wappen der Landgrafschaft Thüringen und der Markgrafschaft Meißen mit Schild, Helm und Helmzier zu großen Teilen original erhalten, die restlichen vier Schilde und drei Helmkleinode wurden durch das Königliche Institut rekonstruiert (Fig. 94f.). Sicherlich wurden Schild und Helmzier des sächsischen Wappens richtig ergänzt, denn sowohl der Platz – der sächsische Schild wird, steht er nicht allein, zumeist von Thüringen und Meißen flankiert – als auch der originale Pfauenbüschel des Helmkleinods in Feld Chor I, 4b lassen keine andere Möglichkeit zu (Abb. 9). Anders dagegen verhält es sich mit den Wappen von Brehna, Berg und Kleve in der oberen Wappenzeile (Abb. 8). Spätmittelalterlich sind in der heraldisch rechten Bahn lediglich die zwei Felder mit der Helmzier sowie in der mittleren Bahn der obere Abschluss des Kleinods. Das originale Zimier in Bahn 1, zwei seitwärts eines gestülpten Hutes angebrachte Stangen, die in der Mitte und oben mit einer Krone und einem Pfauenbusch besetzt sind, wurde 1886–1889 um den Schild der Grafschaft Brehna vervollständigt. Es handelt sich jedoch bei dem Kleinod nicht um die Helmzier Brehnas, sondern um die der Grafschaft Orlamünde[378]. Zwar weist auch das Zimier Brehnas zwei Stangen mit Pfauenbüschen auf, doch sind diese nicht, wie es bei Orlamünde der Fall ist, in der Mitte um einen zusätzlichen Pfauenbusch bereichert[379]. Heraldisch korrekt hätte an dieser Stelle der Schild der Grafschaft Orlamünde eingefügt werden müssen, der in einem goldenen, mit roten Herzen besäten Feld einen gekrönten, schwarzen Löwen zeigt. Die sächsischen Herzöge führten dieses Wappen seit der Mitte des 15. Jahrhunderts, als sie in den Besitz der Grafen von Orlamünde gelangten[380]. Die Wappen der Herzogtümer Berg und Kleve wurden 1886–1889 fälschlich ergänzt, denn die Kurfürsten von Sachsen führten diese beiden Wappen erst seit 1609[381]. Vermutlich waren hier ursprünglich die Wappen zweier weiterer Grafschaften in kursächsischer Hand platziert.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts waren nicht nur im Vergleich zu heute, sondern auch zu Stöckhardts Zeichnungen von 1882 noch weit mehr Wappen vorhanden. Bekmann berichtet 1753 mit sichtlichem Stolz, dass nahezu alle europäischen Fürstenhäuser in der ehemaligen Wallfahrtskirche mit Wappenscheiben vertreten seien[382]. Er beschrieb eingehend das Wappenprogramm: Im Chorfenster I war ihm zufolge in den unteren Zeilen ein königlich dänisches Wappen platziert. Buchstabengetreu gibt er die dazugehörige fragmentarische Inschrift wieder, in der der König von Dänemark als „Herzog von Holstein“ bezeichnet wird. Aman brachte die Inschrift mit König Christian I. von Dänemark in Verbindung, denn die Grafschaft Holstein“, seit 1460 im Besitz des dänischen Königs, wurde erst 1474 unter seiner Regierungszeit von Kaiser Friedrich III. zum Reichslehen und Herzogtum erhoben[383]. Formal könnte das Fenster des dänischen Königs vielleicht wie die drei kaiserlichen Fensterstiftungen im Hochchor des Freiburger Münsters ausgesehen haben. Die vierbahnigen, 1512 ausgeführten Obergadenfenster sind horizontal zweigeteilt. Während im oberen Teil ein Band von Standfiguren den Chor umzieht, erstreckt sich darunter, umgeben von einer Blankverglasung, über eine Höhe von drei Zeilen und eine Breite von vier Bahnen jeweils ein Wappen. Das Fenster I zeigt das monumentale, von der Kette des Ordens vom Goldenen Vlies umkränzte Wappen der vier Kronländer Österreich, Burgund, Flandern und Tirol. Am Fuß nennt eine Inschrift Kaiser Maximilian I. als Stifter. Ähnlich aufgebaut sind die beiden flankierenden Obergadenfenster n II und s II, die Wappen der beiden Enkel Maximilians, Karl und Ferdinand, beinhalten[384].

Ein Fenster der Nordseite war laut Bekmann, ähnlich wie in Werben (Fig. 83), mit drei Wappen der Markgrafen von Brandenburg geschmückt. Unklar bleibt, in welchem Fenster der Nordseite Bekmann die Wappen gesehen hat. 1882, den Zeichnungen Stöckhardts folgend, waren sie bereits nicht mehr vorhanden; er zeigt lediglich in Fenster n III die sächsischen Wappen (Fig. 54). Ferdinand Adler erkannte in diesem Fenster 1863 allerdings keinen Wappenschild der Herzöge von Sachsen, sondern einen der Hohenzollern – die sächsischen Wappen wären demzufolge nach 1863, aber noch vor 1882 an die Stelle der markgräflichen Wappen gesetzt worden[385]. Der Stifter im Kurornat, der oberhalb der Wappenfelder zu Füßen des Kreuzes als Stifter kniet (Fig. 60), könnte deshalb durchaus, wie bereits Adler aufgrund eines heute nicht mehr erhaltenen Zollernschildes vorgeschlagen hat, mit einem Kurfürsten und Markgrafen von Brandenburg, am ehesten mit

[378] Hönn, 1704, S. 43; Siebmacher, 1916, S. 13, Taf. 20f.
[379] Hönn, 1704, S. 55; Mansberg, 1885, S. 66.
[380] Mansberg, 1885, S. 71f.; Siebmacher, 1856a, S. 19.
[381] Hönn, 1704, S. 24–26; ausführlich: Mock, 2008.
[382] Bekmann, 1751/1753, 2, Sp. 309f.; vgl. oben S. 99.
[383] Aman, 2004, S. 59; Urkunde Kaiser Friedrichs III. vom 14. Februar 1474 über die Auflösung der Grafschaft Holstein samt Erlöschen des Titel und gleichzeitige Vereinigung der Lande Holstein, Stormarn und Dithmarschen zum Herzogtum Holstein in Michelsen, 1834, Nr. 37.
[384] Scholz, 1998, S. 387f., Abb. 2–4.
[385] Adler, 1862/1898, 2, S. 16. Der betreffende Abschnitt erschien im „Supplement B, Heft VI“ bereits im Jahr 1863.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Friedrich II., in Verbindung zu bringen sein[386]. Seine Ausrichtung nach rechts, zum liturgischen Zentrum, belegt zudem, dass er bereits ursprünglich für ein Fenster der Nordseite gedacht war.
In drei benachbarten Fenstern auf der südlichen Seite fand BEKMANN sächsische Wappen vor. Im Fenster s II erkannte er, wohl in den unteren Zeilen, das Wappen der Kur Sachsen, die gekreuzten Schwerter des Erzmarschalls. Auch heute ist dort in der mittleren Bahn das Wappen der sächsischen Kurwürde zu sehen (s II, 1/2b). Vermutlich versetzte man es, zusammen mit den beiden flankierenden Wappen, auf der Grundlage von BEKMANNS Beschreibung 1889 an diese Stelle. Die heutige Anordnung könnte demnach – im Gegensatz zu den Wappen in Chor I – der ursprünglichen, spätmittelalterlichen Einbausituation entsprechen. Im Fenster s III verzeichnete BEKMANN das Wappen des Herzogtums Sachsen. Im Fenster s IV war nach BEKMANN schließlich „noch das volkommene Sächsische wapen in unterschiedene stükke" eingesetzt. Es ist denkbar, dass die heute im Chorfenster I vorhandenen Wappen ursprünglich Bestandteil dieses Gesamtwappens gewesen sind. In vier Galerien zu je drei Zeilen hätte man zwölf Wappen präsentieren können, die das sächsische Haus gegen Ende des Mittelalters vornehmlich geführt hat. Laut BEKMANN vervollständigte folgende Inschrift das Wappen: „… gnaden … to Sassen Kurforst Ertz Marschall Marggraf zu Missen". Die Wappen könnten in den oberen Zeilen einst von figürlichen Darstellungen, vielleicht sogar von Figuren der fürstlichen Stifterfamilie begleitet worden sein. Eine ähnliche Komposition aus Wappen, Inschriften, Heiligen- und Stifterfiguren findet sich etwa bei den drei von Kaiser Maximilian I., Bischof Heinrich von Bamberg und Markgraf Friedrich von Brandenburg-Ansbach zu Beginn des 16. Jahrhunderts gestifteten Fenstern im Chor von St. Sebald in Nürnberg oder bei den Habsburger Fensterstiftungen in der Stiftskirche Saint-Waudru in Mons, der Hauptstadt des Hennegaus (Belgien)[387].
Sollte es sich bei dem von BEKMANN geschilderten Zustand um den originalen handeln, so waren die Wappen in den Chorfenstern der Wallfahrtskirche nach einem streng heraldischen Schema angeordnet: Das vornehme Achsenfenster I war für den ranghöchsten der drei Fürsten reserviert, den König von Dänemark. Der Markgraf von Brandenburg nahm an der heraldisch rechten Seite die in Rang und Würde nachfolgende Position ein, während der Herzog von Sachsen mit den südlichen Fenstern Vorlieb nehmen musste[388]. Die hierarchische Staffelung bei fürstlichen Fensterstiftungen lässt sich beispielhaft an den bereits erwähnten Fenstern im Chor der Nürnberger Pfarrkirche St. Sebald beobachten: Das prominente Chorfenster I wurde vom Kaiser, das Fenster n II vom Bischof von Bamberg als zuständigem Diözesanbischof und das Fenster s II vom Markgrafen von Brandenburg-Ansbach, zugleich Burggraf von Nürnberg, in Auftrag gegeben. Die heute dort eingesetzten Glasmalereien mit Wappen, Inschriften und Heiligen wurden zu Beginn des 16. Jahrhunderts ausgeführt und ersetzen ältere Stiftungen des ausgehenden 14. Jahrhunderts.

Die Fenster n III und s III beinhalten insgesamt 30 kleine Wappenschilde, von denen 16 in spätmittelalterlicher Zeit entstanden sind (Abb. 49–75). Fünfzehn Schilde zeigen innerhalb eines kreisrunden Medaillons Hausmarken, nur einer ein Heroldsbild, das zweimal von Blau, Silber und Rot geteilt ist (Abb. 58). Zudem finden sich in insgesamt 26 Feldern im Bereich der rahmenden Blattvoluten mittelalterliche Glasmalereireste. Die äußere Einfassung aus Weinranken, Weinblättern und Weintrauben, die sich heute über das gesamte Fenster erstreckt, entstammt dagegen gänzlich der Restaurierungskampagne von 1886 bis 1889. Jedes Feld enthält seitdem ein kreisrundes Medaillon, das entweder eine – nicht originale – Blüte oder einen Schild umschließt. Die Struktur der Medaillons lässt sich grob in zwei Gruppen einteilen. Bei der ersten Variante werden die Schilde von gerolltem Blattwerk umgeben (Abb. 69). Das rahmende Blattwerk und die Schilde wurden dabei in Grisaille oder in leicht grünlich gefärbtem Glas ausgeführt und im Randbereich mit jeweils vier kleinen roten, gelben, grünen oder blauen Glasstücken akzentuiert. Bei der zweiten Variante, die lediglich in zwei Feldern vorkommt, umfassen zwei gewundene blaue Zweige, die mit vier Blättern und vier doldenartigen Gebilden besetzt sind, den Kreis (Abb. 54, 64).
Bis 1886 waren alle originalen Schilde im Fenster n V versammelt (Fig. 55). Stöckhardt verzeichnete dort 1882 in den Zeilen 9 bis 18 insgesamt 25 Hausmarken, die seinerzeit allerdings nicht von Weinreben, sondern von einer einfachen Rauten-

[386] ADLER, 1862/1898, 2, S. 16, oder BREEST, 1881, S. 161, Anm. 1. Anders dagegen: NAUMANN, 2007, S. 199, Anm. 19, der in der Kopfbedeckung des Stifters „den typisch sächsischen Kurhut" erkennt. Die vier weltlichen Kurfürsten lassen sich jedoch anhand ihrer Kleidung nicht unterscheiden. Sie trugen gegen Ende des Mittelalters einen fußlangen, roten Talar mit Hermelinbesatz und -kragen und einen in Form und Farbe übereinstimmenden Kurhut; zum Kurfürstenornat allgemein, HOFFMANN 1982.

[387] SCHOLZ, 1998, S. 394–398, Abb. 9–12; SCHOLZ, 2007, S. 17–31.

[388] Zu genealogischen Wappensystemen im sakralen und profanen Bereich vgl. HECK, 2002.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

verglasung umgeben waren. Ein Jahr später, 1883, erteilte das preußische Kultusministerium die Erlaubnis, die Fenster n III und s III „mit Teppichmustern“ auszufüllen, um darin die spätmittelalterlichen Schilde zu integrieren[389]. Im Dezember 1887 waren nach Angaben des Königlichen Instituts für Glasmalerei „die Grisaillefenster mit den Hausmarken […] soweit fertig, daß sie eingesetzt werden können“[390]. Fünf Monate später, im Mai 1888, wurde mit dem Einbau begonnen, der im Mai des nächsten Jahres zu Ende gebracht werden konnte[391].

Als Hausmarken bezeichnet man heraldische Zeichen mit einer geometrischen, meist geradlinigen Figur, die sich aus mehreren miteinander verbundenen und sich kreuzenden geraden oder gewinkelten Strichen zusammensetzt. Sie wurden ursprünglich von Hausbesitzern als Eigentums- oder Besitzermarken in das Balkenwerk von Wohnhaus oder Stall gehauen, geschnitten oder eingekerbt. Später übernahmen sie die Funktion von Persönlichkeitszeichen, mit denen Schriftstücke beglaubigt und lebendes wie totes Inventar wie Waffen, Geräte und Vieh als persönliche Habe gekennzeichnet wurden[392]. Im Spätmittelalter erlebten die Hausmarken ihre große Blüte, als sie, vor allem als Handelszeichen der Kaufleute, so gut wie in jeder Stadt gebräuchlich waren[393]. In Hamburg besaß beispielsweise spätestens seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts jeder ansässige Bürger eine Hausmarke. Da in Hamburg und in zahlreichen weiteren norddeutschen Städten nur wenige Familien Wappen führten, vertrat die Hausmarke hier die Stelle des Wappens[394]. Die Hausmarken, die bei der Haus- oder Hofübergabe entweder an den ältesten oder jüngsten Sohn unverändert, an die übrigen Söhne mit kleinen Abwandlungen wie etwa hinzugefügten Querstrichen oder Kreuzen (Beistriche) vererbt werden konnten[395], wurden von allen Arten von Persönlichkeiten geführt, von geistlichen oder weltlichen Berufsständen, von Adligen, Bürgern, Patriziern, Gelehrten, Künstlern, Ackerbürgern, ganzen Ortschaften, Kirchen, Klöstern und Innungen[396].

Bei den Wilsnacker Scheiben handelt es sich um „heraldisierte Hausmarken“, bei denen die Hausmarke auf einen Schild platziert worden ist[397]. Sie dienten wohl als „Widmungszeichen“ und geben darüber Auskunft, dass ihre Träger für die Verglasung der Kirche einen finanziellen Beitrag geleistet haben und deswegen in einem Fensterfeld ihre Marke anbringen durften, „als dauerndes Band zwischen dem Stifter und der Kirche selbst“[398]. Ähnliches lässt sich im übrigen Verbreitungsgebiet der Hausmarken nachweisen: In Bremen wurden beispielsweise im Jahr 1489 Glasfenster für Kirchen und Klöster gestiftet, welche die Donatoren mit ihren Hausmarken versehen haben[399]. Bereits zu Beginn des 15. Jahrhunderts wurden Glasmalereien für die St. Viti-Kapelle in Uelzen (heute: Heilig-Geist-Kapelle) angefertigt, die in der Sockelzone die Hausmarken der Stifter zeigen[400].

Wilhelm Zahn inventarisierte um 1890 in Stendal über 80 Hausmarken des 16. bis 18. Jahrhunderts, die er auf Grabsteinen, Epitaphien, Kirchstühlen oder Wandschränken in der Jakobikirche und St. Marien vorgefunden hat[401]. Hausmarken finden sich in der Jakobikirche indes nicht nur auf Mobiliar und Gedenksteinen, sondern auch in den Fenstern. Sieben Wappenscheiben von 1581 schmücken den oberen Teil des Jakobifensters (n II, 12/13a–c, 14b). Jedes Feld zeigt in einer Rautenverglasung von 1900/01 einen durch Blattvoluten gerahmten Wappenschild mit einer Hausmarke oder einem zweimal geteilten Heroldsbild[402]. Auch im Bogenschluss des Chormittelfensters von St. Marien sitzen zwölf ähnliche bürgerliche Wappenscheiben vom 1597[403]. Obwohl die näheren Verhältnisse der Träger oftmals nicht bekannt seien, so Zahn, dürften sie dennoch dem betreffenden „Kirchspiele angehört haben“[404]. Es ist denkbar, dass die Wilsnacker Hausmarken, vergleichbar mit Stendal, ebenfalls von ortsansässigen Bürgern gestiftet worden sind[405]. Einige Bewohner der Stadt waren durch die Wallfahrt sicherlich zu beachtlichem Wohlstand gelangt, wie allein die Existenz von 17 Herbergen zu Beginn des 16. Jahrhunderts belegt[406]. Sie könnten nicht nur den Bau, sondern auch die Ausstattung ihrer Pfarrkirche unterstützt haben, etwa in Form einer Fensterstiftung. Dies würde den Umstand erklären, dass manche Hausmarken mehrfach vorkommen: Je betuchter ein Wappenträger war, umso mehr Felder stiftete er für die Kirche, vielleicht sogar für unterschied-

389 Reg. Nr. 121.
390 Reg. Nr. 137.
391 Reg. Nr. 138, 146, 150.
392 LMA, 4, 1989, Sp. 1973f. (Ruth Schmidt-Wiegand).
393 Spruth, 1960, S. 4.
394 Hübbe, 1858, S. 418; Grohne, 1912, S. 89–102.
395 Spruth, 1960, S. 6.
396 Homeyer, 1870, S. 165–185; Spruth, 1960, S. 11.
397 Homeyer, 1870, S. 156.
398 Ruppel, 1939, S. 68.
399 Homeyer, 1870, S. 230.
400 Korn, 1981, S. 38, Abb. S. 17, 26.
401 Zahn, 1889; Zahn, 1892.
402 CVMA Deutschland XVIII,2, 1995, S. XXIII, 60.
403 CVMA Deutschland XVIII,2, 1995, S. XXIII.
404 Zahn, 1889, S. 130.
405 Diese Vermutung ist, allerdings ohne nähere Angaben, in einem vor 1960 abgefassten Kirchenführer zu lesen, Reg. Nr. 321.
406 Breest, 1881, S. 156; Escher, 1978, S. 129.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

liche Fenster. Neben den Darstellungen in den Fenstern lassen sich in Wilsnack allerdings keine weiteren bildlichen oder schriftlichen Zeugnisse von Hausmarken belegen, so dass keine einem Träger vor Ort zugeschrieben werden kann. Es wäre deswegen grundsätzlich auch möglich, dass die Hausmarken Stiftungen auswärtiger Pilger sind, die sich – ähnlich wie der niederländische Adlige Frank van Borselen – mit heraldischen Zeichen in der Wallfahrtskirche verewigen wollten[407].
Ebenso wie die Identifikation der Auftraggeber muss schlussendlich auch der ursprüngliche Standort der Hausmarken offen bleiben. Nach Stöckhardt schmückten sie 1882 im Chor das Fenster n V (Fig. 55). War die zentrale Chorverglasung für königliche, fürstliche und adlige Personen reserviert, so könnte dieses Fenster aufgrund seiner randständigen Lage durchaus der einstige Platz der Hausmarken gewesen sein. Je näher ein Kirchenfenster dem zentralen Fenster Chor I war, umso größer war seine Dignität, je weiter entfernt, umso geringer seine Bedeutung. Der Rang der einzelnen Fenster nahm nach Westen hin ab, so dass die Hausmarken, die wohl eher nicht-adlige Personen repräsentieren, vielleicht von Beginn an in einem der beiden westlichen, untergeordneten Fenster des Chores platziert waren.
Stil und Technik der erhaltenen Blattvoluten, die man in ihrer Ausprägung mit den Helmdecken der fürstlichen Wappen in Fenster I und s II vergleichen kann, scheinen einen Hinweis darauf zu geben, dass die Hausmarken ebenso wie die überlieferten Wappen des sächsischen Hauses von der gleichen Werkstatt ausgeführt wurden, die auch für die übrige Verglasung des Chors verantwortlich zeichnete. Die charakteristischen kleinen, scharf gezogenen und wie mit einem Lineal angeordneten Kreise finden sich als Damaszierung sowohl auf den Schilden der Hausmarken als auch der fürstlichen Wappen (Chor I, 2a oder s III, 7c, Abb. 9, 57). Die Hausmarken dürften in der Altmark-Werkstatt, vielleicht als „Folgeauftrag“ im Anschluss an die fürstlichen Stiftungen, entstanden sein. MM

3. DIE GLASMALEREIEN DER WILSNACK-WERKSTATT

Erhaltung: Das ursprüngliche Bildprogramm hat sich nur in wenigen Fragmenten erhalten. Dazu gehören einzelne Felder mit Heiligenmartyrien des Johannes und der hl. Katharina sowie die Halbfigur eines Schmerzensmannes. Der gleichen Werkstatt zuzuschreiben sind zwei eine Monstranz tragende Engel, die vermutlich den oberen Abschluss eines Fensters gebildet hatten, und einige Architekturfragmente. Analog zur Altmark-Werkstatt hat die Wilsnack-Werkstatt ein hartes und witterungsresistentes Glas verwendet. Die Korrosion konzentriert sich auch hier vorrangig auf die gelben und violetten Gläser, die auf den Außenseiten teilweise opake Beläge aufweisen. Die Felder beinhalten zahlreiche Ergänzungen der Restaurierung durch das Königliche Institut für Glasmalerei Berlin, die sich jedoch gut in das historische Erscheinungsbild einfügen. Die Neuverbleiung des späten 19. Jahrhundert ist während der Restaurierungskampagne 1988/89 nochmals in weiten Teilen erneuert worden.

Technik, Farbigkeit: Die Werkstatt beschränkte sich auf ein reduziertes Farbenspektrum. Auffallend ist der hohe Anteil an blauem Glas, der die Hintergründe der heute rahmenlos anzutreffenden Scheiben bildet. Aus der auf das blaue Glas aufgetragenen Halbtonlasur wurde ein etwas grobes Fiederrankenornament herausgearbeitet. Demgegenüber steht der Einsatz von weißen Gläsern für die Inkarnate und die wenig gegliederten, etwas spröde und zweidimensional wirkenden Architekturelemente. Bereichert wird dieser blau-weiß Kontrast durch die Verwendung von Silbergelb- und Violetttönen. Die Binnenzeichnungen und Schattierungen erfolgten durch dicke, kräftige Schwarzlotstriche und, vor allem auf den weißen Gläsern, mittels Halbtonlasuren, seltener durch Parallel- und Kreuzschraffuren.

Komposition, Ikonographisches Programm: Der Werkstatt können mehrere Scheiben im Fenster n VIII zugewiesen werden. Neben Architekturfragmenten in 6e, 18–20c und 18–20d (Abb. 108, 112, 114–116) zählen dazu die Halbfigur eines

[407] So ähnelt etwa die 1418 in einer Urkunde nachweisbare Hausmarke des Hamburger Bürgers Hermen Osterholt einer Hausmarke, die in Wilsnack fünf Mal (s III, 5a/5c/6a und n III, 3a/3c) zu sehen ist, Hübbe, 1858, Taf. VI, Nr. 32, Hüseler, 1925, S. 30, Nr. 63. Es könnte theoretisch durchaus sein, dass sich in Wilsnack ein Nachfahre Hermen Osterholts mit der leicht veränderten Hausmarke verewigt hat, denn Hamburger pilgerten zahlreich nach Wilsnack. Für 1468 ist in Wilsnack zudem eine nicht näher bezeichnete Fensterstiftung des Hamburger Ratsherrn Johann Meiger (Meyer) bezeugt, Kurze, 2005, S. 50; Kurze, 2006, S. 120. Meigers Hausmarke (Hüseler, 1925, S. 50, Nr. 188) ist allerdings mit keiner in Wilsnack erhaltenen identisch.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Schmerzensmannes in 5c (Abb. 105), die Kesselfolter des Johannes in 7e (Abb. 106) sowie die Enthauptung der hl. Katharina in 9b (Abb. 107). Die nur noch bruchstückhaft erhaltenen Darstellungen erlauben kaum eine Rekonstruktion des ursprünglichen Bildprogramms. Vermutlich bestand es aus Einzelszenen, die durch eine architektonische Rahmung in einem Fenster zusammengefasst wurden. Dafür sprechen die Scheiben 18–20c/d, Architekturfragmente, bestehend aus Fialen und Zierelementen.

Das Bild des eucharistischen Christus drängt sich in Wilsnack geradezu auf, obwohl dieses Motiv spätestens im 15. Jahrhundert auch in Deutschland weit verbreitet und nicht auf Stätten des Wunderblutkultes begrenzt war (vgl. Kat. Nr. 281). Im Bild des Schmerzensmannes wurden die Passion Christi und dessen Auferstehung subsumiert. Er wurde entweder als Halbfigur, wie in dem durch Israel von Meckenem überlieferten Stich des Urtyps der Imago Pietatis in Santa Croce in Gerusalemme in Rom, oder stehend in einem Sarkophag abgebildet. In Wilsnack endet die Figur oberhalb der Knie, es ist deshalb davon auszugehen, dass eine weitere Scheibe unterhalb die Darstellung vervollständigte. Mit seiner rechten Hand weist Christus auf seine Brust, auf eines der fünf Wundmale, auf deren Wiedergabe der Glasmaler jedoch verzichtet hat. Dass es sich dennoch um einen Schmerzensmann handelt, belegen der Rohrstock, der in Höhe seines rechten Armes sichtbar wird, und das Rutenbündel, das er mit seiner linken Hand hält. Auf weitere Leidenswerkzeuge wurde verzichtet. Eine rundbogige Zwillingsarkade rahmt die Darstellung.

Mit Johannes und Katharina sind zwei unmittelbare Nachfolger Christi in das Programm aufgenommen worden, die ihr Festhalten am christlichen Glauben mit dem Märtyrertod bezahlt haben. Denkbar ist, dass noch weitere Märtyrer Eingang in das Bildprogramm gefunden hatten. Der stark dezimierte Scheibenbestand verrät nur noch wenig über das Kompositionsprinzip. Die Felder stehen heute allein, ohne erkennbare kompositorische Zusammenhänge in Form von Architekturrahmungen oder übergreifenden Hintergründen. Verzichtet wurde auch auf die zeittypischen Kastenräume. Stattdessen dominiert eine ausgeprägte Zweidimensionalität. Die unterschiedlich stark beschnittenen Figuren in den einzelnen Scheiben verraten ihre Zugehörigkeit zu mehrteiligen Szenen. Letztes Indiz einer ursprünglich scheibenübergreifenden Architekturrahmung bildet die Tabernakelbekrönung in n VIII, 18–20d.

Stil, Datierung: Die Binnenzeichnung trägt einen kantigen, holzschnittartigen Charakter, der sich deutlich von der Altmark-Werkstatt unterscheidet. Der Notname Wilsnack-Werkstatt wurde gewählt, da Werke dieses Ateliers im Unterschied zur Altmark-Werkstatt nur in Wilsnack nachweisbar sind. Die Schwarzlotzeichnung verrät keinen Einfluss des Schönen Stils, der auch in der brandenburgischen Glasmalerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts weit verbreitet war. Vielmehr überwiegt ein holzschnittartiger Charakter, wie er beispielsweise in der Geißelung in Berlin-Stralau (Kat. Nr. 72) anzutreffen ist, ohne hieraus eine werkstattmäßige Verbindung ableiten zu wollen. Eine Datierung ist kaum vor 1450 anzunehmen. Berücksichtigt man, dass in den 1450er Jahren der Chor der Kirche erneuert wurde, möchte man die Entstehung der Scheiben nicht vor deren Abschluss gegen 1460 ansetzen.

Stilistisch auf die gleiche Werkstatt weist Feld n VIII, 8e. Fragen wirft der bei der Wiedereinsetzung der Scheiben 1911 hergestellte Zusammenhang zu n VIII, 9e auf. Der Kopf fügt sich nicht ohne weiteres dem Körper an. Das Gesicht wiederum zeigt keine stilistische Nähe zu den übrigen Figuren dieser Werkstatt, der Kopf fügt sich eher in die regional typische Malweise der Zeit um 1500 ein. Es könnte sich somit entweder um eine zeitgenössische Reparatur oder um ein später eingesetztes Flickstück aus dieser Zeit handeln.

Vorbemerkung zum Katalog: Die Scheiben im Fenster Chor I und n II konnten im Juli 2008 mittels eines Gerüstes in situ, diejenigen im Fenster s II im Jahr zuvor in ausgebautem Zustand begutachtet werden. Die Untersuchung der Fenster s III, n III und n VIII erfolgte lediglich auf der Grundlage des Restaurierungsberichts der Firma Lehmann von 1989. Sämtliche Felder wurden in der Zeit von 1989 bis 2008 in unterschiedlichen Kampagnen neu fotografiert. UB

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 91. Bad Wilsnack, St. Nikolai, Chor n II, 1–18a–c (Montage). – Kat. Nr. 10–15.

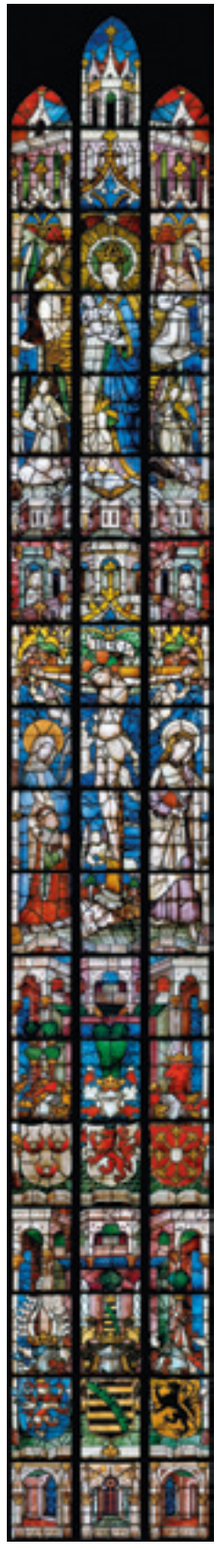


Fig. 92. Bad Wilsnack, St. Nikolai, Chor I, 1–18a–c (Montage). – Kat. Nr. 5–9.

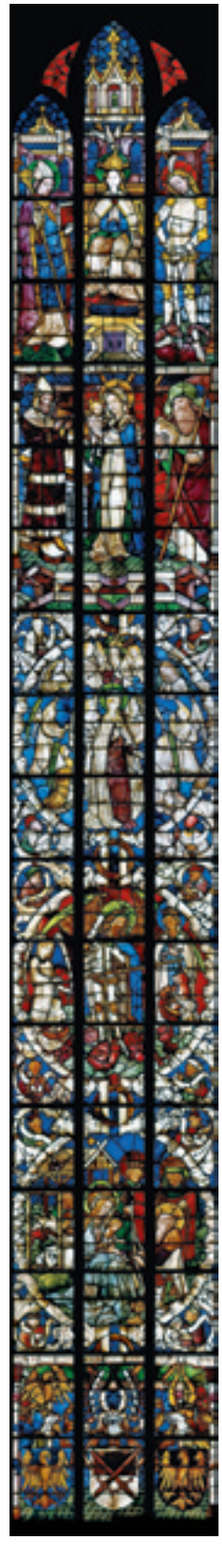


Fig. 93. Bad Wilsnack, St. Nikolai, Chor s II, 1–18a–c (Montage). – Kat. Nr. 16–23.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

CHORFENSTER I

Lichtes Gesamtmaß: H. ca. 12 m, B. ca. 2 m.
Dreibahniges Spitzbogenfenster von 18 Zeilen mit erhöhter Mittelbahn.

KAT. NR. 5: ARCHITEKTURFELDER

Fig. 92, 94, Abb. 7

Position: 1a–c.
Maße: 1a: H. 66 cm, B. 52,5 cm; 1b: H. 66 cm, B. 52,5 cm; 1c: H. 67 cm, B. 57 cm.
Datierung: Königliches Institut für Glasmalerei, Berlin, 1886–1889.

KAT. NR. 6: WAPPEN DER LANDGRAFSCHAFT THÜRINGEN, DES HERZOGTUMS SACHSEN UND DER MARKGRAFSCHAFT MEISSEN

Fig. 92, 94, Abb. 7, 9

Position: 2–4a–c.
Maße: 2a: H. 66,5 cm, B. 52,5 cm; 2b: H. 67 cm, B. 52,5 cm; 2c: H. 67 cm, B. 57 cm; 3a: H. 67 cm, B. 54 cm; 3b: H. 66,5 cm, B. 51,5 cm; 3c: H. 67 cm, B. 57 cm; 4a: H. 67,5 cm, B. 54,5 cm; 4b: H. 67,5 cm, B. 52 cm; 4c: H. 67 cm, B. 56 cm.
2/3b Königliches Institut für Glasmalerei, Berlin, 1886–1889.
Erhaltung: Von den neun Feldern wurden die beiden Scheiben mit dem Wappen und der Helmzier des Herzogtums Sachsen 1886–1889 (2/3b) ergänzt. Die übrigen Felder sind zu großen Teilen original erhalten. Bemalung und Überzug in gutem Zustand, Korrosion und Wetterstein sind besonders an den violett und leicht bräunlich eingefärbten Gläsern festzustellen.
Ikonographie: Die drei Wappen zeigen – zusammen mit den Wappen in Chor s II – die ranghöchsten Besitztümer und Titulaturen der Herzöge von Sachsen. Oberhalb der Schilde steht jeweils ein Visierhelm mit der Helmzier, die bis in die Tabernakelarchitektur reicht und sich somit über zwei Zeilen erstreckt. In der mittleren Bahn sieht man das Wappen des Herzogtums Sachsen. Es ist zwar in den unteren zwei Zeilen nicht mehr original, wurde allerdings in den Jahren 1886–1889 richtig ergänzt. Der Schild ist achtfach schwarz-golden geteilt und mit einem schrägrechten grünen Rautenkranz belegt. Aus dem gekrönten Helm ragt ein spitzer Hut hervor, der ebenfalls gekrönt und achtfach schwarz-golden geteilt ist und einen aufgelegten Rautenkranz besitzt. Aus seiner Krone wächst ein Pfauenbüschel. Schild und Zimier werden von einer schwarz-goldenen Helmdecke begleitet. Die beiden flankierenden Wappen sind größtenteils original. Heraldisch rechts steht für die Landgrafschaft Thüringen auf blauem Grund ein achtmal von Silber und Rot geteilter Löwe. Aus dem gekrönten Helm ragen zwei geschlossene, mit jeweils sechs Kleestängeln besetzte silberne Hörner. Die Decken sind heraldisch rechts blau und silbern, links rot und silbern. Der Schild der Markgrafschaft Meißen auf der heraldisch linken Fensterseite zeigt in Gold einen schwarzen, ungekrönten Löwen. Das Kleinod ist ein männliches Brustbild mit einem gestülpten Hut, der ebenso wie das Gewand von Rot und Silber mehrfach gespalten ist. Der Hut ist mit einer Krone und Pfauenfedern besteckt. Die Decke des Wappens ist rot und silbern.

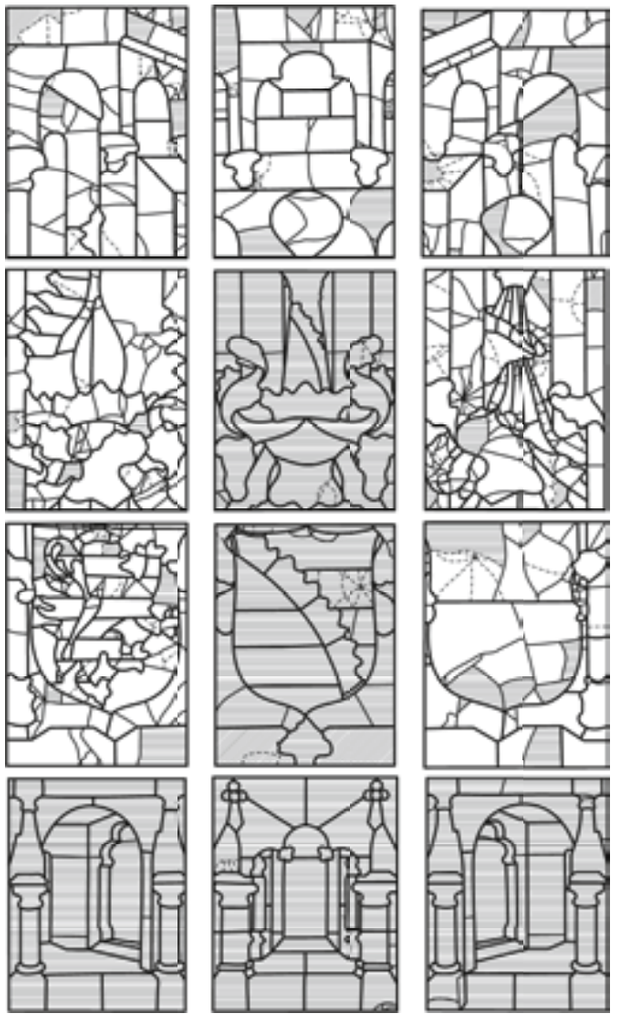


Fig. 94. ES Chor I, 1–4a–c. – Kat. Nr. 5f.

Die Wappen könnten ursprünglich, zusammen mit den heute darüber angeordneten Wappenfragmenten, in einem Fenster auf der Südseite des Chores angeordnet gewesen sein. BEKMANN berichtet 1753 von einem Fenster, welches das „volkommene Sächsische wapen in unterschiedene stükke“ zeige[408]. Unterhalb der Wappenreihen war, so BEKMANN, eine Inschrift angeordnet, die einen Kurfürsten von Sachsen als Stifter nenne. Die 1889 erfolgte Platzierung der drei Wappen in den rangniederen unteren Zeilen des Fensters ist aus heraldischer Sicht nicht statthaft, denn den drei vornehmen Besitztümern gebührt ein ausgezeich-

[408] BEKMANN, 1751/1753, 2, Sp. 310.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

neterer Standort, etwa in den mittleren oder oberen Zeilen des Fensters[409].

Komposition: Die Wappen stehen auf einem mit grünen Fliesen bedeckten Boden in einer vorn offenen Gehäusearchitektur. Links und rechts stehen am äußersten Rand zwei schlanke Säulen mit violetten Basen und gelben Kapitellen. Sie tragen den Tabernakel, dessen grüne Decke in Untersicht zu sehen ist. Er kragt pro Bahn hervor und ist mit gelben Hängeschlusssteinen, durchbrochenen Bögen und einem Rundbogenfries als Gesims verziert. Jedes Wappen erstreckt sich über drei Zeilen, wobei in der unteren die Schilde, in den beiden Zeilen darüber die Helmkleinode angeordnet sind. Die gemauerte violette Rückwand ist in der mittleren Bahn durch drei 1886–1889 rekonstruierte Rundbögen geöffnet, die mit ihrer Blankverglasung aus Rauten Fensteröffnungen andeuten. Eine blaue Kassettendecke und grüne, mit Blendarkaden geschmückte Seitenwände beschließen den Raum. Links und rechts des Gehäuses öffnen sich zwei Rundbögen, in denen blau damaszierte Scheiben Horizont simulieren.

Technik: Auf den mittelalterlichen Scheiben in den Überzug eingekratzte Brandzeichen.

Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70.

CVMA 61681, 61683, 61684, 61685, 61688, 61691, 61693, 61695

KAT. NR. 7: WAPPEN DER GRAFSCHAFT BREHNA, DES HERZOGTUMS BERG UND DES HERZOGTUMS KLEVE

Fig. 92, 95, Abb. 7f.

Position: 5–7a–c.

Maße: 5a: H. 67,5 cm, B. 54,5 cm; 5b: H. 68 cm, B. 52 cm;
5c: H. 67 cm, B. 55,5 cm;
6a: H. 66 cm, B. 54 cm; 6b: H. 65,5 cm, B. 52 cm;
6c: H. 67 cm, B. 54,5 cm;
7a: H. 66,5 cm, B. 53,5 cm; 7b: H. 66,5 cm, B. 52 cm;
7c: H. 67 cm, B. 54 cm.

5b/c, 6c und 7c zur Gänze, 5a und 6b größtenteils Königliches Institut für Glasmalerei, Berlin, 1886–1889.

Erhaltung: Die in den Feldern 5a, 6b/c und 7b/c vorhandenen originalen Gläser sind teilweise stark zersplittert und mit zahlreichen Notbleien versehen (6a). Bemalung und Überzug in gutem Zustand, vermehrt Korrosion bei den violetten und bräunlich eingefärbten Gläsern.

Ikonographie: Folgt man der Maßgabe, die obere Wappenreihe des Fensters zeige ebenso wie die untere Reihe Wappen, die im Spätmittelalter vom sächsischen Herzogshaus geführt wurden, so wurden die drei Wappen 1886–1889 fälschlich rekonstruiert. Das Wappen des Herzogtums Kleve, in Rot ein silberner Mittelschild, aus dem strahlenförmig acht lilienförmige Szepter hervorstehen, und das des Herzogtums Berg, in Silber ein roter, blaugekrönter Löwe, wurden erst 1609 als Anspruchswappen in das kursächsische Gesamtwappen aufgenommen und widersprechen somit einer authentischen Rekonstruktion des spätmittelalterlichen Wappenbestandes. Auch der in Bahn 1 platzierte Schild von Brehna, in Silber drei (2, 1) rote Seeblätter, wurde heraldisch

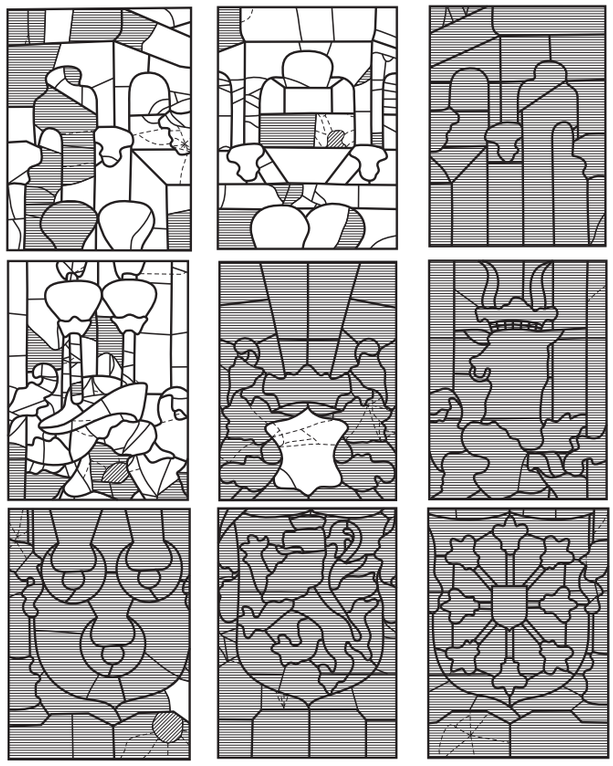


Fig. 95. ES Chor I, 5–7a–c. – Kat. Nr. 7.

fehlerhaft ergänzt. Die Helmzier Brehnas weist zwar ebenfalls seitwärts eines rotgestülpten goldenen Hutes zwei Stangen auf, doch sind sie nicht, wie es hier der Fall ist, um zwei, sondern lediglich um einen Pfauenbüschel bereichert. Das Zimier mit den zwei Pfauenbüscheln ist vielmehr dem Wappen der Grafschaft Orlamünde zuzuordnen, das die sächsischen Herzöge seit der Mitte des 15. Jahrhunderts führten. Der korrekte Platz des Brehnaer Schildes wäre demnach, sollte das Königliche Institut eine heraldisch fehlerfreie Ergänzung und Anordnung angestrebt haben, in der mittleren Bahn gewesen, worauf die mittelalterlichen Fragmente zweier Pfauenbüschel im Feld 7b schließen lassen, denn neben Orlamünde besitzt von den vom Herzog von Sachsen geführten Wappen nur noch Brehna Pfauenbüschel im Helmkleinod. War die gesamte Wappenreihe einst Bestandteil des von Bekmann erwähnten Fensters mit dem „volkommene[n] Sächsische[n] wapen“[410], so wurden die Wappen von Orlamünde und Brehna in Bahn 3 wohl vom Wappen einer weiteren Grafschaft in kursächsischer Hand begleitet, wie etwa Landsberg, Eisenberg oder Altenburg.

Komposition: Die drei erhaltenen mittelalterlichen Felder sind Reste eines Architekturgehäuses, das in seinem Aufbau den darunter angeordneten Wappen entspricht (Kat. Nr. 6). 1886–1889 wurden seine Fragmente ergänzt. Die tabernakelartigen Vorkra-

[409] Vgl. hierzu etwa die hierarchische Staffelung der Chorfenster in St. Sebald, Nürnberg. Beim Kaiserfenster (Chor I) nehmen die mittleren Zeilen des Fensters die prominentesten Titulaturen und Besitztümer ein, während die Bedeutung der übrigen Wappen nach oben und unten abnimmt. Die Wappen des Markgrafenfensters (s II) sind dagegen wie auf einem Schild angeordnet: Hier steht heraldisch rechts oben das vornehmste Wappen, während links unten das rangniedrigste platziert ist.

[410] Bekmann, 1751/1753, 2, Sp. 310.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

gungen, die mit roten oder blauen Kassettendecken ausgestattet sind, ruhen seitlich auf schmalen Säulen mit gelben Kapitellen und rückwärts auf einem kastenartigen Gebilde, dessen nach hinten fluchtende, mit aufgelegten Maßwerkfenstern akzentuierte Innenwände ebenso wie die Kassettendecke einen grünen Farbton aufweisen. Seine Rückwand ist mittels eines violetten Rahmens geöffnet und wird, ebenso wie zwei seitlich platzierte Rundbögen, mit damaszierten blauen Scheiben ausgefüllt.
Technik: Auf den mittelalterlichen Scheiben in den Überzug eingekratzte Brandzeichen.
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70.

CVMA 61696, 61701, 61702, 61704, 61705
MM

KAT. NR. 8: KREUZIGUNG CHRISTI

Fig. 60, 92, 96, Abb. 7, 10–15

Position: 8–12a–c.
Maße: 8a: H. 66,5 cm, B. 52 cm; 8b: H. 66 cm, B. 54 cm;
8c: H. 67 cm, B. 55 cm;
9a: H. 66 cm, B. 51 cm; 9b: H. 66 cm, B. 53,5 cm;
9c: H. 66 cm, B. 55 cm;
10a: H. 66,5 cm, B. 51,5 cm; 10b: H. 66 cm, B. 53,5 cm;
10c: H. 66 cm, B. 55 cm;
11a: H. 66,5 cm, B. 52,5 cm; 11b: H. 66,5 cm, B. 52,5 cm;
11c: H. 66,5 cm, B. 53 cm;
12a: H. 66 cm, B. 52,5 cm; 12b: H. 65,5 cm, B. 52 cm;
12c: H. 65,5 cm, B. 53 cm.
Inschrift: Christusmonogramm „*INRI*“ auf einem Schriftband oberhalb des Kreuzes. Im Nimbus Marias „*Sancta Maria ora* [*pro nobis*]“, bei Johannes „*Sanctus Johann*[*is*]“.
Erhaltung: In den wesentlichen Partien die mittelalterliche Glassubstanz erhalten, nur kleinteilige Ergänzungen sowohl der Restaurierung des 19. Jahrhunderts wie auch konservatorischer Eingriffe des 20. Jahrhunderts. Vollständig neu verbleit. Schwarzlotzeichnung und Lasuren in gutem Zustand. Vereinzelt Lochfraß und Salzausblühungen. Wiederholt erscheinen eingeritzte Brandzeichen.
Ikonographie, Komposition, Ornament: Das Kreuzigungsbild folgt dem traditionellen Motiv der symmetrisch angelegten Dreifigurengruppe mit Christus, Maria und Johannes, Letztere mit typischem Trauergestus. Obwohl durch zwei kleine Bäume auf einer Erdscholle ein Hinweis auf den Ort der Kreuzigung gegeben wird, ist das Geschehen aus dem konkreten historischen Kontext herausgelöst und durch die Architekturrahmung in ein Repräsentationsbild umgewandelt worden. Verstärkt wird dieser Charakter noch durch das Hoheitsmotiv des blauen damaszierten Vorhanges. Einen deutlichen Bezug zum Wilsnacker Hostienwunder zeigen die vier Engel, die mit ihren Kelchen das Blut Christi aufnehmen. Obwohl dieses Motiv nicht an das Blutwunder gebunden ist, sondern ein verbreitetes Bild in der Corpus Christi Ikonographie darstellt, so beispielsweise auf der Mitteltafel des Kreuzigungsretabels im Dom zu Brandenburg, um 1500, wird in Wilsnack der Bezug zum Blutwunder jedem Betrachter bewusst geworden sein. Links neben dem Kreuz vor der Muttergottes kniet, bekleidet mit einem pelzverbrämten Mantel und dem Kurfürstenhut, in anbetender Haltung der Stifter dieses Fensters, vermutlich Friedrich II. von Brandenburg (vgl. hierzu S. 130).
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70.

CVMA 22237, 22239, 22240, 22241, 22242, 22244, 22245, 22246, 22247, 22248, 22249, 22250, 22251, 22252, 22253

Fig. 96. ES Chor I, 8–12a–c. – Kat. Nr. 8.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KAT. NR. 9: MARIA MIT KIND UND MUSIZIERENDEN ENGELN

Fig. 75, 92, 97 Abb. 7, 16f.

Position: 13–18a–c.
Maße: 13a: H. 66,5 cm, B. 52 cm; 13b: H. 67,5 cm, B. 52 cm;
13c: H. 67 cm, B. 53 cm;
14a: H. 66,5 cm, B. 52,5 cm; 14b: H. 66 cm, B. 52,5 cm;
14c: H. 66 cm, B. 53 cm;
15a: H. 66 cm, B. 52,5 cm; 15b: H. 66 cm, B. 52 cm;
15c: H. 66,5 cm, B. 53 cm;
16a: H. 66,5 cm, B. 52,5 cm; 16b: H. 66,5 cm, B. 52 cm;
16c: H. 66,5 cm, B. 53 cm;
17a: H. 66 cm, B. 52,5 cm; 17b: H. 66 cm, B. 52 cm;
17c: H. 66 cm, B. 52 cm;
18a: H. 48 cm, B. 56 cm; 18b: H. 100 cm, B. 56 cm;
18c: H. 48 cm, B. 56 cm.
Erhaltung: In den wesentlichen Partien die mittelalterliche Glassubstanz erhalten, nur kleinteilige Ergänzungen sowohl der Restaurierung des 19. Jahrhunderts wie auch konservatorischer Eingriffe des 20. Jahrhunderts. Feld 17c in Anlehnung an 17a weitgehend erneuert. Vollständig neu verbleit. Schwarzlotzeichnung und Lasuren in gutem Zustand. Partieller Lochfraß, Korrosionskrusten beeinträchtigen teilweise die Lichtdurchlässigkeit. Wiederholt erscheinen eingeritzte Brandzeichen.
Ikonographie, Komposition, Ornament: Gerahmt von einer vielteiligen, unmittelbar an die Kreuzigungsszene anschließenden Architektur erscheint die gekrönte Muttergottes im Strahlenkranz, den Mond zu ihren Füßen. Auf ihren Armen sitzt der nackte Christusknabe. In der linken Hand hält er eine Frucht, die an einen Apfel oder eine Feige erinnert. Ihr zur Seite stehen vier Engel mit Musikinstrumenten: Laute, Portativ und zwei Fideln, sogenannte stille Instrumente als adäquater Ausdruck intimer, betrachtender Andacht[411]. Beliebt war die Darstellung musizierender Engel als Symbol der himmlischen Heerscharen in Verbindung mit Himmelfahrt und Krönung Mariens. In Wilsnack flankieren die Engel eine Strahlenkranzmadonna. Dieser im Mittelalter weit verbreitete Bildtypus ging zurück auf die Erscheinung des apokalyptischen Weibes in der Offenbarung des Johannes (Offb 12,1) und hatte seit Bernhard von Clairvaux eine Gleichsetzung mit Maria erfahren. Vermutlich bildete die Szene den oberen Abschluss eines der Verherrlichung der Gottesmutter gewidmeten Fensters. Den Hintergrund bildet ein sehr zartes kleinteiliges Fiederrankenmuster.
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70.

CVMA 22255, 22256, 22258, 22260, 22262, 22264, 22266, 22268, 22270, 22272, 22274, 22276, 22278, 22280, 22282, 61741, 61743, 61746

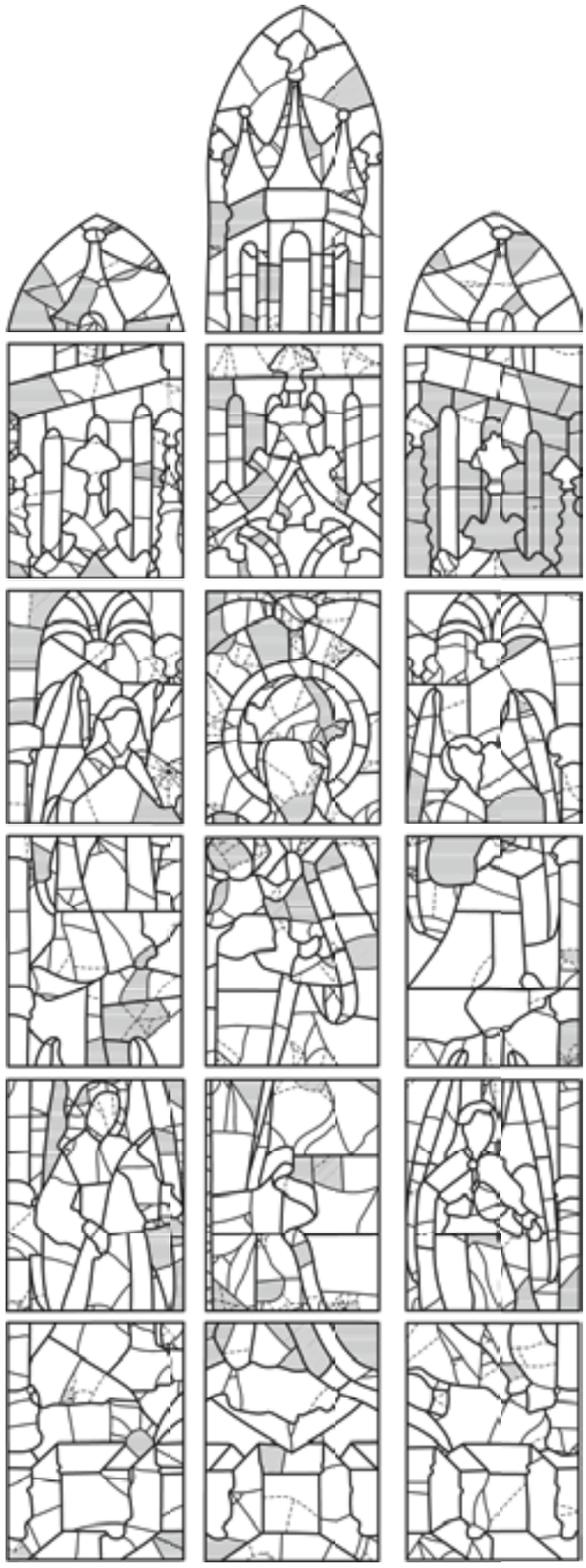


Fig. 97. ES Chor I, 13–18a–c. – Kat. Nr. 9.

[411] MARIENLEXIKON, 2, 1989, S. 348 (Genoveva Nitz).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

CHORFENSTER nord II

Lichtes Gesamtmaß: H. ca. 12 m, B. ca. 2 m.
Dreibahniges Spitzbogenfenster von 18 Zeilen mit erhöhter Mittelbahn.

KAT. NR. 10: ARCHITEKTURFELDER

Fig. 91, 98, Abb. 18

Position: 1a–c.
Maße: 1a: H. 67 cm, B. 51 cm; 1b: H. 68,5 cm, B. 52 cm;
1c: H. 67 cm, B. 52,5 cm
Datierung: Königliches Institut für Glasmalerei, Berlin, 1886–1889.

KAT. NR. 11: KESSELFOLTER DES HL. ERASMUS

Fig. 91, 98, Abb. 18–21

Position: 2–4a–c.
Maße: 2a: H. 66,5 cm, B. 52 cm; 2b: H. 66 cm, B. 52,5 cm;
2c: H. 66,5 cm, B. 52 cm;
3a: H. 67 cm, B. 52 cm; 3b: H. 66,5 cm, B. 52,5 cm;
3c: H. 66 cm, B. 52,5 cm;
4a: H. 66 cm, B. 52 cm; 4b: H. 67,5 cm, B. 51,5 cm; 4c: H. 67 cm, B. 52,5 cm.
2c, 3b, 4a/b Königliches Institut für Glasmalerei, Berlin, 1886–1889.
Erhaltung: Neben den vollständig im 19. Jahrhundert erneuerten Feldern die mittelalterlichen Scheiben nur mit kleinteiligen Ergänzungen. Vollständig neu verbleit. Vor allem die rotbraunen und violetten Gläser mit starken Korrosionsspuren. Mehrere Brandzeichen.
Ikonographie, Komposition: Die sich über neun Felder erstreckende Martyriumsszene wird von einem elliptischen Medaillon gerahmt, um das sich dickfleischiges Blattwerk rankt. Den Medaillonrahmen ziert ein umlaufender Rundbogenfries mit innenliegendem messingfarbenem Rundstab. Mittels eines Ringes ist das Medaillon ursprünglich mit einem darunter und einem darüber angeordneten Medaillon verbunden gewesen. In den Zwickeln sind, von einer großen Blattranke gerahmt, Propheten und Apostel eingefügt. Dargestellt ist das Martyrium des hl. Erasmus in einem Kessel mit siedendem Öl. Erasmus, ein historisch nicht gesicherter Bischof und Märtyrer, soll unter den Kaisern Diokletian und Maximian grausame Martyrien erfahren haben. Am rechten Rand wohnt eine kaiserlich gekleidete Figur dem Martyrium bei. Der Legende nach hatte aus dem Kessel spritzendes Öl den Kaiser getroffen, der den unversehrt aus dem siedenden Öl steigenden Heiligen um Heilung anflehte[412]. Die Szene ist vor offener Landschaft angelegt, im Hintergrund ist ein gotischer Schlossbau zu erkennen. Zwei Schergen sind damit beschäftig, Holz nachzulegen, zwei weitere verhindern mit ihren Lanzen, dass dem Gefolterten Hilfe zuteil werden kann.
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70.

CVMA 22285, 22288, 22290, 22293, 22297

[412] Vgl. hierzu KELLER, 1984, S. 208 und die gleichnamige Darstellung im Fenster n V, 10–12 a/b im Dom zu Stendal, Abb. in: CVMA DEUTSCHLAND, XVIII,1, 1988, S. 144, Abb. 135–138.

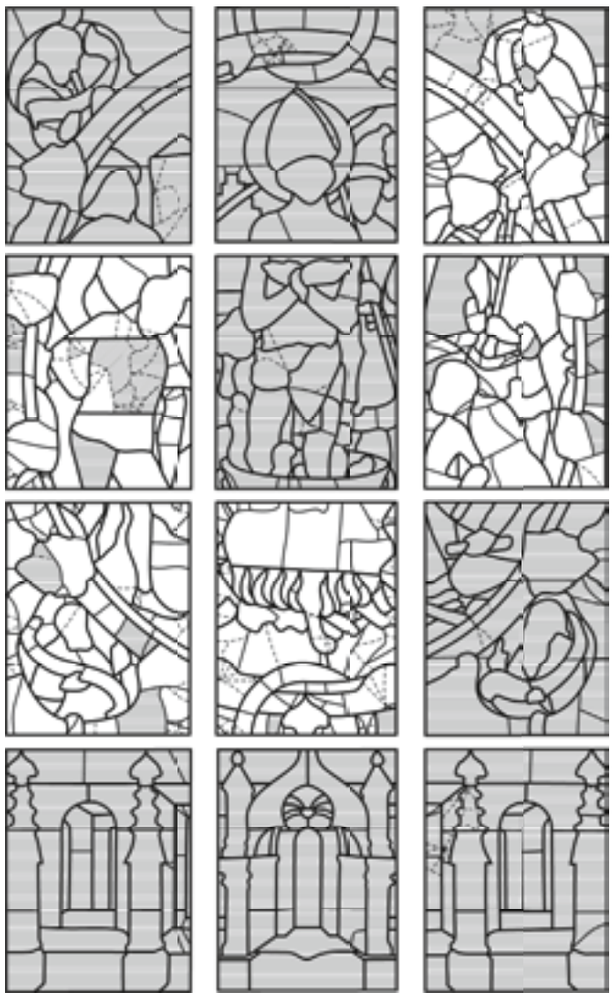


Fig. 98. ES Chor n II, 1–4a–c. – Kat. Nr. 10f.

KAT. NR. 12: DER HL. ERASMUS AUF DER DARMWINDE

Fig. 80, 91, 99, Abb. 18, 22–24

Position: 5–7a–c.
Maße: 5a: H. 67 cm, B. 52,5 cm; 5b: H. 66,5 cm, B. 51,5 cm;
5c: H. 66,5 cm, B. 53 cm;
6a: H. 67,5 cm, B. 52,5 cm; 6b: H. 66,5 cm, B. 51,5 cm;
6c: H. 66,5 cm, B. 53 cm;
7a: H. 67 cm, B. 52,5 cm; 7b: H. 67 cm, B. 52 cm;
7c: H. 67 cm, B. 53 cm.
6a/b, 7c Königliches Institut für Glasmalerei, Berlin, 1886–1889.
Erhaltung: Neben den vollständig im 19. Jahrhundert erneuerten Feldern besitzen die übrigen Scheiben nur kleinteilige Ergänzungen. Vollständig neu verbleit. Auf den rotbraunen und vio-

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

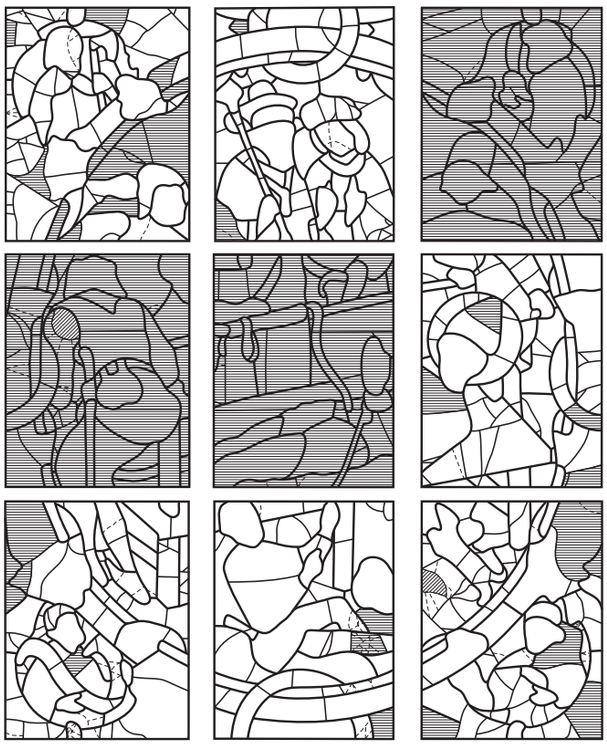


Fig. 99. ES Chor n II, 5–7a–c. – Kat. Nr. 12.

letten Gläser außen stärkere, auf den übrigen helle transparente Korrosionsbeläge. Über die Scheiben verteilt sind mehrere Brandzeichen.
Ikonographie, *Komposition*: Die Marter des hl. Erasmus auf der Darmwinde ist wie in n II, 2–4a–c in ein Medaillon eingefügt. Es war vertikal mit weiteren Medaillons verkettet. Seitlich muss, unabhängig von den in 6a und c eingefügten Ringen wohl noch je eine Bahn hinzugedacht werden, was gegen einen ursprünglichen Standort in einem der dreibahnigen Chorfenster spricht. In den Zwickeln der Eckfelder erscheinen oben die Apostel Matthäus mit der Axt und Bartholomäus mit einem Messer und unten zwei Propheten mit Schriftbändern. In einem nicht näher definierten Raum steht auf einem Fliesenboden diagonal angeordnet die Folterbank mit dem hl. Erasmus, umgeben von vier Schergen. Von rechts unten springen zwei kleine Hunde auf die Bank zu. Die Seilwinde gehört zu seinem am häufigsten dargestellten Attribut (vgl. Kat. Nr. 15, Abb. 31). Aufgrund seines Martyriums wurde Erasmus als einer der 14 Nothelfer bei Koliken und Geburtsschmerzen angerufen[413].
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70.

CVMA 22300, 22302, 22304, 22308, 22310, 61809

KAT. NR. 13: SCHIFFSWUNDER DES HL. NIKOLAUS

Fig. 59, 91, 100, Abb. 18, 25

Position: 8–11a–c.
Maße: 8a: H. 67 cm, B. 52,5 cm; 8b: H. 66,5 cm, B. 52 cm;
8c: H. 67,5 cm, B. 52 cm;
9a: H. 66,5 cm, B. 52,5 cm; 9b: H. 67 cm, B. 52 cm;
9c: H. 66,5 cm, B. 52 cm;
10a: H. 66,5 cm, B. 52,5 cm; 10b: H. 66 cm, B. 51,5 cm;

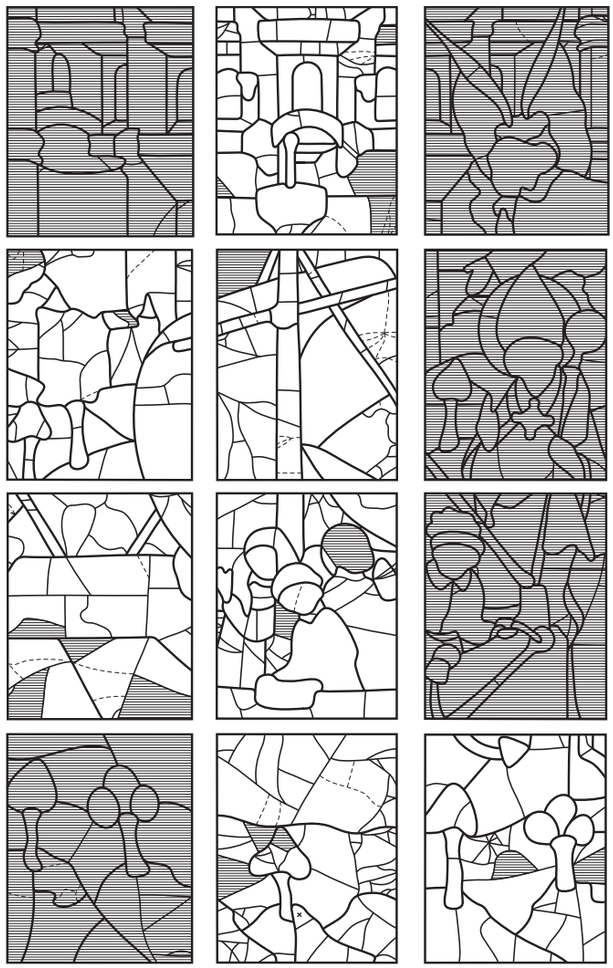


Fig. 100. ES Chor n II, 8–11a–c. – Kat. Nr. 13.

10c: H. 66,5 cm, B. 52 cm;
11a: H. 67 cm, B. 53 cm; 11b: H. 66 cm, B. 51,5 cm;
11c: H. 66 cm, B. 52,5 cm.
8a, 9c, 10c, 11a, 11c Königliches Institut für Glasmalerei, Berlin, 1886–1889.
Erhaltung: Neben den vollständig im 19. Jahrhundert erneuerten Feldern die mittelalterlichen Scheiben nur mit kleinteiligen Ergänzungen. Vollständig neu verbleit. Flächige helle, doch transparente Korrosionsbeläge, vereinzelt Lochfraß. Brandzeichen.
Ikonographie, Komposition: Im Zentrum der aus zwölf Feldern zusammengesetzten Szene steht ein Schiff mit drei Seeleuten. Im Vordergrund ist ein schmaler Uferstreifen angedeutet, im Hintergrund erscheint eine Küstenlandschaft mit Blick auf eine Festung. Einer der Schiffer wirft ein Fass über Bord. Rechts erscheint übergroß die Figur eines heiligen Bischofs. Vermutlich war die Szene Bestandteil eines Nikolauszyklus und illustrierte das sogenannte Schiffswunder[414]. Die Komposition zeigt teil-

[413] KELLER, 1984, S. 209. Vgl. hierzu die gleichnamige Darstellung im Fenster n V, 13–15a/b im Dom zu Stendal, Abb. in: CVMA DEUTSCHLAND, XVIII,1, 1988, S. 145f., Abb. 343f.
[414] LCI, 8, 1976, Sp. 45–58 (Leander Petzoldt).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

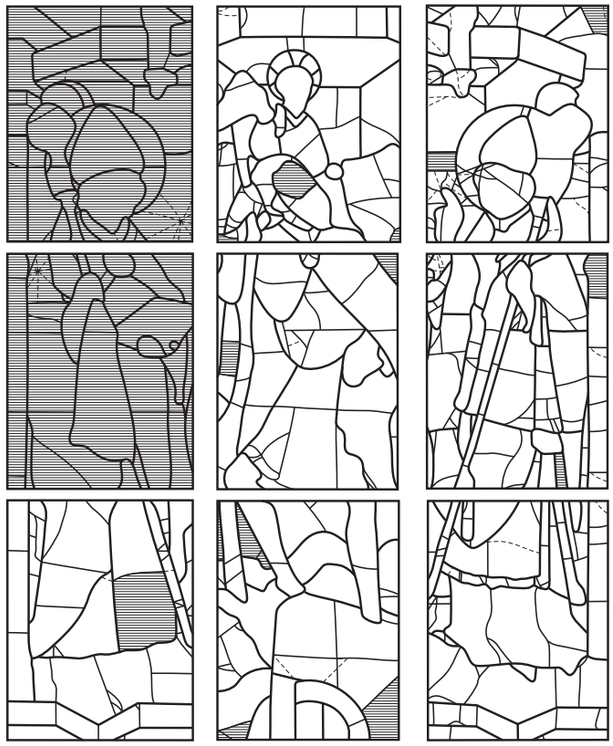


Fig. 101. ES Chor n II, 12–14a–c. – Kat. Nr. 14.

weise bis in Details reichende Übereinstimmungen mit der gleichnamigen Darstellung im Dom zu Stendal[415]. Der Legende nach hatte der hl. Nikolaus drei Pilger aus Seenot errettet. Die wundertätige Erscheinung des Nikolaus wird nicht nur durch seine Größe unterstrichen, sondern auch durch einen Engel hinter dem heiligen Bischof. Die Rahmung der Szene mit einer Zierarchitektur und einem damaszierten Vorhang als Hintergrund verleihen der Szene einen repräsentativen Charakter.
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70.
CVMA 22315, 22316, 22319, 22320, 22326, 22327, 22328

KAT. NR. 14: HL. CHRISTOPHORUS UND ZWEI HL. BISCHÖFE

Fig. 69f., 91, 101, Abb. 18, 26f., 30

Position: 12–14a–c.
Maße: 12a: H. 66,5 cm, B. 51,5 cm; 12b: H. 67,5 cm, B. 51,5 cm;
12c: H. 66,5 cm, B. 52 cm;
13a: H. 66,5 cm, B. 51,5 cm; 13b: H. 66,5 cm, B. 52 cm;
13c: H. 66,5 cm, B. 52 cm;
14a: H. 67 cm, B. 51 cm; 14b: H. 66,5 cm, B. 51,5 cm;
14c: H. 66,5 cm, B. 52 cm.
13a, 14a Königliches Institut für Glasmalerei, Berlin, 1886–1889.
Inschrift: Im Nimbus der rechten Bischofsfigur in gotischer Minuskelschrift „*Nikolaus*“.
Erhaltung: Vollständig neu verbleit. Gut erhalten die Schwarzlotmalerei auf der Außenseite. In 12a eine Ergänzung im unteren Bereich der Albe. Helle, transparente Korrosionsbeläge.
Ikonographie, Komposition: In einem Architekturgehäuse, von einem blauen Damastvorhang hinterfangen, steht der hl. Christophorus begleitet von zwei heiligen Bischöfen. Eine ursprüngliche Zusammengehörigkeit ergibt sich nicht zwingend, kann aber durch eine nachträgliche Beschneidung der einzelnen Felder verunklärt worden sein. Während die Übergänge an der Bodenplatte und der Deckenarchitektur nachvollziehbar sind, irritieren deutliche Passungenauigkeiten bei den Standfiguren selbst, vor allem bei Christophorus, der recht eingezwängt zwischen den beiden Bischöfen wirkt. Mit der Figur des Christusknaben auf der Schulter und dem großen, bereits ausgetriebenen Stab in der Hand ist er eindeutig zu identifizieren. Obwohl auch er von einem Architekturgehäuse umgeben ist, hat ihn, der Legende entsprechend, der Glasmaler mit beiden Füßen im Wasser stehend abgebildet. Die durch die Wellen hindurch sichtbaren Füße sind rückseitig auf das Glas aufgemalt (Fig. 69f.). Der Bischof links trägt eine Albe, ein Pluviale mit großer Mantelschließe sowie Mitra und Stab. Ein charakteristisches Attribut sowie eine identifizierbare Inschrift im Nimbus fehlen, da letztere vermutlich zum Zeitpunkt der Restaurierung nicht mehr lesbar war. Rechts, durch die Inschrift zu identifizieren, steht der hl. Nikolaus, der Patron der Kirche. Mit Albe, Dalmatik und Kasel mit Pallium erscheint er in erzbischöflicher Tracht.
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70.
CVMA 22332, 22333, 22334, 22337, 22338, 22341, 22345

KAT. NR. 15: HL. ERASMUS, HL. GEORG UND HL. BARBARA

Fig. 71–73, 91, 102, Abb. 18, 28f., 31

Position: 15–18a–c.
Maße: 15a: H. 66,5 cm, B. 51 cm; 15b: H. 67 cm, B. 50,5 cm;
15c: H. 66,5 cm, B. 52 cm;
16a: H. 66,5 cm, B. 50,5 cm; 16b: H. 67 cm, B. 50 cm;
16c: H. 67 cm, B. 52 cm;
17a: H. 66 cm, B. 50 cm; 17b: H. 67 cm, B. 51 cm;
17c: H. 67 cm, B. 51 cm;
18a: H. 45 cm, B. 52 cm; 18b: H. 96 cm, B. 52 cm;
18c: H. 45 cm, B. 52 cm.
18b, 15c, 16c Königliches Institut für Glasmalerei, Berlin, 1886–1889.
Erhaltung: Die mittelalterliche Glassubstanz im Wesentlichen erhalten, ebenso die Binnenzeichnungen und Halbtonlasuren. Vollständig neu verbleit. Starke Korrosionsbeläge auf der Außenseite der beiden Kapitelle in 17a.
Ikonographie, Komposition: In einem Architekturgehäuse mit kleinen rundbogigen Fensteröffnungen unter kassettierter Decke steht vor einem blauen Damastvorhang mit Granatapfelmuster eine Bischofsfigur, die mit Albe, Dalmatik und mit einem Granatapfelmuster verzierten Pluviale bekleidet ist. Obwohl der Nimbus nur eine Pseudoinschrift erkennen lässt, ist die Figur durch die Darmwinde eindeutig als hl. Erasmus zu identifizieren[416]. In der Mitte steht unter einer Tabernakelbekrönung der hl. Georg als jugendlicher Ritter mit zeitgenössischem Plattenharnisch und Dupsinggürtel. Zusätzlich trägt er einen grünen,

[415] Das sogenannte Schiffswunder des hl. Nikolaus befindet sich im Dom zu Stendal im Fenster s IV, 11/12c. Vgl. hierzu CVMA Deutschland, XVIII,1, 1988, S. 134f., Abb. 291, 293. Kompositionell ähnlich erweist sich auch die Szene „Die Wallfahrer gießen Dianas Zauberöl ins Meer“ in s IV, 13/14b. Nur fehlen in Wilsnack die Flammen des sich bei Berührung mit dem Zauberöl entzündenden Wassers.

[416] Vgl. die Martyriumsszene in n II, 5–7a–c (Kat. Nr. 12).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

violett gefütterten Umhang, der durch die raumgreifende Bewegung der Arme den Körper freigibt. Auf der Stirn sitzt ein Diadem, unter dem sich eine kleine Stirnlocke seines blonden Haares hervorschiebt. Den linken Arm hat er angehoben, um mit der Lanze den tödlichen Stich in das Maul des Drachen auszuführen. In den Feldern 15–18c erscheint eine weibliche Heiligenfigur. Die Spitze eines Turms legt die Vermutung nahe, in ihr die hl. Barbara zu sehen. Der Nimbus trägt wiederum eine Pseudoinschrift, so dass diese zu einer Identifikation nicht herangezogen werden kann. Die Anwesenheit einer der im Mittelalter am meisten verehrten heiligen Jungfrauen liegt nahe, da sich im Besitz der Wilsnacker Kirche seit 1391 ein Armreliquiar der hl. Barbara befand[417].

Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70.

CVMA 22346, 22347, 22348, 22349, 22350, 22352, 22354, 22357, 22360

UB

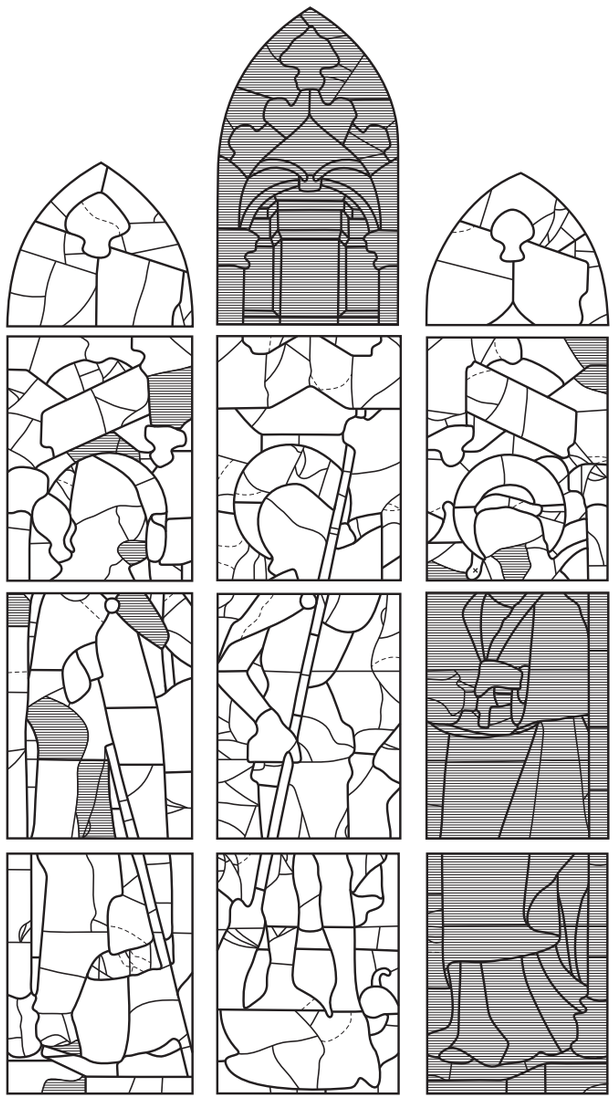


Fig. 102. ES Chor n II, 15–18a–c. – Kat. Nr. 15.

[417] Cremer, 1996, S. 91; Kroos, 1989, S. 148.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

CHORFENSTER süd II

Lichtes Gesamtmaß: H. ca. 12 m, B. ca. 2 m.
Dreibahniges Spitzbogenfenster von 18 Zeilen mit erhöhter Mittelbahn.

KAT. NR. 16: WAPPEN DER PFALZ SACHSEN, DES ERZMARSCHALLS UND DER PFALZ THÜRINGEN

Fig. 93, 103, Abb. 32f.

Position: 1/2a–c.
Maße: 1a: H. 68 cm, B. 52 cm; 1b: H. 68,5 cm, B. 51,5 cm;
1c: H. 68 cm, B. 51,5 cm;
2a: H. 67,5 cm, B. 51,5 cm; 2b: H. 67,5 cm, B. 52 cm;
2c: H. 67,5 cm, B. 51,5 cm.
1a/b Königliches Institut für Glasmalerei, Berlin, 1886–1889.
Erhaltung: Die Felder mit originalem Anteil teilweise mit mehrfach gesprungenen, geklebten Gläsern und zahlreichen Notbleien. Bemalung in gutem Zustand, rückseitig stellenweise Lochfraß, vor allem in den gelben Gläsern.
Ikonographie: Wie die beiden dreizeiligen Wappenreihen im Achsenfenster I wurden die drei in diesem Fenster platzierten Wappen vom sächsischen Herrscherhaus geführt. Der 1886–1889 ergänzte Schild des Erzmarschallamtes des Heiligen Römischen Reichs ist von Schwarz und Silber geteilt und mit zwei gekreuzten roten Schwertern belegt, deren Spitzen aufwärts gekehrt sind. Das Kleinod bilden zwei ebenfalls von Schwarz und Silber geteilte Büffelhörner, jedes mit sechs von Rot, Schwarz und Silber geteilten Fähnlein an silbernen oder schwarzen Stangen besteckt. Die Decke ist silbern. An rangnächster Stelle befindet sich heraldisch rechts davon in Bahn 1 das Wappen der Pfalz Sachsen. Es besteht aus einem ebenfalls 1886–1889 rekonstruierten Schild, der in Blau einen goldenen Adler mit einem goldenen Ring im Schnabel zeigt, einer goldenen Decke und einem Helmkleinod, welches das Wappenbild wiederholt. Heraldisch links ist das fiktive Wappen der Pfalz Thüringen angeordnet. Der Schild bildet in Schwarz einen goldenen, gekrönten Adler ab. Oberhalb des gekrönten Visierhelms, der von einer goldenen Helmdecke umweht wird, ragen zwei geschlossene, goldene Büffelhörner als Zimier empor.
Der heutige Standort der ergänzten Felder könnte durchaus dem historischen Zustand entsprechen. Nach BEKMANN war „zur rechten“ des Mittelfensters, also wohl im Fenster s II, „das Chur Sächsische“ Wappen eingesetzt. 1882 dokumentierte Stöckhardt die drei Wappen dann im Fenster n III (Fig. 54), bevor sie, vielleicht auf der Beschreibung BEKMANNS basierend, nur wenige Jahre später im Zuge der Restaurierungsmaßnahmen in die untersten Zeilen des Fensters s II versetzt wurden.
Komposition: Die drei Wappen stehen ähnlich wie die beiden Wappenzeilen im Fenster Chor I in einem Architekturgehäuse, das hier allerdings nur zwei, und nicht drei Zeilen umfasst. Vor blau damasziertem Grund stehen auf grünen Fliesen die Wappenschilde mit ihrer Helmzier. Säulen mit goldenen Basen und violetten Kapitellen tragen das Gebälk, das frontal mit einem Rundbogenfries geschmückt ist. Die mit gelben Querbalken versteifte Decke des Gehäuses ist innen grün gefasst.
Technik: Auf den mittelalterlichen Scheiben in den Überzug eingekratzte Brandzeichen.
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70.

CVMA 89691, 89692, 89693, 89694

MM

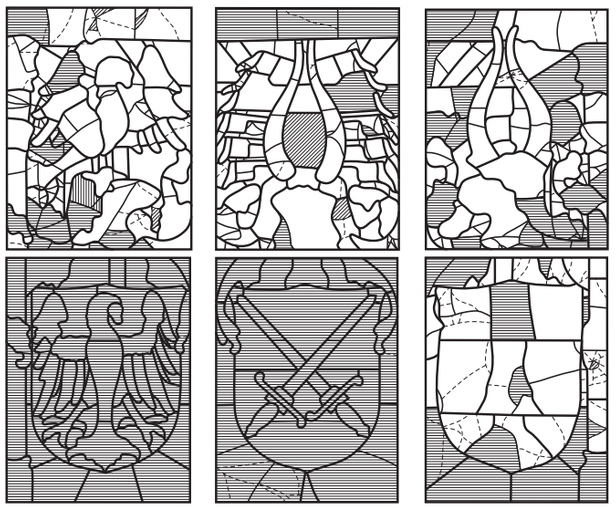


Fig. 103. ES Chor s II, 1/2a–c. – Kat. Nr. 16.

KAT. NR. 17: ANBETUNG DER HL. DREI KÖNIGE

Fig. 93, 104, Abb. 32, 34–36

Position: 3–5a–c.
Maße: 3a: H. 67 cm, B. 51,5 cm; 3b: H. 67 cm, B. 52 cm;
3c: H. 67 cm, B. 52 cm;
4a: H. 67,5 cm, B. 53 cm; 4b: H. 68 cm, B. 52 cm;
4c: H. 67 cm, B. 51,5 cm;
5a: H. 68,5 cm, B. 53 cm; 5b: H. 68 cm, B. 51,5 cm;
5c: H. 68,5 cm, B. 52,5 cm.
3a/b, 4b/c Königliches Institut für Glasmalerei, Berlin, 1886–1889.
Erhaltung: In den mittelalterlichen Scheiben teilweise Ergänzungen des 19. Jahrhunderts. Zahlreiche Notbleie während der letzten Restaurierung durch Klebung ersetzt. Inkarnate teilweise abgewittert, teilweise mit festen, die Transparenz beeinträchtigenden Korrosionsbelägen, besonders im Gesicht des Joseph in 4a, weniger stark beim König in 5c. Flächige Korrosion innen und außen auf den gelben Gläsern.
Ikonographie, Komposition: Die Anbetung des Kindes durch die drei Weisen aus dem Morgenland bildet einen Übergang zwischen dem traditionellen ikonographischen Typus des 14. und einem neuen Typus, dessen Wurzeln in der burgundischen und niederländischen Tafelmalerei des frühen 15. Jahrhunderts lagen. Das Überreichen der Geschenke tritt zurück zugunsten einer stärkeren Betonung der Anbetung. Von rechts treten die drei Könige an die Mutter-Kindgruppe in der Mitte des Bildes heran. Der älteste ist vor dem Kind in Anbetung auf die Knie gesunken. Sein Geschenk, einen Vierpasskelch, hat er neben sich auf den Boden gestellt. Die beiden jüngeren Könige stehen hinter ihm. Im Unterschied zu der der gleichen Werkstatt zugeschriebenen

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 104. ES Chor s II, 3–5a–c. – Kat. Nr. 17.

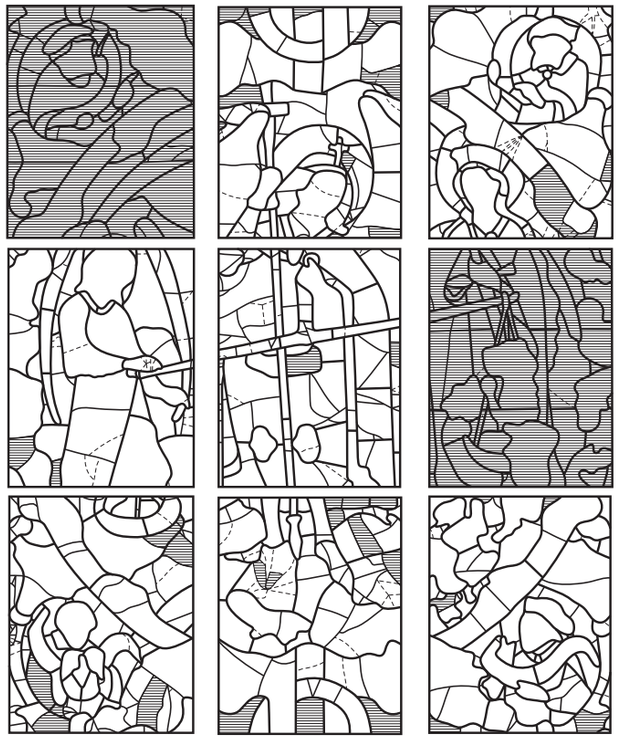


Fig. 105. ES Chor s II, 6–8a–c. – Kat. Nr. 18

Anbetung in Werben (n VII, 3/4a–d)[418] weist der zweite, ebenfalls bärtige König, noch der älteren Tradition verpflichtet, den jüngeren auf einen am Himmel aufleuchtenden Stern hin. Dieser wiederum trägt, wie auch in Werben, nicht mehr die einfache Krone sondern einen modischen Kronenhut[419]. Einen direkten Bezug zur Geburtsszene stellt der völlig unbekleidet auf dem Schoß der Mutter stehende Christusknabe dar. Dieser wird noch verstärkt durch den Stall mit Ochs und Esel sowie der Figur des Joseph im linken Bildfeld. Während ein blaues Granatapfelmuster den repräsentativen Charakter der Szene hervorhebt, deuten kleine Bäumchen und angedeutete Rasenstücke auf den natürlichen Ort des Geschehens. Die Szene wird von einem ovalen Medaillon gerahmt, um das sich dickfleischige Blätter ranken. In den Zwickeln erscheinen vier Propheten mit Schriftbändern, die beiden unteren sind durch ihre Kronen als Könige ausgewiesen. Vermutlich handelt es sich um die Propheten David und Salomo. Das Medaillon fügte sich ein in einen größeren Zyklus und war mittels kreisrunder Kettenglieder nach oben und unten mit weiteren Darstellungen verbunden.
Ornament: Im Hintergrund spiralförmiges Fiederrankenmuster (S. 10, XXII, 8).
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70.

CVMA 89697, 89698, 89701, 89702, 89703

KAT. NR. 18: SEELENWÄGUNG

Fig. 77, 93, 105, Abb. 32, 37–39

Position: 6–8a–c.
Maße: 6a: H. 67,5 cm, B. 52 cm; 6b: H. 67,5 cm, B. 52 cm;
6c: H. 68 cm, B. 51 cm;
7a: H. 67 cm, B. 52,5 cm; 7b: H. 67,5 cm, B. 52 cm;
7c: H. 67 cm, B. 52,5 cm;
8a: H. 67,5 cm, B. 52 cm; 8b: H. 67 cm, B. 53 cm;
8c: H. 67 cm, B. 52 cm.
7c, 8a Königliches Institut für Glasmalerei, Berlin, 1886–1889.
Erhaltung: Bis auf die Felder 7c und 8a die mittelalterliche Glassubstanz nahezu komplett erhalten. Vollständig neu verbleit. Feste Korrosionsbeläge überwiegend auf den gelben Gläsern, die Transparenz dadurch teilweise beeinträchtigt. Teilweise Verluste in den Binnenzeichnungen. Mehrere Brandzeichen.
Ikonographie, Komposition: Zentrale Figur der Psychostasia ist der hl. Michael mit Plattenpanzer, Lanze und einer großen Zweischalenwaage. Mit beiden Beinen steht er auf einer lüstern nach einer Seele greifenden Teufelsfigur. Die in der linken Schale sitzende Seele eines Verstorbenen versucht, die Sünden aufzuwiegen. Gleich mehrere kleine Teufelsfiguren bemühen sich mit aller Kraft, die rechte Schale nach unten zu ziehen, um die Seele für sich zu gewinnen. Ein Engel legt helfend seine Hand auf die lin-

[418] CVMA Deutschland, XIX,1, 2007, S. 199–203, Farbtaf. XIII.

[419] Vgl. hierzu die ausführliche Beschreibung der Werbener Anbetung des Kindes durch die Könige in: CVMA Deutschland, XIX,1, 2007, S. 199–203.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

ke Waagschale. Als weitere Assistenzfigur erscheint am rechten Rand eine weibliche Heiligenfigur. Nicht zuzustimmen ist der wiederholt geäußerten Vermutung, es handele sich um Maria[420]. Diese ist in ihrer fürbittenden Funktion eindeutig über der Szene angeordnet (vgl. hierzu Kat. Nr. 19). Durch das ihr beigegebene Schwert kann sie vielmehr als heilige Katharina identifiziert werden[421]. Obwohl das Schwert in wesentlichen Teilen auf die Restaurierung 1886–1889 zurückgeht, erkennt man im mittelalterlichen Glasbestand in Feld 9c einen Knauf, der die Ergänzung plausibel erscheinen lässt. Den Nimbus der hl. Jungfrau ziert, wie den des Erzengels, eine Phantasieinschrift. Die heilige Katharina erscheint in den Wilsnacker Fenstern ein weiteres Mal in n VIII, 9b. Eine besondere Verehrung dieser heiligen Jungfrau in Wilsnack ist darüber hinausgehend heute nicht zu beobachten. Dies könnte in vorreformatorischer Zeit allerdings anders gewesen sein, denn BEKMANN gab ursprünglich an, dass die Kirche der hl. Katharina geweiht gewesen sei und der hl. Nikolaus nur ein Nebenpatrozinium innehatte. Das Motiv der Seelenwägung ist von einem ovalen Medaillon und kräftigem Blattwerk eingefasst. In den Zwickeln erscheinen wiederum vier Prophetenfiguren mit Schriftbändern. Auch hier finden sich oben und unten die das Medaillon in einen Zyklus vertikal einbindenden Glieder.
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70.
CVMA 89704, 89705, 89706, 89707, 89708, 89711, 89712

KAT. NR. 19: MARIA ALS FÜRBITTERIN
Fig. 74, 77, 93, 106, Abb. 32, 40–42, 44f.

Position: 9–11a–c.
Maße: 9a: H. 68 cm, B. 52 cm; 9b: H. 67,5 cm, B. 52 cm;
9c: H. 68 cm, B. 52 cm;
10a: H. 66,5 cm, B. 52 cm; 10b: H. 68 cm, B. 51,5 cm;
10c: H. 67 cm, B. 52 cm;
11a: H. 67 cm, B. 51 cm; 11b: H. 66,5 cm, B. 51,5 cm;
11c: H. 67 cm, B. 50,5 cm.
Inschrift: Auf dem Stirnreif der Krone: „*Sancta Maria ora* [*pro nobis*]".
Erhaltung: Große Teile der mittelalterlichen Gläser erhalten. Wenige Ergänzungen durch das Königliche Institut für Glasmalerei. In 11c die Gesichter 1886–1889 erneuert. Vollständig neu verbleit. Bei der Restaurierung 1987 flächige Korrosionsbeläge auf den Inkarnaten abgetragen, die die Gläser bis zur Unkenntlichkeit verbräunt hatten. In der unteren Zeile zahlreiche geklebte Sprünge,. In mehreren Feldern Brandzeichen.
Ikonographie, Komposition: In einem ovalen, mit Blattwerk umwundenen Medaillon ist Maria begleitet von zehn Engelsfiguren als Himmelskönigin dargestellt. Sie trägt einen kostbaren hermelingefütterten Mantel und eine Krone. Durch die Inschrift auf dem Kronreif ist ihr eindeutig die Rolle als Fürbitterin zugewiesen. Analog zu Bildern der Himmelfahrt greifen die Engel nach dem Mantel. Der Wolkenhimmel im Hintergrund, der auf einer Laute musizierende Engel und der von zwei weiteren Engeln verbreitete Weihrauch unterstreichen den Charakter der überirdischen Erscheinung. Den oberen Abschluss des Medaillons bildet die Figur Gottvaters mit Krone und Zepter.

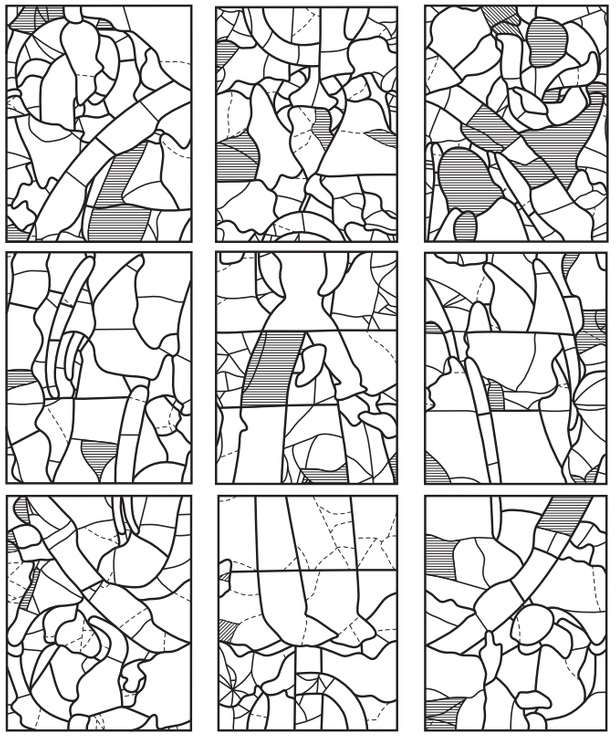


Fig. 106. ES Chor s II, 9–11a–c. – Kat. Nr. 19.

Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70.
CVMA 89713, 89714, 89715, 89752, 89754, 89755, 89757, 89758, 89759

KAT. NR. 20: DARBRINGUNG IM TEMPEL UND HL. JAKOBUS MAJOR
Fig. 93, 107, Abb. 32, 43

Position: 12–14a–c.
Maße: 12a: H. 68,5 cm, B. 50,5 cm; 12b: H. 67 cm, B. 51 cm;
12c: H. 67,5 cm, B. 50 cm;
13a: H. 66 cm, B. 51 cm; 13b: H. 67 cm, B. 51,5 cm;
13c: H. 67,5 cm, B. 49,5 cm;
14a: H. 67,5 cm, B. 51 cm; 14b: H. 67 cm, B. 51 cm;
14c: H. 67,5 cm, B. 49,5 cm.
12b, 13c, 14c Königliches Institut für Glasmalerei, Berlin, 1886–1889.
Erhaltung: Wesentliche Teile wie die Gesichter 1886–1889 erneuert. Die mittelalterlichen Gläser kaum korrodiert, jedoch mit zahlreichen, 1989/90 geklebten Sprüngen.
Ikonographie, Komposition: Die Darbringung des Kindes im Tempel nach dem Lukasevangelium (Lk 2,22–38) vereint das Reinigungsopfer Mariens am vierzigsten Tag nach der Geburt mit der eigentlichen Darbringung des Erstgeborenen im Tempel und die Begegnung mit Simeon[422]. Die Szene ist eingebettet in

[420] SCHULZE wollte in den Assistenzfiguren des hl. Michaels Maria und Johannes erkennen, Cornelia AMAN identifizierte die beiden Figuren als Maria und Engel, SCHULZE, 1988a, S. 714; AMAN, 1996, S. 34.

[421] Vgl. hierzu auch den Einführungstext zur Ikonographie S. 131.

[422] SCHILLER, 1, 1966, S. 100.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

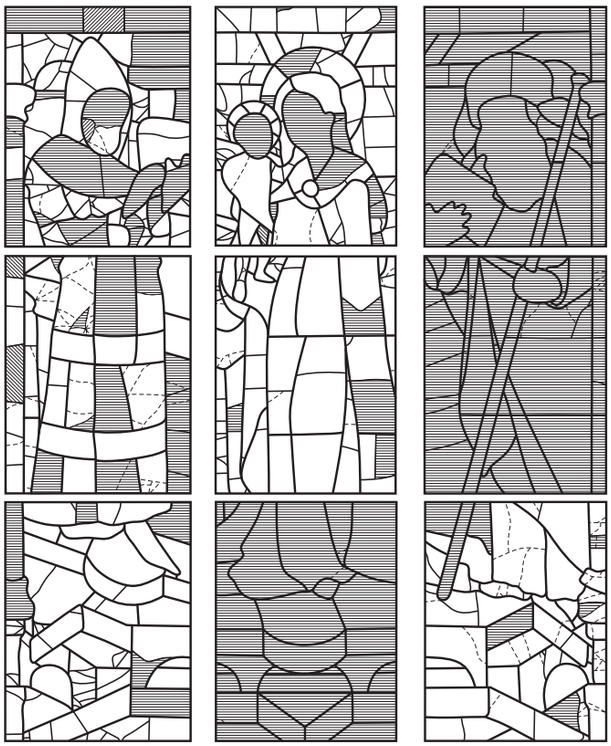


Fig. 107. ES Chor s II, 12–14a–c. – Kat. Nr. 20.

einen rechteckig gerahmten Kastenraum, der im ersten Moment nicht an einen sakralen Kontext denken ließe, wäre nicht hinter Simeon ein gemauerter Altar sichtbar. In der Bildmitte steht die sich leicht nach links wendende Muttergottes. Mit beiden Händen hält sie den nackten Christusknaben, der, das Obergewand der Mutter unter den Füßen, auf der Mensa steht, die Hand zum Segensgestus erhoben. Der von links dazutretende Simeon, bekleidet mit der Kopfbedeckung eines jüdischen Priesters, hat beide Hände erhoben, um nach dem Kind zu greifen. Rechts, der Gruppe zugewandt, steht ein bärtiger Heiliger, der durch seine Kleidung mit Pilgerhut und Stab als Jakobus identifiziert werden kann. Auch wenn die Figur in weiten Teilen eine Erneuerung des 19. Jahrhunderts darstellt, überrascht die Anwesenheit des Pilgerheiligen an einem Ort wie Wilsnack nicht. Vielmehr steht Jakobus stellvertretend für die Vielzahl der nach Wilsnack wallfahrenden Pilger. Er ist Zeuge der Darbringung des Christusknaben im Tempel, die in Verbindung mit dem Altar als Hinweis auf den Opfertod Christi verstanden werden kann.
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70.

CVMA 89761, 89763, 89764, 89765, 89770, 89771

KAT. NR. 21: HL. BISCHOF

Fig. 93, 108, Abb. 32, 48

Position: 15–18a.
Maße: 15a: H. 67,5 cm, B. 51 cm;
16a: H. 67 cm, B. 51 cm;
17a: H. 89,5 cm, B. 52 cm;
18a: H. max. 56 cm, B. ca. 22,5 cm.
15a, 18a Königliches Institut für Glasmalerei, Berlin, 1886–1889.
Erhaltung: 1886–1889 stark ergänzt. Der Körper des Heiligen einschließlich des Gesichts weitgehend mittelalterlich. Im Gewand zahlreiche Sprungbleie, auf den Gläsern kaum Korrosion.
Ikonographie, Komposition: Der Heilige ist durch Mitra und Krummstab als Bischof gekennzeichnet. Er ist bekleidet mit Albe, damaszierter Dalmatik und Pluviale mit Zierborte. Außer einem Buch sind ihm keine individuellen Attribute hinzugefügt, so dass er sich nicht näher identifizieren lässt. Er steht leicht nach rechts gewendet unter einem Baldachingehäuse auf einem Rasenstück. Den Hintergrund der beiden unteren Felder hinterfängt ein Damastornament. Die Gestaltung der Hintergrundarchitektur in 17a mit mehrbahnigem Maßwerkfenster ist vermutlich der Einbindung der Figur in das Fragment der Marienkrönung 1886–1889 geschuldet.
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70.

CVMA 89780, 89784

KAT. NR. 22: THRONENDE MARIA

Fig. 93, 108, Abb. 32, 46, 48

Position: 15–18b.
Maße: 15b: H. 67 cm, B. 51,5 cm;
16b: H. 66,5 cm, B. 50,5 cm;
17b: H. 68 cm, B. 51 cm;
18b: H. 84 cm, B. 51,5 cm.
15b, 18b Königliches Institut für Glasmalerei, Berlin, 1886–1889.
Erhaltung: Umfangreiche Ergänzungen des 19. Jahrhunderts, das Gewand der Maria teilweise nachkonturiert. Brandzeichen in 16 und 17b.
Ikonographie, Komposition: Die frontal und symmetrisch in das Bild gesetzte Marienfigur weist auf die Zugehörigkeit zu einem seit dem 15. Jahrhundert verbreiteten Typus der Marienkrönung durch die Trinität[423]. Seitlich dazu sind, ebenfalls auf der Thronbank sitzend, Gottvater und Christus zu ergänzen. Die durch die Krone als Himmelskönigin ausgewiesene Muttergottes sitzt auf einer mit Blendmaßwerk verzierten Thronbank unter einem Baldachingehäuse mit Kassettendecke. Über ihr schwebt der Heilige Geist in Personifikation der Taube. Die Figur der Maria zeigt deutliche Parallelen zur gleichnamigen Szene in Werben n II, 9–11a–c (Fig. 82)[424]. Der Thronsockel, das reich verzierte Kissen sowie der Gewandsaum, unter dem ein nackter Fuß Mariens hervortritt, sind eine Ergänzung des 19. Jahrhunderts.
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70.

CVMA 89781, 89785

[423] SCHILLER, 4,2, 1980, S. 150f.

[424] CVMA DEUTSCHLAND, XIX,1, 2007, S. 164f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KAT. NR. 23: HL. GEORG

Fig. 93, 108, Abb. 32, 47f.

Position: 15–18c.
Maße: 15c: H. 67 cm, B. 49,5 cm;
16c: H. 67 cm, B. 51 cm;
17c: H. 86 cm, B. 50,5 cm;
18c: H. max. 56 cm, B. ca. 22,5 cm.
18c Königliches Institut für Glasmalerei, Berlin, 1886–1889.
Erhaltung: Zahlreiche Ergänzungen durch das Königliche Institut für Glasmalerei. Die mittelalterlichen Gläser zeigen kaum Korrosion. Brandzeichen in 15c.
Ikonographie, Komposition, Ornament: Georg wird in der typischen Manier als jugendlicher Ritter in zeitgenössischem Plattenharnisch mit tief auf der Hüfte sitzendem Dupsinggürtel abgebildet. Auf der Stirn trägt er einen goldenen Reif mit einer Feder. Statt wie üblich mit der Lanze hat er den Drachen, der nun zusammengerollt unter seinen Füßen liegt, mit einem Schwert besiegt. Als Patron des Adels verwundert es nicht, den heiligen Ritter in Wilsnack gleich mehrfach anzutreffen (vgl. Kat. Nr. 15). Der Heilige steht in einem von einem schlanken Pfeiler gerahmten Architekturgehäuse mit kleiner Wimpergbekrönung. Oberhalb eines Damastvorhanges wird der Blick freigegeben auf kleine rundbogige Maßwerkfensteröffnungen. An die Stelle des üblichen Fliesenbodens ist hier ein Rasenstück getreten mit einer kleinen, von einem Baum bewachsenen Felsformation am rechten Rand. Die Farbenfreudigkeit der umgebenden Architektur wird bei der Figur auf weißes Glas, Schwarzlotlinien und Halbtonlasuren sowie die Verwendung von Silbergelb konzentriert.
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70.

CVMA 89775, 89782, 89786

UB

Fig. 108. ES Chor s II, 15–18a–c. – Kat. Nr. 21–23.

CHORFENSTER nord III

Lichtes Gesamtmaß: H. ca. 12 m, B. ca 1,60 m.
Dreibahniges Spitzbogenfenster von 18 Zeilen mit erhöhter Mittelbahn.

KAT. NR. 24: HAUSMARKEN

Fig. 109, Abb. 49–60

Position: 1a, 1c, 3a, 3c, 4b, 6b, 7a, 7c, 8b, 9a, 9c.
Maße: 1a: H. 66,5 cm, B. 50,5 cm; 1c: H. 66,5 cm, B. 51 cm;
3a: H. 67 cm, B. 50,5 cm; 3c: H. 67,5 cm, B. 51 cm;
4b: H. 67,5 cm, B. 50,5 cm;
6b: H. 67 cm, B. 50,5 cm;
7a: H. 66,5 cm, B. 50 cm; 7c: H. 67 cm, B. 50 cm;
8b: H. 67,5 cm, B. 50 cm;
9a: H. 68 cm, B. 50 cm; 9c: H. 67,5 cm, B. 50,5 cm.
Die übrigen Felder des Fensters Königliches Institut für Glasmalerei, Berlin, 1886–1889.
Erhaltung: Nur zehn der insgesamt 54 Fensterfelder enthalten Fragmente mittelalterlicher Glasmalerei, hauptsächlich in der Blattvolutenrahmung der Schilde. Fünf Felder nehmen zusätzlich Reste von Hausmarken auf (1a, 3a, 3c, 6b, 8b). Das Feld n III, 1c wurde vor dem 19. Jahrhundert um einige mittelalterlich wirkende Stücke ergänzt.
Ikonographie, Komposition, Farbigkeit: Die heraldisierten Hausmarken werden seit 1886–1889 von Weinranken, Weintrauben und Weinblättern umgeben. Die vegetabile Rahmung wurde wie

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

die originalen Wappenschilde – eine Ausnahme bildet das Heroldsbild in 8b – vornehmlich in Grisaille ausgeführt. Lediglich kleine Scherben in Rot, Grün, Gelb oder Blau, die innerhalb der kreisrunden Medaillons zwischen die Blattvoluten eingefügt wurden, lockern den monochromen Charakter des Fensters auf.
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70.

CVMA 22719, 22726, 22731, 22368, 22369, 22743, 22746, 22749, 22375, 22756, 22759

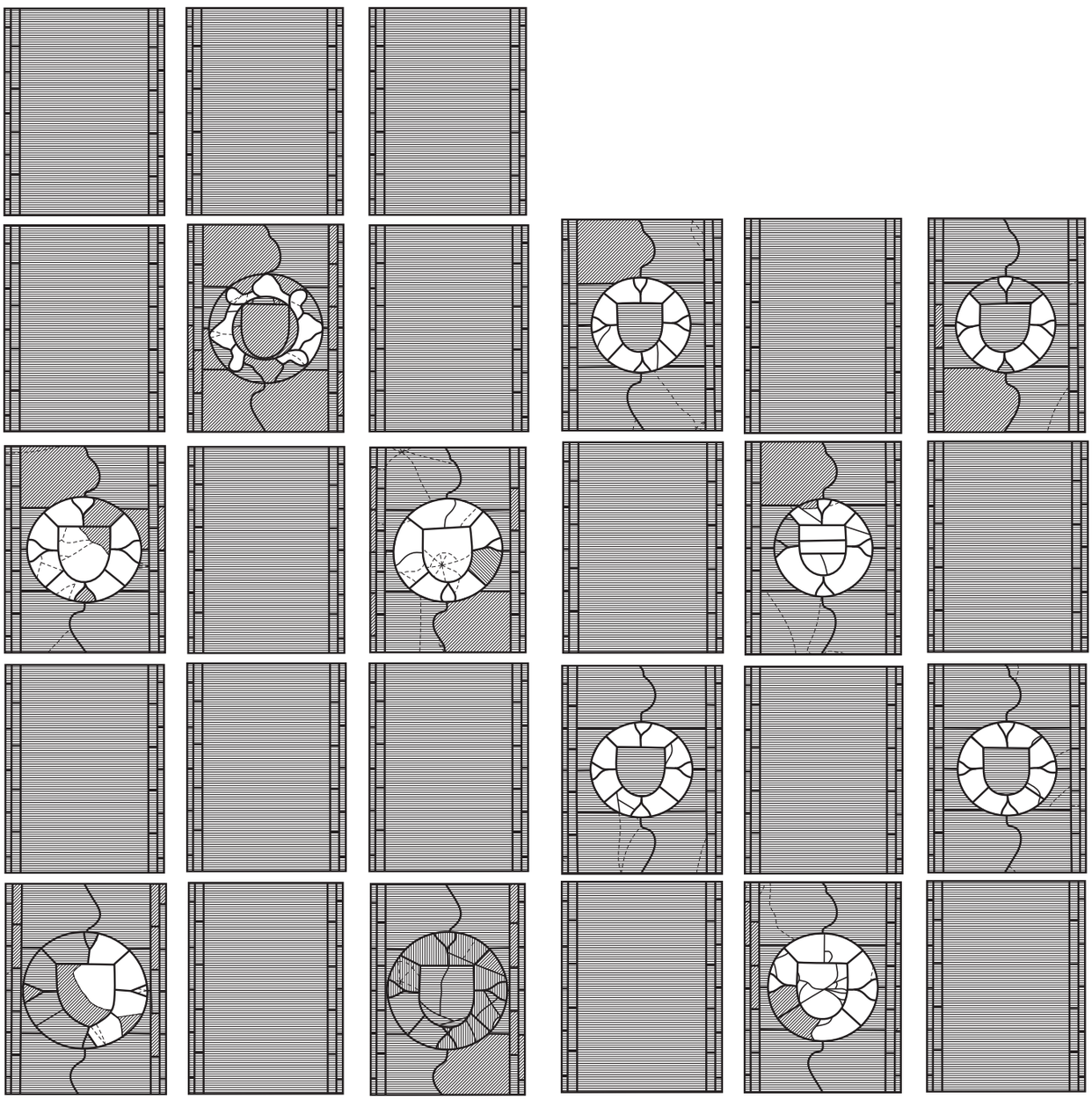


Fig. 109. ES Chor n III, 1–9a–c. – Kat. Nr. 24.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

CHORFENSTER süd III

Lichtes Gesamtmaß: H. ca. 12 m, B. ca 1,60 m.
Dreibahniges Spitzbogenfenster von 18 Zeilen mit erhöhter Mittelbahn.

KAT. NR. 25: HAUSMARKEN
Fig. 110, Abb. 61–75
Position: 1a, 1c, 2b, 3a, 3c, 4b, 5a, 5c, 6b, 7a, 7c, 8b, 9a, 9c, 10b.

Maße: 1a: H. 68 cm, B. 55 cm; 1c: H. 68 cm, B. 54 cm;
2b: H. 69,5 cm, B. 53,5 cm;
3a: H. 68 cm, B. 55 cm; 3c: H. 67,5 cm, B. 55 cm;
4b: H. 70 cm, B. 54 cm;

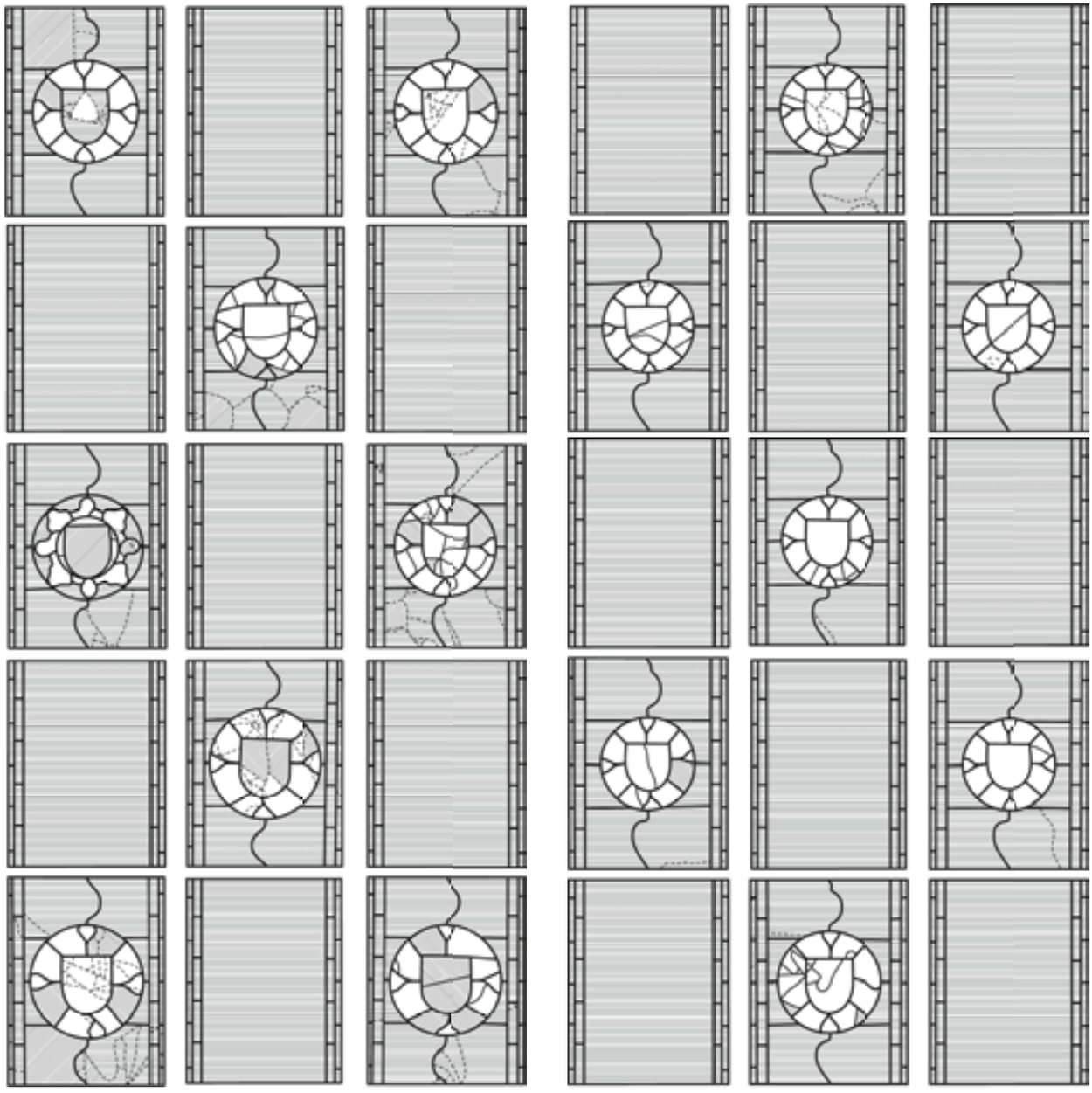


Fig. 110. ES Chor s III, 1–10a–c. – Kat. Nr. 25.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

5a: H. 69 cm, B. 55 cm; 5c: H. 69 cm, B. 54,5 cm;
6b: H. 69 cm, B. 54 cm;
7a: H. 69,5 cm, B. 56 cm; 7c: H. 69,5 cm, B. 54 cm;
8b: H. 69 cm, B. 53,5 cm;
9a: H. 69,5 cm, B. 56 cm; 9c: H. 69 cm, B. 54 cm;
10b: H. 70 cm, B. 53,5 cm.
Die übrigen Felder des Fensters Königliches Institut für Glasmalerei, Berlin, 1886–1889.
Erhaltung: 15 der 51 Fensterfelder weisen mittelalterliche Fragmente auf. Zwölf Schilde mit Hausmarken sind zur Gänze mit einem Großteil des umschließenden Laubwerks original erhalten (1a, 3c, 4b, 5a, 5c, 6b, 7a, 7c, 8b, 9a, 9c, 10b), bei einem ist nur der Schildfuß mittelalterlichen Ursprungs (2b). In zwei Feldern ist lediglich die Rahmung des Schilds mit Blattvoluten überliefert (1c, 3a). Rückseitig leicht korrodiert.
Ikonographie, Komposition, Farbigkeit: Vgl. Kat. Nr. 24.
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70.

CVMA 22870, 22872, 22874, 22876, 22878, 22880, 22882, 22884, 22886, 22888, 22890, 22892, 22894, 22896, 22898

MM

Fig. 111. Bad Wilsnack, St. Nikolai, Qhs. n VIII, 1–11a–g, 14–20c–e (Montage). – Kat. Nr. 26–70.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

QUERHAUSFENSTER nord VIII

Lichtes Gesamtmaß: H. max. 15 m, B. ca. 4,5 m.
Die sieben Bahnen des Spitzbogenfensters enthalten je 18, 20, 21 oder 22 Zeilen.

KAT. NR. 26: WINDHUND MIT WAPPENBANNER

Fig. 61, 111f., Abb. 76, 78

Position: 1–3a.
Maße: 1a: H. 66 cm, B. 54 cm;
2a: H. 66,5 cm, B. 53,5 cm;
3a: H 67,5 cm, B. 53 cm.
Inschriften: In gotischer Minuskel auf dem Banner: *pelanen*.
Erhaltung: Das Feld 1a in sehr großen Teilen im 19. Jahrhundert erneuert. In den Feldern 2a und 3a vereinzelte Ergänzungen von 1886–1889. Die Verbleiung vollständig erneuert. Auf den Außenseiten vereinzelt Lochfraß. Die noch mittelalterliche Braunlotmalerei und die Lasuren gut erhalten.
Ikonographie: Sitzender, nach links blickender Windhund mit Wappenbanner. Auf dem Banner drei liegende schwarze Mondsicheln auf silbernem Grund, nach dem Armorial général illustré das Wappen der Familie van Polanen van Utrecht[425], hier konkret Jan van Polanens, Herrn von Lek und Breda, des Urgroßvaters Frank van Borselens mütterlicherseits[426]. Vgl. einführenden Text.
Datierung: Den Haag, Zweer van Opbueren Wesselsz, 1459/60.

CVMA 22382, 22388, 22402

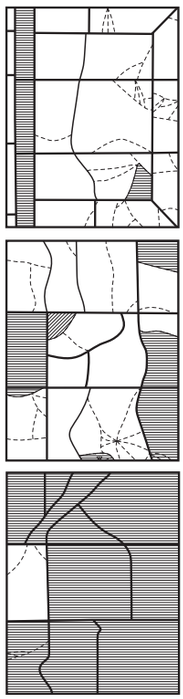


Fig. 112. ES Qhs. n VIII, 1–3a. – Kat. Nr. 26.

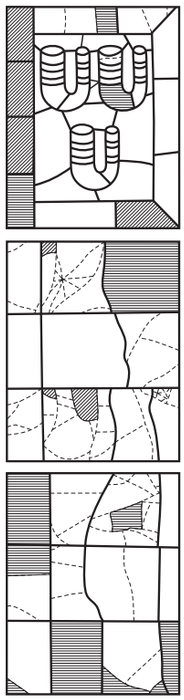


Fig. 113. ES Qhs. n VIII, 1–3b. – Kat. Nr. 27.

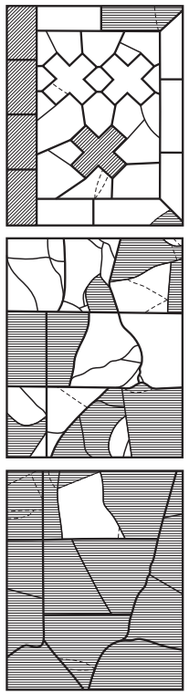


Fig. 114. ES Qhs. n VIII, 1–3c. – Kat. Nr. 28.

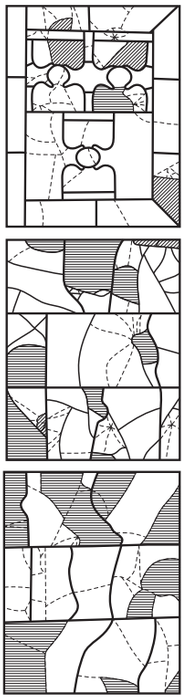


Fig. 115. ES Qhs. n VIII, 1–3d. – Kat. Nr. 29.

KAT. NR. 27: PFAU MIT WAPPENBANNER

Fig. 61, 111, 113, Abb. 76, 78

Position: 1–3b.
Maße: 1b: H 65,5 cm, B. 52 cm;
2b: H 66 cm, B. 52 cm;
3b: H. 67,5 cm, B. 52,5 cm.
Inschriften: In gotischer Minuskel auf dem Banner: *hoern*.
Erhaltung: In wesentlichen Teilen die mittelalterliche Substanz erhalten. Innen und außen vereinzelt Lochfraß. Vollständig neu verbleit.
Ikonographie: Pfau mit Wappenbanner der Familie van Hoorn[427], drei rote Hörner mit schmalen gelben Querstreifen auf Goldgrund. Nach Arkenbout handelt es sich hierbei um das Wappen der Oda van Hoorn, der Gemahlin Jan van Polanens und Urgroßmutter Frank van Borselens mütterlicherseits[428]. Vgl. einführenden Text.
Datierung: Den Haag, Zweer van Opbueren Wesselsz, 1459/60.

CVMA 22383, 22390, 22403

KAT. NR. 28: REIHER MIT WAPPENBANNER

Fig. 61, 66, 111, 114, Abb. 76, 78

Position: 1–3c.
Maße: 1c: H. 66 cm, B. 53 cm;
2c: H. 66 cm, B. 52,5 cm;
3c: H. 68 cm, B. 52,5 cm.
Inschriften: In gotischer Minuskel auf dem Banner: *strien*.
Erhaltung: Scheibe 1c nahezu vollständig im 19. Jahrhundert erneuert. Auch in 2c wesentliche Teile des Gefieders und des

[425] Armorial général Illustré, ca. 1953 bildet ab in Bd. 5, Taf. LXXIV: Polanen (van) Utrecht: drei schwarze Mondsicheln in Silber.
[426] Arkenbout, 1994, 188f; Coutereels, 2009, o. S. Das Manuskript von Dirk Coutereels wurde vor Drucklegung zur Verfügung gestellt. An dieser Stelle sei Herrn Marc Van de Cruys, dem Herausgeber der Zeitschrift Heraldicum Disputationes, herzlich gedankt.
[427] Armorial général Illustré, ca. 1953 bildet ab in Bd. 3, Taf. CCXXV, Hoorne (Limb) und ein weiteres identisches Hornes (Bruxelles): drei rote Hörner in Gold.
[428] Arkenbout, 1994, S. 188f.; Coutereels, 2009, o. S.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Kopfes ergänzt. In 3c der linke Rand 19. Jahrhundert. Stellenweise Lochfraß auf der Innen- und Außenseite. Vollständig neu verbleit.
Ikonographie: Reiher mit Wappenbanner, das nach dem ARMORIAL GÉNÉRAL ILLUSTRÉ einer Familie van Zevenbergen zugewiesen wurde[429]. Nach ARKENBOUT lässt sich das Wappen der Jeanne van Zevenbergen Strijen (1280–1363) zuordnen, der Urgroßmutter Frank van Borselens väterlicherseits[430]. Das Wappen zeigt drei rote Andreaskreuze auf goldenem Grund. Beim Wiedereinbau der Felder 1911 oder nach dem Zweiten Weltkrieg wurden die Felder 1c und 1f vertauscht, so dass der Reiher seitdem auf dem kräftigen Bein des Greifen steht. Eine Aufnahme des Königlichen Instituts für Glasmalerei dokumentiert den ursprünglichen Zustand (Fig. 66f.). Vgl. einführenden Text.
Datierung: Den Haag, Zweer van Opbueren Wesselsz, 1459/60.
CVMA 22384, 22393, 22404

KAT. NR. 29: BÄR MIT WAPPENBANNER
Fig. 61, 111, 115, Abb. 76, 78

Position: 1–3d.
Maße: 1d: H. 66,5 cm, B. 52 cm;
2d: H. 65,5 cm, B. 52,5 cm;
3d: H. 68 cm, B. 52,5 cm.
Inschriften: In gotischer Minuskel und ein Versal: *Aenholt*.
Erhaltung: Die Scheiben sind durch zahlreiche Sprünge in Mitleidenschaft gezogen. In 1d und 2d mehrere kleinteilige Erneuerungen des 19. Jahrhunderts. Innen wie außen stellenweise Lochfraß und feste Korrosionsbeläge. Vollständig neu verbleit.
Ikonographie: Ein Bär mit großgliedriger Halskette hält mit seinen Tatzen das Wappenbanner der Familie Zuylen van Anholt, drei silberne Säulen auf rotem Grund[431]. Das Wappen geht zurück auf Dirk van Zuylen (1310–1364), den Urgroßvater Frank van Borselens väterlicherseits[432]. Vgl. einführenden Text.
Datierung: Den Haag, Zweer van Opbueren Wesselsz, 1459/60.
CVMA 22365, 22397, 22405

KAT. NR. 30: AFFE MIT WAPPENBANNER
Fig. 61, 111, 116, Abb. 76, 78

Position: 1–3e.
Maße: 1e: H. 67,5 cm, B. 52,5 cm;
2e: H. 66 cm, B. 52,5 cm;
3e: H. 68 cm, B. 52 cm.
Inschriften: In gotischer Minuskel: *maxen*.
Erhaltung: Der rechte Teil des Schriftbandes, der Kopf des Affen sowie sein linkes Bein und der größte Teil der Rasenfläche erneuert. Lochfraß und feste Korrosionsbeläge vorrangig auf der Außenseite. Vollständig neu verbleit.
Ikonographie: Ein an einer großgliedrigen Kette geführter Affe trägt ein Wappenbanner mit zwei silbernen Rosen auf dunkelrotem Grund. Heraldisch rechts oben eine rote Säule auf goldenem Grund[433]. Im Vergleich mit den Utrechter Wappenscheiben müsste hier das Wappen der Margaretha van Baer (1320–1377),

Fig. 116. ES Qhs. n VIII, 1–3e. – Kat. Nr. 30.

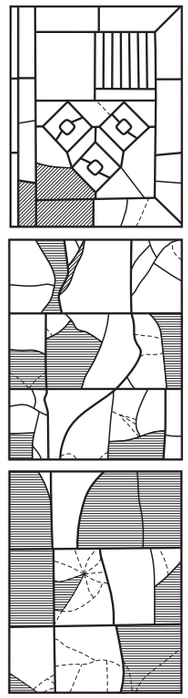


Fig. 117. ES Qhs. n VIII, 1–3f. – Kat. Nr. 31.

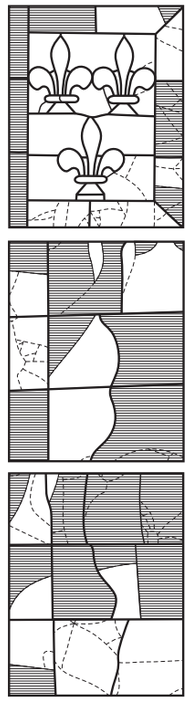


Fig. 118. ES Qhs. n VIII, 1–3g. – Kat. Nr. 32.

ein roter schräg liegender Balken auf goldenem Grund erscheinen. Verheiratet mit Dirk van Zuylen war sie die Urgroßmutter väterlicherseits Frank van Borselens[434]. Einer weiteren Verwechslung, vermutlich im Zuge der Restaurierung im ausgehenden 19. Jahrhundert, ist der Namenszug „maxen“ auf dem Schriftband geschuldet. Dieses gehört vielmehr zu n VIII, 1–3g (Kat. Nr. 32). „Maxen“ ist die phonetische Umschreibung des Namens Merksem in Brabant[435]. Vgl. einführenden Text.
Datierung: Den Haag, Zweer van Opbueren Wesselsz, 1459/60.
CVMA 22385, 22395, 89677

KAT. NR. 31: GREIF MIT WAPPENBANNER
Fig. 61, 67, 111, 117, Abb. 76, 78

Position: 1–3f.
Maße: 1f: H. 66,5 cm, B. 52 cm;
2f: H. 66,5 cm, B. 52,5 cm;
3f: H. 67 cm, B. 52,5 cm.
Inschriften: In gotischer Minuskel auf dem Banner: *berghen*.
Erhaltung: Teile der Rasenfläche und des Gefieders, der Kopf sowie Partien im Randbereich erneuert. Auf den mittelalterlichen Gläsern nur sehr geringe Verwitterungsspuren. Vollständig neu verbleibt.

[429] ARMORIAL GÉNÉRAL ILLUSTRÉ, ca. 1953 bildet ab in Bd. 5, Taf. CCCIII: Sevenbergen (van) Brab.: drei rote Andreaskreuze (X) in Silber.
[430] ARKENBOUT, 1994, S. 188f.; COUTEREELS, 2009, o. S.
[431] ARMORIAL GÉNÉRAL ILLUSTRÉ, ca. 1953, bildet ab in Bd. 6, Taf. CCXV: Zuylen van Anholt (P. d'Utrecht): drei silberne Säulen in Rot.
[432] ARKENBOUT, 1994, S. 188f.; COUTEREELS, 2009, o. S.
[433] Das Wappen führte eine Familie Maes aus Antwerpen, die in keiner nachweisbaren Beziehung zu Frank van Borselen stand.
[434] ARKENBOUT, 1994, S. 188f.; COUTEREELS, 2009, o. S.
[435] COUTEREELS, 2009, o. S.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Ikonographie: Dargestellt ist ein nach links blickender Greif mit Wappenbanner. Auf diesem im heraldisch rechten oberen Feld der brabantische Löwe, links daneben drei senkrechte rote Pfähle in Gold, darunter drei goldene Fensterrauten in Grün. Nach dem ARMORIAL GÉNÉRAL ILLUSTRÉ handelt es sich hierbei um das Wappen der Familie van Bergen op Zoom[436], nach COUTEREELS um das Wappen der Familie van Boutersem, hier konkret Hendrik I. van Boutersem, Herr van Berghen (1351–?), einem Urgroßvater Frank van Borselens mütterlicherseits[437]. Das Feld 1f wurde vermutlich beim Wiedereinbau der Felder nach dem Zweiten Weltkrieg (1949/50) mit 1c vertauscht (vgl. Fig. 66f.). Vgl. einführenden Text.
Datierung: Den Haag, Zweer van Opbueren Wesselsz, 1459/60.
CVMA 22386, 22400, 22407

KAT. NR. 32: STRAUSS MIT WAPPENBANNER

Fig. 61, 111, 118, Abb. 76, 78

Position: 1–3g.
Maße: 1g: H. 66 cm, B. 52,5 cm;
2g: H. 66,5 cm, B. 53 cm;
3g: H. 67,5 cm, B. 53 cm.
Erhaltung: Große Teile des Gefieders, des Schriftbandes und der Schildrahmung erneuert. Lochfraß und feste Korrosionsbeläge innen und außen. Vollständig neu verbleit.
Ikonographie: Ein Strauß mit einem Hufeisen im Schnabel trägt ein Wappenbanner mit drei dunkelroten französischen Lilien auf goldenem Grund. Das Schriftband ist im mittleren Teil erneuert und weist keinerlei Fragmente einer ehemaligen Namensinschrift auf. Nach dem ARMORIAL GÉNÉRAL ILLUSTRÉ handelt es sich um das Wappen der Maria van Quabeke, Frau van Merksem (1353–?)[438], wie es auch van Buchel für den Utrechter Dom angegeben hatte[439]. Maria van Quabeke war, verheiratet mit Hendrik I. van Boutersem, eine weitere Urgroßmutter Frank van Borselens mütterlicherseits[440]. Das Hufeisen geht auf Plinius[441] zurück, der berichtete, dass der Strauß in der Lage sei, Eisen zu verdauen. Vgl. einführenden Text.
Datierung: Den Haag, Zweer van Opbueren Wesselsz, 1459/60.
CVMA 22387, 22401, 22408

KAT. NR. 33: FRAGMENT EINES KNIENDEN BISCHOFS

Fig. 111, 119, Abb. 76, 80

Position: 4c.
Maße: 4c: H. 68 cm, B. 52 cm.
Erhaltung: Ergänzungen des 19. Jahrhunderts im Bereich der Blattranke und der Restaurierung 1989/90 am Fliesenboden. Punktueller Lochfraß außen.

Fig. 119. ES
Qhs. n VIII, 4c. –
Kat. Nr. 33.

Ikonographie: Die Figur ist durch die Albe, Dalmatika und Kasel als Bischof charakterisiert. Sie kniet auf einem Fliesenboden wohl vor einem Altar. Das Feld ehemals Bestandteil eines oktogonalen, neunteiligen Medaillons (vgl. Kat. Nr. 35, 37).
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70.
CVMA 22409

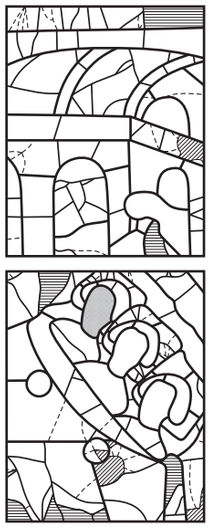


Fig. 120. ES
Qhs. n VIII, 4/5d. –
Kat. Nr. 34.

Fig. 121. Hl. Nikolaus beschenkt die drei Jungfrauen. Bad Wilsnack, St. Nikolai, Qhs. n VIII, 4d, Zustand 1886.

KAT. NR. 34: HL. NIKOLAUS BESCHENKT DIE DREI JUNGFRAUEN

Fig. 78, 111, 120f., Abb. 76, 82

Position: 4/5d.
Maße: 4d: H. 67 cm, B. 53 cm;
5d: H. 67 cm, B. 53 cm.
Erhaltung: Geringfügige Ergänzungen. Punktueller Lochfraß außen. Vollständig neu verbleit. Das Gesicht der hinteren Jungfrau 1886–1889 ergänzt, zumindest aber in den entscheidenden Partien nachkonturiert (Fig. 121)[442].
Ikonographie, Komposition: Dargestellt ist die weit verbreitete Legende der Ausstattung der drei Jungfrauen durch den hl. Nikolaus. Des Nachts wirft der Heilige, von dem nur der rechte behandschuhte Arm zu sehen ist, durch eine Fensteröffnung drei goldene Kugeln auf das diagonal in den Raum gestellte Bett. Der nicht näher charakterisierte Raum gewährt durch eine zweite Fensteröffnung einen Ausblick auf eine Stadtsilhouette. Die Szene wiederholt sich sehr ähnlich im Nikolausfenster im Dom zu Stendal, s IV, 5/6a–c (Fig. 87)[443]. Die Legende bleibt in dieser

[436] ARMORIAL GÉNÉRAL ILLUSTRÉ, ca. 1953, bildet in Bd. 1 auf Taf. CLXXXV ab: Bergen op Zoom (Brab.); das Wappen entspricht dem Wilsnacker. Heraldisch rechts oben: steigender Löwe in Schwarz, heraldisch links oben: drei rote Pfähle in Gold, darunter drei silberne Fensterrauten in Grün.
[437] COUTEREELS, 2009, o. S.
[438] ARMORIAL GÉNÉRAL ILLUSTRÉ, ca. 1953, bildet ab in Bd. 6, Taf. CLXII: Wesemael (van) Brab.: drei rote französische Lilien in Gold.
[439] ARKENBOUT, 1994, S. 187–192.
[440] COUTEREELS, 2009, o. S.
[441] Der Verweis auf diese Fähigkeit des Strauß geht auf die Naturgeschichte (Naturalis historia) des Plinius d. Ä. zurück, LCI, 4, 1974, Sp. 218 (L. H. D. Van Looveren).
[442] FITZ, 1995b; FITZ, 1996.
[443] CVMA DEUTSCHLAND XVIII,1, 1988, S. 131.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Komposition nicht auf die Glasmalerei beschränkt, sondern fand beispielsweise auch Eingang in eine gleichnamige Darstellung auf dem rechten Seitenflügel des Jüterboger Retabels, 1435 (Fig. 79). Vgl. einführenden Text.
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70.

CVMA 89678, 22414

KAT. NR. 35: FRAGMENT MIT REITER

Fig. 111, 122, Abb. 76, 81

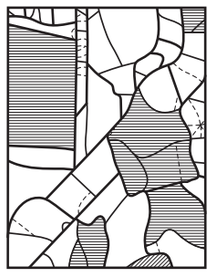


Fig. 122. ES Qhs. n VIII, 4e. – Kat. Nr. 35.

Position: 4e.
Maße: H. 66,5 cm, B. 52,5 cm.
Erhaltung: Großflächige Ergänzungen in den Blattranken und der links angedeuteten Architektur. Wenige Lochfraßspuren außen, etwa auf dem Ziegelmauerwerk rechts im Hintergrund.
Ikonographie: Zu erkennen ist ein gerüsteter Reiter auf einem weißen Pferd, der nach rechts reitet. Die angedeutete rötlichbraune Mauerarchitektur am linken Rand könnte Teil einer Festungs- oder Stadtmauer sein. Die fragmentarische Darstellung ist keiner Szene eindeutig zuzuordnen. Das Fragment war Bestandteil eines ehemals von kräftigem Blattwerk umrankten oktogonalen Medaillons (vgl. Kat. Nr. 33, 37).
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70. CVMA 22410

KAT. NR. 36: CHRISTUS ALS SCHMERZENSMANN

Fig. 111, 123, Abb. 76, 105, 109

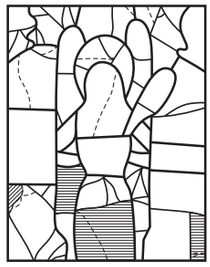


Fig. 123. ES Qhs. n VIII, 5c. – Kat. Nr. 36.

Position: 5c.
Maße: H. 66,5 cm, B. 52 cm.
Erhaltung: Im Wesentlichen mittelalterlich, nur im Bereich des Unterleibes Christi und dem sich links anschließenden Hintergrundornament Ergänzungen des 19. Jahrhunderts. Vereinzelt Korrosion auf der Außenseite. Die mittelalterliche Schwarzlotzeichnung und die Lasuren gut erhalten.
Ikonographie: Vor einer rundbogigen Zwillingsarkade steht die nur mit einem Lendentuch bekleidete Figur Christi. Mit der rechten Hand weist er auf die Seitenwunde. Die hinzugefügten Marterwerkzeuge, ein Rohrstock und ein Rutenbündel, stützen die Vermutung, in der nimbierten Figur einen Schmerzensmann zu sehen (vgl. einführenden Text).
Ornament: Im Hintergrund spiralförmiges Fiederrankenmuster (S. 10, XXII, 9).
Datierung: Wilsnack-Werkstatt, 1460/70. CVMA 22411

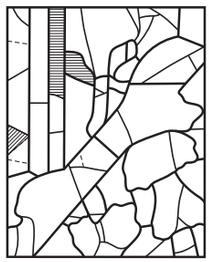


Fig. 124. ES Qhs. n VIII, 5e. – Kat. Nr. 37.

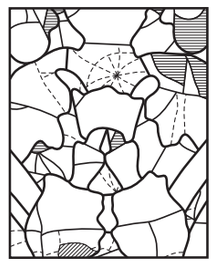


Fig. 125. ES Qhs. n VIII, 6c. – Kat. Nr. 38.

KAT. NR. 37: FRAGMENT MIT REITER

Fig. 111, 124, Abb. 76, 83

Position: 5e.
Maße: H. 67 cm, B. 51,5 cm.
Erhaltung: Geringfügige Ergänzungen; guter Erhaltungszustand. Vollständig neu verbleit.
Ikonographie: Nahezu identisch mit Kat. Nr. 35 (vgl. Abb. 81).
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70.

CVMA 22413

KAT. NR. 38: MEDAILLONRANKEN MIT KRONE

Fig. 111, 125, Abb. 76, 84

Position: 6c.
Maße: H. 66,5 cm, B. 52,5 cm.
Erhaltung: Wenige kleinteilige Ergänzungen in den Blattranken. Kaum Korrosionsspuren. Oberhalb der Krone großer Sprung, geklebt. Vollständig neu verbleit.
Ikonographie: Die Scheibe bildete vermutlich ehemals den oberen Abschluss eines Fensters. Zwei weiße Blattranken werden vor blauem Hintergrund tabernakelartig zusammengeführt und

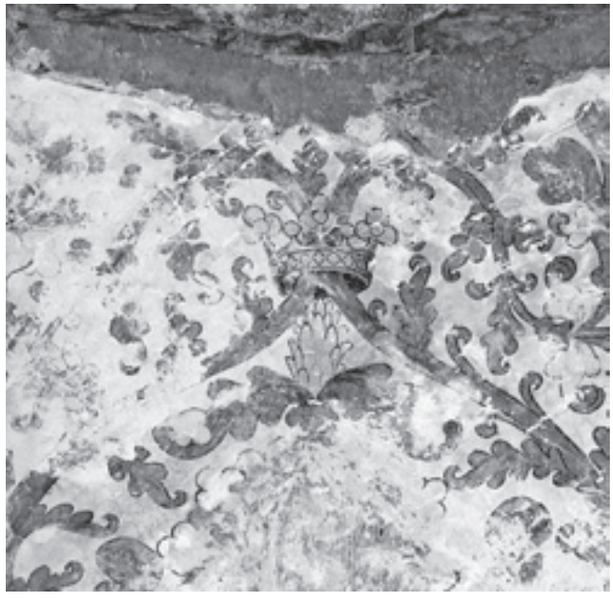


Fig. 126. Gewölbefeld mit Rankenornament und Krone. Brandenburg, Domstift, sog. Bibliothek. Um 1460.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

von einem aus einer Krone gebildeten Ring zusammengehalten. Das Blattwerk umrankte ehemals zwei im Ansatz zu erkennende Medaillonrahmen mit stilisiertem Perlstabfries ähnlich den Kat. Nr. 43, 51–53, 57f.[444]. Einen Hinweis auf kunstgattungsübergreifende stilistische Beeinflussung gibt ein sehr ähnliches Ornament auf einem Gewölbefeld in der sogenannten Bibliothek des Brandenburger Domklosters (Fig. 126)[445].
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70. CVMA 22412

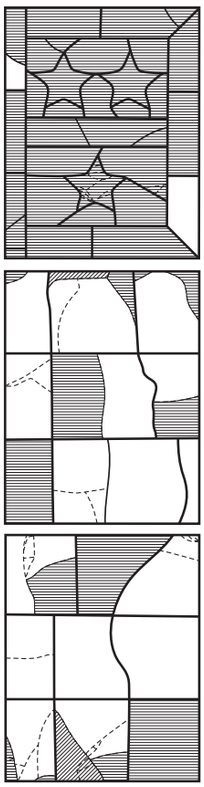


Fig. 127. ES
Qhs. n VIII, 6–8d. –
Kat. Nr. 39.

Fig. 128. Löwe mit Wappenbanner.
Bad Wilsnack, St. Nikolai,
Qhs. n VIII, 6–8d. Zustand 1886.

KAT. NR. 39: LÖWE MIT WAPPENBANNER
Fig. 61, 111, 127f., Abb. 76, 78

Position: 6–8d.
Maße: 6d: H. 67 cm, B. 53 cm;
7d: H. 67 cm, B. 52,5 cm;
8d: H. 70,5 cm, B. 63 cm.
8d: Königliches Institut für Glasmalerei Berlin, 1886–1889.
Inschriften: In gotischer Minuskel auf dem Banner: *borsel*.
Erhaltung: Mehrere Ergänzungen in den Feldern 6/7d. Auf den mittelalterlichen Gläsern die Schwarzlotzeichnung und die Lasuren gut erhalten, nahezu keine Korrosionsspuren. Vollständig neu verbleit.
Ikonographie: Stehender Löwe mit Wappenbanner der Familie van Borselen. Der schwarze Schild von silbernem Balken horizontal geteilt, in der oberen Hälfte zwei, in der unteren ein silberner Stern. Nach dem ARMORIAL GÉNÉRAL ILLUSTRÉ[446] handelt es sich um das Wappen der Familie van Borselen, konkret des Claas van Borselen (um 1320–1386)[447], einem Urgroßvater Frank van Borselens väterlicherseits. Vgl. einführenden Text.
Datierung: Den Haag, Zweer van Opbueren Wesselsz, 1459/60.
CVMA 22415, 22418, 89680

KAT. NR. 40: ARCHITEKTURFRAGMENT
Fig. 111, 129, Abb. 76, 108

Position: 6e.
Maße: H. 66,5 cm, B. 52 cm.
Erhaltung: Geringfügige Ergänzungen. Mehrere Sprünge am oberen Rand, geklebt. Wenige Korrosionsspuren auf der Außenseite.
Ikonographie: Ein nach zwei Seiten spitzbogig geöffneter Bogengang vor blauem Grund. Die Architektur weiß mit Halbtonlasur, die Kapitelle silbergelb.
Datierung: Wilsnack-Werkstatt, 1460/70.
CVMA 22416

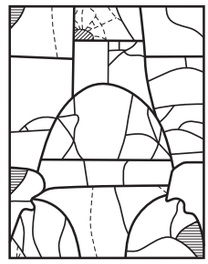


Fig. 129. ES
Qhs. n VIII, 6e. –
Kat. Nr. 40.

KAT. NR. 41: HL. JAKOBUS MAJOR
Fig. 63, 68,111, 130, Abb. 76, 79

Position: 7c.
Maße: H. 67 cm, B. 52 cm.
Erhaltung: Mehrere Ergänzungen des 19. Jahrhunderts, so der Arm mit dem darüber liegenden Mantel rechts unten und der Mittelteil des Hutes. Das Gesicht erneuert oder zumindest in den entscheidenden Partien nachkonturiert (Fig. 68)[448]. Vollständig neu verbleit.
Ikonographie: Hut, Bücher, Wanderstab und die daran befestigte Muschel identifizieren den Dargestellten als den Patron der Pilger, als Jakobus Major. Erhalten ist nur das Feld mit dem Oberkörper des Heiligen, dessen Darstellung sich vermutlich ebenso wie die Wappenbanner tragenden Tierfiguren über mehrere Felder erstreckte. Ähnlich wie die Tierszenen dominiert die Grisaillemalerei unter Verwendung von Silbergelb. Im Unterschied zu den Wappenbanner tragenden Tieren schmückt den Hintergrund ein blaues Rankenmotiv.

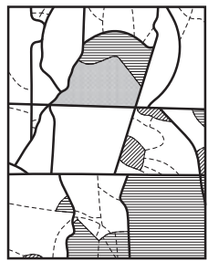


Fig. 130. ES
Qhs. n VIII, 7c. –
Kat. Nr. 41.

[444] Vgl. hierzu die Ausführungen zur Rekonstruktion.
[445] KNÜVENER, 2008b, S. 419f. Zu den Malereien im Brandenburger Domkloster vgl. MALTER, 2008, S. 318–329.
[446] Vgl. hierzu RIETSTAP, 1883, S. 40–43. Im ARMORIAL GÉNÉRAL ILLUSTRÉ, ca. 1953, Bd. 1, Taf. CCLXXI, sind sechs Wappen von Mitgliedern des Geschlechts der van Borselen abgebildet. Das Wilsnacker Wappen befindet sich nicht darunter.
[447] ARKENBOUT, 1994, S. 188f.; COUTEREELS, 2009, o. S.
[448] Diese Aussage ergibt sich aus dem Vergleich des heutigen Zustandes der Schwarzlotzeichnung mit einer Aufnahme des Königlichen Instituts für Glasmalerei vor der Restaurierung, bei der die Binnenzeichnung weitgehend verloren zu sein scheint. Vgl. hierzu auch FITZ, 1995b, und FITZ, 1996.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Datierung: Den Haag, Zweer van Opbueren Wesselsz, 1459/60. CVMA 22417

KAT. NR. 42: KESSELFOLTER DES HL. JOHANNES
Fig. 111, 131, Abb. 76, 106

Position: 7e.
Maße: H. 67 cm, B. 52,5 cm.
Erhaltung: Großflächige Ergänzungen, hier vor allem Kopf und Oberkörper des Johannes, der Oberkörper des linken und der Kopf des rechten Schergen. Nur sehr vereinzelt Korrosionsspuren, die Binnenzeichnung und die Lasuren innen und außen auf den mittelalterlichen Gläsern in gutem Erhaltungszustand.
Ikonographie: Nach den apokryphen Apostelgeschichten soll Johannes nach einem Edikt Kaiser Domitians durch den Prokonsul von Ephesos festgenommen und mit dem Ölmartyrium bestraft worden sein. Nachdem dieser unversehrt dem Kessel entstiegen war, erfolgte die Verbannung auf die Insel Patmos. Neben dem Trunk aus dem Giftbecher ist das Ölmartyrium das zweite Martyrium des Apostels und Lieblingsjüngers Christi[449].
Datierung: Wilsnack-Werkstatt, 1460/70. CVMA 22419

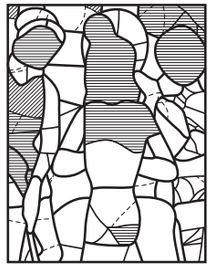


Fig. 131. ES Qhs. n VIII, 7e. – Kat. Nr. 42.

KAT. NR. 43: FRAGMENT MIT FÜSSEN
Fig. 111, 132, Abb. 76, 85

Position: 8a.
Maße: H. 71,5 cm, B. 52,5 cm.
Erhaltung: Kleinere Ergänzung innerhalb des Rasenstückes. Korrosionsspuren im Bereich des Mantelsaums innen und außen.
Ikonographie: Das Fragment bildete die linke untere Ecke eines mehrteiligen runden Medaillons mit Architekturrahmung (vgl. Kat. Nr. 38, 51–53, 57f.). Zu erkennen sind zwei Personen, eine mit einem langen weißen, eine andere mit einem langen violetten Gewand bekleidet. Die Szene ist offensichtlich in freier Natur angesiedelt, soweit dies die violetten Steinformationen und die grünen Rasenstücke zu erkennen geben. Das kreisrunde Medaillon mit aufgelegtem Perlstabfries wird von kräftigem Blattwerk umrankt.
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70. CVMA 22420

Fig. 132. ES Qhs. n VIII, 8a. – Kat. Nr. 43.

[449] Die in mehreren Fassungen überlieferte Legende hatte bereits frühzeitig eine Verlegung der Ölfolter nach Rom an die Porta latina vorgenommen. Tatsächlicher Schauplatz soll aber Ephesos gewesen sein. Im Apostel-Johannesfenster s XI im Dom zu Stendal fehlt die Ölprobe. Maercker ging jedoch davon aus, dass diese, wie auch weitere bedeutende Szenen der Johanneslegende, ursprünglich Aufnahme in den Zyklus gefunden hatten, CVMA Deutschland XVIII,1, 1988, S. 227.

[450] CVMA Deutschland XVIII,1, 1988, S. 137.

KAT. NR. 44: GEFANGENNAHME EINES BISCHOFS (HL. NIKOLAUS?)
Fig. 111, 133, Abb. 76, 86

Position: 8b.
Maße: H. 71,5 cm, B. 52 cm.
Erhaltung: Überwiegend mittelalterlicher Glasbestand. An den Rändern außen feste Korrosionsbeläge, auf den gelben Gläsern Lochfraß.
Ikonographie: Die Szene nur fragmentarisch erhalten. Zu erkennen ist eine in bischöflichem Ornat gekleidete Person vor einer Altarmensa. Ihre Hände sind gefesselt, eine unbekannte Person hält sie am linken Arm, rechts greift die Hand eines Soldaten nach dem Gewand. Am rechten Bildrand ist die gestikulierende Hand einer weiteren Person zu sehen. Möglicherweise gehört die Scheibe zu einem mehrteiligen Nikolauszyklus und stellt dessen Gefangennahme dar.
Datierung: Altmark-Werkstatt, um 1460.
CVMA 22421

Fig. 133. ES Qhs. n VIII, 8b. – Kat. Nr. 44.

KAT. NR. 45: BISCHOFSWEIHE (HL. NIKOLAUS?)
Fig. 111, 134, Abb. 76, 87

Position: 8/9c.
Maße: 8c: H. 70,5 cm, B. 52,5 cm.
9c: H. 68,5 cm, B. 52 cm.
Erhaltung: Mehrere Ergänzungen, so das Gesicht des Diakons, die obere und untere Randleiste von 9c sowie der Brustausschnitt mit Pallium. Sprünge im Gesicht des Bischofs, geklebt. Partiell feste Korrosionsbeläge auf der Außenseite sowie teilweiser Lochfraß im Gesicht des Bischofs auf der Außenseite. Vollständig neu verbleit.
Ikonographie: Die sich über zwei Felder erstreckende Szene zeigt eine sitzende Bischofsfigur mit Handschuhen und Bischofsstab, dem ein seitlich neben ihm stehender Diakon eine Mitra aufsetzt. Zu vergleichen ist die Darstellung mit der Inthronisation des hl. Nikolaus im Dom zu Stendal in s IV, 15/16c[450]. Nicht zuletzt spricht hierfür die im 19. Jahrhundert noch nachzuweisende Einbindung der Scheibe in das Fenster I gemeinsam mit weiteren Nikolausdarstellungen.
Datierung: Altmark-Werkstatt, um 1460.
CVMA 89679, 89684

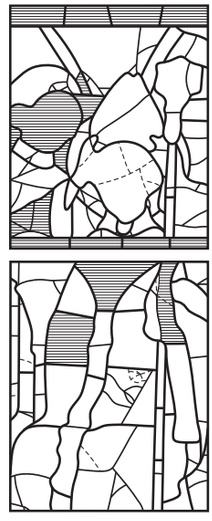


Fig. 134. ES Qhs. n VIII, 8/9c. – Kat. Nr. 45.

KAT. NR. 46: MARIA ORANS
Fig. 111, 135, Abb. 76, 111

Position: 8/9e.
Maße: 8e: H. 70 cm, B. 52 cm;
9e: H. 68 cm, B. 52,5 cm.
Erhaltung: Mehrere kleinteilige Ergänzungen der Restaurierung von 1886–1889. Zahlreiche Sprünge, geklebt. Flächiger Lochfraß

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

im Gesicht der Maria innen wie außen sowie im Bereich des Gewandes auf der Außenseite. Vollständig neu verbleit.
Ikonographie: Gekrönte weibliche Heiligenfigur mit Nimbus. Die Hände der Figur in Gebetshaltung. Im Hintergrund erkennbar ein stilisiertes Wolkenmotiv.
Stil: Die Marienfigur, die ehemals vielleicht Bestandteil einer Krönungsszene oder einer Marienerscheinung war, zeigt nur bedingt die stilistische Nähe zur Wilsnack-Werkstatt. In der Kontur offenbart sie eine ähnlich kantige, holzschnittartige Malweise. Das Gesicht hingegen verweist eher auf eine um 1500 verbreitete Stilform, wie sie beispielsweise bei der Strahlenkranzmadonna im Märkischen Museum (Kat. Nr. 182) zu beobachten ist. Da es sich um mittelalterliches Glas handelt, wäre an eine frühe Ergänzung zu denken oder aber an die Einfügung eines Flickstückes im Zuge der Restaurierung 1886–1889.
Datierung: Wilsnack-Werkstatt, 1460/70 mit Ergänzungen der Zeit um 1500. CVMA 89681, 22432

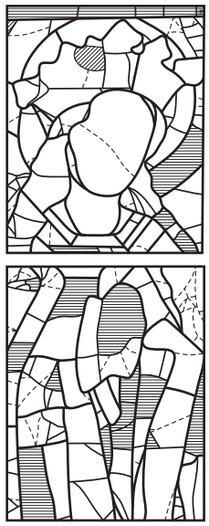


Fig. 135.
ES Qhs. n VIII, 8/9e. – Kat. Nr. 46.

KAT. NR. 47: KÖRPERFRAGMENT (HL. CHRISTOPHORUS?)
Fig. 111, 136, Abb. 76, 88

Position: 8f.
Maße: H. 70 cm, B. 53 cm.
Erhaltung: Geringfügige Ergänzungen, sehr guter Erhaltungszustand.
Ikonographie: Der mit einer weißen, gegürteten Tunika und einem violetten Umhang bekleidete Torso hält in beiden Händen einen großen Stab. Dem Attribut nach könnte es sich um eine weitere Darstellung des hl. Christophorus handeln.
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70.
CVMA 22425

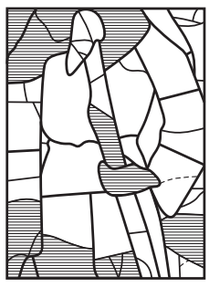


Fig. 136.
ES Qhs. n VIII, 8f. – Kat. Nr. 47.

KAT. NR. 48: FRAGMENT EINES SITZENDEN
Fig. 111, 137, Abb. 76, 89

Position: 8g.
Maße: H. 70 cm, B. 53,5 cm.
Erhaltung: Einige Ergänzungen von 1886–1889 vor allem am Gewand und an der Truhe. Auf dem Gewand außen Lochfraß. Feste Korrosionsbeläge außen auf dem hellvioletten Glas im Hintergrund und dem roten Schuh.
Ikonographie: Torso einer auf einer Kiste(?) sitzenden, mit einem weißen Gewand gekleideten Figur.
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70.
CVMA 89682

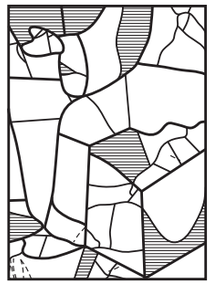


Fig. 137. ES Qhs. n VIII, 8g. – Kat. Nr. 48.

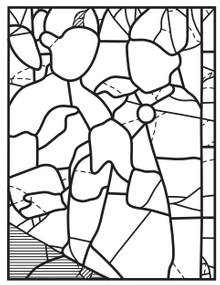


Fig. 138.
ES Qhs. n VIII, 9a. – Kat. Nr. 49.

KAT. NR. 49: BISCHOF (HL. NIKOLAUS?)
Fig. 111, 138, Abb. 76, 90

Position: 9a.
Maße: H. 67,5 cm, B. 52,5 cm.
Erhaltung: Das mittelalterliche Glas in gutem Zustand, nur auf der Außenseite des violetten Gewandes teils Lochfraß, teils feste Korrosionsbeläge.
Ikonographie: Sitzende Halbfigur eines Bischofs mit Albe und damasziertem Pluviale sowie Mitra. Ihm zur Seite eine mit einem weißen hochgeschlossenen Gewand bekleidete Figur. Dahinter eine zweite, stehende Figur, angedeutet mit dunkelviolettem Gewand.
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70. CVMA 22427

KAT. NR. 50: ENTHAUPTUNG DER HL. KATHARINA
Fig. 111, 139, Abb. 76, 107

Position: 9b.
Maße: H. 67,5 cm, B. 52 cm.
Erhaltung: Wesentliche Partien, darunter sämtliche Gesichter, erneuert. Auf der Außenseite der violetten und gelben Gläser flächige Korrosion.
Ikonographie: Der Legende nach ließ Kaiser Maxentius Katharina von Alexandrien wegen ihres Bekenntnisses zum christlichen Glauben enthaupten. Die Szene ist nach allen vier Seiten beschnitten, so dass von einer Einbindung in eine mehrteilige Darstellung auszugehen ist. Zu erkennen ist am unteren Bildrand der Kopf der vermutlich knienden hl. Jungfrau. Hinter ihr steht ein Soldat mit erhobenem Schwert. Die linke Bildhälfte füllt die Figur des Kaisers aus.
Datierung: Wilsnack-Werkstatt, 1460/70. CVMA 89683

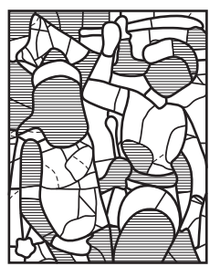


Fig. 139.
ES Qhs. n VIII, 9b. – Kat. Nr. 50.

KAT. NR. 51: BETENDE
Fig. 111, 140f., Abb. 76, 91

Position: 9d.
Maße: H. 67,5 cm, B. 53 cm.
Erhaltung: Ergänzungen am Medaillonrahmen und im Gesicht der vorderen Figur. Die Gesichter der beiden hinteren Figuren ergänzt oder zumindest in den entscheidenden Partien nachkonturiert (Fig. 141)[451]. Auf der Außenseite der violetten Gläser und

[451] Fitz, 1995b, S. 182, Abb. 9; Fitz, 1996, S. 119f., Abb. 1.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

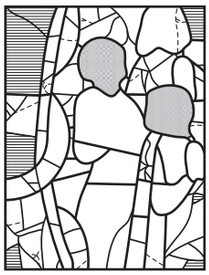


Fig. 140.
ES Qhs. n VIII, 9d. –
Kat. Nr. 51.

Fig. 141. Betende. Bad
Wilsnack, St. Nikolai,
Qhs. n VIII, 9d.
Zustand 1886.

am unteren Scheibenrand Lochfraß, teilweise auch feste Korrosionsbeläge.
Ikonographie: Fragment eines ehemals mehrteiligen Rundmedaillons mit Architekturrahmung. Darin abgebildet drei, auf einem Fliesenboden kniende Betende. Im Vergleich mit einer kompositionell ähnlichen Darstellung im Nikolausfenster im Dom zu Stendal, s IV, 15/16a[452], könnte es sich um ein Fragment der Szene „Der hl. Nikolaus predigt dem Volk" handeln.
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70. CVMA 22430

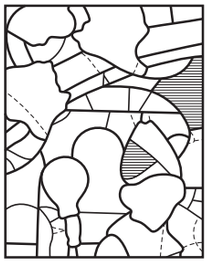


Fig. 142.
ES Qhs. n VIII, 9f. –
Kat. Nr. 52.

Fig. 143.
ES Qhs. n VIII, 9g. –
Kat. Nr. 53.

KAT. NR. 52: KOPF EINES BISCHOFS
Fig. 111, 142, Abb. 76, 92

Position: 9f.
Maße: H. 68 cm, B. 52,5 cm.
Erhaltung: Geringfügige Ergänzungen an der Mitra und dem Architekturbogen. Das Glas in gutem Zustand, nur auf der Außenseite der gelben Gläser Lochfraß.
Ikonographie: Brustbild eines Bischofs in einem Raum mit blauer Kassettendecke und großen rundbogigen Rautenfenstern. Das Fragment ehemals Bestandteil eines von kräftigem Blattwerk umrankten Kreismedaillons (vgl. Kat. Nr. 38, 43, 51, 53, 57f.), was vermuten lässt, in der Figur wiederum den hl. Nikolaus dargestellt zu finden.
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70. CVMA 82500

KAT. NR. 53: SCHERGE, AUSSCHNITT
Fig. 111, 143, Abb. 76, 93

Position: 9g.
Maße: H. 68 cm, B. 53 cm.
Erhaltung: Das Glas in gutem Zustand, nur auf der Außenseite der violetten Strumpfhose des Schergen Lochfraß, teils festere Korrosionsbeläge.
Ikonographie: Vermutlich Figur eines Schergen, der mit einem nicht näher zu identifizierenden Gegenstand eine unbekannte Person foltert. Das Fragment ehemals zugehörig zu einem Kreismedaillon vergleichbar mit Kat. Nr. 38, 43, 51f., 57f.
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70. CVMA 22433

KAT. NR. 54: MARIA MIT ENGELN
Fig. 76, 111, 144, Abb. 76, 94

Position: 10/11c–e.
Maße: 10c: H. 66,5 cm, B. 52 cm;
10d: H. 67 cm, B. 53 cm;
10e: H. 67 cm, B. 52,5 cm;
11c: H. 90 cm, B. 52 cm;
11d: H. 90 cm, B. 52,5 cm;
11e: H. 88,5 cm, B. 53 cm.
10c, 10d, 11c Königliches Institut für Glasmalerei, Berlin, 1886–1889.
Erhaltung: Der Kopf der Marienfigur, das sie umgebende Hintergrundmuster und kleinere Partien vor allem in 10/11e im 19. Jahrhundert erneuert.
Ikonographie: Die Orantenhaltung Mariens und das Greifen der Engel nach dem Mantelsaum sprechen dafür, in dem Medaillon

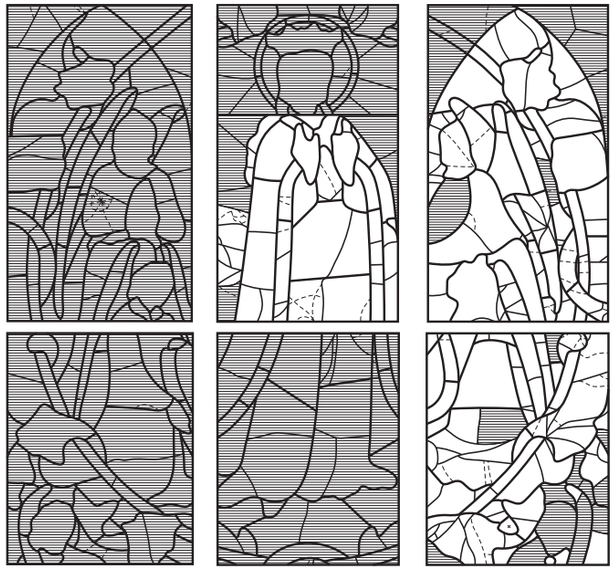


Fig. 144. ES Qhs. n VIII, 10/11c–e. – Kat. Nr. 54.

eine Aufnahme Mariens in den Himmel zu sehen. An drei Seiten sind Verbindungsringe zu ehemals weiteren Medaillons oder angrenzenden Bahnen zu erkennen. Vermutlich bildete die Szene den oberen Abschluss eines mariologisch geprägten Zyklus. Der Medaillonrahmen und der gleichgestaltete Verbindungsring könnte für eine ursprüngliche Zusammengehörigkeit mit der Erasmusfolge sprechen (vgl. Kat. Nr. 11f.).
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70.
CVMA 22434, 22435, 22436, 89685, 22438, 22437

[452] CVMA Deutschland XVIII,1, 1988, S. 136.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KAT. NR. 55: WAPPENBANNER

Fig. 111, 145, Abb. 77f.

Position: 14d.
Maße: H. 65 cm, B. 52 cm.
Erhaltung: Im Wesentlichen 1886–1889 erneuert.
Ikonographie: Das Wappenbanner mit drei senkrechten roten Pfählen in Gold, darunter drei goldenen Fensterrauten in Grün gehörte der Familie Boutersem (vgl. Kat. Nr. 31)[453]. Warum es ein weiteres Mal in Wilsnack erscheint, ist aus dem fragmentarischen Bestand nicht mehr zu erschließen. Vgl. einführenden Text.
Datierung: Den Haag, Zweer van Opbueren Wesselsz, 1459/60.

CVMA 22439

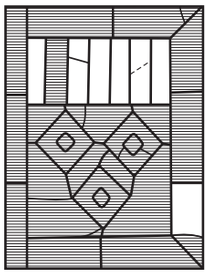


Fig. 145.
ES Qhs. n VIII, 14d. –
Kat. Nr. 55.

Fig. 146.
ES Qhs. n VIII, 15c. –
Kat. Nr. 56.

KAT. NR. 56: KOPF EINES KÖNIGS UND HL. PAULUS(?)

Fig. 111, 146, Abb. 77, 95

Position: 15c.
Maße: H. 69 cm, B. 52 cm.
Erhaltung: Brust- und Kinnpartie des Königs im 19. Jahrhundert erneuert. Leichter Lochfraß außen.
Ikonographie: Rechtes oberes Fragment eines Kreismedaillons. Im Zwickel die Figur des Apostels Paulus. Innerhalb des Medaillonrahmens eine gekrönte Person mit Hermelinmantel und Zepter.
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70. CVMA 89686

KAT. NR. 57: KOPF EINES DIAKONS VOR ARCHITEKTURBALDACHIN

Fig. 111, 147, Abb. 77, 96

Position: 15d.
Maße: H. 70 cm, B. 52,5 cm.
Erhaltung: Kopf des Diakons sowie einige Architekturteile im 19. Jahrhundert ergänzt. Leichte Korrosionsbeläge am unteren Randbereich außen.
Ikonographie: Oberes Fragment eines von kräftigem Blattwerk umrankten Kreismedaillons (vgl. Kat. Nr. 38, 43, 51f., 58) mit einer männlichen tonsurierten Figur im Diakonsgewand vor reich verziertem Baldachin.
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70. CVMA 22440

[453] Im Dom zu Utrecht war dieses Wappenbanner Hendrik I. van Boutersem, Herrn van Berghen zugeordnet, ARKENBOUT, 1994, S. 188f.; COUTEREELS, 2009, o. S.

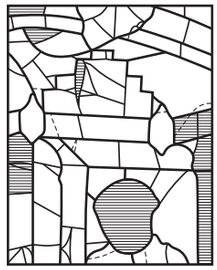


Fig. 147.
ES Qhs. n VIII, 15d. –
Kat. Nr. 57.

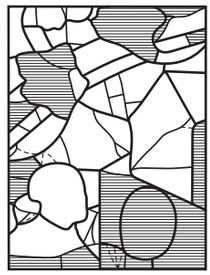


Fig. 148.
ES Qhs. n VIII, 15e. –
Kat. Nr. 58.

KAT. NR. 58: FIGUR EINES MÖNCHS MIT ARCHITEKTURFRAGMENT

Fig. 111, 148, Abb. 77, 97

Position: 15e.
Maße: H. 69,5 cm, B. 52 cm.
Erhaltung: Große Teile der Blattranke, der Häuserarchitektur und das Mondgesicht 1886–1889 erneuert. Die mittelalterlichen Gläser in gutem Erhaltungszustand.
Ikonographie: Oberes linkes Fragment eines von kräftigem Blattwerk umrankten Kreismedaillons ähnlich Kat. Nr. 38, 43, 51f., 57. Dargestellt ein Mönch neben Häuserarchitektur. Eingefügt in die Szene ein Mondgesicht.
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70. CVMA 22441

KAT. NR. 59: ARCHITEKTURFRAGMENT

Fig. 111, 149, Abb. 77, 99

Position: 16c.
Maße: H. 65 cm, B. 52,5 cm.
Erhaltung: Das untere Drittel der Scheibe 1886–1889 erneuert. Geringfügige Korrosionsbeläge auf der Außenseite der mittelalterlichen Gläser.
Ikonographie: Detail einer weißen, sakralen Fassadenarchitektur mit Halbtonlasuren. Die rundbogigen, dreibahnigen Maßwerkfenster je von einem Wimperg bekrönt. Dazwischen eine flache Lisene mit einer kleinen, die großen Fenster adaptierenden Öffnung. Zierelemente wie Maßwerk, Krabben und Kreuzblumen in Silbergelb.
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70.

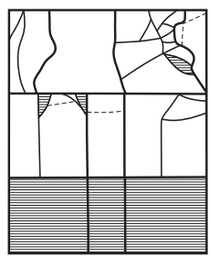


Fig. 149.
ES Qhs. n VIII, 16c. –
Kat. Nr. 59.

CVMA 22442

KAT. NR. 60: MÄNNER MIT KERZEN IN DEN HÄNDEN

Fig. 111, 150, Abb. 77, 98

Position: 16d.
Maße: H. 65 cm, B. 52,5 cm.
Erhaltung: Ergänzungen im Bereich der mittleren Figur. Stärkere Korrosionsbeläge auf der Außenseite der violetten Gläser.
Ikonographie: In einem nicht näher zu definierenden Kontext drei Kerzen tragende Männer, die vermutlich einer liturgischen Handlung assistieren.
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70.

CVMA 22443

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

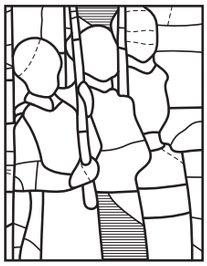


Fig. 150.
ES Qhs. n VIII, 16d. – Kat. Nr. 60.

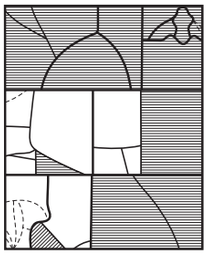


Fig. 151.
ES Qhs. n VIII, 16e. – Kat. Nr. 61.

KAT. NR. 61: ARCHITEKTURFRAGMENT
Fig. 111, 151, Abb. 77, 100

Position: 16e.
Maße: H. 65,5 cm, B. 52 cm.
Erhaltung: Zu großen Teilen 1886–1889 erneuert. Auf den verbliebenen mittelalterlichen Gläsern außen Korrosionsbeläge.
Ikonographie: Passticcio aus mehreren weißen, mit Halbtonlasur überzogenen Architekturfragmenten.
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70. CVMA 22444

Fig. 152.
ES Qhs. n VIII, 17c. – Kat. Nr. 62.

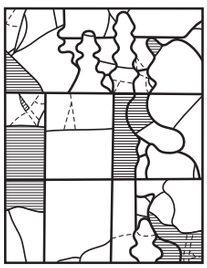


Fig. 153.
ES Qhs. n VIII, 17d. – Kat. Nr. 63.

KAT. NR. 62: ARCHITEKTURFRAGMENT
Fig. 111, 152, Abb. 77, 101

Position: 17c.
Maße: H. 66,5 cm, B. 52 cm.
Erhaltung: Teilweise 1886–1889 erneuert. Auf den mittelalterlichen Gläsern nur geringfügige Korrosionsspuren.
Ikonographie: Architekturbekrönung vermutlich als oberer linker Abschluss eines Fensters oder einer mehrteiligen Szene vor rotem Hintergrund. Auf dem von einem weißen Rechteckrahmen eingefassten Feld die linke Hälfte eines von Fialen und krappenbesetzten Wimpergen geschmückten Giebels mit rundbogigen dreibahnigen Maßwerkfenstern. Am linken Bildrand kräftiges Blattwerk. Der Rahmen innen abgeschrägt mit umlaufendem silbergelbem Rundstab. Blattwerk und Architektur weiß, die Zierelemente wie Maßwerk und Krabben silbergelb.
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70. CVMA 22445

KAT. NR. 63: ARCHITEKTURFRAGMENT
Fig. 111, 153, Abb. 77, 102

Position: 17d.
Maße: H. 67,5 cm, B. 53,5 cm.
Erhaltung: Teilweise 1886–1889 erneuert. Auf den mittelalterlichen Gläsern nur geringfügige Korrosionsspuren.
Ikonographie: Die Scheibe eignet sich als rechtes Gegenstück zu 17c. Auch hier ein von einem Rechteckrahmen eingefasstes Feld mit einem von Fialtürmchen und krappenbesetzten Wimpergen geschmücktem Giebel mit rundbogigen dreibahnigen Maßwerkfenstern. Identisches Farbschema wie 17c.
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70. CVMA 22446

KAT. NR. 64: ARCHITEKTURFRAGMENT
Fig. 111, 154, Abb. 77, 103

Position: 17e.
Maße: H. 67cm, B. 53,5 cm.
Erhaltung: Teilweise 1886–1889 erneuert. Auf den mittelalterlichen Gläsern nur geringfügige Korrosionsspuren.
Ikonographie: Nahezu identische Scheibe zu Kat. Nr. 63. Auch diese Scheibe könnte sich rechts an 17c angeschlossen haben.
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70. CVMA 89687

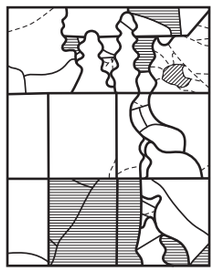


Fig. 154.
ES Qhs. n VIII, 17e. – Kat. Nr. 64.

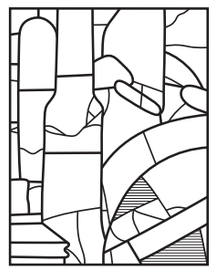


Fig. 155.
ES Qhs. n VIII, 18c. – Kat. Nr. 65.

KAT. NR. 65: ARCHITEKTURFRAGMENT
Fig. 111, 155, Abb. 77, 112

Position: 18c.
Maße: H. 69 cm, B. 51,5 cm.
Erhaltung: Die mittelalterliche Glassubstanz im Wesentlichen erhalten. Kaum Korrosionbeläge.
Ikonographie: Nicht näher zu definierende weiße Architekturfragmente vor blauem Hintergrund mit Fiederranken. In der unteren rechten Ecke Detail eines grünen Fliesenbodens.
Datierung: Wilsnack-Werkstatt, 1460/70. CVMA 22450

KAT. NR. 66: TABERNAKELBEKRÖNUNG UND ZWEI ENGEL
Fig. 111, 156, Abb. 77, 110, 114

Position: 18–20d.
Maße: 18d: H. 68,5 cm, B. 52,5 cm;
19d: H. 68,5 cm, B. 52,5 cm;
20d: H. 81 cm, B. 52 cm.
Erhaltung: 18d in den wesentlichsten Partien eine Ergänzung von 1886–1889, nur die Kreuzblume mit mittelalterlicher Glas-

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

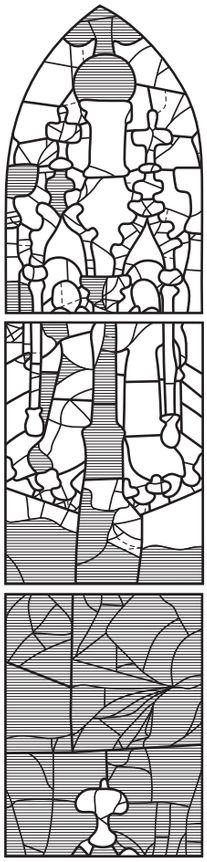


Fig. 156. ES Qhs. n VIII, 18–20d. – Kat. Nr. 66.

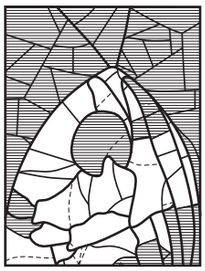


Fig. 157. ES Qhs. n VIII, 18e. – Kat. Nr. 67.

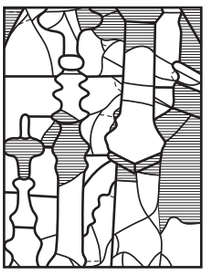


Fig. 158. ES Qhs. n VIII, 19c. – Kat. Nr. 68.

substanz. Die beiden oberen Felder etwa zur Hälfte noch aus mittelalterlichem Glas bestehend, mit partiell festen Korrosionsbeläge auf der Außenseite. Vollständig neu verbleit.
Ikonographie: Vermutlich den oberen Abschluss einer Architekturrahmung bildende Tabernakelbekrönung. Unter einem Wimperg zwei Engel. Die Architekturteile weiß, Zierelemente silbergelb. Die Gewänder der Engel dunkelviolett und grau. Den Hintergrund bildet ein blaues Rankenmuster.
Datierung: Wilsnack-Werkstatt, 1460/70 CVMA 224449

KAT. NR. 67: ENGEL

Fig. 111, 157, Abb. 77, 113

Position: 18e.
Maße: H. 68,5 cm, B. 51,5 cm.
Erhaltung: Mittelalterlichen Ursprungs sind große Teile des kräftig roten Hintergrundes mit ausradiertem Rankenmuster, der Korpus des Engels sowie Fragmente seiner Flügel.
Ikonographie: Vermutlich handelte es sich ursprünglich um eine abschließende spitzbogige Kopfscheibe, die während der Restaurierung 1886–1889 zu einem Rechteckfeld erweitert wurde. Während das Gewand in der graphischen Struktur der Faltenstege deutlich auf die Wilsnack-Werkstatt hinweist, scheint sich der Restaurator bei der Neugestaltung des Gesichts stilistisch an der Altmark-Werkstatt orientiert zu haben.
Datierung: Wilsnack-Werkstatt, 1460/70.
CVMA 89688

KAT. NR. 68: ARCHITEKTURFRAGMENT

Fig. 111, 158, Abb. 77, 115

Position: 19c.
Maße: H. 69 cm, B. 52 cm.
Erhaltung: Flächige Korrosionsbeläge auf der Außenseite der gelben Gläser.
Ikonographie: Fialen als bekrönender Abschluss einer nicht näher zu definierenden Architektur. Die Architektur ist werkstatttypisch mit weißem Glas ausgeführt, die Zierelemente silbergelb. Den Hintergrund bildet ein auf blauem Glas ausradiertes Rankenornament.
Datierung: Wilsnack-Werkstatt, 1460/70. CVMA 22453

KAT. NR. 69: ARCHITEKTURFRAGMENT

Fig. 111, 159, Abb. 77, 104

Position: 19e.
Maße: H. 69 cm, B. 51,5 cm.
Erhaltung: Flächige Korrosion auf den gelben Gläsern sowohl innen wie außen.
Ikonographie: Ein durch zwei große Rundbögen geöffneter Söller gibt Einblick in einen kassettierten Raum und auf zwei weitere Rundbogenfenster mit Vierpassmaßwerk. Das spitzbogige Feld bildete die Kopfscheibe eines ehemaligen, heute nicht mehr näher zu bestimmenden Bildfensters.
Datierung: Altmark-Werkstatt, 1460/70. CVMA 22451

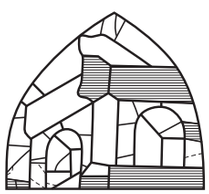


Fig. 159. ES Qhs. n VIII, 19e. – Kat. Nr. 69.

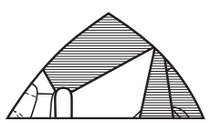


Fig. 160. ES Qhs. n VIII, 20c. – Kat. Nr. 70.

KAT. NR. 70: KOPFSCHEIBE MIT ARCHITEKTURFRAGMENT

Fig. 111, 160, Abb. 77, 116

Position: 20c.
Maße: H. 81 cm, B. 51,5 cm.
Erhaltung: Das Glas etwa zur Hälfte erneuert.
Ikonographie: Die Kopfscheibe bildete den oberen Abschluss einer nicht näher zu definierenden Turm- oder Tabernakelbekrönung.
Datierung: Wilsnack-Werkstatt, um 1460. CVMA 22455

UB

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

BERLIN · KREUZBERG-FRIEDRICHSHAIN · DORFKIRCHE STRALAU

BIBLIOGRAPHIE: FIDICIN, 1857, S. 116 (Erwähnung); PRÜFER, 1877, S. 60 (datiert die „vorzügliche, […] in ziemlich matten Farben gehaltene Glasmalerei“, die sich in einigen Fenstern erhalten habe, ins 15. Jahrhundert); BERGAU 1885, S. 741 (Einordnung der Glasmalerei ins frühe 16. Jahrhundert); HELLMANN, 1929, S. 94 (benennt neben der Geißelung und „Sankt-Michael“ [fälschlich für Georg] noch eine Kreuzigung als drittes Glasgemälde, von dem allerdings nur noch Reste vorhanden seien); PESCHKE, 1942, S. 58 (Erwähnung von zwei „alten“ Fenstern); TÜRCK, 1950, S. 22f. (Geißelung Ende 15. Jahrhundert, Georg 16. Jahrhundert); THORMANN, 1959, S. 236 (Datierung der beiden Glasgemälde um 1500); POMPLUN, 1962, S. 68 (Geißelung Ende 15. Jahrhundert, Georg 2. Hälfte 16. Jahrhundert); BAU- UND KUNSTDENKMALE BERLIN, 1983, S. 471 (Geißelung Christi um 1460, Georg Anfang 16. Jahrhundert entstanden, „beide stark restauriert“); BADSTÜBNER/BADSTÜBNER-GRÖGER, 1987, S. 198 (wie BAU- UND KUNSTDENKMALE BERLIN, 1983); CANTE, 1987, 2, S. 189 (Geißelung spätes 15. Jahrhundert, Georg Anfang 16. Jahrhundert); GÜTTLER, 1997, S. 348 (wie BAU- UND KUNSTDENKMALE BERLIN, 1983); DEHIO, 2000a, S. 207 (wie BAU- UND KUNSTDENKMALE BERLIN, 1983), FRISKE, 2001, S. 305f. (Glasgemälde 2. Hälfte 15. Jahrhunderts, Georg aufgrund des Harnischs um 1500 entstanden; die Fenster stammen vermutlich aus einer Berliner Kirche und fanden in Stralau Wiederverwendung); WOLLMANN-FIEDLER/FEUSTEL, 2001, S. 127 (Geißelung um 1460, Georg „etwa 50 Jahre jünger“); SÄNGER/OTTO, 2004, S. 8, 17 (Fenster gelangten vielleicht 1832 aus einer Berliner Kirche nach Stralau).

GEGENWÄRTIGER BESTAND: Lediglich die Fenster n II und s II enthalten mittelalterliche Glasmalerei. Die restlichen Fenster füllt neuzeitliches Glas.

BAUGESCHICHTE: Stralau, heute Teil des Berliner Bezirks Friedrichshain-Kreuzberg, liegt auf einer Landzunge zwischen dem Rummelsburger See und der Spree. Das 1244 urkundlich erstmalig erwähnte Fischerdorf, seit 1358 im Besitz der Stadt Berlin, bestand vom 14. bis ins 18. Jahrhundert unverändert aus elf Höfen, deren Besitzer das Fischereirecht auf der Spree, nicht aber auf dem Rummelsburger See besaßen[454]. Die heute noch bestehende Kirche, die vielleicht dem hl. Bartholomäus gewidmet war[455], wurde 1464

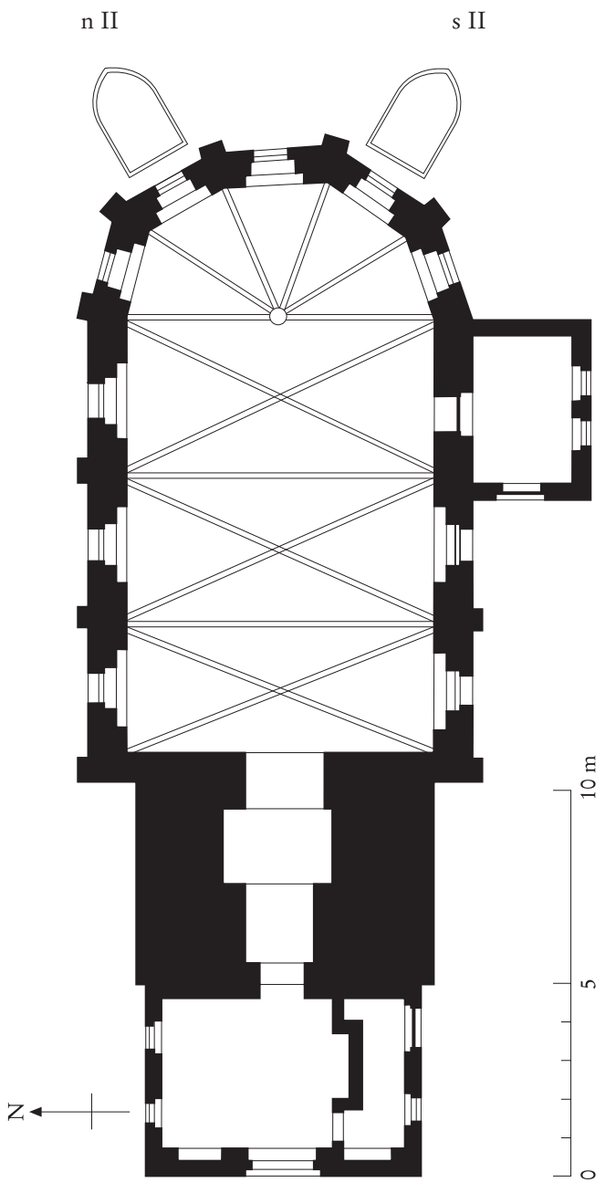


Fig. 161. Berlin, Dorfkirche Stralau. Grundriss mit Fensterschemata.

[454] FIDICIN, 1857, S. 114f.

[455] BÉRINGUER, 1876, S. 159, und PRÜFER, 1877, S. 59, vermuten, dass der einst am 24. August, dem Festtag des hl. Bartholomäus gefeierte, im 19. Jahrhundert äußerst populäre Stralauer Fischzug „ohne Zweifel“ ein Überbleibsel des ehemaligen Kirchweihfestes gewesen sei.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 162. Berlin, Dorfkirche Stralau. Innenraum nach Osten. Zustand um 1940.

fertig gestellt[456]. Das von einem Friedhof umgebene Gotteshaus, das im Spätmittelalter zur Sedes Berlin gehörte, lag südlich des Dorfes auf der Landspitze der Halbinsel und war Plänen des 18. Jahrhunderts zufolge ehedem von den Fischerhäusern durch einen Wassergraben getrennt – ein Hinweis darauf, dass Kirche und Friedhof ursprünglich auf einer kleinen Insel lagen[457]. Der dreijochige, kreuzrippengewölbte Rechtecksaal mit fünfseitigem Ostabschluss wurde aus Feld- und Backsteinen errichtet (Fig. 161). Gedrungene, spitzbogige Fenster beleuchten den niedrigen Innenraum (Fig. 162). Patronats- und Bauherr der Kirche war der reich begüterte Rat der Doppelstadt Berlin und Cölln[458]. Es erstaunt deswegen nicht, dass sich der Bau mit seiner vergleichsweise aufwändigen Gestaltung, etwa mit seinem Kreuzrippengewölbe, von den üblichen Dorfkirchen der Mark abhebt[459]. Die Profilierungen der Gewölberippen und die figürlichen Konsolen verweisen, wie bereits Theodor Prüfer 1877 bemerkte, auf die gegen 1460 vollendete Berliner Nikolaikirche[460].

Umfassende Baumaßnahmen lassen sich an der spätmittelalterlichen Kirche erst wieder zu Beginn des 19. Jahrhunderts belegen. 1823/24 wurde nach Plänen von Friedrich Wilhelm Langerhans der quadratische Westturm aufgeführt. 1830

[456] Datierung des Kirchenbaus nach den 1699 niedergeschriebenen Annalen des Ferdinand Posthius: „A. 1464. Ist die Kirche zu Strahlo gebauet, und der Thurm gefertiget worden sub Pontifice Pio II., anno eius VI.“ Posthius, 1870, S. 13; wiederholt in: Nicolai, 1786, S. 1054; Papst Pius II. verstarb am 15. August 1464 im sechsten Jahr seines Pontifikats. Zum Vorgängerbau Cante, 1987, 2, S. 188.

[457] Hellmann, 1929, S. 94.

[458] Fidicin, 1857, S. 116.

[459] Cante, 1987, 2, S. 188.

[460] Prüfer, 1877, S. 60.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

erfuhr der Innenraum eine Umgestaltung, bei der man aufgrund der häufigen Hochwasser das Fußbodenniveau anhob. Gleichzeitig wurden neue Bänke, Türen, Fenster und ein den Raum dominierender Kanzelaltar installiert[461]. 1895 bereicherte man den Turm um eine neugotische Vorhalle; im Innenraum errichtete man im Westen des Langhauses eine um nur wenige Stufen erhöhte „Empore“ für eine Orgel[462]. 1935 bis 1937 fand unter der Leitung von Felix Wilde und Walter Peschke eine umfassende Restaurierung des Gebäudes statt: Der Fußboden wurde wieder um 60 cm gesenkt, eine neue Vorhalle errichtet, der Kanzelaltar entfernt, der Innenraum neu gefasst[463]. Außerdem wurde nun der Eingang in die Kirche von der Südseite in den Turm verlegt. Das am 26. Februar 1945 bei einem Luftangriff größtenteils zerstörte Langhaus wurde bis 1951 rekonstruiert. 1962 erhielt der Altar einen um 1500 angefertigten Mittelschrein aus der Kirche in Massen bei Finsterwalde, der um Seitenflügel aus dem Bestand des Brandenburger Dommuseums ergänzt wurde[464]. Weitere Baumaßnahmen, darunter die Sanierung des Kirchturmes, fanden in den 1990er Jahren statt. MM

Verglasungsgeschichte: Archivalische Angaben zur Verglasungsgeschichte existieren erst für das 19. Jahrhundert. Neben der Geißelung und dem hl. Georg befand sich in einem Fenster der Nordseite einst noch eine Kreuzdarstellung aus dem frühen 19. Jahrhundert[465]. Sie wurde ebenso wie der untere Teil der Darstellung des hl. Georg nach 1871 und ein weiteres Mal 1919 bei einem Einbruch beschädigt[466]. Die ornamentale Hälfte des Georgsfensters wurde nach einem dieser beiden Einbrüche, wohl 1871, neu geschaffen[467]. Friske schließt eine Herkunft der beiden mittelalterlichen Glasmalereien aus einer Berliner Kirche nicht aus, zumal die Stadt Berlin das Patronat über die Stralauer Kirche innehatte. Die vorhandenen Darstellungen könnten, so Friske, Teil eines umfangreichen Zyklus gewesen sein[468]. Im Zuge der grundlegenden Instandsetzung und Restaurierung der Kirche wurden die Geißelung (aus n III) und der hl. Georg 1937 in das Nord- bzw. Südfenster der Apsis versetzt[469].
Über den Zustand der Glasfenster und ihren Aufbewahrungsort während des Zweiten Weltkriegs und der Nachkriegsjahre ist nichts bekannt. Thormann berichtet im Jahr 1959, die Reste zweier Szenen, eine Geißelung und ein hl. Georg, seien ausgelagert gewesen und unzerstört erhalten geblieben[470]. Wann die Felder wieder in die Fenster der Apsis eingesetzt wurden, ist unklar[471]. Im Jahr 1984 stellte der Magistrat von Berlin für „Sicherungsarbeiten an 2 mittelalterlichen Glasfenstern“ 2.000 Mark zur Verfügung[472]. Die Arbeiten, die von der Werkstatt Lehmann, Berlin-Weißensee, ausgeführt wurden, konnten noch im gleichen Jahr abgeschlossen werden[473]. Im Jahr 1999 erhielten mehrere Fenster der Kirche neue Verglasungen. Im Zuge dieser Arbeiten wurden auch die beiden mittelalterlichen Glasmalereien behutsam mit trockenem Pinsel gereinigt und in neue Kupferrahmen mit U-Profil gesetzt. Die vorhandene ältere Schutzverglasung wurde durch eine 6 mm starke VSG-Schutzverglasung ersetzt[474]. MM/MV

Technik, Stil, Datierung: Die beiden Glasmalereien weisen technisch wie stilistisch zwei unterschiedliche Handschriften auf. Während sich der Glasmaler der Geißelung auf die wesentlichen Linien und Lasuren beschränkt und kaum zwischen Konturstärken zu differenzieren versteht, scheint der hl. Georg mit seinen fein gezeichneten Linien und den gewischten Halbtonlagen, gerade im Bereich des Gesichtes, von geübterer Hand ausgeführt worden zu sein. Georg wirkt im Vergleich mit den Figuren der Geißelung in der Figurenauffassung plastischer, in der Körperlichkeit nachvollziehbarer. Dennoch werden auch hier Mängel sichtbar, etwa bei den Proportionen: So entspricht die Faust, die die Lanze umklam-

461 Hellmann, 1929, S. 94.
462 Cante, 1987, 2, S. 189.
463 Peschke, 1942, S. 52–60.
464 Pomplun, 1962, S. 67; Badstübner/Badstübner-Gröger, 1987, S. 198f.
465 Hellmann, 1929, S. 94; Klein/Etbauer, 1932, S. XIII; Boeck/Richartz, 1937, S. 96.
466 Hellmann, 1929, S. 94.
467 Sänger/Otto, 2004, S. 17.
468 Friske, 2001, S. 45, 306.
469 Peschke, 1942, S. 52–60. Die Neuweihe erfolgte am 20. März 1938, Feustel, 1999, S. 18. Im Turm wurde „Kunstverglasung“ in die Fenster gesetzt, im Schiff „8 farbige Fenster“ eingebaut, ELAB 14/3391 Kirchbau Alt-Stralau 1938–1940.
470 Thormann, 1959, S. 236; ebenso Pomplun, 1976, S. 93.
471 Für die Instandsetzung der Kirche wurden im Juni 1949 für die Jahre 1949 und 1950 80.000 DM veranschlagt (Landesarchiv Berlin, C Rep. 101-04 Nr. 49 Bd. 1, fol. 182). Ob sich diese Planungen auch auf eine eventuelle Instandsetzung und das Wiedereinsetzen der Glasmalereien bezog, konnte nicht geklärt werden.
472 Reg. Nr. 360.
473 Reg. Nr. 363f.
474 Ich danke der Firma Glasgestaltung Stugis, Altlandsberg, für die freundliche Auskunft.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

mert, nahezu der Größe der gesamten Gesichtsfläche des Heiligen. Die Datierung der Geißelung ist mit der Vollendung der Kirche, die für 1464 bezeugt ist, in Einklang zu bringen. Die Figur des Georg dürfte etwas später, um 1480/90 entstanden sein. Beide Darstellungen sind wohl im regionalen Umfeld entstanden, wobei unterschiedliche Werkstätten anzunehmen sind[475]. Bei der Geißelungsszene besteht, allein aufgrund des Formats, im Grunde genommen kein Zweifel daran, dass ihr heutiger Standort auch der ursprüngliche gewesen ist. Dies kann für den hl. Georg allerdings nicht mit Sicherheit angenommen werden. Er könnte, auch wenn sich hierüber keine Quellen erhalten haben, erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts im Zuge von Restaurierungsmaßnahmen nach Stralau gelangt sein.

Vorbemerkung zum Katalog: Die beiden Fenster wurden im November 2006 in ausgebautem Zustand untersucht und fotografiert.

CHORFENSTER nord II

Lichtes Gesamtmaß: H. 163 cm, B. 110 cm.
Einfaches Spitzbogenfenster. Das Glasgemälde sitzt in einem Messingrahmen vor einer Schutzverglasung.

KAT. NR. 71: HL. GEORG

Fig. 163, Abb. 117

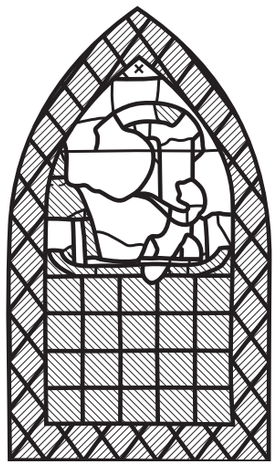


Fig. 163. ES Chor n II. – Kat. Nr. 71.

Maße: H. 136 cm, B. 78 cm.
Inschrift: Im Nimbus des Heiligen findet sich in gotischen Minuskeln folgende Trugschrift: *eori · mocu*.
Ursprünglicher Standort: Es ist nicht abwegig, dass die Glasmalerei, wie mehrfach in der Literatur vermutet[476], erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts durch Stadtbaurat Friedrich Wilhelm Langerhans aus der Berliner Nikolai- oder Marienkirche nach Stralau gelangt ist[477]. Für einen ursprünglichen Bestimmungsort in einer anderen Kirche spricht vor allem das Format der Scheibe, die in keines der etwas größer dimensionierten Stralauer Fenster passt.
Erhaltung: Der untere Teil des Bildes wurde bei einem Einbruch in die Kirche – vermutlich in den 1870er Jahren – zerstört und durch ein Teppichfeld aus Kreuzblattquadraten ersetzt. Die rote Kassettendecke ist durch außenseitigen Wetterstein nahezu lichtundurchlässig. Die Schwarzlotbemalung ist im Bereich des Gesichtes stark berieben, das Silbergelb auf dem Harnisch und im rechten Kapitell der Arkade dagegen tadellos. Die blauen Gläser weisen keine Beeinträchtigungen auf, ebenso wenig der Harnisch. Auf der Innenseite liegt Punktfraß. Bleinetz (zu breit) erneuert.
Ikonographie: Georg, ein Soldat höheren Ranges aus Kappadokien in Kleinasien, wurde als Christ zu Beginn des 4. Jahrhunderts unter Kaiser Diokletian gemartert und enthauptet. Sein Leben und sein Martyrium wurden in zahlreichen Legenden ausgeschmückt, unter anderem mit der populären Schilderung des Drachenkampfes, die sich seit dem 11. Jahrhunderts nachweisen lässt. Der Heilige gehört zu den 14 Nothelfern und war nicht nur Schlachtenhelfer und Patron der Soldaten, Ritter, Spitäler, des Deutschen Ordens und Landespatron von England, Frankreich und Russland, sondern wurde auch von Städten um Schutz und Beistand angerufen. Zahlreiche Seestädte im Mittelmeerraum, aber auch Städte an Flüssen erflehten Georgs Hilfe, um von gefahrenreichem Hochwasser verschont zu werden[478]. Sollte die Malerei direkt für Stralau geschaffen worden sein, könnte man sich deswegen für den hl. Georg entschieden haben, um auf seine Fürsprache eine Überschwemmung des direkt an der Spree gelegenen Ortes zu verhindern.
Die Darstellung des Heiligen entspricht geläufiger Ikonographie: Der jugendliche, in einen zeitgenössischen Harnisch gerüstete Georg, vor einer Bogenarchitektur stehend, umfasst mit seiner rechten Hand den Griff einer Lanze, um dem ursprünglich zu seinen Füßen kauernden Drachen den Todesstoß zu versetzen[479]. Mit seiner linken Hand wird er den heute nicht mehr erhaltenen Drachen zu Boden gedrückt haben. Über der Stirn trägt er ein turbanartig gewundenes Tuch, das attributiv auf seine Herkunft aus dem kleinasiatisch-orientalischen Raum hinweisen soll[480]. Der Kopfputz ist zusätzlich um drei Federn bereichert,

[475] Vgl. hierzu die „Kunstgeschichtliche Einleitung“ in diesem Band, S. 67.
[476] Friske, 2001, S. 305f.; Sänger/Otto, 2004, S. 8.
[477] 1817 bis 1819 wurden die beiden Berliner Kirchen unter Langerhans im Innenraum neu gestaltet, Kieling, 1986, S. 55.
[478] Braunfels-Esche, 1976, S. 104–115; Steiner, 2001, S. 113.
[479] Hahn, 2001, S. 80f.
[480] Braunfels-Esche, 1976, S. 204.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

die an einer Agraffe befestigt sind – ein exklusives, vornehmes Accessoire der höheren Stände. Als ähnliches Beispiel für den Stralauer Georg sei eine ungefähr zu gleicher Zeit entstandene Buchillustration angeführt, die den stehenden Georg, der mit einer Lanze den zu seinen Füßen liegenden Drachen tötet, abbildet[481].
Farbigkeit, Ornament: Kapitelle, Nimbus und Teile des Harnischs goldgelb, Umhang violett, Kassettendecke im Bogenfeld der Architektur dunkelrot (Überfangglas). Im Hintergrund auf blauem Grund Fiederrankenmuster (S. 10, XXII, 10).
Technik, Stil: Der Plattenharnisch mit der hohen Schiftung und den reich gekehlten Schulterstücken und Armzeugmuscheln liefert mit seiner Datierung in die 1470/80er Jahre einen terminus post quem für die Entstehungszeit des Glasgemäldes[482]. Die traditionelle, eher konservative Technik, die sich auf Konturstriche und flächenhaft aufgetragene, gewischte Halbtonmodellierung beschränkt, scheint einen Hinweis dafür zu geben, dass die Scheibe kein Importstück, sondern in regionalem Umfeld entstanden ist. Dem entspricht ebenso die konventionelle Gestaltung des Hintergrundes mit Fiederranken, wie sie etwa bei der um 1500 entstandenen Strahlenkranzmadonna in der Nikolaikirche zu Jüterbog vorhanden ist. Die Stralauer Glasmalerei könnte durchaus in einer Werkstatt im benachbarten Berlin entstanden sein – auch wenn sich dort kein mittelalterliches Glas erhalten hat, das zum direkten Vergleich herangezogen werden könnte[483].
Datierung: Berlin(?), um 1480/90.

CVMA 86236

CHORFENSTER süd II

Lichtes Gesamtmaß: H. 158 cm, B. 107 cm.
Einfaches Spitzbogenfenster. Das Glasgemälde sitzt in einem Messingrahmen vor einer Schutzverglasung.

KAT. NR. 72: GEISSELUNG CHRISTI

Fig. 164, Abb. 118

Maße: H. 141 cm, B. 83 cm.
Erhaltung: Innenseitig sind die Gläser stark korrodiert. Auf der Außenseite beschränkt sich der Lochfraß auf die hellen Scherben des Inkarnats und der Architektur. In außerordentlich unversehrtem Zustand, sowohl auf der Innen- als auch Außenseite, sind die roten Gläser der Passionssäule und der Gewänder. Das Schwarzlot ist stark ausgedünnt, das außenseitig im Bereich der Haare aufgetragene Braunlot nahezu unversehrt.

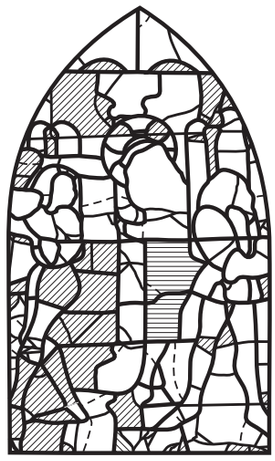


Fig. 164. ES Chor s II. – Kat. Nr. 72.

Ikonographie: Die Darstellung der Geißelung Christi, die im 10. Jahrhundert Bildgegenstand zu werden begann, folgt in Stralau der allgemein üblichen Dreifigurenkomposition[484]. Die zwei Schergen in Mi-Parti-Kleidung schlagen jeweils mit einem Rutenbündel (fascis) aus fest zusammengebundenen, biegsamen Zweigen auf den nur mit einem Lendentuch bekleideten Jesus ein, der im Palast des römischen Prokurators an eine Säule gefesselt ist. Als weitere Folterinstrumente liegen zu ihren Füßen flagella genannte Geißeln, deren Enden mit Bleikugeln und spitzen Nägeln beschwert sind.
Farbigkeit, Ornament: Mi-Parti des linken Schergen von Gelb und Rot geteilt. Die Beinlinge des rechten blau und gelb, der Wams violett und weiß. Geißelsäule violett. Griffe der Geißeln goldgelb. Der Fußboden des Raumes, in dem die Geißelung stattfindet, ist mit quadratischen Fliesen bedeckt, in denen jeweils ein Vierpass eingeschrieben ist. Im Hintergrund der Bogenarchitektur auf blauem Grund mäanderartig geschwungenes Fiederrankenmuster (S. 10, XXII, 7).
Technik, Stil: Die traditionelle Figurenanordnung, die etwas unglücklichen Proportionen Christi sowie die herkömmliche Technik der Glasmalerei – Reduktion auf Konturen und ausgewischte Halbtonlagen – stützen die Annahme einer Entstehung des Fensters in der Mark Brandenburg und seine Datierung in die 1460er Jahre. Es wird wohl um das Jahr 1464 angefertigt worden sein, als man den Kirchenbau urkundlich zur Vollendung gebracht hatte. Bis auf die in ihrem Aufbau etwas verschoben wiedergegebenen Architekturelemente ist die Räumlichkeit der Szene gut nachvollziehbar. Die zur Mitte konzentrierte Komposition und der fluchtpunktperspektivisch angelegte Boden, aber auch die Stellung Christi, der mit seinen vor dem Körper gefesselten Armen die Geißelsäule umgreift, erinnern zunächst an mittel- und niederrheinische Beispiele aus der Zeit um 1450/60, etwa an das „Andachtsbild mit zwölf Szenen aus dem Leben Christi“ im Kölner Wallraf-Richartz-Museum[485], doch auch im

[481] BARTSCH, 165, 1999, Nr. 1440-1, S. 80 (Richard S. Field).
[482] Zur Datierung des Plattenharnischs vgl. GAMBER, 1955, S. 54–58.
[483] Richard BORRMANN inventarisierte 1893 an Glasmalerei in Berlin lediglich in der Marienkirche sowie in der Erasmuskapelle des Berliner Schlosses nicht näher erläuterte „alte Glasgemälde“, BORRMANN, 1893, S. 213, 298.
[484] SCHILLER, 2, 1968, S. 76f.
[485] ZEHNDER, 1990, S. 151–154, Abb. 112f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

niedersächsischen Bereich lässt sich dieser Typus nachweisen. In der ev. Pfarrkirche in Gleichen-Reinhausen oder im ehemaligen Benediktinerkloster Bursfelde, beide im Landkreis Göttingen gelegen, sind beispielsweise Wandmalereien aus der Mitte des 15. Jahrhunderts erhalten, welche die Geißelung Christi ähnlich wie in Stralau wiedergeben[486]. Die Beschränkung der Szene auf drei Personen sowie einen perspektivisch gestaltete Fußboden zeigt auch eine Szene auf dem rechten Flügel des ehemaligen, gegen 1480 entstandenen Hochaltarretabels der Berliner Marienkirche. Komposition und Maße sprechen dafür, dass das Glasgemälde für ein Fenster der Dorfkirche geschaffen wurde. Vorstellbar wäre, dass der wohlhabende Rat von Berlin und Cölln als Patronatsherr nicht nur für den Kirchenbau, sondern auch für die Ausstattung, darunter mit Glasgemälden, gesorgt hat. Die Frage, ob man sich in Stralau einer Werkstatt bediente, die auch an der Verglasung Berliner Kirchen, allen voran an der gegen 1460 vollendeten Nikolaikirche, beteiligt gewesen ist, muss aus Mangel an Vergleichsbeispielen unbeantwortet bleiben.

Datierung: Berlin(?), um 1464.

CVMA 86241

MM

[486] Grote/van der Ploeg, 2001, Katalogband S. 75, S. 103.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

BERLIN · STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN · KUNSTGEWERBEMUSEUM

VORBEMERKUNG ZUR BIBLIOGRAPHIE: Die Publikationen des Kunstgewerbemuseum und seiner Vorläuferinstitutionen sind zahlreich und in ihren teils mehreren Auflagen kaum zu überblicken[487]. Deshalb werden im Folgenden bei Titeln, die in mehreren, meist kaum veränderten Auflagen erschienen sind, stets der älteste Druck bzw. die entscheidenden Umarbeitungen oder Neuauflagen zitiert. Es werden nur grundlegende Titel aufgeführt sowie solche, in denen die Glasmalerei breite Erwähnung findet.

BIBLIOGRAPHIE: LEDEBUR, 1831, S. 44 (erwähnt in der „Abtheilung für Kunst" der Kunstkammer auch „Kunstwerke und künstliche Arbeiten in […] Glas"); TIECK, 1835, S. V–VI, 89–139 (nennt Ankäufe der Sammlungen von Nagler und von Derschau für die Kunstkammer; die erste, etwa doppelt so groß wie die zweite, sei in der Schweiz, Franken und Schwaben zusammengekauft worden, die Werke der zweiten, 1825 in Nürnberg erworbenen Sammlung stammten aus der Schweiz und Nürnberg; überliefert Werke beider Sammlungen als ausgestellt; verzeichnet und beschreibt in 185 Katalognummern 273 Scheiben in sechs Fenstern); KUGLER, 1838, S. XIII (erwähnt Glasmalerei in der „Abtheilung für Kunst" der Kunstkammer); LEDEBUR, 1844, S. 36 (nennt über 300 Gegenstände aus Glas, d. i. Hohlglas und Glasmalerei, in der Kunstkammer); FISCHER, 1859, S. 64f. (berichtet, die Glasmalerei in der Kunstkammer stamme aus sakralem Bereich, datiere vom Ende des 13. bis Mitte des 16. Jahrhunderts, die besten Stücke seien „fast sämmtlich deutschen Ursprunges"); MEYEN, 1860, S. 12, 34, 68 (nennt Sammlungen von Nagler und von Derschau als ausschließliche Herkunftsorte der Glasmalereien in der Kunstkammer; überliefert mehrere Scheiben mit ihren Motiven für die Fenster im „Sternsaal" und einem weiteren, nicht näher bezeichneten Saal); GEWERBE-MUSEUM, 1867, S. 16 (vermerkt im „Plan der Sammlung" unter 4. in der Abteilung „I. Bau- und Zimmerkunst" auch „Glasgemälde"); GRUNOW, 1868, 12f., 22 (bezeugt für das Gewerbe-Museum im „Treppenraum" zwischen Saal II und III „einige Glasmalereien aus dem 17. Jahrhundert" sowie im Fenster 18d in Saal II „deutsche und schweizer Glasmalereien aus dem 16. Jahrhundert und aus neuester Zeit"); LEDEBUR, 1871, S. 5–7, 35f. (verzeichnet für die Kunstkammer als ausgestellte Glasmalerei, unter 1. im „Modell-Saal" drei Fenster mit „Einfügung kleinerer Glasmalereien […] vorzugsweise die Schweizerischen, Nürnbergischen und Augsburgischen Arbeiten, zumeist Wappen, des 16. und 17. Jahrhunderts", unter 3. im „Lang-Saal" dann „5 Fenster nach der Hofseite, mit zum Theil sehr werthvollen Glasmalereien" und unter 4. im „Stern-Saal" nicht näher bezeichnete Glasmalerei in den Fenstern, insgesamt in der Abteilung „G. Emaillen, Glas- und andere Malereien" also „etwa 300 Stück Glasmalereien", die zumeist aus den Sammlungen von Derschau [etwa 80 Stück], von Nagler [etwa 180], von Ross [etwa 10] und von Essingh [etwa 12] stammen; urteilt, Vorlagen für die Malerei stammten von den „besten deutschen Malern des 16. Jahrhunderts", namentlich Albrecht Dürer, Hans Burgkmair, Hans Holbein, Heinrich Aldegrever, Hans Schäufelein, Lucas van Leyden, Hans Sebald Beham); FESTSCHRIFT, 1881, S. 13f., 22, 26–29, 35, 37 (überliefert Aufstellung von Glasmalerei in der Kunstkammer von 1857 bis 1876 als „in mangelhaft beleuchteten Fenstern zusammengedrängt"; berichtet für bald nach 1867 die Übernahme von Glasmalerei aus der Königlichen Bauakademie in das Museum; überliefert Überweisung von Beständen an das Kunstgewerbemuseum aus der Kunstkammer für die Jahre 1873 bis 1876 sowie deren Ankauf der Sammlungen von Ross und von Nagler für 1834 bzw. 1835; summarische Aufstellung der aus der Kunstkammer erhaltenen Gegenstände; überliefert für 1881 die Zusammen- und Ausstellung von zeitlich passenden Scheiben in großen Fenstern); FÜHRER KUNSTGEWERBE-MUSEUM, 1881, S. 15–17, 20, 25, 28, 31 (überliefert, meist summarisch, die Aufstellung von Glasmalerei in den Räumen IX bis XIII und XVI bis XVIII; nennt als Provenienz der meisten Schweizer Scheiben die Sammlungen von Derschau und von Nagler); KAT. AUSST. BERLIN, 1895, S. 4, 14f. (bezeugt 50 farbige Bilder von Glasmalerei des 12. bis 15. Jahrhunderts, die als Bildvorlagen für SCHÄFER, 1888 dienten, in einer Ausstellung des Kunstgewerbemuseums); FÜHRER KUNSTGEWERBE-MUSEUM, 1900, S. 2, 20, 22, 30f., 34f., 41 (wie FÜHRER KUNSTGEWERBE-MUSEUM, 1881); FÜHRER KUNSTGEWERBE-MUSEUM, 1910, S. 5, 18f., 21, 24, 27f., 31f., 36f., 39f. (überliefert, teils summarisch, teils mit näheren Angaben, die Aufstellung von Glasmalerei in den Räumen 11 bis 15, 18, 23 bis 25; zu Provenienzen wie FÜHRER KUNSTGEWERBE-MUSEUM, 1881);

[487] TÜMMERS, 1975.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

SCHMITZ, 1913, 1, S. VII (beurteilt den Glasmalerei-Bestand im Kunstgewerbemuseum als „wertvollste Sammlung der Art“ und sieht deren Stärken „in den niederrheinischen, den Augsburger, den Nürnberger und unter den Schweizer Schulen in den St. Galler und Züricher Scheiben“; sieht in seiner Publikation die Begründung für „die Gruppierung unseres Materials, wie sie in ähnlicher Weise bei dem Umbau des Kunstgewerbemuseums im Jahre 1910 durchgeführt wurde“); FÜHRER SCHLOSSMUSEUM, 1921, S. 4–8, 17, 20, 25, 29f., 34, 39, 42, 44, 60, 62f., 78f. (überliefert Glasmalerei in „den Fenstern“ von zwölf Räumen: im Weißen Saal [Nr. 1] „Schweizer Wappenscheiben, 16.–17. Jahrhundert“, zumeist aus Zürich, St. Gallen, Schaffhausen und Luzern, in der Gobelingalerie [Nr. 4]„deutsche Glasmalerei 16. Jahrhundert“, meist aus Augsburg und Nürnberg, im Elfenbeinzimmer [Nr. 9], auch Schwarze Adlerkammer genannt, „Glasmalerei des 17. Jahrhunderts aus Nürnberg und Zürich“, im Rittersaal [Nr. 10] „Kölner Glasmalerei“ des 1. Drittels des 16. Jahrhunderts, in der Roten Adlerkammer [Nr. 11] „Nürnberger Glasmalerei“ des 16.–17. Jahrhunderts, im Schweizer Saal [Nr. 16] „Deutsche Glasmalereien 13.–15. Jahrhundert“, im Marmorsaal [Nr. 21] „kölnische Glasgemälde der Frührenaissance“, im Raum „Italienische Renaissance“ [Nr. 24] italienische, um 1500 geschaffene Glasmalerei, im Majolikasaal [Nr. 25] „französische Glasgemälde“ der Zeiten um 1520, im Raum „Romanisches Kunstgewerbe I“ [Nr. 44] Glasmalerei aus dem Rheinland und aus Frankreich des 12. bis 14. Jahrhunderts, im Raum „Norddeutsche Renaissance“ [Nr. 47] die 1515 geschaffenen „Kölner Rundscheiben“ und im Raum „Süddeutsche Gotik“ [Nr. 65] „süddeutsche Glasgemälde 15. bis 16. Jahrhundert“); FÜHRER SCHLOSSMUSEUM, 1940, S. 3–7, 17, 20, 25, 29f., 34, 39, 42, 44, 60, 62f., 78f. (wie FÜHRER SCHLOSSMUSEUM, 1921); SCHÖNBERGER, 1963 (Abriss der Sammlungsgeschichte des Kunstgewerbemuseums; erwähnt hohe Kriegsverluste bei Glasmalerei); HEYE, 1965, S. 49 (überliefert, man habe „jahrelang“ geglaubt, die Glasmalerei-Bestände der Berliner Museen seien vollständig verloren gegangen; stellt richtig, es hätten sich in einer Kiste unter den Beständen der Skulpturen-Abteilung 30 Scheiben erhalten, die „vor Jahren“ bereits von Wentzel im damaligen Depot der Berliner Museen in Wiesbaden untersucht wurden; führt die Scheiben einzeln auf); WENTZEL, 1965, S. 117–119 (räumt ein, die sogenannten Hemmel-Scheiben (Kat. Nr. 83–90) seien nicht zerstört worden, und verweist auf zwei ungeöffnete, ihm 1954 durch Heinz Biehn, Leiter des Central Collecting Point im Landesmuseum Wiesbaden, bekannt gewordene Kisten mit Glasmalerei, in denen sich die Scheiben befanden[488]; führt Scheiben einzeln auf); MUNDT, 1973, S. 40–43 (geschichtlicher Abriss zum Deutschen Gewerbe-Museum); DREIER, 1974/1975 (Abriss der Geschichte des Kunstgewerbemuseums, erwähnt Glasmalerei-Erwerbungen aus den Sammlungen von Derschau, von Nagler und aus der Nürnberger Landauerkapelle); TÜMMERS, 1975, S. 1–25, 80f. (Liste von Publikationen über und aus dem Kunstgewerbemuseum und seiner Vorläufer-Institutionen bis 1970); DREIER, 1980 (Abriss der Sammlungsgeschichte des Kunstgewerbemuseums); SCHADE, 1983 (Abriss der Geschichte des Kunstgewerbemuseums, ab 1945 nur für die Ostteile der Stadt; nennt Ankäufe der Sammlungen von Derschau für 1825 und von Nagler für 1835, der Fenster der Landauer-Kapelle für 1891 und von Werken aus der Sammlung Felix für 1911; sieht Gesamtbestand von 320 „Glasgemälden“ als Totalverlust in Folge des Zweiten Weltkriegs aufgrund von Bränden im Bunker Friedrichshain); DREIER, 1985 (kurze Geschichte; überliefert Konzept der Aufstellung; erwähnt Verluste und Neuaufstellung von Glasmalerei); MUNDT, 1989 (Abriss der Sammlungsgeschichte); CILLESSEN, 1998 (Geschichte der Glasmalereisammlungen im Kunstgewerbemuseum und seiner Vorläufer-Institutionen bis 1945; kündigt einen Katalog der Verluste des Kunstgewerbemuseums in Folge des Zweiten Weltkriegs an); MUNDT/LAMBACHER, 1998, S. 12 (Abriss der Sammlungsgeschichte).

GEGENWÄRTIGER BESTAND: Die Glasmalereisammlung im Kunstgewerbemuseum umfasst 102 Scheiben für die Zeit bis 1530/40. Ausgestellt sind 27 Scheiben aus eigenem Bestand (Kat. Nr. 83–90, 93, 104–106, 109, 118–124, 128, 131f., 136, 153, 155, 167) sowie ein Ensemble von neun Scheiben in Dauerleihgabe (Kat. Nr. 73–81), während der größere Teil (Kat. Nr. 82, 91f., 94–103, 107–117f., 110–117, 125–127, 129f., 133–135, 137–152, 154, 156–166, 168–179), meist kleinere Scheiben, einzelne Scherben und Bruchstücke, im Depot verwahrt wird (Stand: September 2006).

[488] Zu Heinz Biehn vgl. EINSINGBACH, 1976. Zum Central Collecting Point in Wiesbaden vgl. FARMER, 2002; laut Bestandsliste befanden sich 1946 in Wiesbaden 350 Kisten der Skulpturenabteilung, die nicht alle geöffnet wurden, FARMER, 2002, S. 157, 165.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Zur Geschichte der Sammlung: Seinen Ursprung hat das heutige Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Museen zu Berlin in dem 1867 in Berlin gegründeten Deutschen Gewerbe-Museum, das sich 1879 in Kunst-Gewerbe-Museum zu Berlin umbenannte. Bereits 1868 erhielt diese Institution von der Königlichen Bauakademie ein Konvolut von über 30 Scheiben aus dem frühen 17. Jahrhundert. Nach der auf Anregung Kaiser Wilhelms I. 1873 beschlossenen Auflösung der im Neuen Museum beheimateten Königlichen Kunstkammer und der 1875 vollzogenen Teilung der Bestände erhielt das Kunstgewerbemuseum im Februar oder März 1876 fast 500 Scheiben[489]. Die Sammlung der Kunstkammer umfasste 1835 bereits 273 Scheiben, schließlich 443 Scheiben im Januar 1859, als die Ausstellung in vier Sälen im obersten Stockwerk des Neuen Museums eröffnet wurde. Diese Bestände stammten, so weit Provenienzen nachzuweisen sind, aus den Sammlungen des Karl Ferdinand Friedrich von Nagler, Hans Albrecht von Derschau, Peter Christian Wilhelm Beuth, Ignaz Franz Werner Maria von Olfers und Graf Johannes von Ross sowie aus eigenem Altbestand, vermutlich aus dem Alten Museum, und aus einer nicht näher bezeichneten Quelle in München, von der unklar ist, ob es sich um eine Sammlung oder einen Händler handelte[490]. Nach 1859 folgten weitere Erwerbungen für die Kunstkammer aus den Sammlungen von Antoine Joseph Essingh, Freiherr Carl von Zwierlein und Johann Baptist Hirn. 1891 wurden dem Kunstgewerbemuseum die Scheiben aus der Nürnberger Landauer Kapelle nach Entwürfen Albrecht Dürers durch Kaiser Wilhelm II. geschenkt. 1911 folgten Erwerbungen aus der Sammlung Felix. Nach dem 1921 erfolgten Umzug in das Berliner Stadtschloss, mit der die Umbenennung in „Schlossmuseum“ einherging, gelangten 16 Scheiben aus der ehemaligen Sammlung Friedrich Wilhelms IV. in das Kunstgewerbemuseum. 1935 konnten weitere Scheiben aus der Sammlung Albert Figdor erworben werden. Die ausgestellten Scheiben wurden 1942 aus den Fenstern des Schlossmuseums ausgebaut; der gesamte Bestand wurde in den Flakturm in Berlin-Friedrichshain evakuiert, wobei keine Auslagerungslisten angefertigt wurden. Die begonnene Evakuierung des Bunkers wurde am 7. April 1945 eingestellt, die Glasmalerei blieb zurück. Nachdem der Bunker durch die sowjetische Militärverwaltung übernommen worden war, kam es zunächst zu Plünderungen und dann am 5./6. sowie zwischen dem 14. und 18. Mai 1945 zu zwei Bränden, in denen vermutlich auch die zurückgelassenen Bestände an Glasmalerei vernichtet wurden. Nur für einige der erhaltenen Scheiben ist bekannt, wie sie den Krieg überstanden. 19 Scheiben hatte Hermann Göring für die Ausstattung seines nördlich von Berlin gelegenen Landsitzes Carinhall zwischen 1933 und 1945 als Leihgabe erhalten; ob und wo sie eingebaut waren, ist unbekannt[491]. 18 dieser Scheiben befinden sich heute wieder im Kunstgewerbemuseum (Kat. Nr. 93, 118–121, 125f., 128, 133–135, 142, 162–167), neun kehrten am 17. September 1964 aus der Berliner Firma August Wagner zurück; für eine weitere Scheibe (Inv. Nr. K.7277), die zunächst an Göring, dann ebenfalls an die Firma Wagner ging, 1964 aber nicht mehr auffindbar war, erhielt das Museum von dieser eine Scheibe als Ersatz (Kat. Nr. 106)[492]. 1984 wurden dem Kunstgewerbemuseum aus der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen Berlin 24 Scheiben überwiesen, die für das 1930 eröffnete Deutsche Museum im Nordflügel des Pergamonmuseums erworben worden waren (Kat. Nr. 83–90, 94f., 104, 109, 131f., 136, 138f., 151–155, 159f.). Am 10. Mai 1985 eröffnete das Kunstgewerbemuseum sein Gebäude an der Tiergartenstraße in Berlin.

GP

[489] Cillessen nennt „fast 500 Glasgemälde“, das Verzeichnis in der Festschrift von 1881 verzeichnet „Glasfenster 30 Stück“ und erläutert zu diesem Bestand „von grösster Bedeutung“: „Die 30 Nummern des obigen Verzeichnisses geben nur die Anzahl der Fensterflügel an, zu welchen dieselben früher zusammengestellt waren. Es sind im Ganzen gegen 400 der auserlesensten Stücke – zumeist aus der Sammlung von Derschau – von den frühesten Zeiten an bis zur höchsten Entwicklung der Glasmalerei“, Cillessen, 1998, S. 103; Festschrift, 1881, S. 28f.

[490] Nach dem 1858 erstellten Inventar samt Fensterplan zur Aufstellung im Neuen Museum (GStA PK, Rep. 137 II G, Nr. 7) nennt Cillessen einen Bestand von 443 Scheiben, weist aber nur für 101 Scheiben die Provenienz nach, Cillessen, 1998, S. 103.

[491] Zu den 19 an Göring geliehenen Scheiben vgl. Cillessen, 1998, S. 108. Zu Carinhall vgl. Knopf/Martens, 2006. Zu Görings Kunstsammlung, der auch 75 „farbige Fenster“ angehörten, vgl. Haase, 1991, S. 212; Haase, 2000.

[492] Zu Inv. Nr. K.7277, die als einzige Scheibe nicht zurückkehrte und heute verschollen ist, vgl. Schmitz, 1913, 2, S. 15, Nr. 290.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Vorbemerkung zum Katalog: Der Bestand wurde im Sommer 2007 im Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Museen zu Berlin untersucht. Dabei konnten aus konservatorischen Gründen nicht alle Scheiben ausgebaut werden. Für einige Scheiben waren Fotos seitens des Museums vorhanden, die übrigen Aufnahmen wurden im Sommer und Herbst 2007 angefertigt.

1. GLASMALEREIEN GESICHERTER HERKUNFT

KAT. NR. 73–81: DREI LANZETTFENSTER MIT JE DREI SCHEIBEN

BIBLIOGRAPHIE: OIDTMANN, 1912/1929, 1, S. 209f. (überliefert Standort der Scheiben im Haus Glockengasse 3 zu Köln; urteilt, Scheiben seien „sehr stark erneuert und ergänzt"; datiert auf 2. Viertel 14. Jahrhundert; vermutet als Stifter Walram von Jülich; sieht stilistische Verwandtschaft mit Klaren-Retabel und Diptychon aus St. Georg); VOGTS, 1912, S. 226 (bezeugt dreiseitigen Kapellenerker im Haus Glockengasse 3 zu Köln als „Rest eines älteren Baues", darin Kat. Nr. 73–81 als „schmale Fenster mit den tieffarbigen Glasgemälden der Oppenheimschen Sammlung"); SCHMITZ, 1913, 1, S. 22 (bezeugt Kat. Nr. 73–81 eingebaut im Kapellenerker des Hauses Glockengasse 3 zu Köln und sieht darin „Rest eines altkölnischen Hauses"); KAT. AUKT. BERLIN, 1914, S. 7f., 59f., Nr. 158a–i (Kat. Nr. 73–81 angeboten als „Folge von sechs rechteckigen Glasgemälden nebst drei spitzbogigen Bekrönungen"; nennt das Haus „in der Glockengasse, das noch seinen ursprünglichen Kapellenerker mit den frühgotischen Glasgemälden bewahrt hatte"; sieht unter Verweis auf OIDTMANN, 1912/1929, 1 und SCHMITZ, 1913 stilistische Verwandtschaft der Scheiben mit Dreikönigsfenster im Kölner Dom [n II] und Sakristeifenstern in St. Gereon zu Köln; liest Inschrift auf Kat. Nr. 73 „arechanc coloniens", löst auf „archicancellarius coloniensis"; überliefert, Scheiben seien „um 1860" und 1900 „einer Wiederherstellung unterzogen worden"; Otto von Falke); SCHMITZ, 1917, S. 365 (nennt Aufstellungsort von Kat. Nr. 73–81 im Haus Glockengasse 3 zu Köln; stilistisches Urteil wie KAT. AUKT. BERLIN, 1914; beurteilt Kat. Nr. 73–81 als „stark erneuert" sowie „Schwarzlotauftrag […] durchgängig neu"); FALKE, 1917 (wie KAT. AUKT. BERLIN, 1914, S. 5–8); KIRSTEIN, 1917 (überliefert, bei Aufruf von 60.000 Mark und Höchstgebot von 50.000 Mark kam für Kat. Nr. 73–81 kein Verkauf zustande; hingegen sind diese als Nr. 158 in der Liste der erzielten Preise mit 30.000 Mark vermerkt); VOGTS, 1930, S. 454 (nennt die „Hauskapelle im Obergeschoß des Hofanbaues" im Haus Glockengasse 3 zu Köln und Kat. Nr. 73–81 darin ehemals als das „sechsteilige prachtvolle Glasgemälde", datiert Mitte des 14. Jahrhundert; lässt offen, ob Scheiben an ursprünglichem Ort oder durch Oppenheim eingesetzt wurden; erinnert, dass Scheiben „in älteren Berichten" nicht erwähnt werden und für das Haus kein Bezug zu Walram von Jülich belegt ist); FÖRSTER, 1931, S. 127 (Ausbau der Sammlung Oppenheim seit 1870); FISCHER, 1937, S. 284 (Sammlung Oppenheim 1914 versteigert); BEEH-LUSTENBERGER, 1967/1973, S. 84f. (ordnet Kat. Nr. 73–81 der selben Glasmalerwerkstatt zu wie zwei Scheiben im Hessischen Landesmuseum Darmstadt; zweifelt, ob Haus in der Glockengasse ursprünglicher Standort war; sieht Verbindungen „zur Malerei aus dem Kreis und der Nachfolge des Johann von Valkenburg"; datiert um 1320/30); HAUSSHERR, 1977, S. 46 (Erwähnung); LYMANT, 1982, S. 67 (datiert Kat. Nr. 73–81 um 1330 und sieht Ähnlichkeiten in „Maßwerkmotive[n]" mit hl. Dorothea [Köln, um 1360; Köln, Museum Schnütgen]; verweist auf Scheiben im Hessischen Landesmuseum Darmstadt); STÜRMER/TEICHMANN/TREUE, 1994, S. 247–250 (um 1880 entstandenes Foto mit Kat. Nr. 73–81); TEICHMANN, 1995 (Sammlung Oppenheim); WOLFF-WINTRICH, 1995, S. 349f. (nennt 24 Glasmalereien in der Sammlung Oppenheim, darunter Kat. Nr. 73–81 als sechs Scheiben und als „Glanzstück der Glassammlung"); JÜLICH, 1998 (sieht Kat. Nr. 76 nahezu identisch mit einer Verkündigung im Hessischen Landesmuseum [Fig. 168]; sieht Kat. Nr. 73–81 nicht für Kapelle in Glockengasse geschaffen, sondern dorthin aus unbekanntem Zusammenhang zu unbekanntem Zeitpunkt versetzt; sieht trotz geringer Unterschiede zwischen Darmstädter Verkündigung und Kat. Nr. 76 „stilistische und motivische Übereinstimmung" aufgrund einer gemeinsamen Werkstatt; sieht Kat. Nr. 76 in stilistischer Nähe zum Dreikönigen-Fenster im Dom zu Köln [n II], aber von den Scheiben aus St. Gereon stilistisch „merklich entfernt"; datiert um 1350); BECKSMANN, 2002, S. 186f. (sieht „fragwürdige[n] Zustand" von Kat. Nr. 73–81, beurteilt diese als „nur wenige originale Teile enthaltende[s] Pasticcio", dabei originale Scherben nur in Kat. Nr. 74, 76–78; vermutet als Stifter Walram von Jülich und „eine adlige Dame" sowie, dass das Ensemble für den Erker in Haus Glockengasse zu Köln im „späten 19. Jahrhundert" angefertigt wurde; vermutet, das ursprüngliche Bildprogramm könne „kölni-

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

schen Triptychen entsprochen haben“ und als ursprünglichen Ort „die Kapelle einer im Besitz des Erzstiftes oder Walrams befindlichen Burg“); Effmert, 2006, S. 111–181, bes. S. 153–157 (Glasmalerei in Sammlung Oppenheim Einrichtungsgegenstand); Pfeiffer, 2008 (sieht im knienden Stifter den Kölner Erzbischof Walram von Jülich und, ebenfalls anhand der Wappen, in der gegenüber knienden Stifterin Richardis von Geldern, Walrams Großmutter väterlicherseits, in ihrem Wappen den geldrischen Löwen und den Pfeil von Straelen; erschließt das Kölner Kloster St. Clara als ursprünglichen Aufstellungsort; sieht in den Wappen, die in Kat. Nr. 78 wie in der Darbringung des Klaren-Retabels [Köln, Dom] begegnen, eine motivische Übernahme; sieht Kat. Nr. 73–81 aufgrund der Amtszeit Walrams von Jülich und wegen der Bauzeit des Klosters zwischen 1336 und 1345 entstanden; rekonstruiert den Ausbau der Scheiben bis 1804, den anschließenden Transport in den Dom, eine erste Veränderung der Scheiben um 1860 und den Einbau in das Haus Glockengasse bald nach 1870).

Provenienz: Erster Aufstellungsort wahrscheinlich das Kloster St. Clara zu Köln. Nach Aufhebung des Klosters am 21. August 1802 und vor dem 1804 erfolgten Abbruch wurden nicht näher bezeichnete Verglasungen ausgebaut, die zunächst in das ehemalige Jesuitenkolleg der Stadt, dann in den Dom gelangten, wo sie später nicht mehr nachzuweisen sind. Vermutlich seit 1865/70 in der Sammlung Albert von Oppenheim, eingebaut im Haus Glockengasse 3, Köln. Die Sammlung wurde 1917/18 aufgelöst, die Scheiben gingen von der Versteigerung am 23. Oktober 1917 zurück. Weiterer Verbleib unbekannt. Nach 1939 im Besitz des Deutschen Reiches[493], danach im Besitz der Bundesrepublik Deutschland. Seit 1969 als Leihgabe im Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, heute Kunstgewerbemuseum.

Ursprünglicher Standort: Der erste nachgewiesene Standort der Scheiben in den drei Fenstern eines Kapellenerkers im Haus Glockengasse 3 zu Köln, dort als Teil der Sammlung des Albert von Oppenheim, ist nicht der ursprüngliche Aufstellungsort. Schon Oidtmann versah bei Ersterwähnung der Scheiben die Angabe „ursprüngliche Glasmalerei“ mit dem Zusatz „wie man mir versichert hat“[494]. Schmitz meinte, die Scheiben seien „als Rest eines altkölnischen Hauses in das Haus des Freiherrn Albert von Oppenheim in der Glockengasse eingebaut“[495] gewesen. Vogts wollte nicht entscheiden, ob die Scheiben im Erker an ihrem ursprünglichem Ort sind oder dorthin durch Oppenheim versetzt wurden; für letzteres spräche, dass „in älteren Berichten der Fenster nirgends Erwähnung geschieht“ und dass „das Haus anscheinend zu dem als Stifter dargestellten Erzbischof Walram von Jülich ohne nachweisbare Beziehung ist“[496]. Eine historische, mutmaßlich um 1880 von einem anonymen Fotografen gefertigte Aufnahme des Arbeitszimmers mit den Scheiben in dem dreiseitigen Erker (Fig. 165) stützt Schmitz' These von der Wiederverwendung, erscheinen die Scheiben dort doch ebenso bündig in die Fensteröffnungen eingepasst wie auf einer Abbildung der Einbausituation im Katalog der Versteigerung von 1917 (Fig. 166). Hierfür spricht auch von Falkes Einschätzung, dass abgesehen von Gemälden, Elfenbein und Steinzeug in der Sammlung Oppenheim für die Auswahl der Objekte „im wesentlichen die dekorativen Absichten und Wünsche eines Kunstfreundes maßgebend [gewesen seien], der allen Räumen seines Hauses eine angemessene Ausstattung mit Kunstwerken zukommen lassen wollte“[497]. Die mutmaßliche Zusammenstellung der Scheiben für den Erker im Arbeitszimmer – durch Oidtmann beurteilt als „ausgleichende Instandsetzung, die sich anscheinend auch auf die ursprünglichen Scheiben erstreckt hat“, das Ergebnis von Becksmann als „nur wenige originale Teile enthaltendes Pasticcio“ bezeichnet – fand sehr wahrscheinlich im Zeitraum von 1865–67(?) statt, als Albert von Oppenheim das Haus Glockengasse 3 erwarb, bis um 1870, als der Architekt Wilhelm A. Hoffmann das Haus umbaute, bzw. bis um 1880, dem mutmaßlichen Entstehungsdatum des Fotos[498]. Zum originalen Bestand des Hauses, das Nikolaus Krakamp 1752 errichtet hatte, können die Scheiben nicht gehören. Woher die Scheiben stammen, ist nicht belegt; Becksmann vermutete „die Kapelle einer im Besitz

[493] Der Vermerk in der Museumsdokumentation, die Scheiben stammten aus der sogenannten Linzer Sammlung, beweist nicht, dass die Scheiben für das auch „Führermuseum“ genannte „Kunstmuseum Linz“ bestimmt waren, sondern nur, dass sie nach Ende des Zweiten Weltkriegs in den amerikanischen Central Collecting Point in München gelangten; dessen Bestände gingen 1952 treuhänderisch an die Bundesrepublik Deutschland und sind heute Ressortvermögen des Bundesministeriums der Finanzen, Schwarz, 2002, S. 11; vgl. hierzu auch die Internet-Datenbank über Kulturgüter, die während der Zeit des Nationalsozialismus bzw. des Zweiten Weltkriegs enteignet wurden oder verloren sind, http://www.lostart.de/recherche/restbestand_ccp.php3?lang=german [11.08.2009].

[494] Oidtmann, 1912/1929, 1, S. 209.

[495] Schmitz, 1913, 1, S. 22.

[496] Vogts, 1930, S. 454.

[497] Kat. Aukt. Berlin, 1914, S. 8.

[498] Zum Haus vgl. Effmert, 2006, S. 302; Vogts, 1930, S. 453f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

des Erzstiftes oder Walrams befindlichen Burg“[499]. Auf der Versteigerung bei Rudolf Lepke in Berlin, die für den 28./29. Oktober 1914 geplant war, aber erst am 23. Oktober 1917 stattfand, wurden sie mit einem unteren Limit von 60.000 Mark angeboten, das von dem Höchstgebot von 50.000 Mark nicht erreicht wurde, so dass kein Verkauf zustande kam; dem steht in der Liste der erzielten Preise die Summe von 30.000 Mark entgegen[500]. Wo die Scheiben seitdem verwahrt wurden, ist ungeklärt. Im Haus Glockengasse 3 befanden sie sich kurz vor 1930, als VOGTS seinen Kunstdenkmälerband der profanen Gebäude in Köln bearbeitete, nicht mehr[501].

Der ursprüngliche Standort des Ensembles kann aus den Darstellungen der knienden Stifter (1a, 1c) und der Wappen in der Darbringung (2c) erschlossen werden. Bereits OIDTMANN hatte die beiden zahlreicher vertretenen, einander zugeordneten Wappen – das schwarze Kreuz vor Weiß und den schwarzen Löwen auf weißem Grund – als heraldische Zeichen des Erzbistums Köln und des Herrschergeschlechtes Jülich erkannt und daraus sowie anhand der stilistischen Datierung der Scheiben auf die 1340er Jahre geschlossen; in dem knienden Stifter sei der von 1332 bis 1349 amtierende Kölner Erzbischof Walram von Jülich zu erkennen. Die beiden anderen Wappen blieben zunächst ebenso unerkannt wie die Identität der Walram gegenüber knienden Stifterin. In dem hellen Löwen auf dunklem Grund ist das Wappen der Grafen von Geldern, in dem nach oben weisenden schwarzen Pfeil auf weißen Grund das heraldische Zeichen der Schöffen bzw. jeweils amtierenden Vögte von Straelen bzw. des Ortes zu erkennen. Die einzige Frau, für die eine entsprechende Verbindung mit Walram von Jülich belegt werden kann, ist Richardis, die 1304 gestorbene Tochter des Grafen von Geldern und zweite Frau bzw. Witwe des Grafen Wilhelm IV. von Jülich (gest. 1278). Die Wappen treffen auf sie zu. Sie stiftete in der von 1297 bis 1304 dauernden Amtszeit von Walrams Vorgänger ein Grundstück zur Gründung des späteren Frauenklosters St. Clara, wobei sie von ihren Söhnen Walram (gest. 1297) und Gerhard (gest. 1328) unterstützt wurde; letzterer war Vater des späteren Erzbischofs Walram. 1336 gilt als Beginn des Kirchenneubaus für das Kloster, für 1345 ist die Fensterstiftung einer Mechthild, Witwe des Bruno de Halle, für ein unbekanntes Fenster im Chor bezeugt, 1347 gilt als Datum der Kirchen-, zumindest aber der Chorweihe. Das im Ensemble zu sehende Wappen der Richardis dokumentiert also keinen historischen Zustand, sondern projiziert und legitimiert gleichsam den Anspruch der Grafen von Geldern auf die Vogtei in Straelen. Dass gerade die Klostergründerin dargestellt wurde, dürfte zweierlei Gründe gehabt haben. Zwischen 1328 und 1335 waren mit Isabella (gest. 1354) und Philippa (gest. 1352) zwei Töchter des Grafen Reinold I. von Geldern in

Fig. 165. Köln, Glockengasse 3, Arbeitszimmer des Albert von Oppenheim. Um 1880.

Fig. 166. Fensterensemble. Einbausituation vor 1917 in Köln, Glockengasse 3. Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Köln, um 1340.

[499] BECKSMANN, 2002, S. 186f.
[500] KAT. AUKT. BERLIN, 1914, S. 60f.; KIRSTEIN, 1917, S. 38f.
[501] VOGTS, 1930, S. 454.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

das Kloster eingetreten, die als entscheidende Betreiber des Kirchenneubaus gelten. Über seinen Vater Gerhard (gest. 1328) war Erzbischof Walram von Jülich mit der Klostergründerin blutsverwandt und konnte in einem wenig später im Geschlecht der Jülicher ähnlich angewandten Prinzip den Ort durch seine dynastisch motivierte Zustiftung in Besitz nehmen[502]. St. Clara als ersten Standort des Ensembles bezeugt zudem, dass der geldrische Löwe auch auf zwei Wappen auf dem sogenannten Klaren-Retabel (Köln, Dom, Fig. 172) in der gemalten Darbringung am gleichen Ort wie auf Kat. Nr. 78 zu sehen ist; dies wurde dort stets als Verweis auf die genannten Klarissen aus geldrischem Geschlecht verstanden und erscheint nun zudem als Rezeption einer älteren Darstellung in der Klosterkirche.

Fig. 167. Fensterensemble. Zustand vor 1917. Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Köln, um 1340.

Rekonstruktion, ikonographisches Programm: Einer Rekonstruktion der ursprünglichen Gestalt stehen das Fehlen genauer Kenntnisse über den ersten Aufstellungsort sowie die bei einigen Scheiben starke Ergänzung mit neuen Scherben entgegen (Fig. 167)[503]. Thematisch können alle Scheiben als ursprünglicher Bestand angesehen werden; fraglich bleibt, ob das Ensemble ursprünglich umfangreicher war. Das Bildprogramm zeigt heute in der unteren Zeile eine Anbetung der Madonna mit Kind durch einen links knienden Bischof und eine rechts ebenfalls kniende Frau (1a–c; Kat. Nr. 73–75). Das christologische Programm ist in der mittleren Zeile durch die Fleischwerdung des Gottessohnes in der Verkündigung links, das Auslösungsopfer in der Darbringung rechts und den Opfertod Christi in der Mitte weiter entwickelt (2a–c; Kat. Nr. 76–78). Dabei bilden auf vier Scheiben der Gottessohn und seine Mutter das Zentrum, gerade in der vertikalen Achse von Kreuzigung und Muttergottes, denen sich die Stifter im Gebet zuwenden. Die sechs Darstellungen sind in Architekturen eingebunden, deren Formen, Aufbau und Farben sich vertikal von Scheibe zu Scheibe unterscheiden, horizontal aber spiegelsymmetrisch zur Mitte einer Scheibe sowie zur Mitte des Ensembles gebildet sind. In den Kopfscheiben (3a–c; Kat. Nr. 79–81) finden die Architekturen ihren Abschluss.

Technik: Teils mehrfach aufgebrachtes und überbranntes Schwarzlot, z. B. bei Brusttuch und Mund der Stifterin (1c; Kat. Nr. 75), teils nicht überbrannt in den Kopfscheiben (3a–c; Kat. Nr. 79–81). Dies im Einzelnen zu unterscheiden, erforderte eine hier nicht zu leistende Untersuchung. Eine Übermalung und Überbrennung gerade der Scheiben mit den figürlichen Darstellungen (1/2a–c; Kat. Nr. 73–78) ist weder eindeutig zu belegen noch auszuschließen. Silbergelb auf weißen Scherben und teils auch in Ausschliff auf Blau (letzteres auf 1b; Kat. Nr. 74). Bei mehreren weißen Scheiben ist die Schwarzlotzeichnung von Köpfen und Händen durch partielle Freilegung im ursprünglichen Bestand entlang der Strichaußenkanten an zahlreichen Stellen gering reduziert, so dass Hände und Köpfe selbst auf originalen Gläsern in die stilistische Einordnung nur unter Vorbehalt einzubeziehen sind.

[502] Diese Inbesitznahme durch Zustiftung ist anhand der Schenkungen des Wilhelm von Jülich (gest. 1408), des ersten Herzogs von Berg und Grafen von Ravensberg, für mehrere Kirchen und Klöster zu belegen, u. a. für das Kartäuserkloster St. Barbara, die Pfarrkirche St. Severin, beide in Köln, sowie für das von ihm gestiftete Westfenster der ehemaligen Zisterzienserklosterkirche im nahen Altenberg; vgl. Pfeiffer, 2006; Pfeiffer, 2009.

[503] Zu den Bleien meinte Ivo Rauch: „heutige Verbleiung […] frühestens im späten 19. Jh. entstanden“ (Gutachten vom 2. April 1998).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 168. Verkündigung an Maria. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum. Köln, um 1340.

Fig. 169. Männliche Heilige. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum. Köln, um 1340.

STIL, DATIERUNG: Für das stilistische Urteil und die Datierung ist zu bedenken, dass mehr als 50 Prozent der Scherben mit Gewändern sowie zwei von zwölf Köpfen erneuert sind; bei den Architekturen sind die erneuerten Scheiben zu vernachlässigen, da sie offensichtlich Wiederholungen nach altem Bestand sind. Die bisher gesehene stilistische Nähe von Kat. Nr. 73–81 zu den Scheiben mit der Verkündigung und den hll. Petrus und Gereon samt zugehörigen Kopfscheiben im Hessische Landesmuseum in Darmstadt (Fig. 168f.) ist genauer zu fassen[504]. Zusammen mit den stets betonten Ähnlich-

[504] Diese Scheiben wurden 1939 vom Berliner Kunsthändler Johann Hinrichsen erworben; Herkunft und ursprünglicher Ort sind unbekannt, BEEH-LUSTENBERGER, 1967/1973, 2, S. 83–85; zur Datierung vgl. ebd.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

keiten, gerade in der Architektur sowie bei zahlreichen Motiven der Verkündigung, sind die bisher ungenannten, deutlichen Unterschiede der Glasoberflächen und in der Erhaltung zu bedenken[505]. Sie bezeugen unterschiedliche Glassorten und lassen für die beiden Ensembles zudem zwei Werkstätten als möglich erscheinen. Für die Architekturen können die um 1315 zu datierenden Scheiben in der Sakristei von St. Gereon zu Köln ebenso als vorbildlich angesehen werden wie das um 1315–20 datierte Dreikönigen-Fenster in der Chorscheitelkapelle des Doms zu Köln (n II, 1–4a/b), in dem sich überdies die gleichen Hintergrundmuster finden wie in Kat. Nr. 73–78[506]. Die Architekturen der Malerei auf den Chorschranken im Dom zu Köln, wegen der Aufnahme Walrams von Jülich zu Recht auf die Zeit nach 1332 datiert, sind nicht relevant, da sie keine Motive zeigen, die nicht auch aus den genannten Scheiben von St. Gereon oder im Dom herzuleiten sind[507]. Für die Figuren und die Gesichter können jene des Dreikönigen-Fensters als Voraussetzung gelten; wegen der anderen Bewegtheit der Körper und der grafischeren Ausführung der Gesichter sind sie einer früheren Stufe zuzuordnen. Die schlanken, in sanftem Körperschwung bewegten Gestalten und die rundlichen Gesichter mit vollem Haarschopf von Kat. Nr. 73–78 können stilistisch aus Werken der Tafel- und Buchmalerei hergeleitet werden, die in die 1320er und 1330er Jahre datiert werden, etwa zwei Retabelflügeln (Utrecht, Museum Catharijnenconvent), dem Diptychon in St. Georg zu Bocholt und dem Missale aus St. Severin zu Köln (Darmstadt, Landes- und Hochschulbibliothek)[508]. Sicherer Anhalt für die Datierung ist das Wappen des Erzbischofs Walram von Jülich. Er wurde am 27. Januar 1332 von Papst Johannes XXII. promoviert und führte das Kreuz des Erzbistums und den Jülich'schen Löwen in seinem Siegel bereits am 13. März 1332[509]. Nichts spricht dagegen, dass Kat. Nr. 73–81 bald danach in Auftrag gegeben, vermutlich durch den Erzbischof selbst, und bis 1345 ausgeführt wurden. Gegen eine posthume Stiftung für den am 14. August 1349 in Paris gestorbenen und im Dom zu Köln in einer Tumba begrabenen Walram spricht neben einer 1345 belegten Fensterstiftung und der 1347 datierten Chorweihe des Klosters St. Clara auch der andere Stil der Malerei aus Kölner Werkstätten in den späteren 1340er und den 1350er Jahren, der auf einem Kreuzigungstriptychon (Hamburg, Kunsthalle) und einer Leben-Christi-Tafel (Köln, Wallraf-Richartz-Museum) zu sehen ist. GP

KAT. NR. 73: KNIENDER BISCHOF (WALRAM VON JÜLICH)

Fig. 167, 170f., Abb. 119f.

Position: 1a.

Maße: H. 65 cm, B. 40 cm. Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland, ID Nr. mü 6303/2-I.

Inschrift: In gotischer Minuskel auf der unteren Randleiste: *arechane · coloniens.*

Erhaltung: Originale Gläser teils mit flächigem Lochfraß (weiß, rot), teils mit partiellem Lochfraß (gelb, grün, blau). Bei originalen Gläsern alte Schwarzlotzeichnung berieben, nicht bemalte Teile flächig bekratzt. Auf der Außenseite besitzen die neuen Gläser häufig beige bis graue, opake Überzüge, die wohl Korrosion nachahmen sollen. Bemalung bei altem Glas weitgehend intakt.

Ikonographie, *Komposition*: Der kniende, nach rechts gewandte Mann, der die Hände anbetend erhoben hat, ist an seiner Pontifikalkleidung als Bischof zu erkennen: weiße Albe mit gelber Parura, darüber eine grüne Tunika und eine rote Kasel. Bischöfliche Insignien sind die weiße Stola mit gelbem Mittelstreifen, das um die Schultern liegende weiße Pallium mit schwarzen Kreuzen, das Manipel mit Vierpässen in Quadraten, die verzierten, weißen Chirotecae, die Virga pastoralis und die Mitra mit hinten herabhängenden Infuln. Da sich das Amikt und der Kopf auf einer erneuerten Scheibe befinden, ist für die ursprüngliche Gestalt des Tuches und die Blickrichtung des Anbetenden nur zu vermuten, dass sie etwa der heutigen entsprachen. Durch die unverständliche Inschrift, die sich auf einer übermalten Scherbe befindet, ist der Dargestellte nicht zu identifizieren. Bereits OIDTMANN erkannte – er wurde darin durch VOGTS und BECKSMANN bestätigt – nach den Wappen in der Darbringung (Kat. Nr. 78) in dem Knienden Walram von Jülich, den 1303 oder 1304 geborenen, dritten Sohn von Herzog Gerhard V. von Jülich (gest. 1328) und von 1332 bis 1349 Erzbischof von Köln[510]. Nach seiner Körperhaltung zu urteilen, seinem Knien, den anbetend gehobenen Händen und dem aufwärts gerichteten Blick, ist der Bischof als Stifter dargestellt[511].

Der Bischof kniet in einer räumlich gestaffelten, vielgliedrigen Architektur, die sich ähnlich auf allen Scheiben der unteren Fensterzeile (Kat. Nr. 73–75) findet. Diese Architektur ist häufig, besonders bei der Madonna, auf erneuerten Scheiben vorzufinden; anhand der Erhaltungsschemata ist ihre ursprüngliche Gestalt weitgehend zu rekonstruieren. Über einem Sockel erheben sich links und rechts dreifach in die Tiefe gestaffelte, schlan-

[505] Die Glasoberflächen der Darmstädter Scheiben sind beidseitig glatt und zeigen ein vollkommen intaktes Erscheinungsbild mit sehr feiner Korrosion, die allerdings nicht auf, sondern knapp unter der Oberfläche zu liegen scheint.

[506] Zu den Sakristeifenstern von St. Gereon vgl. RENTSCH, 1959; zum Dreikönigen-Fenster CVMA DEUTSCHLAND IV,1, 1974, S. 57–60.

[507] Zur Datierung der Chorschrankenmalerei vgl. HAUSSHERR, 1977, S. 33f.

[508] KAT. AUSST. KÖLN, 1974, Kat. Nr. 4, 7, 78.

[509] EWALD, 1906, S. 18; JANSSEN, 1973, Nr. 18 (27.01.1332).

[510] OIDTMANN, 1912/1929, 1, S. 209f.; VOGTS, 1930, S. 454; BECKSMANN, 2002, S. 186f. Zu Walram von Jülich vgl. ISENBURG, 1975, Taf. 187; LMA, 8, 1997, Sp. 1988 (Hubertus Seibert).

[511] Zu Stifterdarstellungen vgl. BECKSMANN, 1975.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 170. Drei Lanzettfenster. Ehemals Köln, St. Clara. Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Köln, um 1340. – Kat. Nr. 73–81.

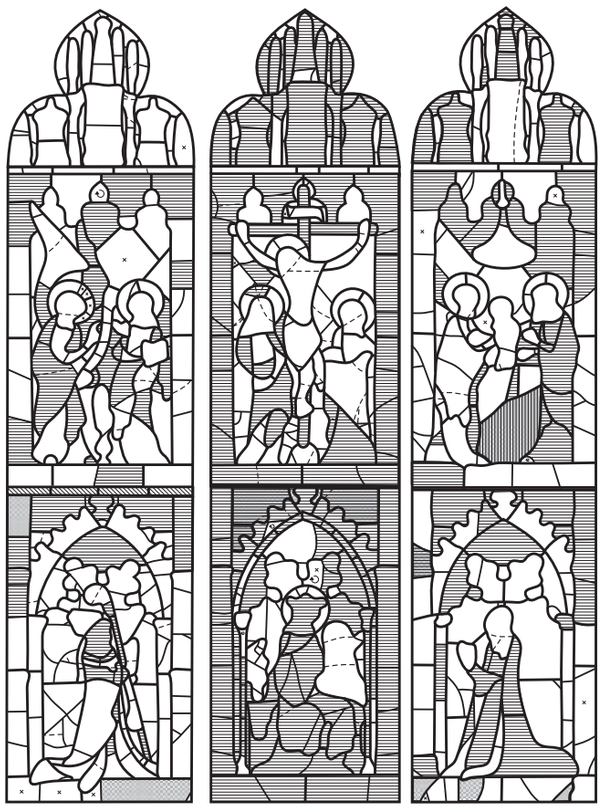


Fig. 171. ES Montage Kat. Nr. 73–81.

ke Pfeiler, die oben von einer übereck gestellten Fiale bekrönt sind. Zwischen sie ist ein leicht spitzbogiger, portalartiger Bogen gespannt, der auf einem Gewände ruht, das links und rechts je von einer schlanken Stütze mit Basis und Kapitell gebildet wird und wie der Bogenlauf mit sich regelmäßig abwechselnden gefiederten Ranken und vierblättrigen Blüten geschmückt ist. Auf den Außenseiten des Bogens streben Krabben der Spitze zu, die von einer Kreuzblume geschmückt wird; im Inneren ist der Bogen mit Maßwerk gefüllt, das Dreipässe als Schmuck zeigt. Hinter dem Bogen ist eine gemauerte Wand mit oben abschließendem Perlfries zu sehen. Ob die darüber sich erhebende Maßwerkgalerie aus Doppellanzettfenstern und Zwickeln nach originalem Bestand wiederholt wurde, ist nicht zu entscheiden, da sie sich bei allen Scheiben der unteren Zeile auf erneuerten Gläsern befindet.
Ornament: Der Hintergrund wird aus einem regelmäßigen Muster von Quadraten mit einem eingeschriebenen, liegenden Vierblatt zwischen einem Netz schwarzer Linien bestimmt.
Datierung: Köln, um 1340.

CVMA 98686
GP

KAT. NR. 74: THRONENDE MARIA MIT KIND
Fig. 167, 170f., Abb. 119, 121

Position: 1b.
Maße: H. 65 cm, B. 39,8 cm. Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland, ID Nr. mü 6303/1-I.
Erhaltung: Originale Gläser überwiegend mit partiellem Lochfraß (weiß, rot); alte Schwarzlotzeichnung mäßig bis stark berieben, an wenigen Stellen feinste Risse, nicht bemalte Teile flächig bekratzt. Bei neuen Gläsern Schwarzlot meist intakt, teils berieben, partiell bis kurz vor Verlust, dem Schadensbild der originalen Gläser ähnlich. Auf der Außenseite originale Gläser abgewittert, mit Korrosionsbelägen; im 19. Jahrhundert ergänzte Gläser mit raffiniert und unterschiedlich nachgeahmter Korrosion.
Ikonographie, *Komposition*: Die gekrönte Maria sitzt auf einer Thronbank, bekleidet mit einem purpurfarbenen Kleid und einem darüber liegenden, weiten blauen Mantel. Mit der Rechten hält sie, gemäß einem in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts verbreiteten Typus, einen Strauch mit fünfblättrigen Blüten, mit dem linken Arm hat sie das Jesuskind umfasst, auf das sie schaut; ob das Kind auf ihrem linken Knie oder dem Kissen sitzt, ist nicht zu entscheiden. Der Strauch ist Wurzel Jesse und Rosenstock zugleich[512]. Der mit einem langen, weißen Rock bekleidete

[512] Ikonographisch nahe stehen sich die zwischen 1310 und 1335 entstandene Scheibe mit der stehenden Madonna (Graz, Leechkirche, Chor, s II, 2b; CVMA Österreich, III,1, 1979, S. 40f.) und eine steinerne, wohl in einer Regensburger Werkstatt um 1320/30 geschaffene Madonna (München, Bayerisches Nationalmuseum); vgl. LCI, 4, 1972, Sp. 549–558 (Alois Thomas).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Knabe hält in der Rechten einen Vogel am Flügel, zeigt mit der Linken nach rechts oben und schaut dabei in Richtung seiner Mutter. Jesus und Maria tragen je einen Scheibennimbus hinter dem Kopf. Der disparate Eindruck der in den Grundmotiven von thronender Maria, dem Kind auf ihrem Schoß bzw. der Bank und dem Strauch stimmigen Darstellung entsteht durch die nicht aufeinander abgestimmten Größenverhältnisse, z. B. zwischen den Händen Marias und ihrem Kopf, sowie durch die fehlenden Bezüge zwischen Mutter und Kind. Dies ist wiederum aus den vollständig erneuerten Gläsern des Mariengewandes zu erklären; nur die Scherben von Strauch, Nimben und Kind sind original. Vermutlich stammen sie aus einer weniger monumentalen Darstellung von Gottesmutter und Kind, vermutlich sogar aus diesem Fensterensemble.
Die Architektur entspricht im Aufbau und bis in die Einzelformen weitgehend jener beim knienden Bischof (Kat. Nr. 73). Sie weicht ab in der Farbigkeit, dem Fehlen einer Inschrift – wobei hier zu bedenken ist, dass die Scheiben des Sockels gänzlich erneuert sind – und in wenigen Einzelformen, z. B. dem mit Blüten durchsetzten Perlstab im Bogenlauf oder dem hier neben Drei- auch Vierpässe zeigenden Maßwerk in der Bogenspitze.
Ornament: Hintergrund vgl. Kat. Nr. 73. Der Wiederverwendung von Gläsern ist das nicht immer orthogonale Liniennetz geschuldet.
Datierung: Köln, um 1340. CVMA 98688
GP

KAT. NR. 75: KNIENDE FRAU (RICHARDIS VON GELDERN)

Fig. 167, 170f., Abb. 119, 122

Position: 1c.
Maße: H. 64,8 cm, B. 40 cm. Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland, ID Nr. mü 6303/3-I.
Inschrift: In gotischer Minuskel auf der unteren Randleiste: *dna · ch(r?)[..] a[..] dn(o?)a [...] · colonien ·[... ...].*
Erhaltung: Originale Gläser überwiegend mit partiellem Lochfraß; Schwarzlotzeichnung meist gering, zuweilen bis zu Verlust berieben, nicht bemalte Teile bei weißen Gläsern flächig bekratzt.
Ikonographie, Komposition: Die Frau kniet nach links gewandt und hat anbetend ihre Hände gehoben, während ihr Blick gesenkt ist. Sie ist mit einem violetten Kleid mit sowohl langen, eng anliegenden wie auch kürzeren, tütenförmigen Ärmeln, darüber einem langen grünen, innen mit weißem Pelz gefütterten Mantel sowie einem Brusttuch und einem ebenfalls weißen Schleier bekleidet. Da die farbigen Teile der Kleidung von erneuerten Scheiben gebildet werden, sind sie im Idealfall eine Wiederholung der ursprünglichen Kleidung. Die Identifizierung der Dargestellten wird durch die verstümmelte und unlesbare Inschrift erschwert. Wie zwei der Wappen in der Darbringung (Kat. Nr. 78) auf die Identität des Bischofs verweisen, lässt sich anhand der beiden anderen Wappen auch die ebenfalls als Stifterin dargestellte Frau identifizieren. Der helle Löwe auf dunklem Grund steht für Geldern, der nach oben gerichtete Pfeil für Straelen. Da für die Frau in profanem Gewand eine Beziehung zu dem Stifter Walram von Jülich (Kat. Nr. 73) anzunehmen und als originaler Aufstellungsort des Ensembles das Kölner Klarissenkloster zu rekonstruieren ist, u. a. wegen Walrams Beziehung zu diesem und der Darstellung von Wappen an genau der gleichen Stelle in der Darbringung des Klaren-Retabels (Fig. 172), ist in der knienden Stifterin Walrams Großmutter väterlicherseits, Richardis von Geldern, zu sehen, die entscheidenden Anteil an der zwischen 1297 und 1304 erfolgten Stiftung des Klarissenklosters hatte[513].
Die Architektur entspricht im Aufbau, den Einzelformen und der Farbigkeit genau jener beim knienden Bischof (Kat. Nr. 73).
Ornament: Hintergrund und Ranken mit Blüten in der Architektur vgl. Kat. Nr. 73 (S. 10, XXII, 2).
Datierung: Köln, um 1340. CVMA 98693
GP

KAT. NR. 76: VERKÜNDIGUNG AN MARIA

Fig. 167, 170f., Abb. 119, 123

Position: 2a.
Maße: H. 62,6 cm, B. 40 cm. Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland, ID Nr. mü 6303/2-II.
Inschrift: In gotischer Minuskel: *ave gracia[pl]ena*.
Erhaltung: Originale Gläser teils mit flächigem (gelb, rot), teils mit tiefem (grün), teils mit partiellem Lochfraß (weiß, gelb, grün). Bei originalen Gläsern Schwarzlotzeichnung berieben, nicht bemalte Teile flächig bekratzt. Auf der Außenseite neuer Gläser häufig opake Überzüge, die Korrosion nachahmen sollen. Bemalung bei altem Glas weitgehend, bei neuem Glas vollständig intakt.

Fig. 172. Darbringung Christi. Ausschnitt aus dem Klaren-Retabel. Ehemals Köln, St. Clara. Köln, Dom. Köln, um 1360.

513 PFEIFFER, 2008.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Ikonographie, Komposition: Der Engel ist von links herangetreten, hält seinen Kopf gesenkt und verkündet mit seinem Schriftband, das er in der Linken hält und auf dessen Worte er mit dem Zeigefinger der Rechten weist, seine Botschaft. Er hat große, aus Pfauenfedern gebildete Flügel und hinter seinem Kopf einen gelben Nimbus; bekleidet ist er mit einem gelben Untergewand, das unten heller, oben etwas dunkler erscheint, und einem graublauen, als Mantel übergeworfenen Tuch. Die rechts stehende Maria, gekleidet in ein grünes Kleid und ein hellrotes Manteltuch, hält in der Linken ein aufgeschlagenes Buch. Sie hat sich dem Engel zugewandt und in einer Erstaunen ausdrückenden Geste ihre rechte Hand geöffnet. Als Zeichen der Annahme des göttlichen Willens hat sie ihren Kopf gesenkt und schaut zugleich auf den Engel; auch sie trägt einen gelben Nimbus. Zwischen Engel und Maria steht ein bauchiges Gefäß mit einem aufwachsenden Lilienstängel, an dem fünf Blüten blühen.
Die Architektur führt die seitlichen Architekturglieder aus der Scheibe der unteren Zeile (Kat. Nr. 73) weiter. Über einem Sockel erheben sich je links und rechts ein schlanker, gestaffelter Pfeiler, der bis knapp unterhalb der Mitte je zwei Blenden mit Wimpergen zeigt und darauf glatte Flächen. Die darüber beginnende Fiale wird ebenso in der oben anschließenden Scheibe (Kat. Nr. 79) fortgeführt wie die drei Wimperge, die seitlich auf schmalen Wandvorlagen mit Sockel und Kapitell ruhen. Die Wimperge sind mit Maßwerk verschiedener Form geschmückt.
Ornament: Das Muster im Hintergrund entspricht jenem auf den Scheiben der unteren Zeile (Kat. Nr. 73–75), ist aber gering variiert, indem die Quadrate hier auf die Spitze gestellt sind, so dass das Liniennetz um 45° gedreht erscheint.
Datierung: Köln, um 1340.

CVMA 98691
GP

KAT. NR. 77: KREUZIGUNG CHRISTI

Fig. 167, 170f., Abb. 119, 124

Position: 2b.
Maße: H. 63,7 cm, B. 40 cm. Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland, ID Nr. mü 6303/1-II.
Inschrift: · *I* · *N* · *R* · *I* ·.
Erhaltung: Originale Gläser überwiegend mit partiellem Lochfraß; Schwarzlotzeichnung berieben, nicht bemalte Teile flächig bekratzt. Auf der Außenseite originale Gläser abgewittert, mit Korrosionsbelägen; im 19. Jahrhundert ergänzte Gläser mit raffiniert und unterschiedlich nachgeahmter Korrosion.
Ikonographie, Komposition: Mutter Maria und Johannes Evangelist stehen zu Seiten des Kreuzes, an das Christus mit drei Nägeln angeschlagen ist. Die links in einem deutlichen Körperschwung stehende Maria, bekleidet mit grünem Kleid, rostrotem Mantel sowie weißem Brusttuch und Schleier, hat ihre Linke mit der Rechten vor dem Körper gefasst, den Kopf zum Kreuz geneigt und schaut in stiller Trauer auf den Betrachter. Der rechts stehende Johannes, bekleidet mit violettem Untergewand und rotem Mantel, hält in der Rechten ein Buch, dessen Seiten sich öffnen, und hat die Linke in einem Trauergestus zum Gesicht geführt. Den Kopf hat er vom Kreuz weg gedreht. Christus, dessen Kreuz sich über dem angedeuteten Golgathahügel erhebt, ist bis auf ein Lendentuch unbekleidet; im Tod hängt sein ausgezehrter Körper an den kraftlosen Armen, ist die Hüfte nach links, sind die Knie nach rechts ausgestellt, sein Kopf mit der Dornenkrone ist auf die rechte Schulter gesunken. Die Nimben von Maria und Johannes zeigen ein Perlband und mehrere Rundbögen, der Heiligenschein Christi zusätzlich ein Tatzenkreuz.
Die Architektur variiert in der gelben Farbe und in Einzelformen wie anderem Schmuck an Sockel, Wasserschlägen und -speiern den architektonischen Rahmen der Verkündigung (Kat. Nr. 76). Zu bedenken ist, dass sämtliche Scherben mit Architektur erneuert wurden, wohl im 19. Jahrhundert.
Ornament: Hintergrund vgl. Kat. Nr. 76.
Datierung: Köln, um 1340. CVMA 98692
GP

KAT. NR. 78: DARBRINGUNG CHRISTI IM TEMPEL

Fig. 167, 170f., Abb. 119, 125

Position: 2c.
Maße: H. 63,3 cm, B. 39,8 cm. Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland, ID Nr. mü 6303/3-II.
Erhaltung: Originale Gläser überwiegend mit partiellem Lochfraß; alte Schwarzlotzeichnung meist gering, teils bis zu Verlust berieben, nicht bemalte Teile flächig bekratzt. Auf der Außenseite originale Gläser abgewittert, mit Korrosionsbelägen; im 19. Jahrhundert ergänzte Gläser mit raffiniert und unterschiedlich nachgeahmter Korrosion.
Ikonographie, Komposition: Zur Darbringung im Tempel sind Maria und Simeon von links und rechts an einen Altar heran getreten, auf dem der Christusknabe steht. Maria, mit einem grünen Kleid und einem rotbraunen Mantel bekleidet, umfasst ihren Sohn mit der Linken und hält seine linke Hand in ihrer Rechten, während sie auf den Priester schaut. Simeon, in ein violettes Untergewand und einen gelben Mantel gekleidet, blickt, das Gesicht nach links ins Profil gewandt, auf Mutter und Kind; seine Redegesten zeigen, dass er Jesus als den Messias erkennt und Maria ihre Schmerzen voraussagt. Zwischen der Gottesmutter und dem Priester steht der ängstlich schauende Jesusknabe, den Körper zur Mutter gewandt, mit Blick und der zeigenden Geste seiner Rechten auf Simeon bezogen. Im geöffneten und geschlossenen Buch auf dem Altar sind Altes und Neues Testament zu sehen. Alle Personen tragen Nimben; jener hinter Jesu Kopf ist durch ein Tatzenkreuz ausgezeichnet.
Oidtmann und Vogts sowie ihnen folgend Becksmann haben zwei Wappenbilder auf den Aurifrisia genannten Borten im Baldachin und auf der Altardecke – links steigender dunkler Löwe auf hellem Grund und schwarzes Kreuz auf hellem Grund – als das Wappen des Walram von Jülich, von 1332 bis 1349 Erzbischof von Köln, identifiziert[514]. Unerwähnt blieben stets zwei weitere Wappen: ein links steigender heller Löwe auf dunklem Grund und ein schwarzer, nach oben weisender Pfeil, die sich nur links am Altar auf einer originalen Scherbe befinden. In ihnen ist der Löwe von Geldern und der Pfeil von Straelen zu sehen, so dass in der Stifterin (Kat. Nr. 75) Richardis von Geldern, Walrams Großmutter väterlicherseits, zu erkennen ist[515].

[514] Siegel Walrams von Jülich vgl. Ewald, 1906, S. 18, Taf. 20,2, 20,5–7. Zu Aurifrisium vgl. RDK, 1, 1937, Sp. 1280–1282 (Joseph Braun). Oidtmann, 1912/1929, 1, S. 209f.; Vogts, 1912, S. 226; Becksmann, 2002, S. 186f.

[515] Pfeiffer, 2008.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Die Architektur entspricht, bis auf die nur hier an den seitlichen Stützen begegnenden Wasserschläge, jener auf der Verkündigung (Kat. Nr. 76).
Ornament: Hintergrund vgl. Kat. Nr. 76.
Datierung: Köln, um 1340. CVMA 98690
GP

KAT. NR. 79: ARCHITEKTUR

Fig. 167, 170f., Abb. 119

Position: 3a.
Maße: H. 34,4 cm, B. 39,8 cm. Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland, ID Nr. mü 6303/2-III.
Erhaltung: Auf der Innenseite Glas teils mit Ansätzen von Lochfraß, flächiger Lochfraß bei einigen blauen Gläsern. Schwarzlotzeichnung insgesamt gering berieben. Auf der Außenseite originale Gläser abgewittert, mit Korrosionsbelägen; im 19. Jahrhundert ergänzte Gläser mit raffiniert und unterschiedlich nachgeahmter Korrosion.
Ikonographie, Komposition: Die Kopfscheibe schließt die Rahmenarchitektur der darunter befindlichen Scheiben (Kat. Nr. 73, 76) ab. In der vorderen Schicht wird jede seitliche Gliederung in eine Fiale mit zwei Spitzen überführt; dazwischen sind die drei mit Krabben und Kreuzblumen geschmückten Wimperge gespannt, deren mittlerer wenig höher ist als die gleich hohen seitlichen. Hinter den seitlichen Wimpergen streben runde Türme empor, bestehend aus einem Unterbau, einem Geschoß mit je zwei Maßwerkfenstern und einem Zinnenkranz mit dahinter liegendem Spitzdach. Hinter dem mittleren Wimperg erhebt sich ein vielgestaltiger, viereckiger Turm. Seitlich wird er von Strebepfeilern mit je zwei in Tiefe und Höhe gestaffelten Fialen und Streben begleitet. Über dem Turmunterbau erhebt sich ein Geschoß mit Maßwerk, das von einem Wimperg, seitlichen Fialen und einem mit Krabben und Kreuzblume besetzten Spitzdach überragt wird. Die in weißer und gelber Farbe und u. a. durch Schraffuren differenzierte Architektur steht vor einem Hintergrund blauer Scheiben.
Datierung: Köln, um 1340. CVMA 98685
GP

KAT. NR. 80: ARCHITEKTUR

Fig. 167, 170f., Abb. 119

Position: 3b.
Maße: H. 33,3 cm, B. 39,6 cm. Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland, ID Nr. mü 6303/1-III.
Erhaltung: Auf der Innenseite originales Glas (rot) teils mit Ansätzen, teils mit flächigem Lochfraß. Auf der Außenseite originale Gläser abgewittert, mit Korrosionsbelägen; im 19. Jahrhundert ergänzte Gläser mit raffiniert und unterschiedlich nachgeahmter Korrosion.
Ikonographie, Komposition: Die Architektur dieser Kopfscheiben entspricht, abgesehen von anderem Maßwerk im Turm der Mitte, vollständig der in Kat. Nr. 79. Im Unterschied zu dieser sind alle Architekturglieder gelb. Da alle Scherben mit Architektur bis auf eine wohl aus dem 19. Jahrhundert stammen, bleibt die ursprüngliche Gestalt dieser Scheibe ungewiss.
Datierung: Köln, um 1340. CVMA 98687
GP

KAT. NR. 81: ARCHITEKTUR

Fig. 167, 170f., Abb. 119

Position: 3c.
Maße: H. 34,2 cm, B. 39,9 cm. Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland, ID Nr. mü 6303/3-III.
Erhaltung: Auf der Innenseite originales Glas (weiß, blau) überwiegend mit Ansätzen von Lochfraß, Schwarzlot auf altem Glas teils berieben bis zu Verlust, teils möglicherweise überbrannt. Auf der Außenseite originale Gläser abgewittert, mit Korrosionsbelägen; im 19. Jahrhundert ergänzte Gläser mit raffiniert und unterschiedlich nachgeahmter Korrosion.
Ikonographie, Komposition: Die Architektur dieser Kopfscheiben entspricht vollständig jener in Kat. Nr. 79.
Datierung: Köln, um 1340. CVMA 98689
GP

KAT. NR. 82: HL. BARBARA, KOPFFRAGMENT

Abb. 135

Maße: H. 20,5 cm, B. 12,5 cm. Inv. Nr. F.3257 b.
Bibliographie: Unpubliziert.
Ursprünglicher Standort: Ulm, Münster, Fenster über der Kutteltür nw XVIII, 5d, dort jedoch erst seit 1873, davor als „Lückenbüßer“ im Annen-Marien-Fenster s II, ursprünglicher Standort unbekannt[516]. Das Fragment wurde 1873 bei der Restaurierung der Scheiben durch den Nürnberger Glasmaler Hermann Kellner ausgeschieden und durch eine Neuschöpfung ersetzt.
Provenienz: 1935 erworben aus der Sammlung Albert Figdor, Wien; Vorbesitzer: Hauptmann Geiger, Oberstudienrat Hassler, beide Ulm.
Erhaltung: Die Scherben sitzen trotz der beiden Fehlstellen fest im Blei, der untere Bruch ist geklebt. Das Glas ist intakt. Die nur auf der Innenseite aufgetragene Bemalung weist an Wange und Stirn Kratzspuren auf. Verbleiung neu.
Ikonographie: Das Gesicht gehört zu dem Bildnis der hl. Barbara, die in ganzer Figur leicht nach links gewendet und nach oben blickend dargestellt ist. Sie stammt aus einem Fenster, das mit den Heiligen Dorothea, Katharina und Margareta den Virgines capitales gewidmet war, vielleicht aber auch noch andere Heilige vor Augen führte, wie die in der gleichen Werkstatt gefertigten und heute in demselben Fenster befindlichen Apostel annehmen lassen[517].
Farbigkeit, Technik, Stil: Der sehr charakteristische Kopf mit runden vollen Wangen, kurzer schmaler Nase, weichen Lippen und auffallend kleinen Augen ist von hoher künstlerischer Qualität und berührt durch seine warme und dennoch verhaltene Emotionalität. Die Bemalung ist auf dem weißen Glas im Halbton angelegt, mit einer weichen Modellierung in wässrig dünnen Lasuren, die Binnenformen sind darin mit wenigen kurzen Strichen bestenfalls angedeutet. Gesichtstyp und stilistische Eigenart sind so ausgeprägt, dass man die Ausführung ohne Zweifel dem Meister des Fensters über der Kutteltür zuschreiben kann[518]. Bemerkenswert ist das vor allem deshalb, weil die Bemalung des Fragments weit besser erhalten ist als auf den übrigen aus seiner Hand hervorgegangenen noch in situ befindlichen Glasmalereien. Bezeichnend für seinen Stil sind vor allem

[516] CVMA Deutschland I,3, 1994, S. 14, 20, 185f., 196–198, 205, Fig. 52, Abb. 297.

[517] Ebd., Abb. 295, 302, Taf. XLIII, zur Rekonstruktion des ikonographischen Programms, ebd., S. 199f.

[518] Ebd., S. LI.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

der verhangene Blick aus den schräg geschnittenen Augen mit der vom Lid halb verdeckten flachen Pupille, die aus der Frisur sich lösenden züngelnden Haare über dem Ohr, die mit dem nassen Pinsel locker gesetzten Konturstriche, und der gezielte Einsatz von Glanzlichtern, die auf Wangen und Stirn als flächige Höhungen mit dem trockenen Pinsel, auf Nasenrücken und der Kerbe zwischen Nasenflügeln und Lippe als schmale Stege mit dem Federkiel radiert sind[519]. SCHOLZ, der den Meister noch der malerischen Tradition der älteren Chorwerkstatt, in seinem Figurenstil jedoch bereits der jüngeren Chorfenstergruppe verbunden sieht, verweist zudem auf stilistisch verwandte Bezüge zu den Skulpturen der Westportalvorhalle und zu dem gleichfalls in Ulm entstandenen Dornstedter Altar im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart[520].

Datierung: Ulm, um 1415/20. CVMA 98741

EF

KAT. NR. 83–90: ACHT RUNDSCHEIBEN

BIBLIOGRAPHIE: FÜSSLI, 1779, S. 316 (nennt, ohne Quelle: „Hans Wild und Craemer mahlten die Fenster der Münsterkirche und des Rathhauses um 1480“); HAID, 1786, S. 108f. (überliefert in der „Gerichtsstube […] in der nordöstlichen Ecke des Rathauses“ zu Ulm in den „Fenstern gegen Morgen herrliche Glasmalereien“, beschreibt von diesen nur „das kaiserliche Wappen von 2 Löwen gehalten“); WEYERMANN, 1798, S. 104, 551 (vermerkt unter Bezug auf nicht näher bezeichnete handschriftliche Nachrichten, Craemer sei ein berühmter Glasmaler in Ulm gewesen und „vortreffliche Stücke seiner Kunst“ befänden sich im Ulmer Rathaus; vermerkt unter Verweis auf HAID, Hans Wild sei ein geschickter Glasmaler in Ulm gewesen, habe um 1480 gelebt, und „vortreffliche Stücke seiner Kunst“ befänden sich noch im Ulmer Rathaus); BESCHREIBUNG ULM, 1801, S. 11 (erwähnt nicht näher bezeichnete Glasmalereien in Rats- und Gerichtsstube des Ulmer Rathauses); KATALOG ERBACH, 1805, S. 360, 367f., 385, 390 (farbiges Aquarell von Kat. Nr. 84 mit der Unterschrift „Geburt des Herrn, XVtes Jahrhundert, aus Ulm“ [Fig. 177]; überliefert die Herkunft der Scheiben aus Ulm als Geschenk des Grafen Karl für die Sammlung seines Vaters, nennt einen „Carletto“ als Maler; belegt als Standort von neun Scheiben die Fenster im Rittersaal zu Erbach: im fünften Fenster in der Spitze Kat. Nr. 90 als Nr. 1, in der linken Spalte Kat. Nr. 88 und Kat. Nr. 84 als dritte und fünfte Scheibe von oben bzw. als Nr. 4 und Nr. 6, in der rechten Spalte Kat. Nr. 85 und Kat. Nr. 83 als dritte und fünfte Scheibe von oben bzw. als Nr. 10 und 12, im achten Fenster in der linken Spalte Kat. Nr. 87 und Kat. Nr. 89 als dritte und fünfte Scheibe von oben bzw. als Nr. 5 und 7, in der rechten Spalte als dritte und fünfte Scheibe von oben bzw. als Nr. 11 und 13 nochmals eine Auferstehung, mit der aber vermutlich die Versuchung Christi [Hessisches Landesmuseum Darmstadt] gemeint ist, und Kat. Nr. 86; farbiges Aquarell der „Seite des Einganges zur Rechten“ mit dem fünften bis achten Fenster); FÜSSLI, 1816, S. 5091 (gibt an, Hans Wild habe 1480 gemeinschaftlich mit Hans Crämer die Fenster im Münster und Rathaus gemalt); FIORILLO, 1815–1820, 1, S. 212 (nennt „Johann Crämer“ und „Johann Wild“ als „Glasmahler“, „die ums Jahr 1480 die Fenster […] des Rathauses in Ulm mit Kunstsachen schmückten“); DIETERICH, 1825, S. 67 (überliefert, man habe im Rathaus von Ulm „an den hohen Fenstern […] vor 20 Jahren noch schöne Glasmahlereyen von Hans Wild und Craemer“ gesehen); JAEGER, 1831, S. 585 (überliefert, Hans Wild, „der berühmteste Glasmaler im südlichen Deutschland“, habe für das Rathaus „ein Fenster“ angefertigt; nennt eine „Rechnung von 1470“, in der stehe: „um das Finsterwerk uff das rathhauß Hainz Glaser XV. Pf. 1 Schill. 6 Heller.“); GESSERT, 1839, S. 116, 135 (nennt unter Verweis auf FÜSSLI und HAID für das Ulmer Rathaus sei 1480 „Einiges […] auf Glas gemalt“ worden und nennt als beteiligte Glasmaler Crämer und Hans Wild); KATALOG ERBACH, 1865/1866, S. 31–34 (überliefert für neun Scheiben die gleichen Standorte wie KATALOG ERBACH, 1805 unter den Nummern 500, 503, 505, 509, 511, 564, 566, 570, 572; nennt als Maler „Carletto“ und bezeichnet die Scheiben als „verre à boudin“; belegt die Erwerbung als Geschenk von Graf Karl und als Ort des Ankaufs Ulm); SCHÄFER, 1891, S. 74f. (Glasmalerei im Rittersaal des gräflichen Schlosses zu Erbach); NÜBLING, 1900, S. 534 (erwähnt Hans Wild als um 1480 tätigen, „bedeutendste[n] Ulmer Glasmaler“ sowie als dessen Werke die Fenster der Krämerzunft und des Rates im Münster sowie die „Rathausfenster“); FRANKL, 1911, S. 97f. (referiert WEYERMANN, 1798); FRANKL, 1912a, S. 169f. und FRANKL, 1912b, S. 77 (wie FRANKL, 1911, S. 97f.); SCHMITZ, 1913, 1, S. 101f. (nennt neun

[519] Zu Komposition, Technik und Stil der Glasmalereien aus dem Fenster über der Kutteltür vgl. ebd., S. 200f.

[520] Ebd., S. 202, Textabb. 20, Taf. XXa. Daneben zieht er jedoch mit Blick auf die züngelnden Haarsträhnen und die Bildung der Ohren auch eine stilistische Herkunft des Meisters vom Oberrhein in Erwägung und verweist auf die um 1400 entstandene Kreuzigungstafel im Musée d'Unterlinden, Colmar, ebd., S. LI, Taf. 1f., 61.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Rundscheiben und lobt sie als „das vollendetste Werk der oberdeutschen Kabinettglasmalerei“; hebt hervor „ein virtuos ausgeschliffenes Überfangrot und Überfangblau, ein intensives Violett – auch zum Teil mit Ausschliff – und ein Ledergelb […] von ungewöhnlicher Glut“ und urteilt, „die Nadelradierung in den gestupften Schwarzlotüberzug brillant, das blasse von hinten aufgesetzte Eisenrot ist für diese frühe Zeit auffällig“; sieht Nähe zu Meister E.S., Martin Schongauer und Hans Wild; lokalisiert und datiert „rhein-schwäbische Schule um 1480–90“; überliefert eine „vor kurzem von den Gebr. Linnemann“ durchgeführte Instandsetzung); FISCHER, 1914, S. 158, 285 (Zuschreibung an Schule des Hans Wild; datiert Ende 15. Jahrhundert; urteilt, Scheiben seien Grundstock der Sammlung auf Schloss Erbach; bildet Kat. Nr. 84 und Kat. Nr. 88 ab); FABER DU FAUR, 1921, S. 92 (schreibt die „schönen Rundscheiben im Schloss Erbach“ aufgrund der Augen, der Köpfe und wegen der Art, die Zeichnung aus dem Grund „herauszuradieren“, und der Hans Wild zugeschriebenen Werke dessen Umkreis zu, sieht sie aber auch „in der Nähe des Hausbuchmeisters“); HABICHT 1922, S. 41–56 (überliefert acht Rundscheiben [Kat. Nr. 83–90] im Rittersaal von Schloss Erbach „in moderne Fenster eingelassen“; beschreibt Zustand, Ergänzungen und Darstellungen der Scheiben; weist Erwähnung der Scheiben im KATALOG ERBACH, 1865/1866 nach und meint, in keinem der 19 anderen Kataloge der Sammlung fänden sich die Scheiben erwähnt; bezweifelt die Herkunft der Scheiben aus Ulm; lehnt die Zuschreibung an Hans Wild ab; sieht künstlerische Vorläufer in den Scheiben im Nordquerhaus in St. Georg zu Schlettstadt und in der Pfarrkirche zu Zabern, von ihm um 1470 datiert; schreibt die Werke Mathias Grünewald als Jugendwerke zu, datiert „um 1500“); SCHMITZ, 1923, Text S. 6f., Anhang S. 3 (schreibt die neun, von ihm „um 1480“ datierten Scheiben in Schloss Erbach Hans Wild zu, dessen Werkstatt er von etwa 1470 bis um 1500 in Ulm tätig sieht; beurteilt die Scheiben als „das großartigste Denkmal deutscher Rundscheibenmalerei“ und sieht „eindringliche Zeichnung“, „ausdrucksvolle schwarze Augen“, „markige Köpfe“ und „knittrige Falten der Gewänder“ als charakteristisch für den Künstler, der „entwerfende[r] Maler“ und „ausführende[r] Glasmaler“ zugleich war); VERZEICHNIS ERWERBUNGEN, 1927, S. 144 (überliefert für Juni oder Juli 1927 die Erwerbung des „Zyklus von acht Rundscheiben“ aus der Sammlung Schloss Erbach für das Deutsche Museum; lokalisiert „süddeutsch“, datiert „Ende XV. Jahrhundert“); FALKE, 1933, S. 21f. (überliefert für die acht Scheiben im Deutschen Museum die Provenienz aus Ulm und Schloss Erbach; weist sie der Werkstatt des Hans Wild zu und sieht diese in Ulm tätig; argumentiert, die „kurzen, gedrungenen Figuren“, die „spießbürgerlichen Köpfe“ und der „etwas bäuerliche Christustypus“ seien „mit dem großartigen Stil H. Wilds nicht vereinbar“); FISCHER, 1937, S. 132 (schreibt Scheiben „dem Atelier des Peter von Andlau“ zu); WENTZEL, 1944b, S. 14 (schreibt Scheiben Hans Wild bzw. seiner Werkstatt zu; nennt unbekannte Herkunft, Herkommen aus Erbach, bezeugt sie im Deutschen Museum zu Berlin); WENTZEL, 1951a, S. 70f., 99 und WENTZEL, 1954, S. 71f., 102 (vermerkt Herkunft aus Erbach, darauf im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin sowie Zerstörung 1945; lokalisiert an den Mittelrhein, aber nicht nach Mainz, datiert „um 1480“; sieht Scheiben als „unstraßburgisch allein nach der Ausdehnung von Überfang und Ausschliff auch auf Blau und Violett“; unterscheidet, dass Scheiben in „den Gewand- und Christustypen, in den Rasenstücken und Blumen“ Hemmels Werken „sehr nahe“ kommen, aber wegen der „kleinteiligen knitterigen und zerknautschten, gezeichneten Manier“ einem anderen Künstler zuzuschreiben sind; empfindet Scheiben als „stark ‚gemalt‘ bzw. ‚tafelmalereiartig‘“; urteilt, in der Glasmalerei des ausgehenden 15. Jahrhundert am Mittelrhein wurde die Kabinettscheibe „entweder geschaffen oder zur Vollendung ausgebildet“); WENTZEL, 1951c, S. 45 (vermerkt Herkunft und Berliner Museum sowie Zerstörung durch Brand 1945; beurteilt Scheiben als von „erster Qualität“; schreibt sie Peter Hemmel ab, meint, „kaum von einem Mitglied der Hemmel-Werkstatt“; bezeichnet sie als „mittelrheinisch [Hausbuchmeisterkreis?], unter Straßburger Einfluß?“; sieht Verbindung zu Rundscheiben mit Madonna und hl. Martin in Friedrichshafen, aus Schloss Amorbach und mit Sebastianmartyrium im Württembergischen Landesmuseum zu Stuttgart); FRANKL, 1956, S. 121f. (ordnet Scheiben in den Kreis der Schüler und Nachahmer ein; nennt neun Rundscheiben im Berliner Schloss-Museum und meint, alle seien 1945 zerstört; verweist auf SCHMITZ, 1913 und FISCHER, 1937); HOTZ, 1956, S. 310, 315 (berichtet von Scheiben aus Erbach im Berliner Schlossmuseum; die Scheiben seien um 1810 aus Ulm durch Graf Karl zu Erbach an seinen Vater Graf Franz geschenkt und 1945 zerstört; stellt nach der Zeichnung der Scheiben Nähe zu „Vorlagen aus dem Kreise des Hausbuchmeisters“, dem „Liebesgarten“ im „Hausbuch“, fest); STANGE, 1958, S. 30 (sieht Scheiben 1945 zerstört; vermutet, sie könnten nach Entwürfen des Hausbuchmeisters durch einen Glasmaler ausgeführt worden sein); WENTZEL, 1958, S. 101, 109 (erwähnt Scheiben als von FRANKL abgeschrieben); RDK, 4, 1958, Sp. 1050–1052, 1060 (nennen Kat. Nr. 89 als ikonographisches Beispiel; schreiben sie dem „Umkreis des Hausbuchmeisters“ zu, datieren „um 1480–90“; Elisabeth von Witzleben und Karl-August Wirth); FRANKL, 1961, S. 283 (verteidigt Abschreibung aller Kabinett- und Wappenscheiben); FRANKL, 1962, S. 211 (äußerst sich ausdrücklich nicht zu den Scheiben, da er, wie schon 1956, meint,

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

der Bestand sei verbrannt und Hemmel seien keine Kabinett- und Wappenscheiben zuzuschreiben); HEYE, 1965, S. 49, 51–57 (überliefert, man habe „jahrelang" geglaubt, die Glasmalerei-Bestände der Berliner Museen seien 1945 vollständig verloren gegangen; stellt richtig, es habe sich in einer Kiste mit 30 Scheiben ein kleiner Teil der Bestände aus der Skulpturen-Abteilung erhalten, der „vor Jahren" bereits von Wentzel im damaligen Depot der Berliner Museen in Wiesbaden untersucht wurde, darunter auch Kat. Nr. 83–90; beschreibt diese Scheiben; datiert „um 1480"; sieht Nähe zum Hausbuchmeister, schreibt die Scheiben einem anonymen Meister am Oberrhein zu, der mit Hemmel in Berührung gekommen war, seiner Werkstatt vermutlich sogar angehörte, dabei aber „seinen eigenen, mehr persönlichen Stil wahrte"; sieht Vorstufen für derben Realismus bei Hans Hirtz und dem Meister der Gewandstudien; hält zwei Stiche des Meisters LCz [L. 2, 3] für Kopien nach Kat. Nr. 89; beurteilt einige Scherben als Ergänzungen von Restauratoren; vermutet, die gegenüber den anderen Scheiben andersartige Rahmung in Kat. Nr. 88 sei modern; betont technische Besonderheiten wie Ausschliff und „meisterlichen" Umgang mit Silbergelb, Eisenrot, Braun- und Schwarzlot); WENTZEL, 1965, S. 117–119 (verweist auf zwei ungeöffnete, ihm 1954 durch Heinz Biehn, Leiter des Central Collecting Point im Landesmuseum Wiesbaden, bekannt gewordene Kisten mit Glasmalerei, in denen sich die verloren geglaubten Scheiben befanden[521]; schreibt sie dem Hausbuchmeister und Peter Hemmel ab, sieht keine stilistische Verbindung zu Werkstätten in Nürnberg, Augsburg, Straßburg, Freiburg und Mainz; vermutet wegen ihrer Herkunft aus Ulm, sie „könnten […] vielleicht auf eine eigenständige Ulmer Glasmalerei jener Zeit hinweisen"; meint, Scheiben seien keine Kabinettscheiben, da sie zwar kleine Maße haben, aber in der Tradition „gotischer Kathedralfenster" stehen); METZ, 1966, S. 86f., Nr. 480–487 (hebt ungewöhnliche Qualität hervor; zitiert HEYE, 1965; datiert „um 1480", lokalisiert „oberrheinischer Meister"; überliefert Erhaltungszustand und Ergänzungen; sieht Wiederholung von Kat. Nr. 89 in Stichen von Meister LCz [L. 3] und verweist auf dessen Versuchung [L. 2] für die Darmstädter Versuchung Christi); WENTZEL, 1966, S. 266, 360 (erwähnt die Scheiben im Zusammenhang mit dem Hausbuchmeister und Glasmalereien aus seinem Umkreis); BECKSMANN, 1968, S. 365 (erkennt die in Kat. Nr. 83 eingeflickten Scherben mit dem gekrönten Gottvater und einem Engel als Teil einer Marienkrönung; weist diese dem „zweiten Hausbuchmeister" zu und datiert „um 1490"); BEEH-LUSTENBERGER, 1967/1973, 2, S. 173f., Kat. Nr. 230 (meint, Folge von neun Scheiben kam „über Ulm" vor 1819 nach Erbach, nennt ursprünglichen Ort nicht; sieht unter Verweis auf HEYE, 1965 eine Hand im Entwurf und zwei bei Ausführung; lokalisiert diese in Nähe „zum Kreis des Peter Hemmel" an den Oberrhein; datiert „um 1480"); WITZLEBEN, 1977, S. 41 (nennt acht Rundscheiben aus Schloss Erbach im Odenwald und Ulm als Erwerbungsort; datiert um 1480; vermutet Ulmer Münster als Herkunft und bezeichnet die Scheiben als „eigenständig ulmisch"; sieht Verwandtschaft zu Fenstern Peter Hemmels); KÖTZSCHE, 1980, S. 91, 93 (lokalisiert Künstler der Scheiben an den Oberrhein, datiert „um 1480"; meint, Mann am linken Bildrand in Kat. Nr. 87 sei „spätere Ergänzung"); BURSCHE u. a., 1985, S. 37 (sieht acht Scheiben erhalten, gibt Schloss Erbach als Provenienz und nennt einen „profanen Raum" als ursprünglichen Aufstellungsort; schreibt die Scheiben einer anonymen, „künstlerisch führenden, sicher Straßburger Werkstatt" zu und datiert „um 1480"; Dietrich Kötzsche); CVMA DEUTSCHLAND I,2, 1986, S. LVI, 86, 89, 93, 246 (sieht in formaler, technischer und stilistischer Hinsicht „engste" Beziehung der Scheiben zu dem Ratsmeister genannten Straßburger Glasmaler Hans von Maursmünster; datiert um 1480; Scheiben seien „Höhepunkt der Tradition der Kabinettscheiben"; urteilt, Bleinetz habe „seine traditionelle Funktion als gliederndes Gerüst der Bildkomposition" verloren und sei „entartet zu einer nur noch technischen Gesichtspunkten gehorchenden, mehr oder weniger amorphen Flächengliederung"; beobachtet an den sogenannten Alpirsbacher Wappenscheiben [Speyer, 1482; Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum] gleiche Rahmenmotive mit den Scheiben); KAT. AUSST. STUTTGART, 1988, S. 79, 169 (schreibt die Scheiben einem „Ratsmeister" genannten Anonymus zu, den er für einen eigenständigen Glasmaler neben Peter Hemmel ansieht, verweist dafür besonders auf den Passionszyklus in Zabern; lokalisiert die Scheiben nach Straßburg, datiert „um 1480"; lobt die „höchste Bedeutung" der Scheiben in technischer, entwicklungsgeschichtlicher, künstlerischer und ikonographischer Hinsicht; führt die Scheiben auf eine Vorlagen-Serie zurück, die um 1470 am Oberrhein entstanden und aus der zwei Szenen vom Meister LCz [L. 2, 3] wiederholt wurden; Rüdiger Becksmann); HESS, 1994, S. 64 (schreibt in Kat. Nr. 83 eingeflickte Scherbe dem Hausbuchmeister-Umkreis zu, lokalisiert Glasmaler nach Mainz); CVMA

[521] Zu Heinz Biehn vgl. EINSINGBACH, 1976. Zum Central Collecting Point in Wiesbaden vgl. FARMER, 2002; nach der Bestandsliste befanden sich 1946 in Wiesbaden 350 Kisten der Skulpturenabteilung, die nicht alle geöffnet wurden, vgl. ebd., S. 157, 165.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

DEUTSCHLAND I,3, 1994, S. XXXVIII, LXIII, 80, 94, 257–259 (kann ursprünglichen Ort der Scheiben, ihren Ausbau um 1803 und den Ankauf für die Sammlung auf Schloss Erbach zwischen 1803 und 1805 sehr wahrscheinlich machen; beurteilt Scheiben als von „exquisiter" Qualität und frühen Höhepunkt der Kabinettscheibenmalerei; sieht in den Scheiben, die mit „größter Wahrscheinlichkeit" für die südlichen Oberfenster im großen Ratssaal im Ulmer Rathaus bestimmt waren, den Anstoß zu Rats- und Kramerfenster im Ulmer Münster [Chor I und n II] und die Auftragsvergabe nach Straßburg; lokalisiert Scheiben nach Straßburg, folgt CVMA DEUTSCHLAND, I,2, 1986 in Zuschreibung an Ratsmeister und dessen Chorfenster I; lässt offen, ob Ratsmeister vielleicht doch Hemmel selbst ist; ordnet die Scheiben wegen der „Technik subtilster, durch gestupfte, gewischte und radierte Lichter belebten, stark deckenden Halbtonmodellierung" der selben Werkstattgemeinschaft wie am Ratsfenster zu; betont als Qualität der Scheiben neben den „technischen Raffinessen der Ausführung" die „besondere Dramatisierung des dargestellten Geschehens, verbunden mit der Tendenz zu übersteigertem Ausdruck der Figuren"); HESS, 1995, S. 45 (sieht geringe Einflüsse von Stichen des Meisters E.S. auf die Scheiben); SCHOLZ, 1995 (wie CVMA DEUTSCHLAND I,3, 1994 zu erstem Aufstellungsort, Provenienz und Lokalisierung; Abriss der Forschung zur Meisterzuschreibung; sieht Entwerfer und Maler der Scheiben als eine Person, nämlich Peter Hemmel, datiert „um 1475/80"; hebt als Besonderheiten die „raffinierte Stupf-, Zeichen- und Radiertechnik auf deckenden und lasierenden Schwarz- und Braunlotüberzügen" hervor sowie den „differenzierte[n] Auftrag von Silbergelb und Eisenrot" und die „selten aufwendig geübte Ätztechnik" mit Salpetersäure, deren Ursprung in der Ulmer Werkstatt Hans Ackers liege; vergleicht einige Scheiben mit den themengleichen Szenen im Ratsfenster des Münsters zu Ulm [Chor I]; sieht in der Versuchung Christi des Ratsfensters [2–4a] die Prophetenfiguren im Baldachin und die Versuchungsszene aufgrund der Qualität in unmittelbarer Nähe der Scheiben; bezieht die Ratsfenster aufgrund „motivischer Übereinstimmungen" auf die Heilung des stummen Besessenen [2–4c] und beurteilt diese aus formalen Gründen als vor dem 1480 datierten Fenster entstanden; beurteilt Medaillonfenster im Ulmer Münsterchor [Chor s IV] als ältere Vorlage für Christus in der Steinigung [Kat. Nr. 88] und im Einzug und sieht deutliche Unterschiede zu der Rundscheibe [Kat. Nr. 89]; sieht bei der Verkündigung [Kat. Nr. 83] Ergänzung durch den Glaser Johann Michael Hegny in Erbach sowie Stiche von Meister E.S. [L. 9, 11] und Martin Schongauer [L. 1, 21] als rezipierte Vorlagen; beurteilt die Geburt [Kat. Nr. 84] als eigenständige Komposition nach „äußerst punktuelle[r] Auswertung der Vorbilder", hier Schongauers Stiche der großen und kleinen Geburt [L. 4, 5]; hebt beim Kanaanäischen Weib [Kat. Nr. 85] Unterschiede zu den themengleichen Scheiben im Ratsfenster des Ulmer Münsters [Chor I, 2–3b] hervor sowie stilistische und motivische Bezüge zu einer vermutlich um 1485/95 in Straßburg geschaffenen Abendmahls-Zeichnung [Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett] sowie zu Stichen von Meister E.S. [L. 97, 306] und Schongauer [L. 6]; betont, die Heilung [Kat. Nr. 86] sei der „Neigung […] zu dramatisch erregter Erzählweise entgegen" gekommen; hebt in der Speisung [Kat. Nr. 87] die „ausgesprochen minutiöse, abwechselungsreiche Schilderung der Menschenmenge" als Charakteristikum hervor; sieht bei der Steinigung [Kat. Nr. 88] ikonographisch-kompositionelle Bezüge zu den themengleichen Scheiben im Medaillonfenster [Chor s IV, 9–11a–d] und dem Ratsfenster [Chor I, 5–6b] des Ulmer Münsters; lehnt beim Einzug [Kat. Nr. 109] die von HEYE, 1965 und KAT. AUSST. STUTTGART, 1988 vertretene These der Kopie der Scheibe bzw. ihres Entwurfs durch Meister LCz ab; gewinnt zur Auferstehung [Kat. Nr. 90] aufgrund der Rezeption von Schongauers themengleichem Stich [L. 30], der wegen seines Einflusses auf ein 1476 datiertes spanisches Missale [Toledo, Archiv der Kathedrale][522] um 1475 vollendet gewesen sein muss, dieses Jahr als post-quem-Datum für alle Scheiben); HESS, 1997, S. 234, 238, 248 (Provenienz der Scheiben nach CVMA DEUTSCHLAND I,3, 1994 aus Ulm, lokalisiert nach Straßburg und datiert „um 1475/80"; referiert nach KATALOG ERBACH, 1805 den Einbau der Scheiben im fünften und achten Fenster des Erbacher Rittersaales; berichtet, der Erbacher Glasmeister Johann Michael Hegny und der Maler und Archivrat Christian Wilhelm Karl Kehrer hätten die Scheiben für den Rittersaal restauriert und in die Fenster eingebaut, und vermutet, sie hätten auch die Scherbe aus einer Marienkrönung in Kat. Nr. 83 eingefügt); SCHOLZ, 2000, S. 20 (sieht Ulmer Rat als Auftraggeber der um 1475/80 bestellten neun Scheiben und die Oberfenster der großen Ratsstube als Bestimmungsort; hebt höchste Qualität im kleinen Maßstab hervor; sieht den Künstler der Scheiben aufgrund gleicher Ikonographie sowie Werkstoffe und -technik auch im Ratsfenster des Ulmer Münsters beteiligt; schreibt die Scheiben in Entwurf und Ausführung Peter Hemmel zu angesichts dessen eigenhändiger Werke in Obernai und dem Nonnberg-Konvent nahe Salzburg); BECKSMANN, 2003, S. 92f., 98 (zu Herkunft, Ort und Datum wie CVMA DEUTSCHLAND I,3, 1994).

[522] Zum spanischen Missale vgl. BOSCH, 1982.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 173. Ulm, Rathaus. Außenansicht von Südosten.

Ursprünglicher Standort, Provenienz[523]: Sehr wahrscheinlich aus dem großen Ratssaal des Rathauses der damaligen Reichsstadt Ulm, wohl aus den Oberfenstern im Süden. Vermutlich 1803 mit anderer Ausstattung wegen der Neueinrichtung des Rathauses für die bayerische Landesregierung entfernt und im Zeughaus oder dem säkularisierten Augustiner-Chorherren-Kloster St. Michael zu den Wengen zwischengelagert. Erwerbung wahrscheinlich zwischen 1803 und 1805 durch Graf Franz Karl Friedrich Wilhelm zu Erbach-Erbach für die Glasgemäldesammlung seines Vaters Graf Franz von Erbach. Seit 1805 waren neun Scheiben im fünften und achten Fenster im sogenannten Rittersaal von Schloss Erbach im Odenwald eingebaut (Fig. 174, 178). Kurz vor 1913 fassten die Gebr. Linnemann die acht Berliner Rundscheiben zu vier Paaren zusammen (Fig. 175f.). Im Juni oder Juli 1927 wurden sie aus der Frankfurter Kunsthandlung Jakob Rosenbaum für das Deutsche Museum erworben. Nach kriegsbedingter Auslagerung im Central Collecting Point Wiesbaden vor 1966 an die Skulpturensammlung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz übergeben, seit 1984 im Bestand des Kunstgewerbemuseums.

Fig. 174. Fünftes bis achtes Fenster im Rittersaal des Erbacher Schlosses. Erbach/Odenwald, Gräflich Erbach-Erbach und Wartenberg-Rothische Rentkammer. Johann Wilhelm Wendt, um 1805.

[523] Grundlegend zur Provenienz vgl. CVMA Deutschland I,3, 1994, S. 257f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 175. Erbach/Odenwald, Schloss, Rittersaal, sechstes Fenster. Zustand zwischen 1911/13 und 1927. Linnemann-Archiv Frankfurt am Main.

Fig. 176. Erbach/Odenwald, Schloss, Rittersaal, siebtes Fenster. Zustand zwischen 1911/13 und 1927. Linnemann-Archiv Frankfurt am Main.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 177. Aquarell der Rundscheibe mit der Geburt Christi (Kat. Nr. 84). Titelblatt zur „Kurzen Geschichte der alten Glasmalerey" von Christian Kehrer. Erbach/Odenwald, Gräflich Erbach-Erbach und Wartenberg-Rothische Rentkammer. Johann Wilhelm Wendt, um 1805.

Fig. 178. Erbach/Odenwald, Schloss, Rittersaal. Zustand vor 1927.

Fig. 179. Wappenscheibe. Erbach/Odenwald, Schloss, Rittersaal. 2. H. 15. Jahrhundert.

Die südlichen Oberfenster im großen Ratssaal des Ulmer Rathauses (Fig. 173) können aus folgenden Gründen sehr wahrscheinlich als ursprünglicher Standort der Scheiben gelten: Die Ulmer Herkunft wird im Katalog der Erbach'schen Sammlung von 1805 belegt; das ausgesprochen ungewöhnliche Bildprogramm begegnet in den 1480 datierten Ratsfenstern des Ulmer Münsters (Chor I) wieder; Scheiben und Fenster stehen sich stilistisch nahe wie sie auch in der vor 1803 publizierten Literatur als Werke der selben Meister gesehen werden; dieser Zusammenhang wird von DIETERICH, 1825 aufgenommen und der Ausbau der Scheiben für die Zeit vor 1805 überliefert. Der Ausbau geschah wahrscheinlich im Zuge der Neueinrichtung des Rathauses für die bayerische Landesregierung, worauf die Scheiben vermutlich im Zeughaus oder dem säkularisierten Augustiner-Chorherren-Kloster St. Michael zu den Wengen zwischengelagert wurden[524]. Hier, möglicherweise schon im Rathaus, erwarb Graf Franz Karl Friedrich Wilhelm zu Erbach-Erbach, zu dieser Zeit in Ulm als Leutnant stationiert, die Scheiben für die Glasgemäldesammlung seines Vaters Franz von Erbach. Seit 1805 waren neun Scheiben im fünften und achten Fenster im sogenannten Rittersaal von Schloss Erbach im Odenwald eingebaut[525]. Zu unbekanntem Zeitpunkt wurden die Scheiben ausgebaut; unbekannt ist auch, ob sie darauf in den Kunsthandel

[524] Stadtarchiv Ulm, A (3421), Reg.–Nr. 175.

[525] KATALOG ERBACH, 1805, S. 360, 367f., 385, 390; siehe auch „Bibliographie".

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

verkauft oder von der Frankfurter Kunsthandlung J. Rosenbaum in Kommission übernommen wurden[526]. Von ihr erwarben die Staatlichen Museen Berlin die Scheiben im Juni oder Juli 1927 für das Deutsche Museum. Nach Ausbau im Museum und Auslagerung im Zweiten Weltkrieg wurde in der Literatur vermutet, die Scheiben seien 1945 zerstört worden[527]. Zwar hatte WENTZEL sie bereits 1954 im Central Collecting Point Wiesbaden gesehen, sie galten aber bis 1965 als verloren[528]. Zu unbekanntem Zeitpunkt kehrten die Scheiben in die Skulpturensammlung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz zurück und gehören seit 1984 zum Bestand des Kunstgewerbemuseum.

Fig. 180. Versuchung Christi. Ehemals Ulm, Rathaus. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum. Straßburg, Peter Hemmel, zwischen 1475 und 1480.

IKONOGRAPHISCHES PROGRAMM: Das ikonographische Programm der Scheiben ist ungewöhnlich und hat für einige Darstellungen nur in Ulm selbst zwei zeitliche Vorläufer. Als gleiche Szenen finden sich im sogenannten Medaillonfenster des Ulmer Münsters (süd IV), das wahrscheinlich in den späten 1420er Jahren entstand, die versuchte Steinigung Christi und die Speisung der Fünftausend; im sogenannten Ratsfenster im selben Bau (Chor I), das auf 1480 datiert ist und wohl einige Jahre zuvor bestellt wurde, finden sich an themengleichen Szenen die Versuchungen Christi, Christus und die Kanaanäerin, die Heilung des stummen Besessenen, die Speisung der Fünftausend, die versuchte Steinigung Christi, der Einzug in Jerusalem und die Auferstehung Christi[529]. Das Bildprogramm der acht Berliner Scheiben dürfte, auch wenn das Ratsfenster weitere Szenen zeigt, zusammen mit der ebenfalls in Erbach bezeugten, gleich großen Scheibe der Versuchungen Christi (Fig. 180) den vollständigen Zyklus darstellen; hierfür spricht, dass die Scheiben vermutlich ehemals in den Oberfenstern der drei, jeweils dreizeiligen Fenster der Ulmer Ratsstube eingefügt waren. Die Themen des Bildprogramms wurden offensichtlich von denen im Medaillonfenster angeregt, für das Scholz einen „ausgeprägt theologischen Hintergrund auf seiten des Auftraggebers“ angenommen hatte[530]. Entgegen der dort zugrunde gelegten Ordnung nach den Perikopen der Fastensonntage orientiert sich das Bildprogramm des Rathaus-Zyklus aber nicht an liturgischen Texten. Vielmehr ist eine thematische Abfolge in drei Triaden zu beobachten: Die erste Dreiheit im ersten Fenster zeigte die Menschwerdung des Gottessohnes mit der Verkündigung an Maria und der mutmaßlich zentral gesetzten Geburt

[526] Die vermutlich 1873 gegründete Kunsthandlung J. Rosenbaum ist von 1885 bis 1938 am Rossmarkt 14 in Frankfurt am Main zu belegen.

[527] Zuerst von WENTZEL, 1951a/c, zuletzt von RDK, 4, 1958, Sp. 1050–1052 (Elisabeth von Witzleben/Karl-August Wirth).

[528] HEYE, 1965; WENTZEL, 1965.

[529] Zur Datierung des Medaillonfensters nach 1423 und vermutlich zum Ende der 1420er Jahre vgl. CVMA DEUTSCHLAND I,3, 1994, S. 36; zur Datierung des Ratsfensters ebd., S. 95.

[530] Ebd., S. 23. Zum Bildprogramm der Ratsfenster vgl. auch HAUSSHERR, 1986.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Jesu, gefolgt von der Bestärkung für den göttlichen Auftrag in den Versuchungen Christi; die zweite Triade im mittleren Fenster bietet in dem Gespräch Christi mit dem Kanaanäischen Weib, der Heilung des stummen Besessenen und der Speisung der Fünftausend drei Szenen aus dem öffentlichen, karitativen Wirken des Gottessohnes; die abschließende Dreiheit gilt der Bestätigung der Göttlichkeit Christi, in Steinigung, seinem königlichen Einzug und seiner den Tod besiegenden Auferstehung. So lose der inhaltliche Zusammenhang der letzten drei Szenen ist, deutet sich ein – zugleich inhaltlich zu verstehender – formaler Bezug durch die verschiedenen Gebäude an: In der Steinigung verlässt Christus den Tempel wegen seiner Göttlichkeit, im Einzug betritt er die Stadt als König, und in der Auferstehung entsteigt er dem Sarkophag als Sieger über den Tod.
Zu den häufig in Rathäusern verbreiteten Bildprogrammen zeigt dieser Scheiben-Zyklus keine fassbaren Verbindungen: weder zu einer auf die Neun Helden oder Symbole des Reiches bezogenen Thematik, noch zu dem am Jüngsten Tag richtenden Christus. Vielmehr ist der Scheiben-Zyklus als thematische Abwandlung der älteren Medaillonfenster zu verstehen sowie als Verweis auf die Ratsfenster, die im Ulmer Münster in einem größeren thematischen Zusammenhang standen.

RESTAURIERUNGEN: Die Einfügung von Flickstücken in Kat. Nr. 83 geschah vermutlich kurz vor 1805 für die Aufstellung in Schloss Erbach, wohl durch den Glaser Johann Michael Hegny[531]. Kurz vor 1913 soll eine „Instandsetzung" der neun Scheiben durch die Gebr. Linnemann, Frankfurt am Main stattgefunden haben[532]. Restaurierung der Scheiben durch Fa. Oidtmann, Linnich 1984/85.

TECHNIK, STIL, DATIERUNG: Die immer wieder hervorgehobene hohe Qualität der Scheiben aus farbigen Gläsern gründet in den meisterlich angewandten Techniken. Selten findet sich Braunlot, zumeist Schwarzlot, das nicht nur zur Konturierung eingesetzt wurde, sondern auch für fein abgestufte, gestupfte, gewischte und radierte Halbtonmodellierungen. Auch ist auf allen Scheiben ein teils partieller, teils flächiger, aber auch ausgiebiger Einsatz von Silbergelb nachzuweisen, das nicht nur für Gelb auf weißem Glas, sondern auch für Orange auf rotem oder Grün auf blauem Überfang eingesetzt wurde. Bei wenigen Scheiben finden sich auf rotem und blassviolettem Überfang aufwändige Ätzungen, bei zahlreichen Scheiben ausgiebige Malerei in Silbergelb. Zur Abrundung von Palette und Wirkungen tragen zudem die rückseitig aufgetragenen, teils flüchtigen, teils flächigen Lasuren von Eisenrot bei. Stilistisch stehen die Scheiben einerseits der nachweislich rezipierten oberrheinischen Druckgraphik, namentlich Martin Schongauer, und Zeichnung nahe, andererseits den themengleichen Scheiben des Ratsfensters im Ulmer Münster (Chor I), die einer Straßburger Werkstattgemeinschaft von fünf Glasmalern zugeschrieben werden und auf 1480 datiert sind. Anhand der ausführlich von BECKSMANN und SCHOLZ diskutierten Zuschreibung erscheint der sogenannte Ratsmeister, der Meister des Ulmer Ratsfensters (Chor I), als entwerfender wie auch ausführender Künstler, der aufgrund stilistischer Vergleiche sehr wahrscheinlich mit Peter Hemmel zu identifizieren ist[533]. Die Datierung der Scheiben kann sich an zwei Jahreszahlen orientieren: zum einen an der von SCHOLZ, 1995 erarbeiteten Ante-quem-Datierung anhand der rezipierten Kupferstiche Martin Schongauers vor 1476, zum anderen an den ihrerseits die Berliner Scheiben rezipierenden, 1480 datierten Ratsfenstern. Daraus ergibt sich eine Datierung in die zweite Hälfte der 1470er Jahre.

Vorbemerkung: Der Zustand der Scheiben konnte aus konservatorischen Gründen nur im eingebauten Zustand beurteilt werden, bei dem die Rückseite unmittelbar zu sehen war, während die Vorderseite von einer Scheibe überdeckt wurde. Daher wurden die Maße der Literatur entnommen. GP

[531] SCHOLZ, 1995, S. 98; vgl. HESS, 1997.
[532] SCHMITZ, 1913, 1, S. 102.
[533] KAT. AUSST. STUTTGART, 1988; CVMA DEUTSCHLAND I,3, 1994; SCHOLZ, 1995.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KAT. NR. 83: VERKÜNDIGUNG AN MARIA

Fig. 181f., Abb. 127

Maß: Dm. 36,3 cm. Inv. Nr. AE 562.
Inschrift: *ave gracia x x plena dominu(s) […].*

Fig. 181. Verkündigung an Maria. Ehemals Ulm, Rathaus. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Straßburg, Peter Hemmel, zwischen 1475 und 1480. – Kat. Nr. 83.

Erhaltung: Glas auf der Innenseite wahrscheinlich intakt; Glas auf der Außenseite intakt. Bemalung auf der Innenseite mit Verlusten und Retuschen entlang von geklebten und gebleiten Sprüngen sowie partiellen Bereibungen; Bemalung auf der Außenseite vorzüglich. Wie bei allen Scheiben der Serie ist auch hier bei einigen Randeinfassungen aufgrund nicht immer exakter Radien zu fragen, ob sie sich auch ursprünglich an der heutigen Stelle befanden.

Fig. 182. ES Kat. Nr. 83.

Ikonographie, Komposition: Trotz des Verlustes von knapp der Hälfte der Scherben und des nur unzureichenden Ersatzes durch Flick- und Blindstücke ist die Verkündigung an Maria unzweideutig zu erkennen[534]. Von links ist der in Albe und roten Mantel gekleidete Engel in das Mariengemach eingetreten; er beugt die Knie und trägt das gelbe Szepter, um das sich ein Schriftband mit seiner Botschaft windet. Lotrecht unterhalb des Szepters steht in einer Kanne ein Strauß Maiglöckchen anstelle der häufigeren Lilien[535]. Die Flickstücke oberhalb der Beine des Engels und seiner faltenreichen Gewänder zeigen Gottvater und hinter ihm einen Engel aus einer Marienkrönung; die gelben Flickstücke und jene mit Architektur weiter links stammen aus einem nicht zu identifizierenden Zusammenhang. Maria hat sich von der rechts stehenden Bank mit rotem Kissen erhoben und die Lektüre der vor ihr auf dem Lesepult liegenden Bücher unterbrochen; sie kreuzt demütig die Arme vor der Brust und hat den Blick gesenkt. Über Marias nimbiertem Kopf ist die Taube des Heiligen Geistes zu erkennen, die auf den weiter links zu sehenden, goldenen Strahlen herbeigeflogen ist. Marias Pult ist von zwei dünnen Säulen gerahmt, die ehemals einen bis auf geringe Reste zerstörten Baldachin über Pult und Bank trugen. Der Boden des Mariengemaches ist mit Steinplatten bedeckt, nach hinten schließt eine halbhohe Mauer ab, über der sich der Blick in eine Hügellandschaft mit Weg, Wiese, Felsen und Himmel mit Wolke öffnet.

Der Scheibe verwandt erscheinen, ohne als unmittelbare Vorlagen angesehen werden zu können, verschiedene Stiche der Verkündigung an Maria vom Meister E.S. (L. 8, 9, 11, 13), gehören das Mariengemach, das Eintreten und Niederknien des Engels wie auch die abwehrende Handgeste und das Abwenden Marias doch zu den verbreiteten Motiven.

Datierung: Straßburg, Peter Hemmel, zwischen 1475 und 1480.

CVMA 98697

GP

KAT. NR. 84: GEBURT CHRISTI

Fig. 183–185, Abb. 128

Maß: Dm. 36,6 cm. Inv. Nr. AE 561.
Erhaltung: Glas auf der Innenseite wahrscheinlich intakt; Glas auf der Außenseite intakt bis auf winzige Ausbrüche. Bemalung auf der Innenseite mit kleineren Ausbrüchen und partiell gering berieben; Bemalung auf der Außenseite vorzüglich. Wie bei allen Scheiben der Serie ist auch hier bei einigen Randeinfassungen aufgrund nicht immer exakter Radien zu fragen, ob sie sich auch ursprünglich an der heutigen Stelle befanden (Fig. 184).
Ikonographie, Komposition: Die Geburt Christi ist in einem jüngeren Typus, der Anbetung des gerade geborenen, auf dem Boden liegenden Kindes, dargestellt; dieser geht auf die erstmals 1373 veröffentlichen Revelationes der 1391 heilig gesprochenen Birgitta von Schweden zurück[536]. Maria kniet in der Bildmitte, bekleidet mit einem weißen Kleid und einem stoffreichen blauen Mantel, schaut auf den Betrachter und hat die Hände in einer Geste des Erstaunens vor die Brust gehoben. Rechts liegt das in ein Tuch gewickelte Jesuskind vor ihr auf einer ausgebreiteten Bahn ihres Mantels und schaut zu ihr auf. Etwas tiefer im Raum stehen die Tiere unter einem Strohdach: Der Ochse hat seinen

[534] Zur Ikonographie vgl. LCI, 4, 1972, Sp. 422–437 (Johannes Emminghaus); LTHK, 10, 2001, Sp. 688f. (Volkmar Greiselmayer); SCHILLER, 1, 1966, S. 44–63.

[535] Anstatt der meist weißen Lilien (Lilium candidum) hier Maiglöckchen (Convallaria majalis, auch: Lilium convallium) zu finden, liegt in deren alternativem lateinischen Namen begründet wie auch in der Gleichsetzung der Gottesmutter mit ihnen, die sich in der Anrufung „Tu lilium convallium" in dem „Hortus rosarum dei genitricis Mariae" genannten, in Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts überlieferten Gedicht findet, MONE, 1854, S. 413–420, hier S. 415; BEHLING, 1967, S. 30.

[536] Zur Ikonographie vgl. LCI, 2, 1970, Sp. 86–120 (Pia Wilhelm u. a.); SCHILLER, 1, 1966, S. 69–99. Zur hl. Birgitta von Schweden vgl. BBKL, 1, 1990, Sp. 599f. (Friedrich Wilhelm Bautz).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 183. Geburt Christi. Ehemals Ulm, Rathaus. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Straßburg, Peter Hemmel, zwischen 1475 und 1480. – Kat. Nr. 84.

Fig. 184. Geburt Christi. Zustand vor 1913. Ehemals Ulm, Rathaus. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Straßburg, Peter Hemmel, zwischen 1475 und 1480.

Kopf zum Kind gedreht und schaut es an, der Esel hat seinen Kopf im Laut-Geben in den Nacken geworfen. In Marias Rücken und von ihr optisch durch eine Stütze getrennt hockt Joseph vor einem Feuer und rührt in einem langstieligen Topf. Er befindet sich in einem baufälligen Stall aus Rundsäulen mit Würfelkapitellen und einem Bogen, Mauern aus Haustein und einem löchrigen Dach, unter dessen Öffnung nach rechts Maria kniet. Direkt über ihr schweben drei Engel, die ein Schriftband mit nicht lesbarer Notation halten. In der Hochachse zwischen Maria und Engel sind im Mittelgrund ein heraneilender Hirte mit Stab und im Hintergrund die Schafe seiner Herde zu sehen. Hier wie durch den Bogen der Stallruine geht der Blick in eine Hügellandschaft mit Wegen, Wiesen, Büschen und Himmel.

Fig. 185. ES Kat. Nr. 84.

Vorlagen, aus denen Einzelheiten genutzt wurden, scheinen zwei Kupferstiche Martin Schongauers (L. 4, 5) gewesen zu sein. Bedeutsam und für die Rezeption in den neun Scheiben typisch ist, dass die Vorlagen nicht vollständig, nicht einmal in den Grundzügen der Komposition kopiert wurden. Nur einzelne Motive, u. a. der untere Teil des Marienmantels, das auf ihrem Kopf liegende Tuch, die Köpfe der Tiere und die Architekturen, scheinen von den Druckgraphiken angeregt zu sein.

Datierung: Straßburg, Peter Hemmel, zwischen 1475 und 1480.

CVMA 98698

GP

KAT. NR. 85: CHRISTUS UND DAS KANAANÄISCHE WEIB

Fig. 186f., Abb. 129

Maß: Dm. 36,6 cm. Inv. Nr. AE 564.

Erhaltung: Glas auf der Innenseite wahrscheinlich intakt; Glas auf der Außenseite intakt. Bemalung auf der Innenseite mit partiellen minimalen Ausbrüchen und an wenigen Stellen gering berieben; Bemalung auf der Außenseite vorzüglich. Wie bei allen Scheiben der Serie ist auch hier bei einigen Randeinfassungen aufgrund nicht immer exakter Radien zu fragen, ob sie sich auch ursprünglich an der heutigen Stelle befanden.

Ikonographie, Komposition: Zu den Wunderheilungen zählt die Begegnung von Christus und dem Weib aus Kanaan, die im Matthäus- und im Markusevangelium berichtet wird[537]. Beide überliefern: Im Gebiet von Tyrus ist Christus von einem Weib, das vor ihm niederfiel, angesprochen worden, er solle ihre Tochter von einem Dämon befreien, doch er hörte ihr nicht zu. Allein Matthäus berichtet: Darauf haben die Jünger für die Frau gebeten und erhielten von Christus zur Antwort, er sei nur zu den Juden gesandt worden, damit seien die heidnische Frau und ihre Tochter nicht gemeint. Den anschließenden Wortwechsel zwischen Christus und dem Weib berichten beide Evangelien dem Sinn nach gleich: Auf Christi Aussage, das Brot solle zuerst die Kinder nähren und nicht den Hunden vorgeworfen werden, stimmte die Frau ihm zu, fügte aber an, auch die Hunde bekämen von den Brotresten ihres Herrn, worauf der Gottessohn entgegnete, ihr Glaube sei groß und ihre Bitte sei erfüllt.

Dargestellt ist der rechts stehende Christus, der sich der Gruppe der Jünger zugewandt hat und, darauf deutet die Geste seiner

[537] Mt 15,21–28; Mk 7,20–30. Zur Ikonographie vgl. HAUSSHERR, 1986; LCI, 1, 1968, Sp. 273–277 (Walter Artelt); LCI, 4, 1972, Sp. 542–549, bes. Sp. 543 (Wolfgang Braunfels); SCHILLER, 1, 1966, S. 186.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 186. Christus und das Kanaanäische Weib. Ehemals Ulm, Rathaus. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Straßburg, Peter Hemmel, zwischen 1475 und 1480. – Kat. Nr. 85.

Rechten, dem für die Gruppe sprechenden Petrus antwortet. Im Gegensatz zu Christus, der als Einzelner die rechte Bildhälfte einnimmt, sind auf der anderen Seite die Jünger und das davor kniende Weib zusammengedrängt. Unter den Jüngern haben sich zwei im Reden einander zugewandt. Das zu Christus aufschauende Weib im Vordergrund ist prächtig gekleidet mit einem brokatenen, mit Pelz besetzten Surcot über einem Kleid und mit einem blauen Mantel, dessen Verlauf unter ihrer rechten Hand unklar erscheint; das lange, geflochtene Haar und eine verzierte Haube zeichnen sie überdies aus. Das Geschehen findet in einer weiten Landschaft mit niedrigen Gewächsen unter einem blauen Himmel statt.

Fig. 187. ES Kat. Nr. 85.

In der Charakterisierung von Jüngern und Christus steht die Scheibe einem gezeichneten Abendmahl nahe, das um 1485/95 datiert und einem Straßburger Zeichner im Umkreis Peter Hemmels zugeschrieben wird (Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett). Der mittlere der vorne stehenden Jünger erinnert an zwei Stiche des Meisters E.S. (L. 97, 306a). Der violette Mantel des links stehenden Jüngers kann als seitenverkehrte Kopie auf den Mantel des mittleren Königs auf Martin Schongauers Kupferstich der Anbetung der Könige (L. 6) zurückgeführt werden.

Datierung: Straßburg, Peter Hemmel, zwischen 1475 und 1480.

CVMA 98699

GP

KAT. NR. 86: HEILUNG DES STUMMEN BESESSENEN

Fig. 188–190, Abb. 130

Maß: Dm. 36,6 cm. Inv. Nr. AE 563.

Erhaltung: Glas auf der Innenseite wahrscheinlich intakt; Glas auf der Außenseite intakt. Bemalung auf der Innenseite vorzüglich bis auf geringe Verluste entlang eines geklebten Sprunges; Bemalung auf der Außenseite vorzüglich. Wie bei allen Scheiben der Serie ist auch hier bei einigen Randeinfassungen aufgrund nicht immer exakter Radien zu fragen, ob sie sich auch ursprünglich an der heutigen Stelle befanden (Fig. 190).

Fig. 188. ES Kat. Nr. 86.

Ikonographie, Komposition: Wie das Geschehen auf Kat. Nr. 85 zählt auch die Heilung des stummen Besessenen zu den Wunderheilungen Christi und wird ähnlich im Markus- und im Lukasevangelium berichtet, abgewandelt mit zwei Besessenen bei Matthäus[538]. Die linke Bildhälfte wird von dem stehenden Christus und seinen dicht gedrängt stehenden Jüngern eingenommen; die rechte Hälfte ist dem Besessenen, zwei ihn haltenden Männern, einem Mann und einer Frau im Mittelgrund vorbehalten. Dargestellt ist der Moment, in dem Christus mit einer Segensgeste dem Besessenen den Dämon austreibt, der als geflügeltes Wesen fortfliegt. Auf Christi Anwesenheit und Tun reagiert der Besessene mit starken Bewegungen von Armen und Beinen; sein über der Brust offener Rock, die gelöste Schnürung der herunter gerutschten, löchrigen Beinlinge und die Kahlheit des Schädels unterscheiden ihn von den anderen Personen. Anders als er sind der hintere Mann in Rock mit Pelzbesatz und einen Hut, der vordere Mann modisch in Stulpenstiefel, Beinlinge, wattierten Rock und Hut gekleidet. Das Paar im Hintergrund ist durch den gelben Pileus cornutus des Mannes als Juden gekennzeichnet; die Kleidung der Frau besteht aus weißem Untergewand, rotem Kleid mit langen Ärmeln und einer weißen Haube aus Stoff. Die Heilung findet in einer karstigen, durch wenige Steine und Blätter eines Gewächses charakterisierten Landschaft unter einem Himmel mit zahlreichen hohen Wolken statt.

Datierung: Straßburg, Peter Hemmel, zwischen 1475 und 1480.

CVMA 98700

GP

[538] Mk 5,1–20; Lk 8,26–39; anders: Mt 8,28–34. SCHOLZ' Textbeleg Mk 8,14–29 verweist auf die Heilung des Blinden bei Betsaida, SCHOLZ, 1995, S. 103. Nicht auszuschließen ist, dass die Heilung des besessenen Jungen nach Mk 9,14–29 und Lk 9,37–43 dargestellt ist; dafür sprechen die beiden Personen im Hintergrund, die als Eltern des Jungen gesehen werden können, dagegen, dass die für die Heilung des stummen Besessenen in den Evangelien genannten Schweine selten dargestellt werden. Zur Ikonographie vgl. HAUSSHERR, 1986; LCI, 1, 1968, Sp. 273–277 (Walter Artelt); LCI, 4, 1972, Sp. 542–549, bes. Sp. 543 (Wolfgang Braunfels); SCHILLER, 1, 1966, S. 182f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 189. Heilung des stummen Besessenen. Ehemals Ulm, Rathaus. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Straßburg, Peter Hemmel, zwischen 1475 und 1480. – Kat. Nr. 86.

Fig. 190. Heilung des stummen Besessenen. Ehemals Ulm, Rathaus. Zustand vor 1984. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Straßburg, Peter Hemmel, zwischen 1475 und 1480.

KAT. NR. 87: SPEISUNG DER FÜNFTAUSEND

Fig. 191f., Abb. 131

Maß: Dm. 37 cm. Inv. Nr. AE 566.

Inschrift: Nicht lesbare Schrift (Hebräisch?) an der Kleidung einer Person in der Menschenmenge.

Erhaltung: Glas auf der Innenseite wahrscheinlich intakt; Glas auf der Außenseite intakt. Bemalung auf der Innenseite überwiegend vorzüglich, mit minimalen Ausbrüchen, partiell gering berieben, zurückhaltende Retuschen entlang der Sprünge; Bemalung auf der Außenseite vorzüglich. Wie bei allen Scheiben der Serie ist auch hier bei einigen Randeinfassungen aufgrund nicht immer exakter Radien zu fragen, ob sie sich auch ursprünglich an der heutigen Stelle befanden.

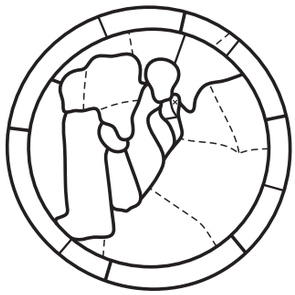


Fig. 191. ES Kat. Nr. 87.

Ikonographie, Komposition: In der Szene ist ein Speisewunder zu sehen, aufgrund der zwölf Körbe im Vordergrund die Speisung der Fünftausend, die in allen Evangelien übereinstimmend berichtet wird[539]. Dem zwischen seinen Jüngern stehenden Christus werden die Brote von einem hinter ihm Stehenden heran getragen und die Fische von jenem Jünger gereicht, der nach dem Gesichtstypus als Johannes zu erkennen ist. Durch den Segen, den Christus gerade über eines der runden Brote spricht, vermehrt sich die Speise, so dass sie von dem Jünger im violetten Mantel an die rechts gedrängt sitzende Menschenmenge verteilt werden kann. In ihr fallen verschiedene Bekleidungen wie das Kleid mit weiten Ärmeln, der Surcot aus Brokat und der Kopfputz bei der Frau im Vordergrund sowie der an Ärmeln und Seite geschlitzte, mit Fransen und Nesteln versehene Rock und Hut des Mannes auf. Lotrecht unterhalb von Christi Segensgeste stehen im Vordergrund die Körbe, in welche die Reste des Mahls gesammelt werden. Die Landschaft ist im Vordergrund kahl und felsig, zum Horizont sind ein mit Gras und Büschen bewachsener Hügel mit einem Weg sowie ein Himmel mit wenigen Wolken zu sehen.

Datierung: Straßburg, Peter Hemmel, zwischen 1475 und 1480.

CVMA 98701

GP

KAT. NR. 88: VERSUCHTE STEINIGUNG CHRISTI

Fig. 193–195, Abb. 132

Maß: Dm. 36,3 cm. Inv. Nr. AE 565.

Inschrift: Nicht lesbare Schrift (Hebräisch?) auf dem Gewandsaum der Rückenfigur.

Erhaltung: Glas auf der Innenseite wahrscheinlich intakt; Glas auf der Außenseite intakt. Bemalung auf der Innenseite vorzüglich, nur geringste partielle Beschädigungen, deutliche Retusche in Christi Kreuznimbus. Bemalung auf der Rückseite vorzüglich. Störend auf das Erscheinungsbild wirken sich drei schwarze Scherben links und oben anstelle zerstörter Originale aus. Wie bei allen Scheiben der Serie ist auch hier bei wenigen Randeinfassungen aufgrund nicht immer exakter Radien zu fragen, ob sie sich auch ursprünglich an der heutigen Stelle befanden (Fig. 195).

Ikonographie, Komposition: Trotz fehlender, durch Blindstücke ersetzter Scherben und Ausbrüchen in originalen Scherben ist die Szene als die versuchte Steinigung Christi im Tempel zu

[539] Mt 14,13–21; Mk 6,32–44; Lk 9,11–17; Joh 6,1–13. Zur Ikonographie vgl. HAUSSHERR, 1986; LCI, 1, 1968, Sp. 326–330 (Ursula Nilgen); LCI, 4, 1972, Sp. 542–549, hier Sp. 543 (Wolfgang Braunfels); SCHILLER, 1, 1966, S. 173–176.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 192. Speisung der Fünftausend. Ehemals Ulm, Rathaus. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Straßburg, Peter Hemmel, zwischen 1475 und 1480. – Kat. Nr. 87.

Fig. 193. ES Kat. Nr. 88.

die Tür nach rechts hinaus. Von der Gruppe der Juden sind vier Personen erhalten, die durch den Pileus cornutus und die Inschrift am Gewand der Rückenfigur im Vordergrund eindeutig gekennzeichnet sind. Zwischen letzterer und Christus liegen zwei Steine auf dem Boden; einen hat ein Mann in der Rechten, einen weiteren Stein hält der Mann im Brokatrock in Brusthöhe. Auch der links zu sehende Mann im Ausfallschritt hielt vermutlich einen Stein in der erhobenen Rechten. Der zwischen ihm und der Figur im Brokatrock zu sehende Mann erscheint als Zuschauer. Aufgrund des Angriffs tritt Christus nach rechts, wendet sich aber zurück, wobei sein Blick auf die Steiniger gerichtet ist und die Gesten seiner Hände an das vorausgehende Gespräch erinnern. Durch die Tür rechts sind ein Platz, mit ähnlichen Fliesen wie das Gebäudeinnere gepflastert, und der bewölkte Himmel zu sehen.
Datierung: Straßburg, Peter Hemmel, zwischen 1475 und 1480.
CVMA 98702
GP

Fig. 194. Versuchte Steinigung Christi. Ehemals Ulm, Rathaus. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Straßburg, Peter Hemmel, zwischen 1475 und 1480. – Kat. Nr. 88.

Fig. 195. Versuchte Steinigung Christi. Zustand vor 1914. Ehemals Ulm, Rathaus. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Straßburg, Peter Hemmel, zwischen 1475 und 1480.

erkennen, die im Johannesevangelium berichtet wird[540]. Dem dargestellten Geschehen ging Jesu Streitgespräch mit den Juden in der Synagoge voraus, das in ihrer wütenden Ablehnung seines Zeugnisses gipfelte, er habe existiert, bevor es Abraham, ihren erklärten Stammvater, gegeben habe. Aus dem links als Außenbau und in der Mitte mit einem Innenraum zu sehenden Gebäude tritt Christus angesichts der drohenden Steinigung durch

[540] Joh 8,12–59. Die Identifizierung der Szene als Vertreibung Jesu aus der Synagoge von Nazareth (Mt 13,54–58; Mk 6,1–6; Lk 4,16–30) trifft wegen der dann ungedeuteten Steine am Boden und in den Händen der Personen nicht zu, METZ, 1966, S. 87. Zur Ikonographie vgl. HAUSSHERR, 1986; LCI, 4, 1972, Sp. 212f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KAT. NR. 89: EINZUG CHRISTI IN JERUSALEM

Fig. 196f., Abb. 133

Maß: Dm. 37 cm. Inv. Nr. AE 567.

Inschriften: Unleserliche, vierzeilige Schrift vor der Kappe des vorderen Mannes unter dem Tor[541].

Erhaltung: Glas auf der Innenseite wahrscheinlich intakt; Glas auf der Außenseite an einer kleinen Stelle im Christusmantel mit aufgeschlossener Oberfläche, am Tor an drei kleinen Stellen bekratzt, sonst vorzüglich. Bemalung auf der Innenseite bis auf winzige partielle Bereibungen vorzüglich; Bemalung auf der Außenseite vorzüglich. Auf das Erscheinungsbild wirken sich nur drei erneuerte Scherben minimal störend aus. Ist bei allen Scheiben der Serie zu fragen, ob sie sich auch ursprünglich an der heutigen Stelle befanden, erscheint dieser Umstand bei der Randeinfassung dieser Scheibe sehr wahrscheinlich, da sich das gleiche Muster auf dem Rand einer Wappenscheibe der Sammlung auf Schloss Erbach (Fig. 179) findet; SCHOLZ sah in dem Rahmenband von Kat. Nr. 89 wieder verwendete Scherben einer Rundscheibe des frühen 16. Jahrhunderts[542]. Es liegt nahe, die Neurahmung der Scheiben entsprechend dem Katalog der Erbach'schen Sammlung von 1805 in die Zeit kurz davor zu datieren; Ausführender war vermutlich der ortsansässige Glaser Johann Michael Hegny[543]. Ergänzung von zwei Scherben der Rahmung zwischen 8- und 9-Uhr-Position durch Oidtmann, an deren Stelle sich vor 1923 Blankscherben befanden.

Fig. 196. ES Kat. Nr. 89.

Ikonographie, Komposition: Der Einzug Christi in Jerusalem geht bis in Einzelheiten der Darstellung auf den im Spätmittelalter verbreiteten Typus zurück[544]. Der in die Bildmitte gesetzte Christus reitet auf einer Eselin, die von ihrem Fohlen begleitet wird. Ihm folgen von links aus dem Hintergrund die Apostel, unter denen rechts vorne Petrus zu erkennen ist. Christi Einzug wird von dreierlei Huldigungen durch das Volk unter dem Stadttor begleitet: den auf den Weg gestreuten Palmzweigen als Siegeszeichen, den ausgebreiteten Kleidern als Königshuldigung sowie den Hosianna-Rufen. Von den Männern unter dem Stadttor breitet der vordere rechts einen faltenreichen Stoff aus, sein Nebenmann ruft und hebt die Hand grüßend an seine Mütze, und auch hinter ihm hebt einer grüßend seine Hände. In dem vierten Mann mit dem auffälligen Zettel an seiner Mütze ist einer jener bei Lukas erwähnten Pharisäer zu erkennen, der Christus zurief, er solle seine Jünger zum Schweigen bringen, die Segensrufe angestimmt hatten[545]. Der kleinere Mann, der im Mittelgrund auf eine Palme gestiegen ist und Äste abbricht, ist als der Zöllner Zachäus zu identifizieren, der in Christi Einzug in Jericho erwähnt wird und schon auf frühchristlichen Darstellungen beim Einzug in Jerusalem begegnet[546]. Auf dem felsigen Boden vor der Stadt liegen einige Steine, nahe der Stadt wachsen einige Pflanzen. Das Stadttor zeigt als reich gegliederte Anlage in der Mitte ein Tor, Wehrgänge und Torhaus sowie seitliche Rundtürme mit Zinnen, Fenstern und holzverkleidetem Mauerkranz. Hinter der Szene ist ein weiter, mit wenigen Wolken besetzter Himmel zu sehen.

Fig. 197. Einzug Christi in Jerusalem. Ehemals Ulm, Rathaus. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Straßburg, Peter Hemmel, zwischen 1475 und 1480. – Kat. Nr. 89.

Als „unmittelbarer Werkzusammenhang" mit den Ulmer Ratsfenstern schienen SCHOLZ der Jude mit dem Schriftzettel vor der Kappe – dort in der Steinigung – und „engere motivische Übereinstimmungen in der Stadttorarchitektur"[547].

Datierung: Straßburg, Peter Hemmel, zwischen 1475 und 1480.

CVMA 98703

GP

KAT. NR. 90: AUFERSTEHUNG CHRISTI

Fig. 198f., Abb. 134

Maß: Dm. 36,3 cm. Inv. Nr. AE 568.

Erhaltung: Glas auf der Innenseite wahrscheinlich intakt; Glas auf der Außenseite intakt. Bemalung auf der Innenseite bis auf geringste partielle Bereibungen vorzüglich; Bemalung auf der Außenseite vorzüglich. Auf das Erscheinungsbild wirken sich die fünf erneuerten Scherben, die u.a. die zentrale Gestalt des Auferstehenden ersetzen, ausgesprochen störend aus. Wie bei allen Scheiben der Serie ist bei einigen Randeinfassungen zu

[541] Eine Parallele zu dieser Inschrift findet sich in der vierzeiligen, wohl hebräischen Inschrift am Hut eines Juden in der versuchten Steinigung Christi im Ratsfenster des Ulmer Münsters (Chor I, 6b).

[542] SCHOLZ, 1995, S. 107.

[543] HESS, 1997.

[544] Mt 21,1–11; Mk 11,1–11; Lk 19,28–38; Joh 12,12–18. Zur Ikonographie vgl. LCI, 1, Sp. 593–597 (Elisabeth Lucchesi Palli u. a.); SCHILLER, 2, 1968, S. 28–33; RDK, 4, 1958, Sp. 1039–1060 (Elisabeth von Witzleben/Karl-August Wirth).

[545] Lk 19,39f. Einer der bei Joh 12,19 genannten Pharisäer ist nicht in dem Mann zu sehen, da diese untereinander, aber nicht mit Christus sprachen.

[546] Lk 19,1–10.

[547] SCHOLZ, 1995, S. 107.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

fragen, ob sie sich auch ursprünglich an der heutigen Stelle befanden.

Ikonographie, Komposition: Trotz des Fehlens der Bildmitte mit der Hauptfigur ist als Darstellung unzweideutig die Auferstehung Christi aus dem Grab zu erkennen[548]. Von dem schräg im Bild stehenden, von rechts vorne nach links hinten fluchtenden Steinsarkophag ist der große,

Fig. 198. ES Kat. Nr. 90.

Fig. 199. Auferstehung Christi. Ehemals Ulm, Rathaus. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Straßburg, Peter Hemmel, zwischen 1475 und 1480. – Kat. Nr. 90.

ebenfalls steinerne Deckel offenbar von dem Engel abgehoben worden, der rechts hinter der Tumba schwebt. Er ist in eine Albe gekleidet, ein Schapel mit schmückendem Stein und Kreuz über der Stirn ziert seinen Kopf; der Engel schaut auf den auferstehenden Christus, von dem sich nur der rechte Fuß erhalten hat. Sehr wahrscheinlich befand sich der Gottessohn räumlich vor dem Tumbadeckel, war bis auf ein großes Tuch nackt und hielt einen Stab mit der Kreuzesstandarte in der Linken. Sein Erscheinen hat zwei der vier Wächter aufgeweckt. Links hinten deutet einer mit der linken Hand auf den Auferstehenden und versucht mit der Rechten seinen weiter vorne schlafenden Kameraden zu wecken. Vor der vorderen Schmalseite der Tumba erhebt sich ein Wächter und schiebt, wohl weil er dem Anblick nicht zu trauen scheint, das Visier seiner Beckenhaube hinauf. Der vierte, hinter der Tumba kauernde Wächter schläft zusammengesunken weiter. Mit Morgenstern, Streitflegel, Streitaxt und Bogen trägt jeder der Wächter ebenso eine andere Bewaffnung wie sie in Teil- und Plattenharnisch, Kettenhemd und wattiertes Wams unterschiedlich gerüstet sind. Die Landschaft ist teilweise mit Gras bewachsen und wird links hinten von schroffen Felsen gebildet; rechts hinten ist ein Stück Himmel zu sehen.

Aus Martin Schongauers Auferstehung (L. 30) sind in die Scheibe die Grundzüge der Komposition wie der schräg gestellte Sarkophag und dessen diagonal gestellter Deckel sowie Gestalt und Charakter des Engels übernommen; der vorgesetzte, den Boden leicht berührende Fuß Christi lässt ahnen, dass auch der Auferstandene der Scheibe weitgehend jenem des Kupferstichs glich.

Datierung: Straßburg, Peter Hemmel, zwischen 1475 und 1480.

CVMA 98704

GP

KAT. NR. 91: HL. JOHANNES EVANGELIST, KOPFFRAGMENT

Abb. 136

Maße: H. 23,5 cm, B. 10,6 cm. Inv. Nr. F.3257 a.

Bibliographie: Unpubliziert.

Ursprünglicher Standort: Ulm, Münster, Johannesfenster n III, 4d[549].

Provenienz: 1935 erworben aus der Sammlung Albert Figdor, Wien; Vorbesitzer: Hauptmann Geiger, Oberstudienrat Hassler, beide Ulm. Das Fragment dürfte 1868/69 bei der eingreifenden Restaurierung des Fensters durch den Nürnberger Glasmaler Hermann Kellner entfernt und durch eine Neuschöpfung ersetzt worden sein[550].

Erhaltung: Die Bemalung auf der Außenseite intakt, auf der Innenseite jedoch stellenweise berieben, die Konturen teilweise ausgebrochen. Das Glas ist unversehrt. Verbleiung neu.

Ikonographie: Johannes, wie üblich jung und bartlos, ist hier ins Dreiviertelprofil gewendet. Das Kopffragment stammt aus Fenster n III im Chor des Münsters, das in großfigurigen Szenen die Legende von Johannes d. T. und Johannes Ev. erzählt. Es gehörte zum Bildnis des Evangelisten in der Darstellung von der Auferweckung der Drusiana. Wie die „Legenda aurea" berichtet, vollbrachte Johannes das Wunder, als er von seiner Verbannung aus Patmos nach Ephesus zurückkehrte und am Stadttor auf den Leichenzug mit dem Sarg der verstorbenen Freundin Drusiana traf[551].

Farbigkeit, Technik, Stil: Das um 1410/15 entstandene Johannesfenster stellt, Hartmut SCHOLZ zufolge, zusammen mit dem Annen-Marienfenster des Ulmer Münsters den End- und Höhepunkt der überregionalen Glasmalereitradition parlerischer Prägung dar[552]. Mit den ausdrucksvollen markanten Zügen, den

[548] Mt 28,1–10; Mk 16,1–8; Lk 24,1–9; Joh 20,1–10. Zur Ikonographie vgl. LCI, 1, 1968, Sp. 201–218 (Pia Wilhelm); RDK, 1, 1937, Sp. 1230–1240 (Hubert Schrade); SCHILLER, 3, 1971, S. 68–88.

[549] Zum Johannesfenster vgl. CVMA DEUTSCHLAND I,3, 1994, S. XLI–XLV, 14f., 21, 28–35, 63, 284–290, Fig. 14, Abb. 121.

[550] Kellner nutzte die Gelegenheit, um zahlreiche an sich noch gut erhaltene Stücke auszutauschen. Seine Ergänzungen wurden jedoch bald als unpassend empfunden und bei der nächsten umfassenden Restaurierung des Fensters 1917/18 durch die Münchner Werkstatt F. X. Zettler entweder durch die ehemals ausgeschiedenen Originale oder, wie in diesem Fall, durch eine stilistisch einfühlsamere Kopie ersetzt, CVMA DEUTSCHLAND I,3, 1994, S. 14, 19.

[551] BENZ, 1975, S. 67; LCI, 7, 1974, Sp. 110, 121 (Martin Lechner).

[552] CVMA DEUTSCHLAND I,3, 1994, S. XLV, 32.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

großen Augen, der kräftigen Nase und den vollen Lippen erscheint der Kopf geradezu als klassischer Vertreter dieses Stils und Figurentyps. Dennoch handelt es sich bei dem Fragment um kein Original, sondern um eine Ergänzung des späten 15. Jahrhunderts[553]. Gerade in dieser Funktion ist es besonders interessant, weil historische Flickstücke von den Restauratoren des 19. Jahrhunderts fast immer eliminiert und durch eigene, als „künstlerisch qualitätvoller" angesehene, dem originalen Umfeld nachempfundene Kopien ersetzt wurden. Entsprechend rar sind solche Einzelteile. Der Kopf belegt anschaulich das stilistische Einfühlungsvermögen und maltechnische Können des spätgotischen Glasmalers, der das Stilidiom erstaunlich genau nachahmte. Wie bei den Originalen liegt die auf dem weißen Glas in kräftigen Konturen angelegte Binnenzeichnung über dem ausschließlich mit malerischen Mitteln aus dem Halbton modellierten Gesicht, das freilich ein wenig härter im Ausdruck erscheint und in deutlich kräftigeren braunen Tönen koloriert ist. Sehr treffend ist zudem die Wiedergabe der Augen, mit schwarzer Iris und braunen Pupillen, deren schwarze Kontur er allerdings anders als beim Original noch zusätzlich durch einen weißen Radierstrich akzentuierte.
Datierung: Ulm, Ende 15. Jahrhundert.

CVMA 98740
EF

KAT. NR. 92: KOPF EINER MADONNA

Fig. 200, Abb. 126

Maße: H. 10,5 cm, B. 7,8 cm. Inv. Nr. F.3299.
Bibliographie: Unpubliziert.
Ursprünglicher Standort: Laut Vermerk der Inventarkarte stammt das Fragment aus dem Franziskanerkloster in Eger. Es belegt – was bislang noch völlig unbekannt war –, dass die Franziskanerkirche um 1500 Glasmalereien aufgewiesen haben muss. Die 1285 mit einer Halle von vier Jochen und gleich langem Chor mit Fünfachtelschluss neu errichtete und der Verkündigung an Maria geweihte Kirche ist heute noch in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten. Ihre Glasmalereien dürften zusammen mit der übrigen, nach der 1465 erfolgten Reformation des Klosters teilweise erneuerten Ausstattung[554], der Barockisierung des Raumes zum Opfer gefallen sein[555]. Wie das Köpfchen der Vernichtung entging, weiß man nicht, ebenso wenig ist bekannt, ob es 1827 mit dem Abtransport der damals in Eger noch vorhandenen Kunstschätze der Stadt nach Wien gelangte[556].
Provenienz: 1935 erworben aus der Sammlung Albert Figdor, Wien; Vorbesitzer Herr oder Frau Furnberg, Wien.

Fig. 200. Kopf einer Madonna. Ehemals Eger, Franziskanerklosterkirche. Eger, um 1500. – Kat. Nr. 92.

Erhaltung: Die Glasoberflächen sind intakt, der Zustand der Bemalung auf der Innenseite ist ausgezeichnet, die Lasuren der Außenseite weisen leichte Kratzspuren auf.
Ikonographie: Die Identität Marias belegen die kaiserliche Bügelkrone und das, ihren Status als Jungfrau betonende, unter dem kurzen Schleier offen über die Schultern fließende Haar[557]. Der leichten Neigung ihres Hauptes zufolge, könnte sie mit dem Jesusknaben auf dem Arm dargestellt gewesen sein.
Technik, Stil: Die motivische Ähnlichkeit des Köpfchens zu den dürerzeitlichen Madonnen in Nürnberg fällt auf den ersten Blick ins Auge. Es entspricht einem Typus, der spätestens seit 1493 zum Standardrepertoire der Hirsvogel-Werkstatt gehörte und der bis 1525 insbesondere bei Glasmalereien mit dem Bildnis der

[553] Eindeutig als mittelalterliche Ergänzung beurteilte das Stück auch Dr. Hartmut Scholz, Freiburg, dem ich für seine Stellungnahme herzlich danke.

[554] In der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts erhielten zumindest das Kirchengewölbe und die Sakristei eine neue Ausmalung, wie die neuerdings aufgedeckten Reste von Gewölbemalereien sowie eine Wandmalerei in der Sakristei mit einem Erbärmdechristus belegen, Hamperl, 1992b, S. 349. Erhalten blieben ferner die Skulpturen eines Kruzifixus, heute im Stadtmuseum Eger, und einer Madonna, heute in der Nationalgalerie, Prag (beide 3. Viertel 15. Jahrhundert), Tietz-Strödel, 1992a, S. 87–93, Abb. 87, 305.

[555] Tietz-Strödel, 1992a, S. 90.

[556] Sie umfassten sechs Wagenladungen und waren für die Ausstattung von Schloss Laxenburg bei Wien bestimmt, das sich Kaiser Franz seit 1808 als Lustschloss im romantisch-historisierenden Stil erbauen und einrichten ließ, Tietz-Strödel, 1992a, S. 185.

[557] Der Schleier bedeckt bei den anderen kaiserlichen Heiligen – Kunigunde etwa oder Helena – stets das Haupt ganz, Braun, 1974, Sp. 321–324, 447–450.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Strahlenkranzmadonna immer wieder begegnet[558]. Unter dem Einfluss Dürers lassen sich vor allem im Ausdruck Veränderungen feststellen. Ein frühes Beispiel ist die um 1502 entstandene Strahlenkranzmadonna in der Tetzelkapelle von St. Egidien[559], deren Miene im Vergleich zu den älteren Darstellungen dieses Themas lebendiger wirkt. Die gleiche sanftmütige Gemütslage spiegelt sich auch im Antlitz der Egerer Maria wider, die demnach wohl auf ein entsprechendes Vorbild rekurriert. Dem Madonnenkopf in der Tetzelkapelle vergleichbar scheint eine Zeichnung der Madonna für das Pfinzingfenster in St. Sebald[560] (Fig. 201) mit einer ähnlichen Gestaltung von Gesicht, Haar und Krone.

Das Kopffragment aus Eger besticht jedoch nicht nur durch die hohe künstlerische Qualität des Entwurfs, sondern auch durch die maltechnische Raffinesse der Ausführung. Das Gesicht ist in einer zarten hellgrauen Lasur angelegt und durch Stupfen mit dem trockenen Pinsel in weichen tonigen Übergängen modelliert, womit zugleich auch das Aussehen von Haut imitiert wird. Nur die Glanzlichter auf Nasenrücken und Oberlidern sind mit dem Federkiel radiert. Die Umrisslinien von Gesicht und Kinn sind in dünnen, Brauen, Augen, Nasenkontur und Mund in kräftigeren Pinselstrichen gezeichnet und jeweils durch nadelscharfe Radierstriche akzentuiert. Eher konventionell hingegen mutet die Wiedergabe von Schleier, Krone und Haaren an – das mit feinen Pinsel- und Radierstrichen gezeichnete lockere Gekräusel der Haare, der durch Kreuzschraffuren betonte Glanz des Goldes in der Krone, die im Licht funkelnden Perlen und der in breiten wässrigen Zügen angelegte Faltenwurf des Schleiers. Mit dieser Maltechnik unterscheidet sich das Köpfchen klar von den Arbeiten der Hirsvogel-Werkstatt, deren Eigenart Hartmut SCHOLZ bis hin zur Händescheidung einzelner Mitarbeiter definiert hat[561]. Bei aller Ähnlichkeit scheint ausgeschlossen, dass der Kopf in Nürnberg angefertigt wurde, auch wenn man in dem Entwurf den maßgeblichen Einfluss Dürers vermuten darf: Eger und Nürnberg standen seit 1277, dem Jahr, in dem beide Städte die Reichsfreiheit erhielten, immer in enger Verbindung[562]. Als die böhmische Stadt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts einen wirtschaftlichen Aufschwung erlebte, wurde der kulturelle Austausch mit Nürnberg intensiviert. Die entscheidenden Impulse gingen dabei stets von Nürnberg aus, dessen Einfluss auf die Kunstproduktion in Eger nicht nur für Malerei – die in Eger tätigen Nürnberger Meister sind sogar in den Quellen erwähnt[563]–, sondern auch für andere Gattungen belegt ist[564]. Davon legt auch das Köpfchen Zeugnis ab, das als ein Werk von herausragender künstlerischer Qualität nicht zuletzt deshalb

Fig. 201. Kartonfragment für eine Strahlenkranzmadonna. St. Petersburg, Staatliche Eremitage. Albrecht Dürer, vor 1515.

[558] Vgl. insbesondere die Strahlenkranzmadonnen in St. Andreas, Kalchreuth sowie drei weitere, zwischen 1493 und etwa 1495 entstandene in der Johanniskirche Nürnberg, CVMA DEUTSCHLAND STUDIEN I, 1991, S. 227, 251f.; Abb. 22, 24, 323f., 358f., CVMA DEUTSCHLAND X,1, 2002, S. 261, Abb. 149, 164, 170. Zur Hirsvogel-Werkstatt, die in Nürnberg seit den späten 1480er Jahren offenbar eine Monopolstellung innehatte, CVMA DEUTSCHLAND STUDIEN I, 1991, S. 14.

[559] Dürers Entwurf dafür ist verloren. Vgl. auch die Strahlenkranzmadonna von 1506 in Hl. Kreuz, Schwäbisch Gmünd, CVMA DEUTSCHLAND STUDIEN I, 1991, S. 72, 91, 95, 252, Abb. 86, 119, 326.

[560] St. Petersburg, Eremitage, vor 1515 (WINKLER, 3, 1938, Nr. 551) Die Bemalung des nach der Zeichnung gefertigten Glasgemälde in Fenster s III, 5b, ist schlecht erhalten und daher zum Vergleich nur wenig geeignet, CVMA DEUTSCHLAND STUDIEN I, 1991, Abb. 224.

[561] CVMA DEUTSCHLAND STUDIEN I, 1991.

[562] STURM, 1965, S. 72–92.

[563] So der seinerzeit weithin bekannte, von 1476 bis 1500 nachweisbare „Paul moler aus nur(nberg)“, von dem jedoch keine Werke überliefert sind, und ein Meister Lucas aus Nürnberg, der zusammen mit Hieronymus Perßner aus Eger im Jahr 1476 die figürlichen Wandmalereien im Gewölbe der Pfarrkirche St. Niklas anfertigte, HAMPERL, 1992b, S. 347f.

[564] Offenbar bewunderte man vor allem die Erzeugnisse Nürnberger Metallkunst, denn es ließen sich damals in Eger nicht nur Gold- und Silberschmiede aus Nürnberg nieder, sondern man bezog auch Bronzegussarbeiten aus Nürnberg, HAMPERL, 1992a, S. 383; TIETZ-STRÖDEL, 1992b, S. 288f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Beachtung verdient[565], weil es eines der ganz wenigen Zeugnisse der Malerei ist, die in Stadt und Region Eger aus mittelalterlicher Zeit erhalten blieben.
Datierung: Eger, um 1500. CVMA 98778
EF

KAT. NR. 93: HL. DOROTHEA ZWISCHEN ZWEI SCHILDEN UND MIT DEM WAPPEN DES HL. ALEXIUS

Fig. 202f., Abb. 137

Maße: H. 38,5 cm, B. 64 cm. Inv. Nr. K.7150.

Fig. 202. Hl. Dorothea. Ehemals Köln, St. Alexius. Staatliche Mussen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Köln, 1515. – Kat. Nr. 93.

Bibliographie: GStA PK, Rep. 137 II G, Nr. 7 (vermutlich von 1858): Nr. 136 (Provenienz aus Münchner Sammlung und die Aufstellung des Zyklus für die Kunstkammer im „Fenster IV" im „Saal der Kleineren Kunstwerke"); FISCHER, 1859, S. 65 (überliefert nur die zehn zugehörigen Rundscheiben in der Kunstkammer; datiert Anfang 16. Jahrhundert); FÜHRER KUNSTGEWERBE-MUSEUM, 1881, S. 25 (überliefert Aufstellung von „14 zusammengehörigen Scheiben mit der Geschichte des heiligen Alexius in Schwarz und Gelb ausgeführt" in Raum XVII; lokalisiert nach Deutschland, datiert 1515); SCHMITZ, 1913, 1, S. 65–67, 2, S. 6, Nr. 76–89 (beurteilt Zyklus aus zehn Rund- und vier Zwickelscheiben [Fig. 204–217] als „Hauptwerk der kölnischen Kabinettscheibenmalerei" im Kunstgewerbemuseum; lokalisiert den Zyklus wegen des Dialekts in den Umschriften der Rundscheiben und wegen des linken Wappens in der Zwickelscheibe mit Petrus nach Köln, datiert auf 1515; vermutet als Herkunftsort die „Kapelle des Kölner Alexianerklosters ‚zu den Lungen oder Lungenbrüdern' an der Lungengasse"; sieht vier Hände im Zyklus tätig, schreibt der gleichen, ersten Hand wie Kat. Nr. 93 die anderen Zwickel [Fig. 214f., 217] sowie die Rundscheiben [Fig. 205, 208f., 211–213] zu und charakterisiert diese Handschrift als „zart aufgetragene Umrisse, leichte, das klare grünliche Glas nirgends deckende Schatten von rötlichen Tönen, das durchsichtig aufgeschmolzene Silbergelb in Quittenton", „materielle Wirkung des Glases […] ist besonders fein in den fast nur in Silbergelb gemalten Landschaften mit leicht gestupften Büschen hinter den Standfiguren"; sieht die erste Hand unter „Einwirkung der Severinsmeisterwerkstatt", eine künstlerische Bildung an Jan Joest und verweist die Entwürfe der „Werkstatt des Meisters der Ursulalegende" zu; sieht Kat. Nr. 93 einem, von ihm als kölnisch um 1510 bezeichneten, Scheibenriss mit einer Heiligen Agnes? [Fig. 218] nach Zeichnung und Lavierung verwandt; identifiziert das linke Wappen in Kat. Nr. 93 als das der rheinischen Familie Brandt); FÜHRER SCHLOSSMUSEUM, 1921, S. 62 (überliefert Aufstellung im Raum „Norddeutsche Renaissance" [Nr. 47]: „In den Fenstern: Kölner Rundscheiben mit der Alexiuslegende 1515."); SCHMITZ, 1923, Text S. 12, Anhang S. 6 (lokalisiert und datiert den Zyklus auf Köln, 1515; sieht im Zyklus verschiedene Hände tätig); FISCHER, 1937, S. 164 (lokalisiert und datiert den Zyklus: Köln, um 1520); LCI, 5, 1973, Sp. 90–95, hier Sp. 94 (lokalisiert und datiert den Zyklus: Köln, 1515; vermutet als Herkunftsort die „Kapelle der Alexianerbrüder in Köln"; nennt als Aufbewahrungsort des Zyklus „Berlin, Kunstgewerbe-Museum"; Edgar Krausen).

Fig. 203. ES Kat. Nr. 93.

Erhaltung: Glas der Innenseite im eingebauten Zustand nur eingeschränkt zu beurteilen; wahrscheinlich intakt, an mehreren Stellen berieben, mehrere Konturen etwas ausgebrochen. Auf der Außenseite intakt, Bemalung nur in Silbergelb, dies intakt. Gegenüber dem von SCHMITZ, 1913 dokumentierten Zustand (Fig. 216) zeigt Kat. Nr. 93 heute weitere, mit Notbleien versehene Sprünge, zwei, wohl nach 1945 ergänzte Scherben im oberen und rechten Bereich, eine seitenverkehrt eingebleite Scherbe und die heute abgerundete untere Spitze.
Ursprünglicher Standort: Der Scheibenzyklus, zu dem Kat. Nr. 93 gehörte, stammt, wie bereits SCHMITZ, 1913 vermutete, wahrscheinlich aus dem Männerkloster St. Alexius zu Köln[566]. Die Gemeinschaft der Brüder hatte sich im 14. Jahrhundert in Köln entwickelt, besaß bis 1476 aber weder einen eigenen Altar noch eine Kirche; ihre 1829 auf Abbruch verkaufte Kapelle ist zwischen 1476 und 1508 zu datieren. Für das letztgenannte Jahr ist ein Umbau samt der Erlaubnis, über dem Altar ein Fenster einzubrechen, belegt. Die einzige überlieferte Ansicht des Klosters zeigt im Westen ein und im Süden drei dreibahnige Fenster mit einfachem Gabelmaßwerk. Aufgrund des Fehlens weiterer Angaben ist der genaue Ort des Fensterzyklus nicht zu bestimmen. Für seine Herkunft aus dem Kloster spricht aber u. a. der Dialekt der Inschriften auf den zerstörten Rundscheiben, die eindeutige Ikonographie und der stilistische Bezug des Zyklus zu der aus Kölner Werkstätten stammenden Tafelmalerei der Zeit um 1515.
Provenienz: Vor 1858 aus einer unbekannten Münchener Sammlung für die Königliche Kunstkammer zu Berlin erworben. Zwischen 1933 und 1945 Leihgabe an Hermann Göring.

[565] Namentlich überliefert ist lediglich der einer früheren Generation angehörende und auch als Glasmaler tätige Maler Paul, der im Jahr 1444 „glasbergh" [Glaswerk] für die Rats- und Trinkstuben lieferte, HAMPERL, 1992b, S. 347f.

[566] Zum Alexianerkloster vgl. ARNTZ/NEU/VOGTS, 1937, S. 128–132; CLASER, 2002; GECHTER, 1995.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 204. Wohltätigkeit der Eltern (Kriegsverlust). Ehemals Köln, St. Alexius. Köln, 1515.

Fig. 205. Geburt des hl. Alexius (Kriegsverlust). Ehemals Köln, St. Alexius. Köln, 1515.

Fig. 206. Erster Schulgang (Kriegsverlust). Ehemals Köln, St. Alexius. Köln, 1515.

Fig. 207. Vermählung des hl. Alexius (Kriegsverlust). Ehemals Köln, St. Alexius. Köln, 1515.

Verbleib nach dem Krieg bei der Firma August Wagner, Berlin. Am 17. September 1964 dem Kunstgewerbemuseum übergeben. *Ikonographie, Komposition*: Kat. Nr. 93 ist die letzte erhaltene Scheibe eines ehemals umfangreichen Zyklus, von dem sich bis zum Verlust von 1945 vier Zwickel- und zehn Rundscheiben im Besitz des Kunstgewerbemuseums befanden (Fig. 204–217)[567].

[567] Hätten zu jedem Zwickel ursprünglich mindestens vier Rundscheiben gehört, wäre ein Zyklus von ursprünglich 20 Scheiben zu rekonstruieren. Zur Alexius-Ikonographie vgl. LCI, 5, 1974, Sp. 90–95 (Edgar Krausen).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 208. Fahrt nach Edessa (Kriegsverlust). Ehemals Köln, St. Alexius. Köln, 1515.

Fig. 209. Der hl. Alexius vor dem Marienbilde (Kriegsverlust). Ehemals Köln, St. Alexius. Köln, 1515.

Fig. 210. Rückfahrt nach Rom (Kriegsverlust). Ehemals Köln, St. Alexius. Köln, 1515.

Fig. 211. Der hl. Alexius unter der Treppe des väterlichen Hauses (Kriegsverlust). Ehemals Köln, St. Alexius. Köln, 1515.

Wie die zerstörten Zwickel zeigt auch Kat. Nr. 93 in der unteren Spitze das Wappen des hl. Alexius im Maßwerk: im geteilten Schild oben vor hellem Grund zwei einander gegenüber stehende Löwen zu Seiten eines Vogels auf einer sechsblättrigen Blüte mit Stängel, unten sechs Schrägbalken. Darüber befindet sich wie bei allen Zwickelscheiben in der Mitte die heilige Person, zu ihren Seiten zwei Wappenschilde[568]. Auf Kat. Nr. 93 nimmt die Halbfigur der hl. Dorothea, erkennbar an Nimbus, Blütenkranz, Blütenkorb und Blumen in der Hand und gekleidet in ein langärmeliges, mit Perlen besticktes Kleid und einen weiten Mantel, die Mitte ein. Ein brokatenes Ehrentuch mit edelsteinernen Säu-

[568] Die Darstellungen der drei zerstörten Zwickel waren untereinander in der Ganzfigur des männlichen Heiligen, der Größe der Wappenschilde und dem Ausblick in eine weite Landschaft so ähnlich, wie sich Kat. Nr. 93 darin von ihnen unterscheidet.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 212. Der tote Heilige wird vom Papst erkannt (Kriegsverlust). Ehemals Köln, St. Alexius. Köln, 1515.

Fig. 213. Der hl. Alexius wird zu Grabe getragen (Kriegsverlust). Ehemals Köln, St. Alexius. Köln, 1515.

Fig. 214. Hl. Dominicus (Kriegsverlust). Ehemals Köln, St. Alexius. Köln, 1515.

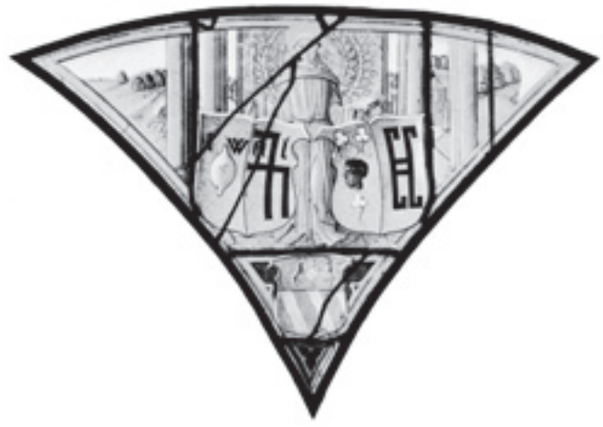


Fig. 215. Hl. Franziskus (Kriegsverlust). Ehemals Köln, St. Alexius. Köln, 1515.

men ist hinter ihr aufgespannt; bis zum nahen Horizont erstreckt sich eine hügelige, mit Gras bewachsene Landschaft. Die Wappenschilde sind mittels Gurten an einem Stab befestigt, der in einer dunklen Kehle der Form des oberen Rahmens folgt. Das linke Wappen zeigt einen sternbekrönten Schaft mit durchkreuztem Kreis, dessen Felder ebenfalls mit einem sechsstrahligen Stern gefüllt sind; das rechte Wappen zeigt den in zwei Zacken endenden Schaft, auch Doppelhaken oder Wolfsangel genannt, mit sechsstrahligem Stern. Nach SCHMITZ, 1913 ist letzterer auf die Familie Brandt zu beziehen, die häufig den sechsstrahligen Stern im Wappen führte, so dass auch das andere, nicht mit einem Namen zu verbindende Wappen auf ein Mitglied dieser bürgerlichen Familie bezogen werden kann[569].

Technik, Stil: Außen- und Binnenkonturen sind ebenso in klar umrissenem Schwarzlot aufgetragen wie die dunklen Flächen deckend damit gefüllt sind. Zur Modellierung ist ins Rötliche tendierendes Braunlot gestupft aufgetragen, von deckend bis zu

[569] NEUBECKER, 1985, S. 687. Weitere Wappen der Familie Brandt mit Sternen vgl. ebd., S. 68, 492, 668, 680, 911, 1077.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 216. Hl. Dorothea. Zustand vor 1923. Ehemals Köln, St. Alexius. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Köln, 1515.

Fig. 217. Hl. Petrus (Kriegsverlust). Ehemals Köln, St. Alexius. Köln, 1515.

Fig. 218. Weibliche Heilige (Agnes?) als Wappenhalterin. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett. Köln, um 1510.

nur leichter Färbung des Glases. Aus dem gestupften Braunlot sind Details bei Haaren, Nimbus und Wappen freigekratzt. Das akzentuierend eingesetzte Silbergelb reicht im Ton von einer leichten Färbung, etwa am Oberteil des Kleides, den Mantelsäumen und Edelsteinbändern, über einen mittleren Ton, etwa bei den Haaren, bis zu satter Färbung, etwa im Nimbus und dem Alexiuswappen. Stilistisch geht Kat. Nr. 93 auf die Malerei aus Kölner Werkstätten im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts zurück, worauf schon SCHMITZ, 1913 verwies. Die größte Nähe besteht dabei zu dem sogenannten jüngeren Meister der Heiligen Sippe und dem Meister von St. Severin, zwei nach ihren Hauptwerken benannten Malern, die in den Dekaden um 1500 in Köln tätig waren. Dem Namen gebenden Bild des ersten Anonymus (Köln, Wallraf-Richartz-Museum) steht Kat. Nr. 93 im Vergleich der hl. Dorothea mit der Maria in Aufbau und Präsentation des Oberkörpers, dem Bezug von kräftigem Hals und eiförmigem Kopf, dem Verhältnis von Kinn, Mund, Nase und Augen, dem niedergeschlagenen Blick und den aufgeschobenen, umgeschlagenen Kleidärmeln nahe. Von der Tafel mit acht weiblichen Heiligen des zweiten Anonymus (Köln, Wallraf-Richartz-Museum) entsprechen in Kat. Nr. 93 eher die Frauenköpfe der Heiligen, besonders jener der hl. Katharina, nämlich in der fleischigeren Formgebung bei Lippen und Nase, den sichtbar zufassenden Händen und dem Attribut des Jungfrauenkranzes. Am wahrscheinlichsten ist, dass der Entwurf für Kat. Nr. 93 von einem an dieser Malerei geschulten Maler geschaffen und von einem, vermutlich ebenfalls in Köln tätigen Glasmaler umgesetzt wurde. Die Zeichnung mit einer Heiligen (Agnes?, Fig. 218), von SCHMITZ, 1913 nach Köln lokalisiert und um 1510 datiert, führt vor Augen, wie ein Riss ausgesehen haben könnte. Aufgrund der Jahreszahl 1515 auf drei zerstörten Rundscheiben (SCHMITZ, 1913, 2, S. 6, Nr. 76f., 85; Fig. 204f., 213), von denen eine Kat. Nr. 93 stilistisch entsprach, kann an der Datierung kein Zweifel bestehen.

Datierung: Köln, 1515. CVMA 98715

GP

KAT. NR. 94: WAPPEN DES ANDREAS I. IMHOFF

Fig. 219f. Abb. 138

Maße: H. 35,5 cm, B. 23,7 cm. Inv. Nr. AE 520.

Bibliographie: HEYE, 1965, S. 49 (Erwähnung); METZ, 1966, Nr. 768 (mit Maßen und Inschrift, ohne Kommentar).

Ursprünglicher Standort: Das Wappen des Andreas I. Imhoff dürfte ebenso wie das des Sebald Pfinzing, Kat. Nr. 95, aus einem Fenster des großen Saales im Nürnberger Rathaus stammen[570].

Provenienz: Das Glasgemälde wurde 1922 zusammen mit Kat. Nr. 95 für das Deutsche Museum, Berlin, von M. Heilbronner, Berlin, erworben. Nach kriegsbedingter Auslagerung in Central Collecting Point Wiesbaden vor 1966 an die Skulpturensamm-

[570] In ähnlichem Stil die Wappenscheiben von 1613, KAT. AUSST. NÜRNBERG, 1978, Abb. 145, 152f. Der damals angekündigte 2. Band, in dem diese Scheiben ausführlich behandelt werden sollten, ist nie erschienen.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 219. Wappen des Andreas I. Imhoff. Ehemals Nürnberg, Rathaus. Nürnberg, Hirsvogel-Werkstatt nach einem Entwurf von Sebald Beham, 1532. – Kat. Nr. 94.

lung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz übergeben, seit 1984 im Bestand des Kunstgewerbemuseums.

Inschrift: In Renaissance-Kapitalis: *IVSTITIAE DE / CVSIN-TE / RIRE NE / SCIT. / SEPTEMVIR / XXVII.DEC / M.D.XXXII* (iustitiae decus interire nescit). Im Gesimsband des Giebelfeldes eingeritzt, dilettantisch und vielleicht nachträglich *IX AS A1AMO 6S6 9MS*, links neben dem Löwen *W*.

Das Datum vom 27. Dezember 1532 und die Bezeichnung Septemvir beziehen sich auf den Tag, an dem Andreas I. Imhoff in das Gremium der sieben Älteren Herren des Nürnberger Rates gewählt wurde[571]. Der Text dürfte etwa so zu übersetzen sein „der Schmuck seiner, bzw. seine Gerechtigkeit kann nicht untergehen" und ist zweifellos eine Paraphrase des Spruchs „Virtus interire nescit" auf dem Epitaph von Willibald Pirckheimer (gest. 22. Dezember 1530)[572].

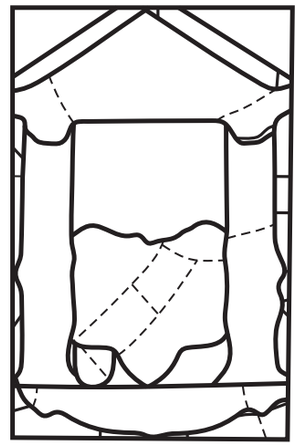


Fig. 220. ES Kat. Nr. 94.

Erhaltung: Die Verbleiung bei der letzten Restaurierung erneuert, Wappenschild mit Helmzier der Sprünge wegen trocken doubliert. Glas und Bemalung vorzüglich erhalten, davon ausgenommen nur die beiden rotvioletten Stücke in den Zwickeln, diese auf der Innenseite mit Korrosions- oder Kittbelägen, das linke zudem mit außenseitigem Lochfraß.

Ikonographie: Das von einem reich dekorierten Ädikularahmen umschlossene Mittelfeld der Scheibe zeigt das Wappen des Nürnberger Patriziers Andreas I. Imhoff – den gelben (hier allerdings weißen) nach rechts schreitenden Seelöwen in Rot, in der Helmzier das wiederholte Wappen als Kleinod und rot-weiße Decken über grauweißem Stechhelm[573]. Die beiden Beischilde zeigen links, vereinfacht tingiert, das Wappen seiner ersten Gemahlin Ursula Schlaudersbach (1518–1525), den gelben Adler in Weiß[574], und rechts das Wappen seiner zweiten Ehefrau Magdalena Reich (1526–58), in Rot zwei weiße, aus dem Schildfuß aufsteigende und in Lilien endende Spitzen[575].

Andreas I. Imhoff (1491–1579)[576] war eine herausragende Erscheinung und gehört mit zu den Männern, die das Ansehen der freien Reichsstadt Nürnberg im 16. Jahrhundert prägten. Er war humanistisch gebildet und zeichnete sich zudem durch kaufmännischen Weitblick aus, der es ihm ermöglichte, sein Handelshaus über Zweigniederlassungen in ganz Südwesteuropa bis hin nach Übersee zu erweitern und so hohe Gewinne zu erwirtschaften. Im Rat machte er schnell Karriere: 1523 wurde er bereits zum Jungen und 1529 zum Alten Bürgermeister berufen, 1532 stieg er zum Septemvir und 1544 zum Zweiten Losunger auf. Ab 1564 bekleidete er als Vorderster Losunger das höchste

[571] Für diese Auskunft und den Hinweis auf den entsprechenden Eintrag im Ratsverlass, Reichsstadt Nürnberg, Ratskanzlei, Verlässe des Inneren Rates, Nr. 818, fol. 10v, bin ich Archivoberrätin Ursula Schmidt-Fölkersamb, Nürnberg, zu herzlichem Dank verpflichtet.

[572] Für die Übersetzung des Zitats und den Hinweis auf den Grabspruch Willibald Pirckheimers danke ich sehr herzlich Prof. Dr. Ralf Behrwald, Bayreuth. Die Grabinschrift Pirckheimers zit. Zahn, 1972, Nr. 253.

[573] Siebmacher, 1982, S. 61, Taf. 110. Die Wappenscheibe ist nicht dokumentiert in den „Antiqua Imhofianae prosapiae Monumenta collecta a Christophoro Imhoff IIIio", Kupferstichkabinett, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, A, Teil II, Nr. 9, Tab. 84.

[574] Normalerweise mit blauem Schild und rot-weiß gestreiftem Rand, Siebmacher, 1982, S. 96, Taf. 59. Zwei weitere, 1567 datierte Rechteckscheiben mit den Allianzwappen der Imhoff und Schlaudersbach, die aus der Sammlung Nagler in den Besitz des Kunstgewerbemuseums gelangt waren, zählen zu den Kriegsverlusten, Schmitz, 1913, 1, S. 199, bzw. 2, S. 20, Nr. 398f., Taf. 57.

[575] Die Familie erlosch im Jahr 1578, Siebmacher, 1982, S. 86, Taf. 49.

[576] Biedermann, 1982, Taf. CCXLIV. Das Aussehen des Andreas I. Imhoff überliefert eine Zeichnung (1519) im Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, und die danach gefertigte Medaille des Augsburger Medailleurs Hans Schwarz, Kastenholz, 2006, Kat. Nr. 55, 149, Abb. 84, 180.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Nürnberger Regierungsamt und wurde schließlich 1571 im hohen Alter von 80 Jahren zum Reichsschultheißen ernannt[577].
Die Septemvirn, die sieben Älteren Herren des Inneren Geheimen Rats, standen an der Spitze des aus 34 Mitgliedern bestehenden Magistrats. Bei ihnen lag die eigentliche Macht und die oberste Regierungsgewalt der freien Reichsstadt[578]. Der Name Septemviri spielt auf die Decemviri-Kommissionen der Römischen Republik an[579] und ist ebenso wie die lateinische Devise bezeichnend für den Geist des Humanismus, der in diesem Kreis herrschte.
Das Selbstverständnis und die Bedeutung des Rates in der freien Reichsstadt spiegelt auch die in den Jahren 1521/22 erfolgte umfassende Restaurierung des alten gotischen Ratsaales von 1340 wider. Durch eine neue und vollständige (im 19. Jahrhundert jedoch beseitigte) Ausmalung sollte er ein repräsentatives Aussehen im Stil der Nürnberger Frührenaissance erhalten. Die Ausführung der Arbeiten übertrug man keinem Geringeren als Albrecht Dürer, der dafür zusammen mit seinem gelehrten Freund Willibald Pirckheimer ein anspruchsvolles und von humanistischer Thematik geprägtes, durch lateinische Beischriften erläutertes Bildprogramm entwickelte[580]. Der Rahmendekor der Wappenscheibe ist motivisch und stilistisch den Architekturmotiven der Wandmalereien angeglichen. Nicht auszuschließen ist, dass auch das Motto inhaltlich auf eine in den zwölf Tondi der Südwand dargestellten Römertugenden oder Gerechtigkeitsszenen Bezug nahm[581]. Die auf den Grabspruch Pirckheimers rekurrierende Devise lässt aber keinen Zweifel daran, dass Andreas I. Imhoff den bekannten Humanisten schätzte und sich ihm verbunden fühlte.
Stil: Charakteristisch für den Stil der Glasmalerei sind, neben dem ein wenig überladenen Dekor des Rahmens in den typischen Formen der Nürnberger Frührenaissance[582], vor allem die beiden das Wappen mit dem Rücken stützenden Männer. Ihre Kleidung, ein am Oberkörper eng anliegendes Wams mit weiten geschlitzten und mehrfach gepufften Ärmeln, kurze, mit Rüschen gesäumte Hosen und Kniestrümpfe, ist auffallend modisch und wurde bevorzugt von Landsknechten getragen. In zeitgenössischen Darstellungen in zahlreichen Varianten dokumentiert, stimmt sie besonders mit den Kostümen auf drei 1520 entstandenen Kupferstichen – mit dem Fähnrich, dem Landsknecht und der Schildwache bei den Pulverfässern – des Sebald Beham überein[583]. Da Sebald Beham schon 1521/22 an der Ausmalung des Ratsaales beteiligt war[584], liegt die Vermutung nahe, dass er später, vielleicht in der Nachfolge des 1522 verstorbenen Hans von Kulmbach[585], auch die Wappenscheiben der Ratsmitglieder entwarf.
Für diese Annahme sprechen auch zwei stilistisch verwandte Glasgemälde, die höchstwahrscheinlich aus dem gleichen Zyklus stammen und die Wappen der Welser (Fig. 222) und Meichsner zeigen[586]. Insbesondere die Schildhalter, ein Mann und eine Frau, können ihre Herkunft aus der Feder von Sebald Beham nicht verleugnen. Die junge Frau mit den zum Kranz aufgesteckten Zöpfen und dem runden Gesicht mit fast noch kindlichen Zügen entspricht einem Beham'schen Standardtypus, der in seinen Kupferstichen häufig begegnet, angefangen bei der frühen Büste einer jungen Frau (1518) bis hin zu Pero, die ihren Vater im Kerker aus der Brust nährt[587]. Der nach rechts ins Profil gewendete Mann mit dem originellen, von einem Hahn bekrönten Flügelhelm hingegen ist die seitenverkehrte Kopie des Merkurs auf dem Titelholzschnitt zu Hans Sachs „Der Kauffleut Abgot" (Fig. 221)[588].
Sebald, oder Hans Sebald Beham (geb. 1500, Nürnberg, gest. 1550, Frankfurt am Main), wie sein zwei Jahre jüngerer Bruder Barthel einer der sogenannten Kleinmeister aus der auf Dürer folgenden Generation, ist vor allem durch sein graphisches Werk bekannt. Darunter befinden sich auch etliche Entwürfe für Glasmalereien, wohl überwiegend aus dem Anfang der 1520er Jahre[589]. Seit 1523/24 wandte er sich, vermutlich unter dem Ein-

577 Stadtlexikon Nürnberg, 1999, S. 469f.; Imhoff, 1984, S. 110–112 (Christoph von Imhoff).

578 Die acht Handwerksmeister, die seit dem Handwerkeraufstand von 1349 außerdem einen Sitz im Inneren Rat hatten, besaßen kein wirkliches Stimmrecht, Hirschmann, 1984, S. 279–285; Stadtlexikon Nürnberg, 1999, S. 854, 974; Kat. Ausst. Nürnberg, 1979, Kat. Nr. 98 (Pamela Straube).

579 DNP, 3, 1997, Sp. 342f. (Christian Gizewski).

580 Kat. Ausst. Nürnberg, 1979, S. 76.

581 Ebd., S. 245–296.

582 Vgl. hierzu etwa die Ausstattung des Hirsvogelsaals von 1534, des frühesten bekannten Renaissance-Saals nördlich der Alpen, Hirsvogelsaal in Nürnberg, 2004.

583 Pauli, 1901, Nr. 200, 205f.; Bartsch, 15, 1978, Nr. 197, 203 (Robert A. Koch).

584 Sebald Beham wird in den erhaltenen Belegen zusammen mit seinem Bruder Barthel und Georg Pencz unter den Gehilfen Dürers am häufigsten genannt, Kat. Ausst. Nürnberg, 1979, S. 81.

585 Nach Entwürfen des Hans von Kulmbach führte Veit Hirsvogel d. Ä. 1521 noch die Wappenscheiben im Ostgiebel des Ratsaales aus, heute im Stadtmuseum Fembohaus Nürnberg, Kat. Ausst. Nürnberg, 1979, Farbtaf. IV. Zu Sebald Beham vgl. auch CVMA Deutschland X,1, 2002, S. 96, mit Hinweis auf Schmitz, 1913, 1, S. 159–167; Kat. Ausst. Los Angeles, 2000, S. 174–183.

586 Nürnberg, Stadtmuseum Fembohaus, Inv. Nr. M. M. 208f., Essenwein, 1898, Nr. 208f., Abb. S. 26f. Das kleinere Format mit einer Höhe von 18 cm und die bescheidenere Aufmachung der Scheiben ohne Devise entsprechen der Funktion ihrer Inhaber, die zwar dem Inneren Rat angehörten, nicht aber den Septemvirn. Die eine Wappenscheibe (M. M. 208) gehörte wahrscheinlich Sebastian Welser (1500–1566), der 1537 von Caspar Sturm unter den Genannten des Alten Rats geführt wird, Arndt, 1984, Bl. 59r; auch Roth, 1802, S. 69, 83, 88, führt Sebastian Welser in den Jahren 1529, 1557, 1565 als Genannten des Größeren Rats auf. Die andere Wappenscheibe (M. M. 209) gehörte entweder Hans Meichsner (gest. 1537), der 1513 Genannter des Inneren Rats war, oder Hans Heinrich Meichsner (gest. 1554), der 1522 als Mitglied des Inneren Rats genannt wird und dessen Besitz mit 50.000 Gulden in der Vermögensliste des Christoph Scheurl aus dem Jahr 1500 verzeichnet ist, Roth, 1802, S. 58, 63; Haller von Hallerstein, 1967, S. 118, 124f.

587 Pauli, 1901, Nr. 207, 76; Bartsch, 15, 1978, Nr. 204, 72 (Robert A. Koch).

588 Das Manuskript wurde am 9. Oktober 1526 vollendet, der Holzschnitt dürfte erst danach entstanden sein, Röttinger, 1927, S. 21, Fig. 1; Hollstein, 3, 1955, S. 219; Keller, 3, 1870, S. 512–516.

589 Schmitz, 1913, 1, S. 159–167, immer noch mit dem umfassendsten Überblick über Sebald Beham als Entwerfer von Glasmalereien; Kat. Ausst. Los Angeles, 2000, S. 174 (Barbara Butts), Nr. 62–67; Imhoff, 1984, S. 53f. (Kurt Löcher); AKL, 8, 1994, S. 291–293 (Iris Kalden/Jörg Rosenfeld).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 221. Merkur. Titelholzschnitt zu Hans Sachs' „Der Kauffleut Abgot". Sebald Beham, nach 1526.

Fig. 222. Wappen des Sebastian Welser(?). Nürnberg, Stadtmuseum Fembohaus. Entwurf Sebald Beham, um 1530.

druck der Wandmalereien des Ratsaales, verstärkt der Renaissancekunst zu. Allerdings scheint Sebalds Karriere in Nürnberg, bedingt durch seine zeitweise Verbannung 1525 aufgrund radikaler religionspolitischer Äußerungen, seiner Anklage 1528 wegen Plagiats von Dürers Proportionslehre und des 1529 gegen ihn vorgebrachten Vorwurfs, Pornographie zu verbreiten, alles andere als geradlinig gewesen zu sein. 1532 ließ er sich in Frankfurt am Main nieder und widmete sich dort hauptsächlich Buchillustrationen, die ihm dank seines Erzähltalents und seiner thematischen Spannweite zu einer großen Breitenwirkung verhalfen (vgl. Kat. Nr. 133f.). Noch vor seiner Übersiedlung nach Frankfurt, in den letzten Jahren seines Nürnberger Aufenthalts, dürfte er die Aufträge für die Wappenscheiben im Ratssaal erhalten haben.

Dass die Entwürfe von einem routinierten Glasmaler ausgeführt wurden, sieht man an den mit flüssigem Pinsel schnell und sicher gezogenen Konturen und an der sorgfältigen, überwiegend malerischen Modellierung aus dem Halbton, die durch den gezielten Einsatz von schwarzem oder braunen Lot außerordentlich nuanciert wirken – eine Technik, die in der Hirsvogel-Werkstatt üblich war[590]. Sebald Beham, der, den erhaltenen Glasmalereien nach zu urteilen, schon seit 1521 mit der Hirsvogel-Werkstatt zusammen arbeitete, hat vielleicht nur die zentralen Bestandteile der Komposition ausgeführt, das zeigen einzelne Details, wie das Putten- bzw. das Löwenköpfchen in der Konsole von Kat. Nr. 95, die zum gängigen Repertoire gehörten und schon 1520 auf den Glasmalereien der Rochuskapelle begegnen[591].

Datierung: Nürnberg, Hirsvogel-Werkstatt, nach einem Entwurf von Sebald Beham, 1532. CVMA 98775

EF

KAT. NR. 95: WAPPEN DES SEBALD IV. PFINZING

Fig. 223, Abb. 139

Maße: H. 35,5 cm, B. 23 cm. Inv. Nr. AE 519.

Bibliographie: METZ, 1966, Kat. Nr. 769 (wie Kat. Nr. 94).

Ursprünglicher Standort: Nürnberg, Rathaus (vgl. Kat. Nr. 94).

Provenienz: Vgl. Kat. Nr. 94.

Inschrift: In Renaissance-Kapitalis: *NOMEN / LAVDATE DEI · SEPTEMVIR / M·D·XXXII*.

Erhaltung: Die Verbleiung bei der letzten Restaurierung erneuert, die beiden Sprünge im Wappenfeld, je einer im Giebel und im Löwenköpfchen unten geklebt. Der dreieckige Zwickel mit der Helmzier links eine alte Ergänzung, wohl aus dem 19. Jahrhundert. Kittreste auf dem linken oberen Zwickel, am seitlichen Rand Lochfraß. Die Bemalung im mittleren Feld leicht berieben, geringfügige Schwarzlotverluste. Im übrigen Glas und Bemalung intakt.

590 Vgl. hierzu Kat. Nr. 272–275.

591 CVMA DEUTSCHLAND STUDIEN I, 1991, Abb. 250. Der Imhoff'sche Seelöwe begegnet ferner auch auf einem Entwurf Behams zu einer Rundscheibe mit einem viergeteilten Wappen, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Nr. 2173

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Ikonographie: Das Wappen mit dem von Schwarz und Gelb geteilten Schild und der Helmzier mit zwei Büffelhörnern führte Sebald IV. Pfinzing von und zu Lichtenhof (1487–1543), der bereits 1531 zum Älteren Herrn ernannt worden war[592] und der, wie Johann Gottfried Biedermann, der Genealoge des fränkischen Adels, berichtet „1511 Senator zu Nürnberg wurde, dann Landpfleger und Obrist Hauptmann, wie auch Zinsmeister, und von gemeiner Stadt wegen zu Botschaften und Tag Leistungen vielfältig gebrauchet“[593] wurde. Der Beischild mit zwei gekreuzten Hacken in Weiß über einem gelben Dreiberg gehörte seiner Gemahlin Catharina von Ploben (gest. 1561), mit der er seit 1510 vermählt war und die ihm 13 Kinder gebar[594].

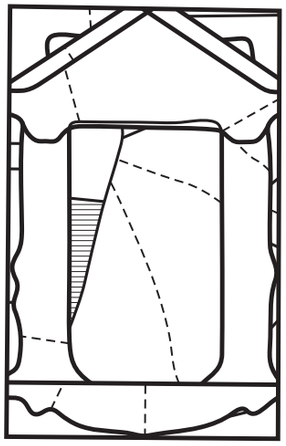


Fig. 223. ES Kat. Nr. 95.

Farbigkeit: Die Scheibe ist aus weißem Glas gefertigt. Das Wappen im Binnenfeld, Büffelhörner und Helmdecke sind in sehr lichtem Silbergelb koloriert, die Fußbodenfliesen zart eisenrot getönt. Die dekorativen Elemente der Rahmenarchitektur und die Kleidung der beiden die Säulen stützende Männer sind durch sattes Goldgelb betont und verleihen dem Glasgemälde ein festliches Aussehen.

Technik, Stil: Ein wenig trockener im Ausdruck und mit etwas schematischeren Parallelschraffen[595], sonst wie Kat. Nr. 94.

Datierung: Nürnberg, Hirsvogel-Werkstatt, nach einem Entwurf von Sebald Beham, 1532. CVMA 98774

EF

KAT. NR. 96–101: FRAGMENTE AUS DER KATHEDRALE NÔTRE-DAME IN PARIS

Bibliographie: Unpubliziert.

Ursprünglicher Standort, Provenienz: Wann der bekannte Sammler Dr. Albert Figdor die kleinen Fragmente von Monsieur de Lannoy[596] in Paris erworben hatte, ist nicht bekannt. An dessen Auskunft, sie kämen aus der Kathedrale Nôtre-Dame in Paris, bestehen freilich kaum Zweifel, zumal sie im Fall von Kat. Nr. 96 durch eine um 1841–1843 von Émile Leconte ausgeführte Zeichnung der Randbordüre eines Fensters aus einer der nördlichen Seitenkapellen bestätigt wird (Fig. 225)[597]. Dass auch die anderen Stücke aus Rahmenborten von Fenstern der Seitenkapellen stammen, lassen sowohl die Motive als auch ihr kleines Format vermuten.

Die Kathedrale Nôtre Dame von Paris wurde ab etwa 1163 neu erbaut. Bereits 1182 war der Chor vollendet, im Anschluss daran entstanden Hauptschiff und Westfassade (ab 1208), ab 1225 die Seitenkapellen und ab 1250 das Querhaus. Im Jahr 1345 endlich konnte die Fertigstellung der Kathedrale gefeiert werden. Über ihren Fensterschmuck ist nur wenig bekannt; sämtliche Glasmalereien – ausgenommen die drei großen Maßwerkrosen aus dem 13. Jahrhundert – wurden im 18./19. Jahrhundert entfernt und durch eine neue Blankverglasung ersetzt[598]. Aus alten Beschreibungen geht lediglich hervor, dass nicht alle Fenster mit Glasmalereien ausgestattet waren. Demnach waren die Fenster im Obergaden farblos und besaßen nur eine Bordüre aus goldfarbenen Lilien, von denen Kat. Nr. 99 einen Überrest darstellen könnte. Dass auch

[592] Diese Auskunft und den Hinweis auf den entsprechenden Eintrag in den Ratsgängen, Reichsstadt Nürnberg, Amts- und Standbücher, Nr. 1, fol. 138r, verdanke ich Archivoberrätin Schmidt-Fölkersamb, Nürnberg.

[593] Ursprünglich gehörte das Wappen den Geuschmidt, einem der ältesten Nürnberger Geschlechter. Doch hatten die Pfinzing 1465 von Kaiser Friedrich III. die Genehmigung erhalten, das Wappen der Geuschmidt, Voreltern mütterlicherseits, zu führen. Das Geschlecht ist 1764 erloschen, Siebmacher, 1982, S. 81, Taf. 60. Zu Sebald IV. Pfinzing vgl. Biedermann, 1982, Taf. CCCCII; Arndt, 1984, Bl. 58v. Das Aussehen des Sebald Pfinzing überliefert eine Zeichnung des Augsburger Bildhauers Hans Schwarz aus dem Jahr 1519 im Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, und die danach ausgeführte Medaille, Kastenholz, 2006, Nr. 46, 138, Abb. 72, 169.

[594] Siebmacher, 1982, S. 71.

[595] Vgl. die verwandte Kopie einer Zeichnung des Sebald Beham, die allerdings nur den Wappenschild mit Helmzier zeigt, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. K. d. Z. 4770.

[596] Es ist nicht bekannt, ob Monsieur de Lannoy ein Nachkomme jenes Baudouin de Lannoy ist, dessen Porträt von Jan van Eyck sich heute in der Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, befindet.

[597] Die Zeichnung stammt aus dem Album von Émile Leconte (1841–1843); Géro, 1983, Nr. 1425. Planche 61, vgl. CVMA France I, 1959, S. 14–16, Abb. S. 17; Kraus, 1966, S. 135, Fig. 3.

[598] Die Eingriffe erfolgten 1741, 1753, 1781 und am Anfang der 1840er Jahre, CVMA France I, 1959, S. 15f.; CVMA France Recensement I, 1978, S. 31.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

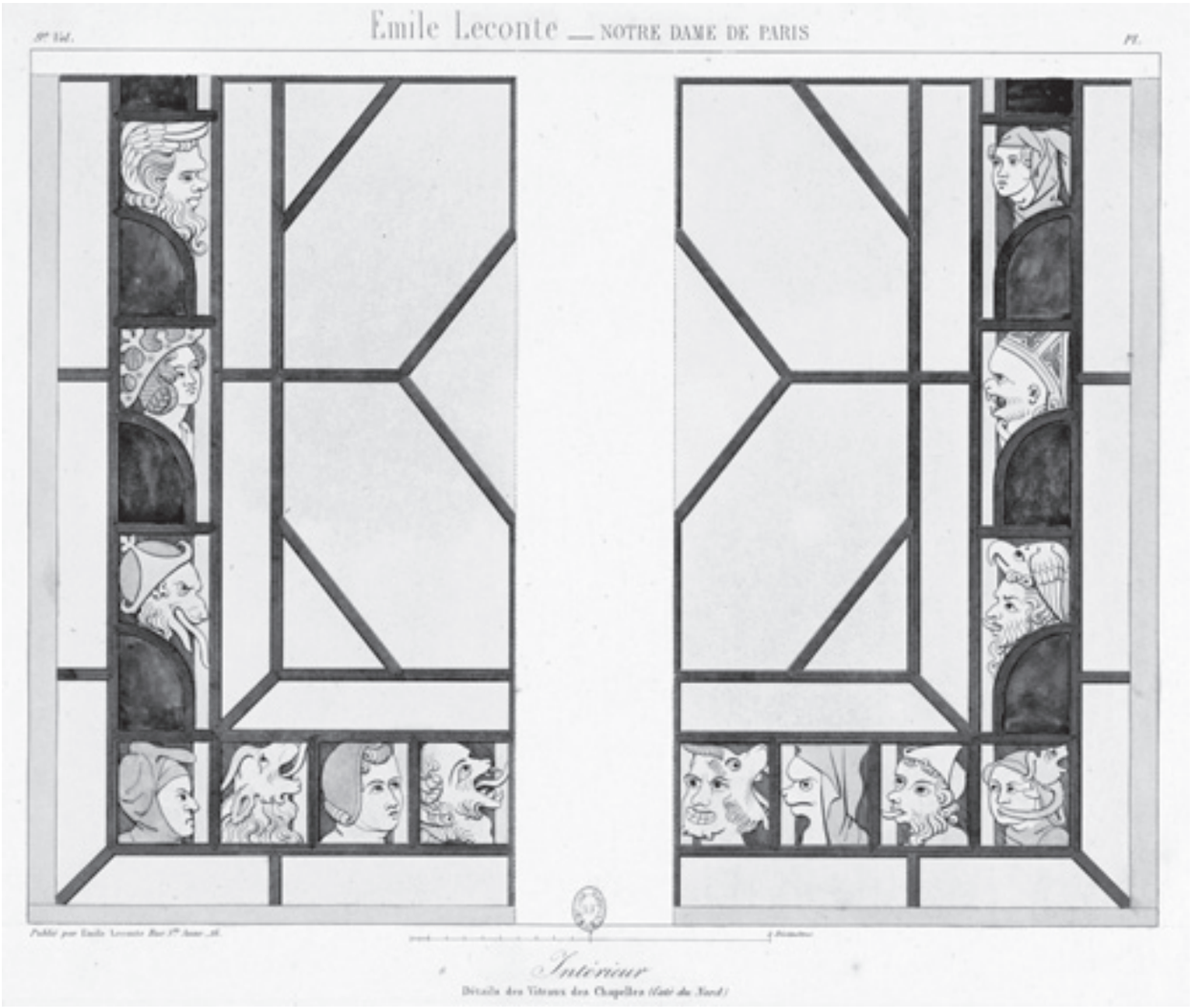


Fig. 224. Zeichnung der Randbordüre eines Fensters aus einer der nördlichen Seitenkapellen in der Kathedrale Nôtre-Dame, Paris. Émile Leconte, 1841–1843.

zumindest einige Fenster der Seitenkapellen ähnlich schlicht gestaltet waren[599], belegt die oben erwähnte Zeichnung von Émile Leconte (Fig. 224). In dem aus verschiedenen Köpfen zusammengesetzten Rahmenband ist das Frauenköpfchen mit Krone (Kat. Nr. 96) gut zu erkennen. Es bestehen daher wenig Zweifel daran, dass die zugehörigen Fragmente (Kat. Nr. 97–101) ebenfalls aus den Randeinfassungen dieser Fenster stammen. Aufmerksamkeit verdienen die an sich wenig spektakulären Stücke insofern, als sie die bislang einzig bekannten noch vorhandenen Zeugnisse von der partiellen Verglasung der Kathedrale sind. Das Frauenköpfchen mit Krone, der Adler und das Kreuzornament sind typische Beispiele für die bunte Vielfalt der Motive hochgotischer Rahmenbordüren, wie sie sich vereinzelt auch andernorts erhalten haben[600].

[599] Aus der um 1841–1843 entstandenen Zeichnung (Fig. 224) darf man schließen, dass diese nur partiell verglasten Fenster, vielleicht weil sie heller waren, bei der Neuverglasung der Kathedrale im 18. Jahrhundert zunächst noch in situ belassen und erst später durch blankes Glas ersetzt wurden.

[600] Vgl. etwa das Fenster von 1313 in St. Pierre, Le Mesnil-Villeman (Manche), baie 3, Kat. Ausst. Paris, 1998, Nr. 303 (Claudine Lautier). Randbordüren mit Drolerien begegnen in der Glasmalerei freilich schon seit der Mitte des 12. Jahrhunderts und waren später vor allem in Nordfrankreich, den Niederlanden und England verbreitet, CV France IV,2, 1970, S. 41f., Planche 1; Schryver/vanden Bemden/Bral, 1991, S. 89–98. Auch in Paris waren sie nicht unbekannt, wie die kleinen Grotesken in den Spitzen von Fenster s VII der Sainte-Chapelle (1242–1248) belegen, CVMA France I, 1959, S. 78, 275, 293f., Planche 78.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Der Kentaur mit dem Dudelsack und die als Blüte aus einer Ranke wachsende Frau mit der Harfe (Kat. Nr. 100f.) zeigen stilistisch eine erstaunliche Nähe zu den zeitgenössischen Bas-de-Page-Illustrationen der Pariser Buchmalerei. Die phantasievollen Motive erinnern an hochgotische Drolerien, die auf humorvolle Weise Themen christlicher Moral ins Bild setzen. Ganz ähnliche Gestalten, musizierende hybride Wesen, halb Tier halb Mensch[601], begegnen beispielsweise auch um 1430 in dem südlichen der beiden „symbolischen Friese" von Johannes Hültz am Nordturm des Straßburger Münsters. Sie illustrieren dort Tugenden und Laster, das ganze Spektrum menschlicher Verhaltensweisen und Eigenschaften[602]. Unter diesem Aspekt und im Blick auf die lange Tradition der Motive möchte man meinen, dass der Kentaur und die Blumenfrau gleichfalls eine solche Vorgabe erfüllt haben. So könnte die Mädchenfrau mit dem oft Engeln zugeordneten, zart und harmonisch klingenden Saiteninstrument das himmlisch reine, der Kentaur mit dem für Fleischeslust stehenden und laute, mitunter misstönende Klänge erzeugenden Dudelsack hingegen das bukolische animalisch-triebhafte Element verkörpert haben[603]. EF

KAT. NR. 96: WEIBLICHER KOPF MIT KRONE

Fig. 225, Abb. 141

Maße: H. 7,3 cm, B. 5,5 cm. Inv. Nr. F.2773 e.
Erhaltung: Das Köpfchen ist vollkommen intakt, keine Spuren von Verwitterung.
Ikonographie: Die nach rechts blickende junge Frau trägt eine schmale Blattkrone, sie hat ihre Haare zu Zöpfen geflochten und im Nacken quer zu einer flachen Rolle hochgesteckt.

Fig. 225. Weiblicher Kopf mit Krone. Ehemals Paris, Nôtre-Dame. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Paris, um 1330/40. – Kat. Nr. 96.

Technik, Stil: Die in satten Linien schnell und sicher gezeichnete Portraitbüste kommt ganz ohne modellierende Bemalung aus. Das ovale Antlitz mit den schmalen mandelförmigen Augen unter hochgewölbten Brauen und dem kleinem gespitzten Mund erinnert an Gesichter der Pariser Buchmalerei, etwa des Maître Honoré (tätig 1285–1300) oder des Jean Pucelle (tätig 1320–1334). Auch die sehr schmale und zugleich ausladende Blattkrone findet sich dort[604]. Einen Anhaltspunkt für die Datierung bietet die Frisur mit den zu Wellen gelegten Haaren und den im Nacken quer aufgesteckten Zöpfen, die einer zwischen 1325 und 1340 aktuellen höfischen Mode entspricht[605]. Stilistisch vergleichbare Köpfe begegnen auch in den Bildfenstern des Chorumgangs von Saint-Ouen in Rouen, die von einem in Paris geschulten Atelier um 1340/50 ausgeführt wurden[606]. Die kleine Glasmalerei dürfte vielleicht etwas früher um 1330/40 im Paris entstanden sein. Bemerkenswert ist der Gebrauch von Silbergelb, das erst um 1300 aufgekommen war[607], und der zeigt, dass die Werkstatt auch technisch auf dem neuesten Stand war.
Datierung: Paris, um 1330/40. CVMA 98729

EF

[601] Kleine Rundscheiben mit Darstellungen musizierender Mischwesen waren auch in England verbreitet, vgl. z. B. den Dudelsack spielenden Kentaur in der St. Peterskirche in Witherley (1. Viertel 14. Jahrhundert), Leicester, CVMA Great Britain, Summary Catalogue 6, 2002, Nr. 242, Plate 1.

[602] Zehnacker, S. 279–287.

[603] Hammerstein, 1974, S. 117.

[604] Sterling, 1987/1990, 1, z. B. Fig. 14, Misericordia. La Somme le Roi, um 1290–1295, London, British Library, Ms. Add. 54180, fol. 136v.

[605] Vgl. etwa in den Stundenbüchern der Jeanne d'Evreux (1325–1328), New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, Acc. 54 (1.2), die Haartracht der Gattin Karls IV. (1310–1371), fol. 102v, und der Jeanne de Navarra (1336–1340), Paris, Bibliothèque Nationale, n. a. lat. 3145, fol. 39. Seit circa 1350 wurde die damals wohl schon ein wenig altmodische Frisur durch zwei zu beiden Seiten der Stirn herabhängende kurze Zöpfe aktualisiert, vgl. etwa Maître du Remède de Fortune, Œuvres de Guillaume de Machaut (um 1350), Paris Bibliothèque Nationale, fr. 1586, fol. 23, Sterling, 1987/1990, 1, Fig. 41, 52, 84.

[606] CV France IV,2, 1970, S. 43f., vgl. z. B. Planche 24.

[607] Lautier, 1999.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KAT. NR. 97: JAGDFALKE

Abb. 142

Maße: H. 8,3 cm, B. 5,7 cm. Inv. Nr. F.2773 h.
Erhaltung: Bemalung und Glas sind vollkommen intakt, auf der Außenseite kleinere fleckige Mörtelreste.
Ikonographie: Der nach links gewendete Vogel blickt über die Schulter zurück, das Halsband bezeugt seine Verwendung zur Jagd.
Farbigkeit, Technik, Stil: Das Hintergrundmuster aus Wiederkreuzen und Kringeln wurde ebenso wie die Figur des Falken aus dem deckenden Überzug des weißen Glasträgers radiert, die Binnenzeichnung des Vogels dann allerdings mit dem Pinsel ausgeführt. Die sorgfältige Wiedergabe des Gefieders und die charakteristische Haltung des Falken entsprechen den Darstellungsmodi des ersten Viertels des 14. Jahrhunderts. Vergleichbare Vogelmotive finden sich beispielsweise in den 1305–10 in der Champagne entstandenen Illustrationen zum Lehrbuch Kaiser Friedrichs II. über die Falkenjagd[608].
Datierung: Paris, 1. Hälfte 14. Jahrhundert. CVMA 98732
EF

KAT. NR. 98: ORNAMENT MIT STILISIERTEN KREUZBLUMEN UND LILIEN

Abb. 145

Maße: H. 5,2 cm, B. 5,5 cm. Inv. Nr. F.2773 g.
Erhaltung: Das Glasstück ist vollkommen intakt, keine Spuren von Verwitterung.
Ikonographie, Farbigkeit: Die aus silbergelben Bändern gebildeten Rauten sind alternierend mit stilisierten weißen Kreuzblüten und Lilien gefüllt.
Technik, Stil: Das Muster ist ohne Schablone aus dem satt aufgetragenen deckenden Überzug radiert. Rahmenbordüren, die dieses oder ähnliche Muster aufweisen, waren offenbar im 14. Jahrhundert weit verbreitet, sie wurden häufig auch zur Abwechslung zwischen figürliche Motive gesetzt[609]. Das Fragment dürfte wie Kat. Nr. 96f. in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden sein.
Datierung: Paris, 1. Hälfte 14. Jahrhundert. CVMA 98731
EF

KAT. NR. 99: RAUTE MIT HERALDISCHER LILIE

Abb. 144

Maße: H. 12,8 cm, B. 10 cm. Inv. Nr. F.2381 d.
Erhaltung: Glas und Bemalung intakt, am rechten oberen Rand Spuren von Kittrückständen.
Ikonographie, Farbigkeit: Die Lilie ist ein uraltes, auf das Hohe Lied „Ego flos campi et lilium convallium", bzw. „Sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter lilias"[610] anspielendes christologisches oder marianisches Motiv. In der hier vorliegenden heraldischen Form dürfte es jedoch vorwiegend als Emblem des französischen Königshauses aufzufassen sein[611]. Dass Stück stammt mit größter Wahrscheinlichkeit aus einem der Obergadenfenster der Kathedrale, die der Überlieferung nach eine von Lilienbordüren eingefasste Blankverglasung besaßen[612]. Wie aus dem Fragment abzuleiten ist, bestand die Umrahmung aus einem Band aneinander gereihter Rauten mit silbergelben fleurs-de-lis. Das Symbol in der Form von France ancienne, also im unendlichen Rapport, verwies auf das direkte Umfeld des Königs[613] und sollte die Kathedrale von Paris auch als seine Kirche ausweisen. Eckdaten für die Datierung der Obergadenfenster sind mit dem Aufkommen des Silbergelb um 1300[614] und mit der Weihe des Neubaus 1345 gegeben.
Datierung: Paris, vor 1345. CVMA 98724
EF

KAT. NR. 100: KENTAUR MIT DUDELSACK

Abb. 140

Maße: H. 10,3 cm, B. 14 cm. Inv. Nr. F.2773 d.
Erhaltung: Innenseite: Die Glasoberfläche ist unversehrt, die Bemalung hingegen stellenweise leicht berieben, die Konturen zum Teil bereits ausgebrochen. Außenseite: Glas und Halbtonbemalung intakt.
Ikonographie, Farbigkeit: Der Kentaur sprengt, einen gelben Dudelsack in Händen, im Galopp nach links über eine silbergelb kolorierte Wiese. Um sein Haar hat er ein gelbes Tuch gebunden, dessen lange Enden hinter ihm her flattern. Er ist in einen einfachen Kittel gekleidet, dessen mit einer gelben Rüsche besetzter Saum geschickt die Verbindungsstelle zwischen menschlichem Oberkörper und Pferdeleib kaschiert. Dass das Instrument ein Dudelsack ist, verleiht der Darstellung eine originelle Note und entspricht dem grotesken Charakter von Drolerien. Das flatternde Tuch bildet ebenso wie der zu einem schmalen Bogen aufgestellte Schweif ein dekoratives Element, das viel zur verspielten Wirkung des Motivs beiträgt.
Darstellungen von Kentauren dienten neben der Veranschaulichung der heiteren bukolischen Seite des Lebens auch zur Verkörperung von Lastern. In der gotischen Kunst begegnet das beliebte Motiv überwiegend an untergeordneter Stelle, etwa wie hier in der Rahmenbordüre eines Fensters, in Wandfriesen, Kapitellen oder in den Randillustrationen von Buchmalereien[615]. Der Dudelsack, der seines Aussehens und vielleicht auch seines Klanges wegen als Instrument des Teufels angesehen wurde, dürfte hier fleischliche Begierden symbolisieren[616].
Technik, Stil: Die Darstellung ist in kräftigen Konturen und in einer durch Schraffuren in Positiv- und Negativtechnik akzentuierten Halbtonmodellierung zügig ausgeführt und lässt auf einen routinierten Glasmaler schließen. Ähnlich kraftvolle und zugleich skurrile Fabelwesen wie der Kentaur begegnen auch in den Randillustrationen des seinerzeit weithin bekannten, um 1460–1485 in Paris als Buchmaler tätigen Maître François[617].

608 Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 12400, KAT. AUSST. PARIS, 1998, Nr. 220 (François Avril).
609 Vgl. etwa das Fenster von Chanoine Thierry aus dem Jahr 1328 in der Kathedrale von Chartres, oder das Fenster von 1313 in St. Pierre, Le Mesnil-Villeman (Manche), baie 3, vgl. Anm. 600, KAT. AUSST. PARIS, 1998, S. 378, Fig. 2.
610 HL 2,1f.
611 PASTOUREAU, 1993, S. 160–162.
612 CVMA FRANCE I, 1959, S. 14.
613 KÖNIG, 2006, Kommentarband, S. 30.
614 LAUTIER, 1999.
615 Zum Beispiel in der Bas-de-Page-Illustration einer Buchmalerei aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 776, fol. 152, RANDALL, 1966, S. 76–79, bes. S. 78.
616 HAMMERSTEIN, 1974, S. 117. Die Darstellung meint daher wohl kaum Chiron, den Erzieher des Herkules, der als einziger seiner Gattung auch Musiker war, HEDERICH, 1986, Sp. 707, unter Hinweis auf Boetius, ap. Nat. Com. Lib. IV. c. 12.
617 STERLING, 1987/1990, 1, S. 193–212, Fig. 190, 192, 194.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

In der gleichen Handschrift ist auch die Harfe spielende Frau (Kat. Nr. 101) ausgeführt. Die nahe liegende Vermutung, dass beide Fragmente aus ein und demselben Fenster stammen, wird durch die Musikinstrumente als verbindendes Motiv gestützt.
Datierung: Paris, um 1460. CVMA 98735
EF

KAT. NR. 101: HARFE SPIELENDE FRAU
Fig. 226, Abb. 143
Maße: H. 15,9 cm, B. 5,8 cm. Inv. Nr. F.2773 f.
Erhaltung: Zustand von Glas und Bemalung auf beiden Seiten vorzüglich.
Ikonographie: Das kleine stimmungsvolle Bild zeigt die Halbfigur einer jungen Frau, die aus einer Blüten treibenden Ranke hervor wächst. In anmutiger Haltung schlägt sie die Harfe und sieht versonnen schräg nach links, als lausche sie den Tönen nach.
Technik, Stil: Die in sicheren Strichen angelegte Zeichnung stammt von der Hand desselben Glasmalers, der auch den Kentaur (Kat. Nr. 100) schuf. Seine Nähe zu Maître François scheint hier noch deutlicher, denn die als Blume gegebene Harfenspielerin erinnert an dessen Frauengestalten, etwa an die Wappen haltenden Nixen einer Bas-de-Page-Illustration einer um 1470 entstandenen Sammelhandschrift[618]. Von zeitgenössischer Buchmalerei beeinflusst zeigt sich auch die im Hintergrund aufwachsende Ranke. Pflanzen, die neben rundblättrigen Blüten auch solche mit einer spitz aufragenden Mitte aufweisen, finden sich z. B. in der Randleiste einer zwischen 1454 und 1460 entstandenen Buchmalerei des Maître de Rambures[619], der in Amiens oder Hesdin tätig war. Dass in diesem Zeitraum auch das Rahmenmotiv aus Nôtre-Dame, Paris entstanden sein dürfte, dafür sprechen nicht zuletzt die damals aktuellen modischen Details – der taillierte ärmellose Surcot aus dem Fell des sibirischen Eichhörnchens[620], die hohe Stirn mit den ausgezupften Haaren und die ballonförmige Haube[621].
Datierung: Paris, um 1460. CVMA 98734
EF

Fig. 226. Harfe spielende Frau. Ehemals Paris, Nôtre-Dame. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Paris, um 1460. – Kat. Nr. 101.

[618] Paris, Bibliothèque Nationale, Fr. 9186, fol. 298v, AVRIL, 1995, Nr. 15.
[619] Jean Mansel, Histoires romaines abrégées, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5088, fol. 303v, KAT. AUSST. PARIS, 1993, S. 93, Nr. 44.
[620] Vgl. etwa das Glasgemälde der hl. Katharina aus der Zeit um 1450 in der Kirche Nôtre-Dame, Saint-Omer, baie 111, CVMA FRANCE RECENSEMENT I, 1978, S. 254, Fig. 139; oder die Darstellung der Muttergottes auf einer Glasmalerei (um 1460/70) in der Kirche Nôtre-Dame, Caudebec-en-Caux, baie 102, CV FRANCE RECENSEMENT VI, 2001, S. 286, Fig. 194.
[621] Zu der Haube vgl. eine um 1450/60 entstandene und Jean Fouquet zugeschriebene Kabinettscheibe mit zwei ein Monogramm präsentierenden jungen Frauen im Musée national de Moyen Age, Thermes de Cluny, inv. Cl. 1037 A, bzw. eine Buchmalerei mit Alexander d. Gr. von 1449 in Giovanni da Colonna, Mare historiarum, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Latin 4915, fol. 93v, JACKY, 1993, S. 48–51; KÖNIG, 1982, Abb. 49.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KAT. NR. 102: ZWEI LIEGENDE SCHWEINE

Abb. 146

Maße: H. 7 cm, B. 12 cm. Inv. Nr. F.2773 i.
Bibliographie: Unpubliziert.
Ursprünglicher Standort: Das Fragment dürfte aus einem Fenster im Straßburger Münster, vermutlich aus einem Fenster der von 1521–1525 erbauten Martinskapelle stammen[622]. Alten Beschreibungen zufolge waren die insgesamt vier Fenster der Kapelle nicht vollständig mit Glasmalereien gefüllt, sondern zum Teil auch blank verglast[623]. Sie scheinen jedoch, wie das Stück nahe legt, nicht vollständig weiß gewesen zu sein, sondern wurden wohl von einem Rahmenband eingefasst, das auch figürliche Motive enthielt. Im Jahr 1833 wurde der Fensterschmuck der Kapelle gegen eine Blankverglasung ausgetauscht, später fanden Glasmalereien aus der 1870 abgebrochenen Dominikanerkirche hier ein Domizil[624].
Provenienz: 1935 erworben aus der Sammlung Albert Figdor, Wien; Vorbesitzer R. Forrer, Straßburg.
Erhaltung: Glas und Bemalung sind vorzüglich erhalten.
Ikonographie: Das Fragment zeigt zwei nebeneinander liegende Schweine. Das Motiv ist vor allem aus Darstellungen mit dem Gleichnis des Verlorenen Sohnes wohlbekannt, erscheint als selbständiges Sujet jedoch eher ungewöhnlich und dürfte in einer Randborte bestenfalls in der Art von Drolerien verwendet worden sein.
Bildnisse von Tieren begegnen schon im 14./15. Jahrhundert in Musterbüchern, auf Kartenspielen, Trinkbechern und anderen Gebrauchsgegenständen[625], wenngleich allerdings überwiegend Jagdwild, Vögel oder exotische Tiere dargestellt waren. Die Wiedergabe gewöhnlicher Tiere aus dem bäuerlichen und häuslichen Bereich vor allem in Kupferstichen[626] ist jedoch bezeichnend für das an der Wende vom späten Mittelalter zur frühen Neuzeit zunehmende Interesse an der Natur.
Anregungen zu dem Motiv empfing der Künstler vielleicht von dem Skulpturenschmuck des Münsters, der vor allem an etwas abgelegenen Stellen einen überraschend reichen Schatz an naturalistischen und phantastischen Tierdarstellungen birgt[627].
Farbigkeit, Technik, Stil: Die kleine Glasmalerei ist technisch penibel ausgeführt. Binnenzeichnung und modellierende Schattierung sind in fließenden Übergängen nass in nass angelegt, Konturen und Binnenzeichnung anschließend mit Eisenrot nachgezogen, um ein warmtoniges Kolorit zu erzielen. Die naturalistische Darstellung lässt auch im Blick auf die Baugeschichte der Martinskapelle eine Datierung um 1521–1525 plausibel erscheinen.
Datierung: Straßburg, um 1525. CVMA 98727

EF

KAT. NR. 103: MEDAILLON MIT DEM EMBLEM DER DIANE DE POITIERS

Fig. 227, Abb. 147

Maß: Dm. 30 cm. Inv. Nr. F.1813.
Bibliographie: Unpubliziert.
Ursprünglicher Standort: Die Herkunft der Scheibe aus Schloss Anet ist sehr wahrscheinlich, ungewiss ist allerdings, wo genau sie sich dort befand[628].
Provenienz: 1935 erworben aus der Sammlung Albert Figdor, Wien; Vorbesitzer Léon Bask, Paris.
Inschriften: In Renaissance-Kapitalis innerhalb der Monde: *DONEC TOTVM IMPLEAT ORBEM* (Bis er den Kreis ganz erfüllt).
Erhaltung: Glas intakt, Bemalung der Innenseite partiell berieben. Vier Flickstücke am Rand. Verbleiung und blauer Rand neu.

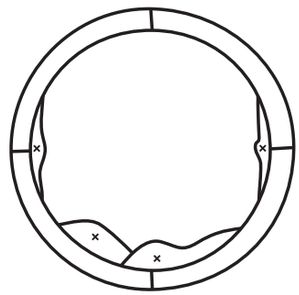


Fig. 227. ES Kat. Nr. 103.

Ikonographie, Farbigkeit: Die Randleiste des Medaillons ahmt einen vergoldeten Bilderrahmen mit gedrehtem Wulst nach, dessen obere Mitte durch Rollwerk betont ist. Das Bildfeld zeigt vor grauem, mit schwarzen Ranken und Blüten bemaltem Grund drei weiße ineinander verschlungene Mondsicheln, deren Beischriften jeweils einen Teil der Devise der Diane von Poitiers zitieren.
Diane von Poitiers stand als offizielle Mätresse und Vertraute König Heinrichs II. von 1536 bis zu seinem Tod 1559 im Mittelpunkt des Hofes und galt zu ihrer Zeit als eine der mächtigsten und reichsten Frauen Frankreichs. 1547, ein Jahr nach seiner Thronbesteigung machte der König ihr zusammen mit dem Herzogtum Valentinois die beiden Schlösser Anet und Chenonceau zum Geschenk. Noch im gleichen Jahr ließ sie Anet vom Hofarchitekten Philibert de l'Orme (1510–1570) zu einem

[622] Die Kapelle war damals dem hl. Martin geweiht, diente als Pfarrkirche für das Stadtviertel und war nicht nur zum nördlichen Seitenschiff hin geöffnet, sondern auch zum Hauptaltar im nördlichen Querhaus, der dem hl. Laurentius konsekriert war. Als 1698 das Münster dem katholischen Kultus zurückgegeben wurde, vermauerte man die Öffnung und widmete die Martinskapelle dem hl. Laurentius, VAN DEN BOSSCHE, 2001, S. 155.

[623] CV FRANCE IX,2, 2007, S. 53–101; BEYER, 1970.

[624] BEYER, 1984.

[625] Zum Beispiel in einem lombardischen Musterbuch des frühen 15. Jahrhunderts, vereinzelt auch bei Giovannino de' Grassi (1355/60–1398) oder Pisanello (vor 1395–1455), SCHMITT, 1997, Taf. III, XIII, XVI; GEISBERG, 1973; LEHMANN-HAUPT, 1966, Fig. 2, 16, 29.

[626] Vgl. etwa den Kupferstich Martin Schongauers mit einer Schweinefamilie (LEHRS, 5/6, 1925/27, Nr. 92) und eine möglicherweise als Vorstufe dienende Zeichnung mit demselben Sujet, die neuerdings Ludwig Schongauer zugeschrieben wird, Kunsthalle Hamburg, Kupferstichkabinett, PRANGE, 2007, Nr. 947, oder auch das Aquarell eines Wildebers von Lukas Cranach d. Ä. um 1530, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 2174, ROSENBERG, 1960, Nr. 66.

[627] Vgl. z. B. ZEHNACKER, 1993, Abb. S. 96f., 373.

[628] Möglicherweise stammt sie aus einem der beiden Okuli in der Fassade des zentralen Corps-de-logis, die in den Hof der École des Beaux-Arts, Paris überführt wurde, BLUNT, 1958, Abb. 6b. Da die Schlosskapelle keine Rundfenster besitzt, kommt sie als Standort jedenfalls nicht in Frage.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

glanzvollen Jagdschloss umbauen[629]. Dessen künstlerischer Dekor nimmt mit zahlreichen Jagdthemen[630] nicht nur Bezug auf die Funktion des Schlosses, sondern feiert mit den überall angebrachten Initialen und den beiden häufigsten Symbolen[631] zugleich die Verbindung des Paares. Das Emblem des Königs, miteinander verschlungene Olivenzweige und der Spruch „Sola vivit in illo“ (Sie lebt nur in ihm), preist sein Liebesglück und Dianas Treue[632]; ihres hingegen übernimmt die Mondsichel der römischen Göttin[633] und spielt mit dem Motto „Donec totum impleat orbem“ auf ihre Rolle als Mentorin des 19 Jahre jüngeren Monarchen an, dessen Ruhm zu mehren sie sich zur Aufgabe gemacht hatte[634].

Stil: Obgleich von Philibert de l'Orme keine Entwürfe für Glasmalereien erhalten sind, bestehen doch kaum Zweifel daran, dass die dekorativen Elemente der architekturgebundenen Ausstattung des unter seiner Leitung umgebauten Jagdschlosses ebenfalls nach seinen Vorlagen gestaltet wurden. Dieselben sehr schmalen, kantigen und durch eine feine Linie zu einem Kreis geschlossenen Mondsicheln begegnen z. B. im Frontispiz eines Brunnens von Anet wieder oder im Giebel eines Portals, dessen Zeichnung er im 1. Band seines Werkes über Architektur veröffentlicht hatte[635].

Am 10. Januar 1548 versicherte Meister Nicolas Beaurain, dass er die Glasmalereien für das Schloss dem Wunsch der Dame Diane entsprechend anfertigen wolle[636]. Wie sie aussahen, wusste man bislang nicht. Das kleine Medaillon mit dem Emblem Dianas gibt davon immerhin eine Vorstellung.

Datierung: Anet (Eure-et-Loire), Nicolas Beaurain nach einem Entwurf von Philibert de l'Orme, 1548. CVMA 98765

EF

2. GLASMALEREIEN UNGESICHERTER HERKUNFT

KAT. NR. 104: STEHENDE MUTTERGOTTES MIT KIND

Fig. 228f., Abb. 148

Maße: H. 45,3 cm, B. 19 cm. Inv. Nr. AE 349.

Bibliographie: HEYE, 1965, S. 49 („deutsch, frühes 15. Jahrhundert“); METZ, 1966, S. 66 (Datierung und Lokalisierung wie HEYE, 1965); KAT. AUSST. BERLIN, 1980, S. 77, Nr. 45 (süddeutsch, 15. Jahrhundert).

Provenienz: Erworben 1914 für das Deutsche Museum bei H. Rink in Hannover. Nach kriegsbedingter Auslagerung im Central Collecting Point Wiesbaden vor 1966 an die Skulpturensammlung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz übergeben, seit 1984 Bestand des Kunstgewerbemuseums.

Erhaltung: Auf der Innenseite Halb- und Volltöne meist gut erhalten, teils berieben bis Verlust, insgesamt Erscheinungsbild geschlossen, so weit dies im eingebauten Zustand unter Glas festzustellen ist; deshalb auch Gläser der Innenseite nicht zu beurteilen. Auf der Außenseite Lasuren meist intakt, teils gering berieben; Gläser teils mit Ansätzen von Lochfraß, Feuerschmelz intakt, mehrere gekittete oder geklebte Sprünge, drei Einflickungen. Neu verbleit, vermutlich im 20. Jahrhundert.

Ikonographie, Komposition: Wirkt die Scheibe zunächst auch so, als sei sie in altem Umfang erhalten, sprechen dagegen die in der linken und rechten oberen Ecke ergänzten Scherben mit Eckabschlüssen im Ornament und die ebenfalls einen Eckabschluss zeigende originale Scherbe unter der linken oberen Ecke. Wie viel größer die Scheibe ursprünglich war und was das Verlorene zeigte, ist, auch weil der untere Teil von Figur und Boden weitgehend zerstört ist, nicht abzuschätzen. Die im Kontrapost nach rechts stehende Maria trägt das Kind über ihrem Standbein, mithin in einem Typus, der in der Skulptur seit dem 13. Jahrhundert häufig zu finden ist und auch um 1400 weit verbreitet war[637]. Mutter und Kind tragen Nimben hinter ihren Köpfen. Maria ist gekrönt, das Kind hält einen runden, nicht erkennbaren Gegenstand (Frucht? Weltkugel? Hier die alte Lasur möglicherweise nachgezogen). Die Krone weist sie als Himmelskönigin aus, auch könnte sie auf einer Mondsichel gestanden haben[638]. Der Bildraum wird heute vom ornamentalen Hintergrund und der in unbestimmtem Abstand davor befindlichen Gruppe gebildet. Mutter und Kind sind in einer aus Werken der Skulptur und Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts bekannten Weise durch wechselseitige Berührungen und Blicke aufeinander bezogen. Insgesamt erinnert die Scheibe an gefasste Skulpturen vor den gemusterten Rückwänden der ab 1400 verstärkt auftretenden Schreinretabel.

Ornament: Im Hintergrund zeigt sich ein frei gestaltetes Muster aus gefiederten, feinen Blattranken (S. 10, XXII, 3). Auf der

[629] Das Schloss wurde nach der Revolution geschleift, erhalten ist nur der inzwischen veränderte Westflügel, PÉROUSE DE MONTCLOS, 2000, IV, S. 42, 254–275.

[630] BARDON, 1963, S. 53.

[631] PÉROUSE DE MONTCLOS, 2000, S. 268, 271.

[632] Das Motto spielt auf die Sage von Romulus an, der, als ihn die Götter nach seinem Tod in den Olymp führten, von seiner Gattin so tief betrauert wurde, dass sie sich schließlich erbarmten und sie gleichfalls aufnahmen, HENKEL/SCHÖNE, 1967, Sp. 1710.

[633] Diane selbst wurde von den Dichtern als neue Diana gepriesen, z. B. von Pierre de Ronsard (1524–1585): „Tout ainsi que la Lune en s'approchant auprès / Du Soleil prend clarté, vertu, force et puissance, / Puis, s'éloignant de lui, d'une douce influence / Et ciel, et terre, et mer elle nourrit après“, CLOULAS, 1997, S. 244, 249; DEMERSON, 2002, S. 86.

[634] HENKEL/SCHÖNE, 1967, Sp. 38, dort ist das Emblem der drei ineinander verschlungenen Mondsicheln – mit Hinweis auf Paradinus Claudius, Heroica […] et D. Gabrielis Symeonis Symbola […], Antwerpen 1563, 13b – noch mit einer ausführlichen, auf den Ruhm der französischen Könige bezogenen Devise zitiert: „Augescit, donec totum luna impleat orbem Gallorum talis gloria regis erat“ (Der Mond nimmt zu, bis er den Kreis ganz füllt, von solcher Art war der Ruhm der französischen Könige).

[635] PÉROUSE DE MONTCLOS, 2000, Fig. 185.

[636] Ebd., S. 267.

[637] Zur Ikonographie vgl. LCI, 3, 1971, Sp. 154–210, bes. Sp. 183–184 (Wolfgang Braunfels u. a.); SCHILLER, 4,2, 1980, S. 179–217.

[638] Zur Ikonographie der Mondsichelmadonna vgl. SCHILLER, 4,2, 1980, S. 192, 198; SEELIGER, 1958, bes. S. 67–82.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 228. Stehende Muttergottes mit Kind. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Rheinland oder Westfalen, nach 1410. – Kat. Nr. 104.

Borte vor Marias Brust findet sich ein Band aus in Kreisen eingeschlossenen Vierpässen, die Agraffe davor ist mit einer ähnlichen, großen Passform geschmückt. Die Marienkrone wird in den Spitzen aus schlanken, in je einer Blüte endenden Blumen, dazwischen von Stängeln sowie darunter von Passformen gebildet.

Technik, Stil: Der Eindruck der Scheibe ist entscheidend bestimmt vom Zusammenspiel der farbigen Gläser: weiß (Inkarnat) bzw. weiß mit darauf liegendem Silbergelb (Marienhaare, Borte), gelb (Krone, Marienhaare, Christusnimbus), grün (Marienkleid und -nimbus, Boden), blau und violett (Marienmantel) vor dem roten, fein gemusterten Hintergrund. Die Proportionen der Figuren erinnern an

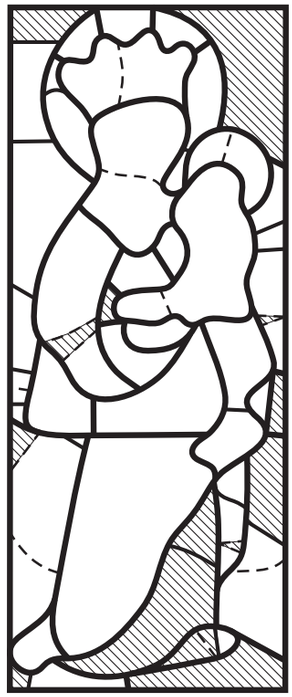


Fig. 229. ES Kat. Nr. 104.

Fig. 230. Madonna mit der Wickenblüte. Köln, Wallraf-Richartz-Museum. Köln, um 1410/15.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Statuetten der Zeit um 1400, z. B. jene der wohl bald nach 1410 entstandenen „Goldenen Tafel“ aus der Benediktinerabteikirche St. Maria und Michael zu Lüneburg (Hannover, Landesgalerie des Niedersächsischen Landesmuseums). Im Typus und im Verhältnis von weitgehend verhülltem Körper und plastischer Gewandhülle steht die Muttergottes den weiblichen Heiligen auf Tafelmalereien nahe, die bis 1420 von Werkstätten in Köln und Westfalen geschaffen wurden. Besonders die Gestaltung der Krone erinnert an die punzierten Kronen auf den Triptychen mit Maria in der Engelsglorie (Kreuzlingen/Schweiz, Sammlung Kisters) und der Madonna mit der Wickenblüte (Fig. 230), beide um 1410 in Kölner Werkstätten entstanden, während Marias Kopf mit freigelegtem Ohr, langer Nase und kleinem Mund sowie winzigem Kinn an die hl. Katharina auf dem 1403 vollendeten Kreuzigungsretabel des Conrad von Soest (Bad Wildungen, Stadtkirche) und dessen wenig später gemalten Heiligen Dorothea und Odilie (Fig. 231) erinnert. Da auch die Bildung des Mariengewandes, das knappe Hervorstrecken der rechten Marienhand und das nackte Kind stilistisch der Malerei bald nach 1400 aus Werkstätten im Rheinland und in Westfalen nahe stehen, dürfte die Scheibe bald nach 1410 in dieser Region entstanden bzw. stilistisch von ihr abhängig sein.
Datierung: Rheinland oder Westfalen, nach 1410.

CVMA 98695
GP

KAT. NR. 105: KREUZIGUNG CHRISTI MIT MARIA UND JOHANNES

Fig. 232–234, Abb. 149

Maße: H. 42,3 cm, B. 26,5 cm. Inv. Nr. SI 42.
Bibliographie: Heye, 1965, S. 49, 51 („Kreuzigungsscheibe des 15. Jahrhunderts [Monolithscheibe in Grisaille-Technik] mit gesondert eingebleitem Rand in Vierpaßmustern, für die keine Inventarnotizen vorhanden sind“); Metz, 1966, S. 66 (lokalisiert „Deutsch“, datiert „1. Hälfte 15. Jahrhundert“).
Provenienz: Zu unbekanntem Zeitpunkt vor 1965 für die Staatlichen Museen Berlin erworben. 1984 von der Skulpturensammlung dem Kunstgewerbemuseum überwiesen.
Inschrift: *i n r i.*
Erhaltung: Auf der Innenseite Bemalung teilweise berieben, obere Scheibe der Kreuzigung doubliert, dort im Auflicht die Farbe satter, Silbergelb auf unterer Scheibe sichtbar, oben unter Doublierung zu erahnen. Halbtöne der Rückseite gut erhalten. Insgesamt keine Verwitterung, ohne Ergänzungen, vollständig original. Bei zahlreichen Sprüngen, besonders auf der oberen Scheibe der Kreuzigung, in der letzten Restaurierung mehrere Notbleie entfernt und Bruchstücke neu verklebt (Fig. 233f.), dabei auch neu verbleit.

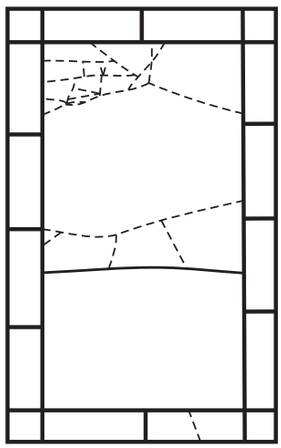


Fig. 232. ES Kat. Nr. 105.

Fig. 231. Hll. Dorothea und Odilie. LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster/Dauerleihgabe des Westfälischen Kunstvereins. Conrad von Soest, um 1405/10.

Ikonographie, Komposition: Die Scheibe zeigt die mit drei Personen knapp gefasste Kreuzigung Christi in einem seit dem 9. Jahrhundert in Buch-, Glas-, Tafel- und Wandmalerei immer wieder verwendeten Darstellungstypus vor einer schmucklosen Nische[639]. Links steht, zum Kreuz gewendet, die von weitem Gewand und Schleier verhüllte Maria, ein runder Nimbus schwebt hinter ihrem Kopf. Rechts steht, ebenfalls zum Kreuz gewendet, der mit einem stoff- und faltenreichen Gewand bekleidete Johannes, auch er mit einem, allerdings etwas kleineren und anders verzierten Nimbus hinter dem Kopf. Zwischen ihnen hängt am Kreuz der bereits gestorbene Christus, dessen Blut aus allen fünf Wundmalen tropft. Er ist bekleidet mit einem Lendentuch und bekrönt mit einer Dornenkrone, ein runder Nimbus mit Tatzenkreuz schwebt hinter seinem Kopf, über dem Kreuz befindet sich der Kreuzestitel. Bemerkenswert ist, dass die auf anderen Werken häufig bei Maria zu findende Geste der gefalteten Hände hier bei Johannes zu beobachten ist, während die Gottesmutter mit der zum Gesicht gehobenen Linken eine Handbewegung zeigt, die der üblichen Trauergeste des Jüngers ähnelt. Die insgesamt handlungsarme Kreuzigung ist von Marias

[639] Zur Ikonographie vgl. LCI, 2, 1970, Sp. 606–642 (Elisabeth Lucchesi Palli u. a.); Oldemeyer, 1965; Schiller, 2, 1968, S. 98–116.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 233. Kreuzigung Christi mit Maria und Johannes. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Köln, nach 1420/25. – Kat. Nr. 105.

Fig. 234. Kreuzigung Christi mit Maria und Johannes. Zustand vor 1984/85. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Köln, nach 1420/25.

und Johannes' Kontemplation über den Kreuzestod Christi bestimmt. Der ehemalige Zusammenhang ist unbekannt; es könnte sich um eine Folge von Passionsdarstellungen gehandelt haben, darauf verweist jene Scheibe (Fig. 235), die als Vorbild diente und ihrerseits Teil eines solchen Bildprogramms ist.

Ornament: In Quadrate eingeschriebene Vierpässe in den Randleisten. Bögen im Nimbus Marias, Kreissegmente im Nimbus von Johannes.

Technik, Stil: Die gelben Gläser der Randleisten auf der Innenseite großteils mit deckendem Schwarzlot überzogen, in das die Passformen geritzt wurden. Die vier blauen Überfangläser in den Ecken vorderseitig großteils mit deckendem Schwarzlot und auf der gleichen Seite im kreisförmig ausgeschliffenen Zentrum mit ebendort aufgetragenem Silberlot gefüllt. Die Schwarzlotmalerei der Darstellung ist deckend mit dickem bis mittlerem Pinsel bei den Konturen sowie dünnem Pinsel in den Binnenlinien aufgetragen. Bei schwarzen Konturlinien findet sich häufig ein heller, durch Entfernen des Halbtones erreichter Beistrich. Die Plastizität der Figuren ist durch gestupfte Halbtöne, durch Strich- und Kreuzlagen in Halb- und Vollton sowie durch unbemalte Partien erreicht; unter letzteren fallen besonders die erwähnten Beistriche der Gewandsäume bei Maria und Johannes auf. Die insgesamt auf Linien basierende Darstellung erinnert an Graphik, worauf wohl auch in den Museumsunterlagen die von unbekannter Hand stammende Zuweisung an den „Meister der Berliner Passion", einen in den 1450er und 1460er Jahren vermutlich am Niederrhein tätigen Kupferstecher, gründet; am gleichen Ort findet sich die Datierung „um 1440 (ev. früher)"[640]. Besonders die weichen Faltenschwünge und die Gestalt Christi am Kreuz deuten auf stilistische Quellen in der Zeit nach 1400 und auf Werkstätten am Niederrhein bzw. in Köln. Als qualitätvolle Vorlage von Kat. Nr. 105 erweist sich eine Scheibe (Fig. 235), die bis 1906 mit den Scheiben einer Kreuztragung und eines Moses in Wiederverwendung die Hauskapellen-Fenster des Hauses Starkenberg am Heumarkt 10 zu Köln schmückte; sie werden einer um 1420 in Köln tätigen Werkstatt zugewiesen[641]. Zu den wenigen Eigenheiten der insgesamt weniger feinen

[640] Zum Meister der Berliner Passion vgl. GEISBERG, 1903; LEHRS, 1900; LEHRS, 3, 1915, S. 1–139; THIEME-BECKER, 37, 1950, S. 44. Der Stich mit Christus am Kreuz des Meisters der Berliner Passion (LEHRS, 3, 1915, S. 21, Abb. 246) kann für die Scheibe nicht vorbildlich gewesen sein, u. a. weil mehr Personen, eine zusammensinkende Maria und gänzlich andere, knitterig harte Falten zu sehen sind.

[641] Zu den Scheiben vgl. LYMANT, 1982, S. 77–82.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 235. Kreuzigung Christi. Köln, Museum Schnütgen. Köln, um 1420.

Fig. 236. Verkündigungsmaria. Köln, Museum Schnütgen. Köln, um 1420/25.

Wiederholung zählen die deutlich sichtbaren partiellen Parallel- und Kreuzschraffuren für Schatten. Da dies zurückhaltend auf der Vorlage sowie als deutliches Gestaltungsmittel auf einer vermutlich um 1420/25 in einer Kölner Werkstatt geschaffenen Scheibe mit einer Verkündigungsmaria (Fig. 236) begegnet, dürfte Kat. Nr. 105 nach 1420/25 entstanden sein, sehr wahrscheinlich in einer Kölner Werkstatt[642].

Datierung: Köln, nach 1420/25. CVMA 98696

GP

KAT. NR. 106: HL. DREI KÖNIGE, FRAGMENT EINER ANBETUNG DES KINDES

Fig. 237f., Abb. 150

Maße: H. 70,1 cm, B. 39,1 cm. Inv. Nr. Id 892.

Bibliographie: Unpubliziert.

Provenienz: Am 17. September 1964 von der Firma August Wagner (Berlin-Neukölln, Kiefholzstr. 72–75) an das Kunstge-

[642] Ebd., S. 87f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 237. Hl. Drei Könige, Fragment einer Anbetung des Kindes. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Altmark, um 1430. – Kat. Nr. 106.

werbemuseum überwiesen anstelle der Scheibe Inv. Nr. K.7277; diese hatte Hermann Göring zwischen 1933 und 1945 für seinen Landsitz Carinhall als Leihgabe erhalten[643].

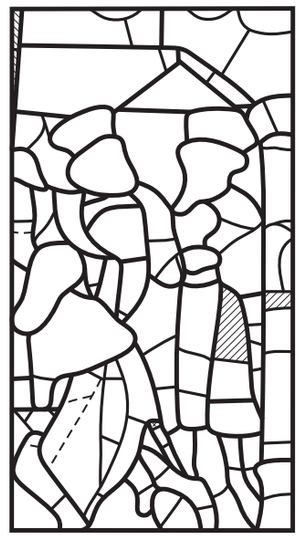


Fig. 238. ES Kat. Nr. 106.

Erhaltung: Auf der Innenseite die Bemalung insgesamt gut erhalten, teils Einbußen beim Schwarzlot, Halbtöne teils vorzüglich, teils schlecht erhalten; weiße und blaue Gläser mit vereinzelten Ansätzen von Lochfraß. Auf der Außenseite Bemalung gut, teils berieben; Gläser mit dichtem, fast flächigem Fraß (blau), Lochfraß (gelb und rot), Lochfraß bis Ansätzen von Lochfraß (Dachinneres) und Ansätzen von Lochfraß (weiße Architektur, grüne Wiese und lila). Verbleiung im 19. oder 20. Jahrhundert erneuert. *Ikonographie, Komposition*: Die Scheibe ist in doppelter Weise Fragment. Sie entstammt dem größeren Zusammenhang eines unbekannten Bildprogramms (Leben Jesu?) und ist auch in der Einzelszene verkürzt. Die drei Könige und das über ihnen befindliche Dach lassen zweifelsfrei auf die Anbetung des Kindes als ursprünglichen Bildzusammenhang schließen. Für einen vermutlich gleich großen Teil, der wohl keine eigene Scheibe bildete, sind links zu ergänzen: eine sitzende, nach rechts gewandte Maria mit dem Kind, die diesem vom ältesten, knienden König zu Füßen gelegte Krone und das vom selben übergebene Geschenk, eine Fortführung des Daches und vor diesem, vermutlich vertikal über dem Kind, ein Stern, auf den der mittlere König zeigt. Allgemein geht die Szene auf das Evangelium nach Matthäus und eine Prophezeiung des Jesajas über die Herrlichkeit Zions zurück, wobei auf Darstellungen seit dem 8. Jahrhundert die Könige die drei Lebensalter von Jüngling, Mann und Greis vertreten[644]. Im Weisen des mittleren Königs und seinem Gespräch mit dem jüngsten zeigt sich ebenso ein älterer, im 14. Jahrhundert häufiger Darstellungstypus wie auch darin, dass der mittlere König seine Krone noch trägt[645]. In einem jüngeren Typus, der ein frühes Beispiel in der großflächigen, um 1380 geschaffenen Buchmalerei in den *Très Belles Heures* des Herzogs von Berry hat (Paris, Bibliothèque Nationale), findet sich u. a. als neues Motiv ein Stall, in den die Könige eingetreten sind, wobei der älteste König wie beim älteren Typus die Krone abgenommen hat und huldigend niederkniet[646]. In Kat. Nr. 106 erscheinen die beiden Typen miteinander verwoben, indem der Zeigegestus und die beiden aufgesetzten Kronen der älteren Bildtradition ange-

[643] Der Vermerk „Leihgabe an Minister Göring“ im Eingangsinventar des Schlossmuseums verweist auf Görings Amtszeit als preußischer Ministerpräsident vom 11. April 1933 bis 1945. Zu Inv. Nr. K.7277, die als einzige Scheibe nicht zurückkehrte und heute verschollen ist, SCHMITZ, 1913, 2, S. 15, Nr. 290.

[644] Zur Ikonographie vgl. KEHRER, 1908/1909; LCI, 1, 1968, Sp. 539–549 (Adolf Weis); RDK, 4, 1958, Sp. 476–501 (Stephan Waetzoldt); SCHILLER, 1, 1966, S. 110–124.

[645] Beispiele für diesen Typus sind die um 1310 geschaffenen Skulpturen der Hochaltarmensa im Dom zu Köln und das Tafelbild auf dem um 1345 am Mittelrhein entstandenen Retabel aus Altenberg/Lahn; beide verweisen auf französische Elfenbein-Triptycha des späten 13. Jahrhunderts, KEHRER, 1909, Abb. 178f.

[646] Beispiele für diesen jüngeren, nach 1400 immer mehr verbreiteten Typus finden sich auf dem 1400 datierten Bielefelder Marienretabel des Meisters des Berswordt-Retabels (Bielefeld, Neustädter Marienkirche) und auf dem um 1410/20 zu datierenden Fröndenberger Retabel (Fröndenberg, Pfarrkirche), vgl. PFEIFFER, 2009, S. 47f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

hören, während das Dach ein neues Motiv ist, dem im Fragment allerdings die Stützen fehlen, so dass es zu schweben scheint. Bemerkenswert ist die architektonische Rahmung, von der sich rechts eine weiße Rundstütze mit gelbem Sockel und Blattkapitell, der auf ihr ruhende, mit einem großen Blatt gefüllte Zwickel und ein gleichfalls weißer Architrav erhalten haben. Architektonische Rahmungen von Bildfeldern, die von bildinternen Architekturen zu unterscheiden sind, finden sich um 1400 in der Tafelmalerei[647].

Ornament: Im Hintergrund finden sich fein gefiederte Blattranken (S. 10, XXII, 6), auf dem Übergewand des ältesten, knienden Königs ein Muster aus großen Palmetten und auf dem Mantel des jüngsten Königs ein Muster aus Scheiben mit sechs kleineren Kreisen und dazwischen kreuzförmig angeordneten kleinen Kreisen auf der Außenseite sowie ein Muster mit paarig angeordneten schraffierten Ovalen zwischen Banderolen auf der Innenseite der Gewänder.

Technik, Stil: Schon die auf beiden Seiten der Gläser aufgebrachte Bemalung, besonders in den Gesichtern, Gewändern und dem Stalldach, beweist die überdurchschnittliche Qualität der Scheibe. Die Gesichter, etwa das des jüngsten Königs, sind mit einer dicken schwarzen Linie konturiert; die Gesichtsfläche ist in einem Halbton vorgelegt, auf den Binnenkonturen mit dickem bis feinem Pinsel aufgetragen sind und in den Glanzlichter radiert wurden. Bei den Gewändern von ältestem und jüngstem König gibt die rückseitige Bemalung das flächige Muster an, während vorderseitig Linien für Falten, Schatten und kleinere Verzierungen aufgebracht sind. Besonders im Dach lässt sich das subtil abgestufte Zusammenspiel von Konturen im Vollton, Schatten im Halbton und radierten Lichtern gut beobachten. Ein bemerkenswertes Motiv, das einen wichtigen Hinweis zur Lokalisierung der Scheibe liefert, ist die große Blattvolute. Solche finden sich vereinzelt bereits auf den Tafelbildern des vor 1400 in Köln tätigen Meisters des Berswordt-Retabels sowie auf Werken ihn rezipierender Meister, in ähnlicher Weise wie auf dieser Scheibe aber zahlreich im architektonischen Rahmenwerk der zwischen 1423 bis gegen 1430 geschaffenen Petrus- und Stephanusfenster (n II und s II) in St. Nikolai zu Stendal[648]. Diese Fenster gelten als Werke einer „leistungsfähigen Werkstatt-Gemeinschaft unter einem leitenden Meister“, die vor dem Stendaler Auftrag „als Glas-, Tafel- und Wandmaler […] im Gebiet Halberstadt – Magdeburg – Havelberg tätig“ war und ihren Stammsitz möglicherweise in Magdeburg hatte[649]. Als weitere ihrer Werke werden übereinstimmend angesehen: die um 1405 entstandenen Wandmalereien der Redekin-Kapelle im Dom St. Mauritius und St. Katharina zu Magdeburg, die gegen 1411 entstandenen Glasmalereien im nördlichen Seitenschiff des Domes St. Marien zu Havelberg, die zeitnah dazu entstandenen Tafelbilder auf den Flügeln des heute in Rossow befindlichen Retabels vom gleichen Ort sowie zahlreiche vor oder gegen 1400 geschaffene Fenster im Obergaden sowie das Johannes- und das Stephanusfenster (s IV, n VII) im Dom St. Stephanus zu Halberstadt[650]. Im Darstellungstypus mit dem barhäuptig knienden

Fig. 239. Anbetung der Hl. Drei Könige. Seitenflügel eines Retabels. Ehemals Havelberg, Dom. Rossow, Dorfkirche. Magdeburg(?), 1411.

und den beiden Königen mit Kronen auf dem Haupt, wobei der mittlere den jüngeren auf den Stern hinweist, sowie dem attributiv verwendeten Stall und der Position der Könige vor diesem, steht die Scheibe der themengleichen Szene des Rossower Retabels ausgesprochen nahe (Fig. 239). Dort wie hier findet sich auch die wulstig aufgeschobene Faltenbahn vor dem Knienden, die ähnlich vor dem knienden Apostel Paulus in Stendal zu beobachten ist (s II, 9/10c; Fig. 240). Entsprechungen im Kostüm wie der gezaddelte Mantel des jüngsten, die tief sitzenden Plattengürtel bei ihm und dem mittleren sowie die pelzverbrämten Gewänder bei diesem und dem ältesten König sind als motivische Bezüge zum Rossower Retabel zu werten. Mit den gemusterten Gewändern begegnet hingegen ein nicht aus den Werken der genannten Werkstatt ableitbares Motiv, das ebenso wie die zahlreichen Muster auf dem wohl um 1435–1440 geschaffenen Retabel in St. Nikolai zu Jüterbog auf die französisch beeinflussten Tafelmalereien aus niederrheinischen und westfälischen Werkstätten um 1400 als gemeinsame Quelle zurückzuführen

[647] Beispiele für architektonische Rahmungen in der Tafelmalerei finden sich in der Zeit um 1400 auf dem Göttinger Jakobikirchretabel (Göttingen, Jakobikirche), dem Utrechter Retabel (Utrecht, Museum Catharijnenconvent) und den Retabelflügeln aus Hannoversch Münden (Hannover, Landesgalerie des Niedersächsischen Landesmuseums).

[648] Zu den Fenstern vgl. CVMA Deutschland XVIII,1, 1988, S. 72–90.

[649] Ebd., S. 31.

[650] Zu der Werkstatt zuletzt CVMA Deutschland XVII, 2003, S. 41.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 240. Apostel Paulus. Stendal, Dom, Petrusfenster, s II, 9/10c. Magdeburg(?), um 1423/30.

ist[651]. Da der Meister von Kat. Nr. 106 einerseits auf der genannten, wohl bis 1430 tätigen Werkstatt fußt, andererseits neue, erst um 1430 nachweisbare Motive aufnimmt, erscheint für die Scheibe eine Werkstatt in der Altmark und eine Entstehungszeit um 1430 am wahrscheinlichsten.
Datierung: Altmark, um 1430. CVMA 98694
GP

KAT. NR. 107: TRAUERNDE MARIA, FRAGMENT

Abb. 151

Maße: H. 32,5 cm, B. 14,4 cm. Inv. Nr. K 7014.
Bibliographie: SCHMITZ, 1913, 1, S. 125, 2, S. 12, Nr. 198 (erinnert an Salzburger Tafelmalerei um 1460).
Provenienz: 1835 aus der Sammlung von Nagler erworben[652].
Erhaltung: Verbleiung neu. Glasoberflächen und Bemalung vorzüglich erhalten.
Ikonographie: Die in einen schweren weiten Mantel gehüllte Heilige mit den betend gefalteten Händen stellt ihrem Typus sowie ihrer Kleidung, Haltung und Gestik nach eine trauernde Maria dar und dürfte ursprünglich zu einer Kreuzigungsgruppe gehört haben.
Farbigkeit, Technik, Stil: Die flüchtige Zeichnung in kräftigen Linien, die Modellierung in leichten, nur in tiefen Schatten durch Parallel- und Kreuzschraffen verstärkten Lasuren, lassen den geübten Maler erkennen, der sich freilich nicht für die Ausschmückung von Details oder die Wiedergabe emotionaler Bewegung interessierte. Seine Arbeit ist vielmehr betont schlicht und anspruchslos, als Grisaille gestaltet, in der nur der Nimbus silbergelb akzentuiert ist. Die gedrungene Figur, der Kopftypus mit der schmalen langen Nase und den weit auseinander stehenden Augen, die breiten kurzfingrigen Hände und der großflächige Faltenwurf finden, wie von SCHMITZ bereits bemerkt[653], ihre nächsten Parallelen in bodenständigen Tafelbildern aus dem nördlichen Alpenvorland. Wegen des teils weichen, teils bereits eckig umbrechenden Faltenwurfs und der Landschaft, die durch ihren sich stark verkleinernden Maßstab räumliche Wirkung anstrebt, dürfte die Glasmalerei um 1470/80 entstanden sein.
Datierung: Oberbayern, um 1470/80. CVMA 98737
EF

KAT. NR. 108: MARIA EINER VERKÜNDIGUNG

Abb. 152

Maße: H. 15,8 cm, B. 12,2 cm. Keine Inv. Nr.
Bibliographie: SCHMITZ, 1913, 2, S. 6, Nr. 73 (niederrheinisch, 2. Hälfte 15. Jahrhundert).
Provenienz: 1835 aus der Sammlung Nagler erworben[654].

[651] Zu den Werken um das Jüterboger Retabel vgl. DEITERS, 2006, S. 103–149. Obwohl die Palmettenmuster dort, z. B. im Vergleich der Szene mit dem hl. Mauritius vor Kaiser Maximian mit dem ältesten König, einander ähneln, ist daraus nicht auf eine künstlerische Verwandtschaft zu schließen, da gerade die Palmette um 1400 ein verbreitetes Muster war.

[652] GStA PK, Rep. 137 II G, Nr. 7, Saal der kleineren Kunstwerke, Fenster V, Nr. 192.

[653] SCHMITZ, 1913, 1, S. 125, Abb. 210.

[654] GStA PK, Rep. 137 II G, Nr. 7, Saal der kirchlichen Alterthümer, Fenster I, Nr. 7.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Erhaltung: Das in zahlreiche Scherben zersprungene, am unteren Rand beschnittene Stück ist zwischen zwei Deckgläsern eingebleit. Die Glasoberfläche der Innenseite scheint intakt, die der Außenseite weist partiell winzigen Lochfraß auf. Der Zustand der Bemalung ist schlecht, die Konturen sind teilweise ausgebrochen, die feineren Linien bereits weitgehend verloren. Die Halbtonlasuren im Gewand Marias besser erhalten, der in wässrigen Lasuren angelegte Damastvorhang nur noch im Auflicht erkennbar.
Ikonographie: Maria kniet mit einem Buch am Betpult, das hinter ihr ausgespannte Ehrentuch ist kaum noch zu erkennen. Mit anmutig geneigtem Haupt und demütig an die Brust gelegter Hand bekundet sie ihr Einverständnis mit Gottes Plan. Die Strahlen der über ihr schwebenden Taube versinnbildlichen Gottes Wort und den Moment der Inkarnation.
Zu der Darstellung gehörte höchstwahrscheinlich ein Pendant mit dem Verkündigungsengel, das wohl gleichfalls dem üblichen Bildtypus folgte.
Farbigkeit: Die Scheibe ist in Grisaille gehalten, doch sind mit einzelnen, in kräftigem Silbergelb hervorgehobenen Details, wie Rahmenleiste, Haare, Nimbus, Mantelkante, Buch und Bordüre des Ehrentuchs, farbige Akzente gesetzt.
Technik, Stil: Das flüssig gezeichnete und zart kolorierte kleine Glasgemälde erweist sich nicht zuletzt durch den ein wenig flüchtigen Auftrag des Silbergelbs als Routinearbeit. Nach dem Faltenwurf des Gewandes mit schmalen eckig umbrechenden Stegen sowie nach dem Figuren- und Kopftyp, dem schmalen zarten Gesicht mit der hohen durch die ausgezupften Haare betonten Stirn zu schließen, dürfte sie im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts am Niederrhein entstanden sein.
Datierung: Niederrhein, 3. Viertel 15. Jahrhundert.

CVMA 98733
EF

KAT. NR. 109: STRAHLENKRANZMADONNA

Fig. 241, 243, Abb. 153

Maße: H. 32,5 cm, B. 21,5 cm (je mit Rahmen). Inv. Nr. AE 445.
Bibliographie: KAT. AUKT. MÜNCHEN, 1912, S. 52, Nr. 77 (Kurzbeschreibung, datiert „um 1500“); HEYE, 1965, S. 49 („um 1500“); WENTZEL, 1965, S. 124 (vergleicht Kat. Nr. 109 mit Rundscheibe einer Strahlenkranzmadonna in der Kirche zu Schlaitdorf bei Neckartenzlingen und sieht in „Faltengefüge, Stoffstruktur und nach dem Ausdruck des Gesichts“ Nähe zur Rundscheibe mit Rosenkranzmadonna in der Kirche zu Dagersheim); METZ, 1966, S. 87 (lokalisiert „Niederlande“, datiert „2. Hälfte 15. Jahrhundert“).

Fig. 241. Strahlenkranzmadonna. Straßburg, um 1490. – Kat. Nr. 109.

Fig. 242. Kaiser Heinrich II., Ausschnitt. Basel, Haus Schöneck, Gotisches Zimmer. Lorenz Helmle, 1844/45.

Provenienz: Versteigert 1912 bei Helbing, München. Erworben 1918 als Geschenk von Wilhelm von Bode für das Deutsche Museum. Nach kriegsbedingter Auslagerung im Central Collecting Point Wiesbaden vor 1966 an die Skulpturensammlung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz übergeben, seit 1984 im Bestand des Kunstgewerbemuseums.
Erhaltung: Glas der Innenseite aufgrund des eingebauten Zustands nur eingeschränkt zu beurteilen, bei weißer Scherbe geklebter Riss im Kopfbereich Marias; Bemalung auf der Innen-

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

seite in Konturen teils berieben, vereinzelte Ausbrüche, Ansätze von Lochfraß auf weißem Glas, Halbtöne reduziert, Schwarzlot auf rotem Glas teils bis Verlust berieben, insgesamt sehr gut. Glas der Außenseite bei einer Scheibe gering berieben, Oberfläche intakt. Innenblei und rote Scheiben mit Granatapfelmuster wohl aus dem 19. Jahrhundert, Umblei aus letzter Restaurierung durch Oidtmann 1984/85.

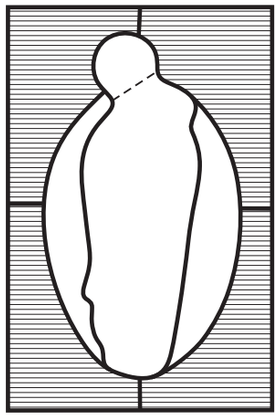


Fig. 243. ES Kat. Nr. 109.

Ikonographie, Komposition: Angesichts der vier roten Scherben mit Granatapfelmuster, die wohl aus dem 19. Jahrhundert stammen, müssen die spätgotischen Scheiben in der Mitte als Fragmente aus unbekanntem Zusammenhang gelten[655]. Die Darstellung ist trotz ähnlicher Gelbtöne am Strahlenkranz und bei Maria und Kind nicht aus einer Scherbe, sondern aus drei Stücken gebildet; dies unterscheidet sie von Rund- und Kabinettscheiben des 15. und 16. Jahrhunderts. Das spätgotische Zentrum der Scheibe zeigt die auf der Mondsichel stehende, vor einem Strahlenkranz erscheinende Maria mit dem Kind[656]. Sie steht auf einer nach oben offenen Mondsichel mit einem männlichen Gesicht. Über dem schmalen Stand der nicht gezeigten Füße verbreitert sich der Umriss bis auf Höhe der Hüfte, um dann wieder zu den knapp gefassten Schultern schmaler zu werden. Das faltenreiche Gewand Marias besteht aus einem eng anliegenden Kleid und dem großteils sichtbaren, stoff- und faltenreichen Mantel. Vor der Brust hält Maria das nackte Jesuskind, das durch Kreuznimbus, Reichsapfel und Herrschergestus ausgezeichnet ist. Hiermit stimmt Marias kaiserliche Bügelkrone überein. Ein Tuch liegt zwischen der Krone und ihren offenen Haaren, die in mehreren Strähnen lang herabfallen. Der Blick ihrer fast geschlossenen Augen ruht auf Jesus. Die steife Haltung des Kindes erinnert an Darstellungen Christi in der Beweinung; daher ist das bis zu den Hüften des Kindes geschlungene Tuch nicht nur als Windel, sondern auch als Grabtuch zu verstehen[657].
Technik, Stil: Die Zeichnung von sehr fein bis stark ausgebildeten Linien und die Modellierung der Falten durch heute deutlich reduzierte Halbtöne, die Form der Faltenenden als kleine Kreise und Querstege sowie die Begleitung von dunklen Saum- mit hellen Begleitlinien erinnert an die, bereits von WENTZEL, 1965 genannte Rundscheibe mit der Rosenkranzmadonna in der Pfarrkirche zu Dagersheim (Lhs. n IV, 2a; ehemals Chor I, 5a oder 5c; Fig. 244). Entgegen seiner Annahme, diese und eine weitere Scheibe seien in Neckarschwaben entstanden, schlug BECKSMANN 1986 nicht zu unrecht Straßburg als Sitz der Werkstatt vor[658]. Unzweifelhaft ist bei Kat. Nr. 109 die Rezeption von niederländischer Malerei und besonders von Graphiken Martin Schongauers. Gestus und Reichsapfel des Kindes erinnern an Jan van Eycks „Rolin-Madonna“ (Paris, Musée du Louvre), seine steife Haltung an Rogier van der Weydens „Lukas-Madonna“ (Boston, Museum of Fine Arts) und „Beweinung Christi“ (Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique). Verbindlicher als diese allgemeineren Verweise sind die stilistischen Bezüge zu Blättern Schongauers. Das mädchenhafte Gesicht Marias mit den niedergeschlagenen Augen, das leichte Zurücknehmen der linken Schulter nach hinten und die feinen, langgliedrigen Finger finden sich nahe verwandt bei Schongauers Kupferstichen „Die Madonna im Hofe“ (L. 38) und „Die hl. Agnes“ (L. 67); auf zahlreichen Blättern dieses oberrheinischen Künstlers sind wie auf Kat. Nr. 109 kleine Kreise und Querstege an den Faltenenden und dunkle Saum- mit hellen Begleitlinien zu beobachten. Gerade die Rezeption der Werke Schongauers und die werktechnische Verwandtschaft zu den genannten Scheiben in Dagersheim legen für Kat. Nr. 109 ein Entstehen in zeitlicher wie örtlicher Nähe nahe. Vermutlich entstammt sie einer, möglicherweise der gleichen, in Straßburg um 1490 tätigen Glasmalereiwerkstatt, die hierfür Motive aus verschiedenen Stichen Schongauers zu einer in sich stimmigen Madonna auf der Mondsichel im Strahlenkranz zusammenfügte.
Datierung: Straßburg, um 1490. CVMA 98705

GP

Fig. 244. Rosenkranzmadonna. Dagersheim, Pfarrkirche, Lhs., n IV, 2a. Straßburg, um 1490.

655 Ein nahe verwandtes, weniger detailreiches Muster als Hintergrund zeigt die Scheibe mit Kaiser Heinrich II. im gotischen Zimmer des Hauses zum Schönen Eck zu Basel (Fig. 242), 1844/45 geschaffen von dem in Freiburg tätigen Glasmaler Lorenz Helmle, vgl. PARELLO, 2000, S. 106–110.

656 Zur Ikonographie vgl. SCHILLER, 4,2, 1980, S. 198f.

657 Vgl. KÖTZSCHE-BREITENBRUCH, 1986.

658 CVMA DEUTSCHLAND I,2, 1986, S. 27.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KAT. NR. 110: WAPPEN DES WOLFANG SCHWARTZ

Abb. 154

Maß: Dm. 10,5 cm. Inv. Nr. F.2773 a.
Bibliographie: Unpubliziert.
Provenienz: 1935 aus der Sammlung Albert Figdor, Wien, erworben, Vorbesitzer war M. Hernfeld, Wien.
Erhaltung: Verbleiung neu. Die Bemalung liegt nur auf der Innenseite. Abgesehen von den Sprüngen ist der Zustand von Glas und Bemalung vorzüglich.
Ikonographie, Farbigkeit: Vor strahlenförmig radiertem hellgrauem Grund steht das Wappen der Nürnberger Familie Schwartz, es zeigt im schwarzen Feld einen Wilden Mann, der über eine gelbe, mit Zinnen besetzte Mauer steigt[659].
Technik, Stil: Die Komposition des Wappens im Strahlengrund entspricht einem für die weit verbreiteten kleinen Wappenmedaillons von der zweiten Hälfte des 15. bis ins zweite Viertel des 16. Jahrhunderts geläufigen Schema. Die Physiognomie des Mannes mit knolliger Nase, großen Augen und dichtem Vollbart und insbesondere das gelbe Haarband, das an die berühmten Liebesknoten in den Wenzelhandschriften erinnert, greift wohl auf ältere Vorbilder des noch von böhmischer Kunst geprägten Stils des späten 14. Jahrhunderts zurück. Es dürfte daher noch im ausgehenden 15. Jahrhundert entstanden sein. Als Eigentümer des Wappens kommt damit im Grunde nur der Kaufmann Wolfgang Schwartz (gest. 1512) in Frage, der 1483 das Nürnberger Bürgerrecht erhielt[660].
Datierung: Nürnberg, Ende 15. Jahrhundert.

CVMA 98725 oder 98726
EF

KAT. NR. 111–114: VIER WAPPEN

KAT. NR. 111: WAPPEN DES TRIERER ERZBISCHOFS UND KURFÜRSTEN JOHANN II. VON BADEN

Abb. 155

Maß: Dm. 27,5 cm, das Wappen H. 22,8 cm, B. 19 cm. Inv. Nr. Rap 20, 35 c.
Bibliographie: Unpubliziert.
Provenienz: Unbekannt, desgleichen der Zeitpunkt der Erwerbung. Die gemeinsame Herkunft von Kat. Nr. 111–114 ist durch die analoge Gestaltung der Wappenschilde und das übereinstimmende Format augenscheinlich.
Erhaltung: Verbleiung neu. Die Glasoberflächen der Außenseite mit feinem Lochfraß und stellenweise mit Kratzspuren. Die nur innenseitig aufgetragene Bemalung auf den gelben Gläsern weitgehend erhalten, die roten und weißen Gläser mit einem patinierenden Überzug, der das Muster größtenteils verdeckt.
Ikonographie, Farbigkeit: Der gevierte Schild zeigt im 1. und 4. Feld das Emblem von Kurtrier mit dem durchgehenden roten Kreuz in Weiß, im 2. und 3. Feld das Wappen von Lothringen, einen mit drei gestümmelten Adlern hintereinander belegten roten Schrägrechtsbalken in Gelb. Dieses Wappen führte Johann II. von Baden (1435–1503), der dritte Sohn des Markgrafen Jakob I. von Baden und der Katharina von Lothringen, der von 1456 bis zu seinem Tod als Erzbischof von Trier regierte[661]. Der mit 29 Jahren zum Metropolit gewählte Fürst galt als umsichtiger Landesherr und fürsorglicher Kirchenmann, dem es gelang, die Schuldenlast des Bistums zu mindern und das Territorium zu konsolidieren. Als seinen bedeutendsten Erfolg erachtete man die Rückerwerbung der ehedem an die Grafen von Virneburg verpfändeten Herrschaften Schöneck, Kempenich und Daun in der Eifel, für die er die stattliche Summe von 40.000 Gulden aufbrachte.
In seiner Bautätigkeit beschränkte sich der sparsam wirtschaftende Kirchenfürst im Wesentlichen auf die Errichtung und Wiederherstellung der Burgen und Schlösser seines Trierer Bistums. Von Kirchenbauten ist nirgends die Rede. Vorstellbar ist angesichts dessen, dass die kleinen Wappenscheiben aus einer der Burgkapellen stammen. Wegen des Virneburger Wappens (Kat. Nr. 114) käme vielleicht die Burgkapelle von Daun in Frage, das damals zur Hälfte Kurtrier und den Grafen von Virneburg gehörte[662].
Ornament: Aus dem Halbton radierte Fiederranken.
Datierung: Mittelrhein, gegen 1500.

CVMA 98748
EF

KAT. NR. 112: WAPPEN DER HERZÖGE VON LOTHRINGEN

Fig. 245, Abb. 156

Maß: Dm. 28 cm, das Wappen H. 22,5 cm, B. 20 cm. Inv. Nr. Ra. 20, 35 a.
Bibliographie: Unpubliziert.
Provenienz: Vgl. Kat. Nr. 111.
Erhaltung: Verbleiung neu. Der oberste rote Zwickel und der rechts darunter ergänzt. Die roten Gläser intakt, doch auf der Innenseite mit Spuren von Kitt. Die gelben und weißen Gläser unversehrt. Das satt aufgetragene Schwarzlot stabil, nur auf dem mittleren Adler ein wenig berieben. Die Halbtonbemalung auf Gelb porös, weitgehend abgewittert und nur im Auflicht zu sehen.

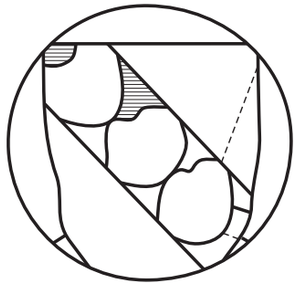


Fig. 245. ES Kat. Nr. 112.

Ikonographie, Farbigkeit: Das Wappen zeigt in Gelb den mit drei gestümmelten weißen Adlern belegten roten Schrägrechtsbalken der Herzöge von Lothringen.
Technik, Stil: Die fein gezeichneten Adler und die im Halbton aufgetragenen Ranken entsprechen dem Stil des ausgehenden 15. Jahrhunderts.
Datierung: Mittelrhein, gegen 1500.

CVMA 98746
EF

[659] Siebmacher, 1982, S. 100, Taf. 122. Vgl. auch die Abbildung einer Wappenscheibe der Familie Schwartz bei Essenwein, 1898, Inv. Nr. M. M. 417, Abb. S. 47.

[660] Haller von Hallerstein, 1967, S. 152f.

[661] Poull, 1991, S. 127.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KAT. NR. 113: WAPPEN DES ERZBISTUMS TRIER

Fig. 246, Abb. 157

Maß: Dm. 28 cm, das Wappen H. 22 cm, B. 18,5 cm. Inv. Nr. Rap 20, 35 d.
Bibliographie: Unpubliziert.
Provenienz: Vgl. Kat. Nr. 111.
Erhaltung: Verbleiung neu. Das weiße Glas rechts unten neben dem Kreuz ergänzt. Innenseite: Die aus dunklerem Halbton radierten Ranken stellenweise berieben mit vereinzelten Ausbrüchen. Außenseite: Die roten Gläser partiell mit beginnendem Lochfraß, auch auf den weißen Gläsern ansatzweise vereinzelte Spuren von Lochfraß.

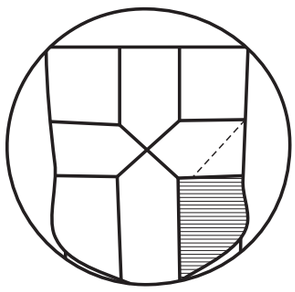


Fig. 246. ES Kat. Nr. 113.

Ikonographie, Farbigkeit: Das Wappen zeigt in Weiß ein durchgehendes rotes Kreuz und wurde sowohl vom Erzbistum Paderborn als auch von den Bistümern Trier und Konstanz geführt. Seine Zugehörigkeit zu Kurtrier geht hier aus dem Wappen von Erzbischof Johann II. hervor (Kat. Nr. 111).
Datierung: Mittelrhein, gegen 1500. CVMA 98747

EF

KAT. NR. 114: WAPPEN DER GRAFEN VON VIRNEBURG

Abb. 158

Maß: Dm. 27,3 cm, das Wappen H. 21,5 cm, B. 18,5 cm. Inv. Nr. Rap 20, 35 b.
Bibliographie: Unpubliziert.
Provenienz: Vgl. Kat. Nr. 111.
Erhaltung: Verbleiung neu. Die Gläser auf der Innenseite intakt, auf der Außenseite mit breit gestreutem punktförmigen Lochfraß. Die Halbtonbemalung der Innenseite noch gut.
Ikonographie, Farbigkeit: Das Wappen zeigt das Stammwappen der Grafen von Virneburg, in Gelb sieben (4:3) zu zwei Balken aneinander gereihter roter Rauten[663]. Der Besitzer ist aus dem Wappen allein nicht zu erschließen. Der Zusammenhang mit den übrigen drei Wappen (Kat. Nr. 111–113) deutet jedoch darauf, dass er mit dem Erzbistum Trier oder Erzbischof Johann II. verbunden war, möglicherweise durch eine gemeinsame Stiftung. Hierfür käme am ehesten Rupprecht VII. Graf von Virneburg in Frage, der als Robert II. von 1476 bis 1513 Abt der Fürstabtei Prüm war[664].
Datierung: Mittelrhein, gegen 1500. CVMA 98745

EF

KAT. NR. 115: STERN

Abb. 159

Maß: Dm. 10 cm. Inv. Nr. Rap 20, 35 e.
Bibliographie: Unpubliziert.
Provenienz: Unbekannt, desgleichen der Zeitpunkt der Erwerbung.
Erhaltung: Glas und Bemalung vorzüglich. Randblei neu, weiß lackiert.
Ikonographie: Die Scheibe mit den beiden sich überlagernden achtzackigen Sternen in einem Kranz von Kugeln gehörte vielleicht zu einer Maßwerkverglasung, eventuell als rundes Mittelstück zu einem Dreipass.
Farbigkeit: Grisaille.
Stil: Die Art der Maltechnik und die Gestalt des Sternes sprechen für eine Entstehung um 1500. Aus der Inventarnummer darf man zudem darauf schließen, dass das Fragment aus dem gleichen Kontext stammt, wie die kleinen Wappen Kat. Nr. 111–114.
Datierung: Mittelrhein(?), gegen 1500. CVMA 98744

EF

KAT. NR. 116: KOPF EINES GEISTLICHEN, FRAGMENT

Abb. 160

Maße: H. 22,5 cm, B. 19 cm. Keine Inv. Nr.
Bibliographie: SCHMITZ, 1913, 2, S. 6, Nr. 58 (Köln, um 1550).
Provenienz: Unbekannt.
Erhaltung: Das Fragment ist beidseitig trocken doubliert. Das Flickstück rechts unten ist neu.
Ikonographie: Dargestellt ist das Antlitz eines hohen Geistlichen, vermutlich eines Bischofs, wie man aus der kostbaren, mit Perlen bestickten goldenen Borte seiner Kasel oder seines Pluviales schließen möchte.
Technik, Stil: In den zügig und routiniert angelegten Binnenformen des Gesichts sind schattige Partien, Lichter und Höhen weich aus dem rötlichen Halbton modelliert und nur gelegentlich durch einzelne Parallelschraffen oder Radierstriche stärker betont. Bezeichnend ist die ausdrucksvolle Miene mit großen eindringlich blickenden Augen, kräftiger Nase und vollen Lippen. Mit der auf Ausdrucksstärke zielenden und Portraitähnlichkeit suggerierenden Charakterisierung entspricht der Kopf einem „Trend" der Zeit um 1500, wie ihn exemplarisch etwa die Bischöfe der Friedberger Liebfrauenkirche verkörpern[665]. Dem Fragment stilistisch nahe stehende Beispiele finden sich eher am Mittelrhein, vor allem in der kölnischen Tafel- und Glasmalerei. Zu nennen wären insbesondere zwei Kopffragmente im Kölner Museum Schnütgen[666] mit ähnlichen physiognomischen Merkmalen, ebenso großen Augen und ausgeprägten Falten an Stirn, Nasenwurzel und Wangen. Ausgeführt sind sie allerdings in einer überwiegend graphische Mittel einsetzenden Technik, die

662 BBKL, 3, 1992, Sp. 142–144 (Martin Persch); KERBER, 1997, S. 33–52, hier S. 40f. Die Burg Daun wurde allerdings schon 1689 von den Franzosen zerstört.

663 Das Schloss der Grafen von Virneburg, heute eine Ruine, liegt etwa 10 km südöstlich von Adenau am Mittelrhein nahe Koblenz. Das Wappen der Grafen begegnet außerdem noch auf einem mittelrheinischen Glasgemälde (um 1480–1500) im Victoria and Albert Museum, London, in den Fenstern der Kirche von Kapellen-Stolzenfels, sowie im Kölner Dom, n III, n XXV, 1b (1509), WILLIAMSON, 2003, Nr. 45; LEHFELDT, 1886, S. 25f.; OIDTMANN, 1912/1929, 2, S. 280–282, Taf. XLI, XXXIII, Taf. XL; CVMA DEUTSCHLAND IV,1, 1974, S. 205f., Abb. 611. Zum Wappen vgl. auch SIEBMACHER, 1882b, S. 12, Taf. 16.

664 MARKOWITZ, 2005, S. 267.

665 CVMA DEUTSCHLAND III,2, 1999, Farbtaf. XXII–XXIV, Abb. 160–162, 166.

666 LYMANT, 1982, Kat. Nr. 91f. LYMANTS Hinweis auf weitere, der gleichen Werkstatt entstammende Glasmalereien (Kat. 88f.) vermag allerdings nicht recht zu überzeugen.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

sich mit ihren starken Hell-Dunkel-Kontrasten deutlich von der malerischen Wirkung des Berliner Kopfes unterscheidet.
LYMANT zufolge orientiert sich der Glasmaler der beiden Kölner Fragmente an Werken des Meisters der Heiligen Sippe, eines der letzten spätgotischen Tafelmalers in Köln. Tatsächlich sind Köpfe, wie der des hl. Nicolo von Tolentino auf der Außenseite des linken Flügels am Sebastiansaltar im Wallraf-Richartz-Museum, Köln[667], mit dem des Berliner Fragments motivisch und stilistisch so eng verwandt, dass man den Glasmaler ebenfalls in der Nachfolge des Meisters der Heiligen Sippe suchen möchte.
Datierung: Köln oder Mittelrhein, um 1500. CVMA 98743
EF

KAT. NR. 117: ERHEBUNG DER HL. MARIA MAGDALENA

Fig. 247, Abb. 161

Maß: Dm. 36,5 cm. Inv. Nr. F.355.
Bibliographie: Unpubliziert.
Provenienz: 1935 erworben aus der Sammlung Albert Figdor, Wien; Vorbesitzer Frau Widmann-Lingg, Lindau.
Erhaltung: Keine Ergänzung, Verbleiung neu unter Verwendung des alten Bleinetzes. Mehrere Sprünge. Die Glasoberflächen beidseitig unversehrt. Die Bemalung auf der Innenseite stabil, doch stellenweise leicht berieben, auf der Außenseite intakt.
Ikonographie: Die Gestalt Maria Magdalenas war von der Exegese – seit Gregor dem Großen verbindlich – mit verschiedenen in den Evangelien genannten Frauen gleichgesetzt und ihre Vita in den Legendarien zu einem abenteuerlichen Schicksal erweitert worden[668]: Nachdem Jesus ihr die Sünden ihrer zügellosen Jugend vergeben hatte, gehörte sie zum engsten Kreis seiner Vertrauten, war die erste Zeugin seiner Auferstehung und verlebte die letzten dreißig Jahre ihres Daseins in vollkommener Askese als Einsiedlerin in der Wüste. Sie avancierte zu einer der am stärksten verehrten weiblichen Heiligen des Mittelalters, ihre Reue und ihre Buße waren ebenso exemplarisch wie die Vergebung, die ihr zuteil wurde[669].
Ihre Versöhnung mit Gott belegt gleichnishaft ihre wundersame Erhebung, wie sie auch in der „Legenda aurea“ geschildert wird. Demnach wurde Maria Magdalena in der Wüste täglich zu den sieben kanonischen Gebetsstunden von Engeln in die Lüfte gehoben, um dem Lobgesang der himmlischen Heerscharen zu lauschen. Von dieser Speise war sie derart erquickt, dass sie keiner irdischen Nahrung mehr bedurfte, auch „strahlte ihr Antlitz so sehr vom immerwährenden Schauen der Engel, dass man eher in die Sonne hätte sehen mögen, denn in ihr Angesicht“[670].

Fig. 247. Erhebung der hl. Maria Magdalena. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Augsburg, Werkstatt Hans Holbein d. Ä., 1504–1510. – Kat. Nr. 117.

Die Szene ist auf dem Glasgemälde anschaulich und nicht ohne Sinn für Dramatik ins Bild gesetzt. Scheinbar schwerelos und von zwei Engeln eher sacht berührt als getragen schwebt die Heilige vor rotem Bildgrund über einem jäh aufklaffenden Felsspalt. Ihr zum Zeichen der Askese von Fell bedeckter Körper, von dem nur Gesicht, Brüste, Hände und Füße ausgespart sind, ist wie die Lichtgestalten der Engel ganz in Weiß bzw. zartem Rosa gehalten und bringt so das überirdische Leuchten ihrer Erscheinung zur Geltung.
Das Motiv erfreute sich insbesondere gegen Ende des 15. Jahrhunderts großer Beliebtheit und wurde entsprechend häufig dargestellt. Maßgeblich für die Entwicklung der Bildtradition war vor allem der Kupferstich des Meisters E.S. (um 1450/60)[671], der mehr oder weniger modifiziert vielen anderen Meistern als Vorlage diente[672].
Das Glasgemälde unterscheidet sich deutlich von dieser gängigen Version. Am auffälligsten ist die originelle Wahl des Schauplatzes

[667] ZEHNDER, 1990, Nr. 160–164, S. 284–292, Abb. 197; hingegen nur entfernt ähnlich der hl. Bernhard in dem Glasgemälde mit den Heiligen Bernhard und Kolumba nach dem Meister der Heiligen Sippe aus dem Berliner Kaiser-Friedrich-Museum (Kriegsverlust), SCHMITZ, 1913, 1, S. 48, Taf. 10, bzw. 2, S. 4, Nr. 31.

[668] Die namentlich genannte Maria von Magdala, der Christus sieben Dämonen austrieb (Lk 8,2) und die nach den übereinstimmenden Berichten der Evangelisten an seiner Passion und Auferstehung teilnahm, wurde mit der reuigen Sünderin gleichgesetzt, die im Hause des Pharisäers Simon die Füße Christi mit ihren Tränen wusch (Lk 7,36–50) und mit Maria, der Schwester von Martha und Lazarus, die den Worten Christi lauschte (Lk 10,38–42), die ihm vor der Auferweckung ihres Bruders zu Füßen fiel (Joh 11,32f.) und die ihm beim Gastmahl in Bethanien die Füße mit kostbarem Nardenöl salbte (Mt 26,6–13; Mk 14,3–9; Joh 12,1–8); LCI, 7, 1974, Sp. 516–541, bes. 537 (Marga Anstett-Janssen); LMA, 6, 1993, Sp. 282–284 (Ulrike Liebl).

[669] HASKINS, 1993, S. 134–193.

[670] BENZ, 1975, S. 478f.; MAGGIONI, 1998, S. 637f.

[671] HÖFLER, 2007, Kat. Nr. 169 und S. 98, 210.

[672] Vgl. z. B. den Holzschnitt der Schedel'schen Weltchronik, fol. CVIII (um 1493), die etwa gleichzeitig entstandene Zeichnung Dürers (Kunstsammlungen der Veste Coburg, WINKLER, 1, 1936, Nr. 38) und den danach ausgeführten Holzschnitt, SCHOCH/MENDE/SCHERBAUM, 2, 2002, Nr. 139.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

über einer Felsspalte, zudem ist die Heilige frontal wiedergegeben, mit betend gefalteten Händen und mit einem Tuch, das ihre Blöße verhüllt. Motivische Beziehungen weisen nach Süddeutschland. Die Vorstellung, dass die Engel Maria Magdalena von ihrer Klause am Fuße einer engen Klamm zum Himmel empor trugen, findet sich in der Miniatur eines Nürnberger Gebetsbuchs, die um 1493/94 von dem aus Regensburg stammenden Wilhelm Furtmeyr ausgeführt wurde[673]. Eine seitenverkehrte Kopie der Heiligen begegnet in einer Illustration des Gebetbuchs der Magdalena von Stain von 1509/10, die der wenige Jahre zuvor (um 1500/05) in der Werkstatt Hans Holbeins tätige Augsburger Buchmaler Ulrich Taler ausgeführt hat[674].

Technik, Stil: Die kleine Glasmalerei besticht durch künstlerische Qualität und maltechnische Raffinesse. Kontur- und Binnenzeichnung sind zügig, in fließenden auf- und abschwellenden, zuweilen durch Radierstriche akzentuierten Linien ausgeführt. Sie verlaufen nicht immer gerade, sondern biegen ein wenig unruhig gelegentlich an den Enden in kleine Häkchen um. Weich und überwiegend mit malerischen Mitteln ist die Plastizität der Formen aus Licht und Schatten modelliert, nur hin und wieder sind dunklere Partien durch flüchtige Parallelschraffen vertieft. Auf ein hohes handwerkliches Niveau deutet auch der Umgang mit der Farbe, das Kolorit der Haut in hauchzarten wässrigen, auf der Innen- und Außenseite der Gläser aufgetragenen Lasuren aus Eisenrot, das lichte, durch Silbergelb erzielte Moosgrün der Matten über den grauen Felsen, sowie die delikate Farbwahl überhaupt, die gezielt mit der Divergenz von kalten und warmen Tönen spielt, von sattem Rot und lichtrosa Inkarnat, von Smaragd- und Moosgrün, von Goldgelb, Weiß und Stahlgrau. Umso größer ist der Kontrast zu dem Rahmenornament der Scheibe mit einem in Schwarz-Weiß gehaltenen Rankenfries, der an italienische Bilderrahmen der Frührenaissance und an Randbordüren italienischer Holzschnitte des 15. Jahrhunderts erinnert[675]. Das schöne Muster aus sanft geschwungenen, sich elegant verzweigenden filigranen Ranken mit eingerollten Trieben ist in derselben Manier und Radiertechnik ausgeführt wie das Pflanzenornament des roten Bildgrundes und weist die gleichen breiten bauchigen Blätter auf.

Die Kopie der heiligen Magdalena von Ulrich Taler lässt vermuten, dass die Glasmalerei in der freien Reichsstadt Augsburg entstanden ist, deren Kunstproduktion seit der Mitte der 1490er Jahre vom Einfluss Hans Holbein d. Ä. (1465–1524) geprägt wurde. In seinem Œuvre nimmt die Tätigkeit für Glasmalerei einen breiten Raum ein, nach seinen Entwürfen ausgeführte Bildfenster befinden sich heute noch in Augsburg, Eichstätt, Straubing, Landsberg, Südtirol, Schwaz und Meran[676]. Tatsächlich entspricht das ovale Gesicht Magdalenas mit der langen schmalen Nase, den halbgeöffneten Augen unter flachen Brauenbögen, dem kleinen, schön geschwungenen Mund und dem runden Kinn mit Grübchen einem bei Holbein häufig anzutreffenden Frauentyp[677]. Noch deutlicher zeigt sich dieser Bezug bei dem markanten Profil des rechten Engels mit spitzer Nase, fliehendem Kinn und halbrunden Brauen, das auf das Portrait seines Sohnes Ambrosius auf dem linken Flügel der „Paulsbasilika“ von 1504 in der Augsburger Staatsgalerie rekurriert (Fig. 248). Das Antlitz des linken Engels hingegen scheint seinem älteren Bruder Hans zu gleichen. Typisch für Holbein ist ferner die Art, wie die Stoffe drapiert sind, wie sich die großzügig geschnittenen Alben der Engel an den Armen oder in der Taille über und unter dem Gürtel bauschen, wie der lange Rock am Saum zu vor- und zurückschwingenden faltenreichen Ge-

Fig. 248. Hans und Ambrosius, die Söhne von Hans Holbein d. Ä. Ausschnitt aus der „Paulsbasilika“. Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Staatsgalerie in der Katharinenkirche. Hans Holbein d. Ä., 1504.

673 Augsburg, Universitätsbibliothek, Cod. I.3.8 1, fol. 113v, Merkl, 1999, S. 38f., Abb. 22.

674 Budapest, Széchényi-Nationalbibliothek, Cod. germ. 16, fol. 80v, Merkl, 1999, S. 55–57, Kat. 49, Abb. 279. Aus der Renaissancerahmung und den bereits als Putten gestalteten Engeln folgt, dass die Miniatur später als das Glasgemälde entstanden ist.

675 Butch, 1969, etwa Pl. 3, mit der Abbildung einer Seite aus dem Verlag von Erhart Ratdolt, Venedig.

676 Thiem, 1960; sowie zuletzt Scholz, 2000, S. 33–37; CVMA Deutschland X,1, 2002, S. 74–77, 134–154. Zu den verloren geglaubten Scheiben der Anbetung Christi und der hl. Ursula aus St. Ulrich und Afra im südlichen Seitenschiff des Augsburger Domes, Chevalley, 1995, S. 194f., Abb. 294–302.

677 Vgl. etwa die Zeichenstudie für eine Maria lactans, Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Krause, 2002, Abb. 173; Falk, 1979, Nr. 185.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

bilden arrangiert ist. Ganz ähnliche Gewand- und Faltenmotive begegnen etwa bei den Posaunenengeln auf dem Fenster mit dem Jüngsten Gericht im Mortuarium des Eichstätter Domes (Fig. 249)[678].

Ob Holbein selbst den Entwurf zu dem Glasgemälde ausführte, scheint allerdings fraglich, auch wenn die in Häkchen auslaufenden Linien im Faltenwurf der Gewänder immer wieder bei seinen eigenhändigen Zeichnungen begegnen[679]. Indes sind seine Frauen stets groß, schlank und wohlproportioniert, während der gedrungene Körperbau Magdalenas, ihr etwas zu großer Kopf und die nicht ganz so feingliedrigen Hände weniger elegant wirken und auf eine schwächere Hand deuten. Dennoch sind die motivischen und stilistischen Entsprechungen zum Œuvre Holbeins derart eng, dass an der Herkunft der Visierung aus seiner Werkstatt oder seinem näheren Umkreis keine Zweifel bestehen[680].

Anhaltspunkte für die Datierung liefern das Portrait von Holbeins Sohn Ambrosius auf der „Paulsbasilika" von 1504 und die das Vorbild der Magdalena aufgreifende Miniatur Ulrich Talers von etwa 1509/10 in dem Gebetbuch der Magdalena von Stain. In diesem Zeitraum dürfte die Rundscheibe entstanden sein.

Für ihre Ausführung kommt im Grunde nur der Augsburger Maler Gumpold Giltlinger (nachgewiesen von 1480–1522) in Frage[681], der bekanntermaßen eng mit Holbein zusammengearbeitet und spätestens seit 1496 auch die von ihm entworfenen Bildfenster gefertigt hat[682].

Giltlinger besaß eine größere Werkstatt und beschäftigte mehrere Mitarbeiter[683], die das Stilidiom Giltlingers entsprechend unterschiedlich umsetzten. In diesem Ambiente könnte man sich auch das Magdalenen-Tondo vorstellen. Technisch jedenfalls lassen sich Parallelen etwa zu der um 1495/1500 entstandenen Strahlenkranzmadonna im Mortuarium des Eichstätter Domes herstellen[684], bei der ebenfalls die sehr weiche Art der Modellierung, die wasserdünnen Lasuren und die sparsam gesetzten Konturen begegnen. Formal sind die Ranken des roten Bildgrundes mit den fetten eingerollten Blättern und sporadisch eingestreuten Blüten vergleichbar, die zum typischen Formengut der Werkstatt gehören, auch wenn sie hier vermutlich wegen des kleinen Maßstabs nicht so detailliert ausgeführt sind wie in Augsburg oder Eichstätt[685].

Fig. 249. Jüngstes Gericht, Ausschnitt. Eichstätt, Dom, Mortuarium IV, 4b. Augsburg, Entwurf Hans Holbein d. Ä., um 1505.

[678] Um 1505, zu den Holbeinfenstern im Mortuarium des Eichstätter Doms zuletzt CVMA Deutschland X,1, 2002, S. 119–154, Abb. 38–70, 65.

[679] Vgl. etwa die Krönung Marias, die Anbetung des Kindes, den Leuchterentwurf mit zwei Engeln, die Anbetung der Könige, Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Falk, 1979, Nr. 145–147, 164.

[680] Diese Zuschreibung vertritt auch Prof. Dr. Katharina Krause, Marburg, für deren Stellungnahme ich an dieser Stelle ganz herzlich danken möchte.

[681] Er ist neben Hans Braun, der z. B. die Entwürfe Jörg Breus auf Glas übertrug und in einem völlig anderen Malstil arbeitete, der einzige der namentlich überlieferten Augsburger Glaser, dessen Handschrift durch für ihn gesicherte Werke bekannt ist, Morrall, 2001, S. 63–65. Eine Liste der Augsburger Glaser bei CVMA Deutschland X,1, 2002, S. 77, Anm. 146.

[682] Grundlegend hierzu Thiem, 1960, S. 163–175, der dies durch den Vergleich gesicherter Arbeiten Giltlingers in Augsburg (1496) und Schwaz (1506 bzw. 1509) belegte. Den Nachweis, dass Giltlinger auch Tafelmalereien nach Entwürfen Holbeins ausführte, erbrachte Falk, 1976, S. 4–10. Vgl. ferner Scholz, 2000, S. 34; CVMA Deutschland X,1, 2002, S. 76f., 134, 138, hier S. 149 die Beobachtung, dass die von Frenzel als gemeinsame Signatur von Holbein und Giltlinger gelesene Inschrift auf dem Gürtel der hl. Margaretha im Fenster des Jüngsten Gerichts in Eichstätt nur den Namen Holbeins enthält, Frenzel, 1968, S. 726.

[683] Dort wurden neben Glas- auch Tafel-, Wand- und Fassmalereien ausgeführt, Thiem, 1960, S.163–169; Falk, 1976, S. 4–7; CVMA Deutschland X,1, 2002, S. 77.

[684] Allerdings ist dort der Faltenwurf im Mantel der Madonna ruhiger, weist nicht die knittrigen, mitunter in Häkchen endenden Linien in den Engelsgewändern der Berliner Scheibe auf, CVMA Deutschland X,1, 2002, Abb. 41.

[685] Vgl. etwa die Scheibe mit dem hl. Johannes aus der Abtskapelle in St. Ulrich und Afra, Augsburg (1496), oder die oben erwähnte Strahlenkranzmadonna in Eichstätt (um 1495–1500), Thiem, 1960, Abb. 31; CVMA Deutschland X,1, 2002, Abb. 41.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Es ist nicht bekannt, aus welchem Kontext die Scheibe stammt. Die Verehrung der hl. Maria Magdalena war im Augsburger Dom[686] ebenso stark ausgeprägt wie in vielen Kirchen und Klöstern in Süddeutschland und darüber hinaus. Nicht auszuschließen ist ferner, dass sie zu einem Zyklus gehörte, dessen Thema auf das Patrozinium eines Altars, auf den Orden der Magdalenerinnen oder auf die Gedächtnisstiftung einer Frau namens Magdalena Bezug nahm, doch legen Form und Format des Medaillons noch am ehesten eine Herkunft aus dem privaten Bereich nahe.

Datierung: Augsburg, nach einem Entwurf aus der Werkstatt Hans Holbeins d. Ä., 1504–1510. CVMA 98739

EF

KAT. NR. 118–121: VIER RUNDSCHEIBEN AUS DER WERKSTATT VON VEIT HIRSVOGEL D. Ä. NACH HANS VON KULMBACH

BIBLIOGRAPHIE: SCHMITZ, 1913, 1, S. 154–156, 2, S. 15, Nr. 265–268 (sieht in Kat. Nr. 118–121 Nachwirken der Kunst des Hausbuchmeisters in der Werkstatt Albrecht Dürers, datiert sie „um 1500 bis 1505"; überliefert, die Scheiben seien 1891 zusammen mit den „Landauer-Fenstern" [SCHMITZ, 1913, Nr. 235–243] in das Museum gelangt; urteilt, der Untergrund aller Scheiben sei „in späterer Zeit mit braunem Lack bemalt […], der, ohne die alte Schwarzlotmalerei anzugreifen, nicht zu entfernen" sei; beschreibt Kat. Nr. 118, sieht das Motiv der Hirschjagd von einem Stich des Hausbuchmeisters [Fig. 253] entlehnt, vermutet hier wie für Kat. Nr. 119–121 eine entsprechende Scheibe als Vorlage, verweist auf eine Hans von Kulmbach zugeschriebene Zeichnung [Fig. 252]; beschreibt Kat. Nr. 119, sieht für sie eine Scheibe des Hausbuchmeisters benutzt [Fig. 258] und die Kostüme mit dem des Dürer-Bildnisses von 1498 (Bremen, Kunsthalle) verwandt; beschreibt Kat. Nr. 120, hält sie für die Wiederholung einer Scheibe des Hausbuchmeisters [Fig. 264], verweist auf die Vorzeichnung des rechten Passfeldes aus der Dürerschule [Fig. 265] und nennt weitere Blätter der Dürerschule in Berlin, Florenz, Paris und Wien; beschreibt Kat. Nr. 121, hält ihre Komposition für eine Kopie nach einer Hausbuchmeisterscheibe [Fig. 272] und datiert sie nach dem Kostüm des Jünglings im linken Passfeld „um 1500–1505"; lässt ausdrücklich offen, ob Kulmbach oder andere Mitarbeiter der Dürerwerkstatt die Risse schufen; erwähnt als verwandte Scheiben jene, die kurz vor 1913 aus der Sammlung Felix verkauft wurden [Fig. 256, 263]); FÜHRER SCHLOSSMUSEUM, 1921, S. 79 (überliefert im Raum „Süddeutsche Gotik" [Nr. 65] vier Rundscheiben mit „Spielen, Turnier, Liebespaaren", lokalisiert nach Nürnberg, datiert „um 1505"); BERMANN, 1922, S. XXI (bezeichnet im Katalog der Zeichnungen den Scheibenriss [Fig. 252], den er Hans von Kulmbach zuschreibt, als Entwurf zu Kat. Nr. 118); SCHMITZ, 1923, S. 8f., Anhang S. 4 (bezeichnet Kat. Nr. 120 als Beispiel einer „um 1505 bis 1508" durch Hans von Kulmbach gezeichneten Folge von „Vierpassscheiben", die Werke des Hausbuchmeisters nachahmten; nennt zu Kat. Nr. 118 die Hans von Kulmbach zugeschriebene Zeichnung [Dresden, Kupferstichkabinett], datiert sie „um 1505"; lokalisiert nach Nürnberg); RÖTTINGER, 1927, S. 18 (führt zu Kat. Nr. 118 die Dresdner Vorzeichnung auf [Fig. 252]; nennt Kat. Nr. 119 und Kat. Nr. 120, beurteilt bei ersterer die im rechten unteren Passfeld eingesetzte Flickscherbe als „im Stile des 17. Jahrhunderts", schreibt für Kat. Nr. 120 die Londoner Zeichnung Hans Süß von Kulmbach zu); THIEME-BECKER, 22, 1928, S. 92–95, hier S. 94 (Entwürfe des Hans Suess von Kulmbach für Glasmalerei, u. a. Jagdszenen; Ernst Buchner); WINKLER, 1929, S. 33, 38, 41, 44 (führt zu Kat. Nr. 118–121 die entsprechenden Vorzeichnungen auf, schreibt sie Hans von Kulmbach zu und urteilt in Ablehnung von SCHMITZ, 1913, Kat. Nr. 119 stehe der Londoner Zeichnung nicht nahe, sondern sei nach ihr auf Glas gemalt worden); STADLER, 1936, S. 104 (nennt Kat. Nr. 118 gelegentlich der Dresdner Vorzeichnung; schreibt den Dresdner Entwurf für Kat. Nr. 118 Hans von Kulmbach zu, die Entwürfe für die anderen Scheiben verschiedenen Künstlern der Dürer-Werkstatt, namentlich Hans Schäufelein); FISCHER, 1937, S. 161 (sieht Kat. Nr. 118 „mit Recht dem Hans von Kulmbach" zugeschrieben); WINKLER, 1941, S. 243–246 (führt, gestützt auf SCHMITZ, 1913, die entsprechenden Vorzeichnungen an, schreibt diese Hans von Kulmbach zu und sieht sie „um oder vor 1508" in der Nürnberger Hirsvogel-Werkstatt entstanden; aus den zwei, mit den

[686] So wurde z. B. im Dom schon seit dem 11. bzw. 13. Jahrhundert ihr Namenstag als doppeltes, der Tag ihrer Bekehrung als einfaches Fest gefeiert, es gab einen Magdalenenaltar und alljährlich eine Magdalenenprozession zum Hochaltar, SAXER, 1959, S. 259, 281, 289, 324, 401 (allerdings war der Hochaltar, wie dort vermutet, nicht ihr, sondern Maria geweiht).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Berliner themengleichen Scheiben in New York schließt er, die Hirsvogel-Werkstatt habe „um 1508“ zwei Folgen hergestellt); WINKLER, 1942, S. 34, 87–89 (nennt Kat. Nr. 118–121 als ausgeführte Scheiben nach Rissen [Fig. 252, 260, 265], diese Hans von Kulmbach zugeschrieben und zwischen bald vor 1508 und 1510 datiert; folgert aus den zwei, mit den Berliner themengleichen Scheiben in New York, die ausführende Nürnberger Glasmaler-Werkstatt habe 1508 zwei Folgen geschaffen); WINKLER, 1959, S. 27 (erwähnt Kat. Nr. 118–121, die er für zerstört hält, gelegentlich themengleicher Scheiben und der Risse in Dresden, London und Paris, die er Hans von Kulmbach zuschreibt und 1508 oder kurz zuvor entstanden seien); FRENZEL, 1961, S. 44 (erwähnt Kat. Nr. 118–121 als Beispiele einer serienmäßigen Herstellung von Glasgemälden, datiert um 1500 und sieht die Vorlage in „Scheibenrissen des Hausbuchmeisters“); KNAPPE, 1961, S. 61f. (führt Kat. Nr. 119 und Kat. Nr. 120 als Wiederholungen älterer Vorlagen auf, schreibt sie der Hirsvogel-Werkstatt zu und datiert nach einer 1508 datierten Scheibe in New York, die er der gleichen Serie zuordnet, auf dieses Jahr); OETTINGER/KNAPPE, 1963, S. 112 (erwähnt Kat. Nr. 118–121 unter Verweis auf WINKLER, 1941 gelegentlich von Scheibenrissen Hans Baldungs); BECKSMANN, 1968, S. 359 (erwähnt Kat. Nr. 118–121 gelegentlich von Entwürfen des Hausbuchmeisters für Glasmalerei); KAT. AUSST. BERLIN, 1969, Nr. 116 (beschreibt Kat. Nr. 120, datiert auf Ende des 15. Jahrhunderts, sieht sie in der „Art des Hausbuchmeisters“); KAT. AUSST. DRESDEN, 1971, S. 234 (erwähnt Kat. Nr. 118 bei der Bearbeitung der Dresdner Vorzeichnung, die zu einer Folge von Entwürfen gehöre; schreibt die Vorzeichnung Hans von Kulmbach zu, datiert die Serie der Scheiben nach Kulmbachs Entwürfen „um 1508“); BUTTS, 1985/1996, S. 100–103, 105, 108f. (nennt Kat. Nr. 118–123 gelegentlich von drei Zeichnungen [London, British Museum; Paris, Bibliothèque Nationale], die Hans von Kulmbach bald nach 1505 schuf); BURSCHE u. a., 1985, S. 89f. (schreibt Kat. Nr. 121 der in Nürnberg tätigen Werkstatt Veit Hirsvogels zu und datiert sie „um 1508“; sieht als Vorlage „spätgotische Kompositionen des sog. zweiten Hausbuchmeisters“, dieser sei Nikolaus Nievergalt; sieht Kat. Nr. 121 als Teil einer Serie, die mutmaßlich „Fensterschmuck für eine vornehme Bürgerstube“ war; Katrin Steinke); STEINKE, 1985b, S. 1 (beschreibt Kat. Nr. 118–121, identifiziert die Wappen, schreibt Scheiben der Werkstatt Veit Hirsvogels zu und sieht für Kat. Nr. 121 eine Vorlage des Hausbuchmeisters, für Kat. Nr. 118–120 Vorlagen des Hans von Kulmbach); HILDEBRAND, 1991, S. 4 (verweist im Zusammenhang mit Stühlen auf das obere Passfeld von Kat. Nr. 119; datiert und lokalisiert auf „Nürnberg um 1510“); CVMA DEUTSCHLAND STUDIEN I, 1991, S. 34, 202, 205, 250, 332f. (sieht Kat. Nr. 118f. in der Nürnberger Hirsvogel-Werkstatt 1508 ausgeführt, und zwar nach den um dieses Jahr durch Hans von Kulmbach geschaffenen Entwürfen; verweist für Kat. Nr. 119 auf Entwurf für zwei Passfelder [Paris, Bibliothèque Nationale]; sieht für Kat. Nr. 120 eine Vorzeichnung Hans von Kulmbachs, lokalisiert die Scheibe in die Nürnberger Hirsvogel-Werkstatt, datiert auf „1508 entstanden“ bzw. „um 1510“; weist eine Nachzeichnung der um 1508 von Hans von Kulmbach geschaffenen Vorlage von einem „nur mäßig begabten Glasmaler“ [Fig. 266], eine ikonographisch gleiche Scheibe nach älterem Entwurf [Fig. 263] sowie eine auf den ursprünglichen Entwurf Kulmbachs zurückgehende Scheibe [Fig. 255] nach; sieht Kat. Nr. 121 in der Hirsvogel-Werkstatt 1508 ausgeführt nach einem um dieses Jahr durch Hans von Kulmbach geschaffenen Entwurf; verweist auf themengleiche Passfelder älterer Scheiben [New York, Metropolitan Museum; ehem. Berlin, Kunstgewerbemuseum, SCHMITZ, 1913, 2, S. 14, Nr. 258], deren Vorlage Kat. Nr. 121 wiederholt); FITZ, 1995a, S. 52 (erwähnt Kat. Nr. 118–121 sowie deren Entwürfe, die ihr als „früheste Arbeiten Kulmbachs für die Glasmalerei“ gelten und in der Hirsvogel-Werkstatt ausgeführt worden seien); HUSBAND, 1998, S. 181–182, 184 (sieht Kat. Nr. 120 in einer Folge von Rissen und Scheiben mit Turnierszenen, die auf den sogenannten zweiten Hausbuchmeister zurückgehen, hier „Master of Genre and Tournament Page“ genannt; führt eine Zeichnung [Fig. 265] auf, lokalisiert sie nach Nürnberg und datiert „ca. 1505“; schreibt die Vorzeichnung für Kat. Nr. 120 der Dürer-Werkstatt zu, sieht die Scheibe in der Hirsvogel-Werkstatt entstanden, lokalisiert nach Nürnberg und datiert „around 1500 or even later“ bzw. „ca. 1505–1508“; verweist auf Kat. Nr. 119); KAT. AUSST. FREIBURG, 1998, S. 458, 469 (verweist für Kat. Nr. 120 auf CVMA DEUTSCHLAND STUDIEN I, 1991, S. 332–334 und folgt Scholz in Zuschreibung an Hirsvogel-Werkstatt, Datierung „um 1508/10“ und Verweis „nach Entwürfen von Hans von Kulmbach“; beschreibt die Szenen als „Patrizierturnier“ und „Herolde, die den Beginn des Stechens verkünden“ und interpretiert „die Darstellung der sich prügelnden Narren“ als „Zug zur Gesellschaftssatire“; Abbildung seitenverkehrt); LAMBACHER, 1998, S. 28 (ordnet Kat. Nr. 120 in die Werkstatt Veit Hirsvogels d. Ä., lokalisiert nach Nürnberg und datiert „um 1508“; erwähnt Kat. Nr. 118f., 121; bezeichnet alle Scheiben als Serie nach Vorlagen des Hans von Kulmbach und „aus dem Umkreis des Hausbuchmeisters“); KAT. AUSST. LOS ANGELES, 2000, S. 71–74, 87f., 167f., 204 (hält Kat. Nr. 118 für eine „c. 1518“ nach Entwurf Hans von Kulmbachs ausgeführte Scheibe und verweist auf dessen Zeichenstil der Zeit; sieht die Jäger als Wilderer, welche als gemeine Leute Jagd auf das Adeligen vorbehaltene Hochwild machten; führt Kat. Nr. 119 auf eine hier „c. 1492–93“ datierte und Dürer zuge-

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

schriebene Zeichnung zurück [ebd., Kat. Nr. 7], die ihrerseits eine ältere Zeichnung des Hausbuchmeisters wiederhole; datiert die Scheibe auf „c. 1495–98?“, u. a. aufgrund der Kleidung des Mannes im linken Passfeld; sieht sie in Zusammenhang mit Kat. Nr. 120 und Kat. Nr. 121, scheidet aus dieser Serie Kat. Nr. 118 ausdrücklich aus; schreibt Kat. Nr. 119 unter Verweis auf CVMA Deutschland Studien I, 1991 der Hirsvogel-Werkstatt zu, meint aber, das innovative Vermeiden von Kreuzschraffuren habe Dürer den Glasmalern aufgetragen; spekuliert über die Auftraggeber; behauptet, der Mann im linken Passfeld sei ein idealisiertes Selbstporträt Dürers, erwähnt dafür dessen Selbstbildnisse von 1493 und 1498; resümiert, Dürer sei die Verbindung zwischen dem Hausbuchmeister und Baldung, Schäufelein und Kulmbach; erwähnt Kat. Nr. 120f. im Zusammenhang mit zwei Scheiben [New York, Metropolitan Museum] nach themengleichen, älteren Vorlagen und verweist auf Kat. Nr. 120 im Zusammenhang einer Scheibe nach Entwurf Jörg Breus d. Ä. [Augsburg, Kunstsammlungen]; vermutet, Kat. Nr. 120 sei nach Entwurf Dürers „c. 1495–98?“ in der Hirsvogel-Werkstatt ausgeführt worden); Butts, 2000 (schreibt Kat. Nr. 119 der Werkstatt Veit Hirsvogels d. Ä. zu und datiert „c. 1495–1498?“; vermutet einen Nürnberger Bürger als Auftraggeber und in dem links Schach spielenden Mann „an idealized self-portrait of Dürer“; sieht als Vorlage von zwei Szenen eine Zeichnung mit sitzendem, Tric-Trac spielendem Paar sowie stehender, Schach spielender Frau [Paris, Bibliothèque Nationale]; schreibt diese Zeichnungen Albrecht Dürer zu und datiert sie um 1492/93 aufgrund stilistischen Vergleiches mit Dürers 1492/93 entstandener Zeichnung mit dem schreibenden Terenz [Basel, Öffentliche Kunstsammlung]; erwähnt Kat. Nr. 120f. im Zusammenhang mit Kat. Nr. 119; lässt offen, ob von Albrecht Dürer selbst erfundene Zeichnungen oder seine Wiederholung von Zeichnungen des Hausbuchmeisters den drei Scheiben zugrunde liegen); CVMA Deutschland, X,1, S. 275f., 521 (erwähnt Kat. Nr. 120 gelegentlich einer Rechteckscheibe mit Rittern und Knappen im Turnier [Fig. 270] nach gleicher Vorlage, die er Hans von Kulmbach zuschreibt, „um 1508“ datiert und in der Teilzeichnung nachweist [Fig. 265], und verweist auf die mit Kat. Nr. 120 themengleiche Vierpassscheibe [Fig. 255]; erwähnt die zeichnerische und glasmalerische Kopie der linken Reitergruppe [Fig. 267f.] und beurteilt eine Zeichnung [Fig. 266] als „relativ simple Glasmaler-Umzeichnung“; erwähnt Kat. Nr. 118 und ihre, hier Hans von Kulmbach zugeschriebene, Vorzeichnung unter Verweis auf Winkler, 1942 und Kat. Ausst. Los Angeles, 2000 im Rahmen einer allgemeinen Erklärung zu Jagdszenen auf Rund- und Vierpassscheiben der Nürnberger Kabinettscheiben-Malerei in der Spätgotik und Frührenaissance); Butts, 2003, S. 342f. (schreibt für Kat. Nr. 119 unter Verweis auf Kat. Ausst. Los Angeles, 2000 und Butts, 2000 die Zeichnungsvorlage [Paris, Bibliothèque Nationale] Albrecht Dürer zu, der seinerseits auf eine verbreitete Komposition des Hausbuchmeisters zurückgegriffen habe, und datiert das Flickstück im unteren Passfeld der Scheibe in das 17. Jahrhundert).

Provenienz: Seit 1891 aus unbekanntem Vorbesitz im Kunstgewerbemuseum[687]. Zwischen 1933 und 1945 Leihgabe an Hermann Göring. Verbleib nach dem Krieg bei der Firma August Wagner, Berlin. Am 17. September 1964 dem Kunstgewerbemuseum übergeben.

Zusammenhang: Die vier Rundscheiben können aus mehreren Gründen als zusammengehörig aufgefasst werden. Ist auch nicht zu beweisen, dass sie ehemals ein Ensemble bildeten oder Teil eines solchen waren, spricht doch manches dafür, dass sie in einer Werkstatt geschaffen wurden. Dabei erscheinen Kat. Nr. 118–120 als stilistisch etwas jüngere, eher zusammengehörige Werke, Kat. Nr. 121 als eine wenig ältere Scheibe, deren Vorlage allerdings im gleichen Zusammenhang gesehen wurde wie zu vermutende Risse für die anderen Stücke. Hierauf deuten neben der verwandten Technik eine in den Umkreis Albrecht Dürers verwiesene Zeichnung (Fig. 254), die im Hintergrund eine Jagdszene ähnlich Feld 1 von Kat. Nr. 118 zeigt, in der sich rechts im Vordergrund als angeschnittene Figur der mitreitende Knappe aus Feld 4 von Kat. Nr. 120 findet und in der Mitte das Liebespaar auf einem Pferd, das in einer stilistisch älteren Form in Feld 4 von Kat. Nr. 121 begegnet. Einen Zusammenhang der vier Scheiben legen überdies ihre ähnlichen Durchmesser von 31 bis 32,5 cm nahe und die, allerdings weit verbreitete, Teilung in Wappenschild und Passfelder. Dies spricht neben anderen, bei den einzelnen Scheiben genannten Argumenten auch dafür, die Scheiben einer Werkstatt zuzuweisen, nämlich jener Veit Hirsvogels d. Ä. in Nürnberg.

[687] Schmitz, 1913, 1, S. 154.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Vorbemerkung zum Katalog: Anders als bei Kat. Nr. 120 und Kat. Nr. 121 konnte der Zustand der Scheiben Kat. Nr. 118 und Kat. Nr. 119 aus konservatorischen Gründen nur im eingebauten Zustand beurteilt werden, bei dem die Rückseite unmittelbar zu sehen war, die Vorderseite allerdings von einer Scheibe überdeckt wurde. GP

KAT. NR. 118: WAPPEN DER STADT NÜRNBERG SOWIE VIER SZENEN DER BÄREN- UND HIRSCHJAGD

Fig. 250f., Abb. 162

Maß: Dm. 32,5 cm. Inv. Nr. 1907.162.

Erhaltung: Glas auf der Innenseite wahrscheinlich intakt; Glas auf der Außenseite intakt. Ein geklebter Sprung im Wappenschild. Ein keilförmiges Flickstück im unteren Passfeld. Bemalung der Innenseite wohl vorzüglich; Bemalung der Außenseite vorzüglich mit Kittresten in den Ausschliffrändern. Brandzeichen: II, III, IIII, X.

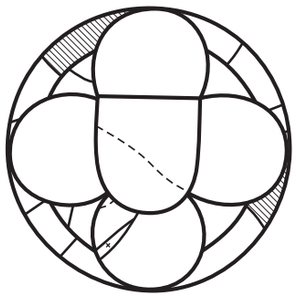


Fig. 250. ES Kat. Nr. 118.

Ikonographie, Komposition: Die Rundscheibe besteht aus einem Wappenschild in der Mitte, vier an diesen anschließenden Passfeldern, kleinen Zwickeln zwischen ihnen und einem umlaufenden, von den Passfeldern überschnittenen Rand. Der gekrönte Jungfrauenadler auf dem Wappenschild in Gelb auf Blau ist durch ein 1220 benutztes Siegel als großes Wappen der Stadt Nürnberg belegt. Die vier Passfelder (oben beginnend und im Uhrzeigersinn nummeriert) zeigen zwei Jagdszenen, die beide im Wald stattfinden: auf Feld 1 die Bärenjagd, auf den Feldern 2 bis 4 die zusammenhängenden Darstellungen der Treibjagd auf einen Hirsch. Auf Feld 1 ist der links stehende Jäger in die Knie gegangen, um die Wucht des von rechts gegen seinen Spieß anlaufenden Bären aufzufangen. Die Treibjagd besteht in Feld 2 aus dem von rechts nach links laufenden Leitjäger, der einen Jagdspieß geschultert hat, von seinem Leithund begleitet wird und in ein Hifthorn stößt, wohl bezogen auf den Hirsch in Feld 4, den er verfolgt und der gerade in einen von Netzen umgrenzten Bereich läuft, verfolgt auch von drei Hetzhunden in Feld 3. Die Szenen zeigen die hohe Jagd, die entsprechend dem Jagdregal den Adeligen vorbehalten war; der Jagdberechtigte ist in Feld 1 dargestellt[688].

Ornament: Aus dem Halbton radierter Hintergrund stilisierter Fiederranken im Wappenschild. Aus dem Vollton radiertes Dreiblatt mit Fruchtstand in den Zwickeln. Aus dem Vollton radierte, stilistisierte Aststücke in nach links geneigter Z-Form im Rand.

Technik, Stil: Die überwiegend aus weißen Gläsern bestehende Scheibe, vermehrt um rote und blaue Scherben mit Ausschliff,

Fig. 251. Wappen der Stadt Nürnberg sowie vier Szenen der Bären- und Hirschjagd. Nürnberg, Hirsvogel-Werkstatt nach Hans von Kulmbach, um 1508. – Kat. Nr. 118.

Fig. 252. Scheibenriss mit vier Szenen der Hirsch- und Bärenjagd. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett. Hans von Kulmbach, um 1508.

[688] Butts' Ansicht, die Passfelder zeigten „apparently common folk who hunt as a way of life rather than for sport and on foot rather than on horseback", verkennt die Jagdgewohnheiten der Zeit, Kat. Ausst. Los Angeles, 2000, S. 168; Rösener, 2004, S. 228–245; Rösener, 2005.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 253. Hirschjagd (L. 67). Amsterdam, Rijksprentenkabinet. Meister des Hausbuchs, um 1485/90.

Fig. 254. Zeichnung mit Paar auf Pferd, Reiter und Szene der Bärenjagd. Paris, Louvre. Umkreis Albrecht Dürers, um 1500(?).

lebt vor allem vom virtuosen Umgang mit variiertem Silbergelb sowie unterschiedlichen Braun- und Schwarzloten. Helle Stellen bedeuten Höhungen der Objekte im Licht, gewischte Lote und Schraffuren schaffen Plastizität. Dabei zeugt der Einsatz der negativen wie positiven Mittel, die insgesamt zeichnerisch eingesetzt sind, von sicherem Umgang und überzeugender Umsetzung des Risses (Fig. 252).

Die Scheibe wird auf einen Riss zurückgeführt, der Hans von Kulmbach zugeschrieben und kontrovers um 1508 bzw. um 1518 datiert wird. Der Riss geht seinerseits weitgehend auf einen Stich des Hausbuchmeisters (L. 67; Fig. 253) zurück bzw. auf eine sehr wahrscheinlich danach ausgeführte, aber nicht erhaltene Scheibe. Der zuerst von WINKLER behaupteten Ausführung

[689] WINKLER, 1941, S. 243–246; CVMA DEUTSCHLAND STUDIEN I, 1991, S. 202, 250.

Fig. 255. Wappenscheibe mit drei Turnierszenen und doppelköpfigem Reichsadler. Baltimore, The Walters Art Museum. Hans von Kulmbach, 1508.

Fig. 256. Rundscheibe mit Jagdszenen. Baltimore, The Walters Art Museum. Nürnberg, um 1508.

von Kat. Nr. 118 in der Nürnberger Hirsvogel-Werkstatt wurde nicht widersprochen[689].

Die Passfelder von Kat. Nr. 118 folgen in ihren Kompositionen offensichtlich dem genannten Riss, wobei als deutliche Veränderungen die weißen Ränder auf der Scheibe und die dort fehlenden bzw. hinterfangenen Darstellungen des Risses auffallen. Die

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

mehrheitlich vertretene Datierung von Riss und Scheibe in die Zeit um 1508 folgt der auf dieses Jahr datierten Rundscheibe mit Turnierszenen (Fig. 255); dies ist überzeugender als die einzig von BUTTS angenommene Datierung um 1518, die auf einem stilistischen Vergleich und auf einem zeichnerischen Detail gründet[690]. Für eine Datierung in die Zeit um 1508 wie für die Ausführung dieser und der zugehörigen Scheiben Kat. Nr. 119–121 in der Hirsvogel-Werkstatt spricht die Nähe zu der 1508 datierten Turnierscheibe nach Entwurf des Hans von Kulmbach [691].
Datierung: Nürnberg, Hirsvogel-Werkstatt nach Hans von Kulmbach, um 1508. CVMA 98708

GP

KAT. NR. 119: REICHSADLER MIT HERZSCHILD ÖSTERREICH-BURGUND SOWIE VIER SZENEN MIT PAAREN BEIM SPIEL

Fig. 257, Abb. 163

Maß: Dm. 32 cm. Inv. Nr. 1907.163.
Erhaltung: Glas auf der Innenseite wahrscheinlich intakt; Glas auf der Außenseite intakt. Ein nicht geklebter Sprung. Linke Hälfte des unteren Passfeldes ist Flickstück. Bemalung auf der Innenseite wohl vorzüglich, eine kleine Stelle abgeplatzt; Bemalung auf der Außenseite vorzüglich. Brandzeichen am Wappen: I, II, III, IIII, X.

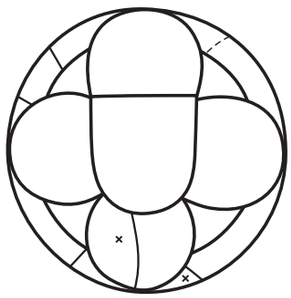


Fig. 257. ES Kat. Nr. 119.

Ikonographie, Komposition: Die Rundscheibe besteht aus einem Wappenschild in der Mitte, vier an diesen anschließenden Passfeldern, kleinen Zwickeln zwischen ihnen und einem umlaufenden, von den Passfeldern überschnittenen Rand. Der Wappenschild zeigt den nimbierten, einköpfigen Reichsadler in Schwarz vor Gelb mit dem Herzschild Österreich-Burgund. Die vier Passfelder (oben beginnend und im Uhrzeigersinn nummeriert) zeigen in den Feldern 1, 2 und 4 Paare, in Feld 3 befanden sich ehemals mindestens vier Personen bei Brett- und Kartenspiel[692]. Auf Feld 1 spielen die auf einem Stuhl mit Lehne und Kissen sitzende Frau und der junge Mann ihr gegenüber ein nicht zu identifizierendes Spiel mit zahlreichen Spielfiguren und einem Tischaufsatz aus zwei übereinander liegenden Schalen[693]. Auf Feld 2 sitzen die Frau und der Mann bei dem um 1500 als Puff oder Wurfzabel bezeichneten, heute Backgammon genannten Spiel zusammen; die Frau wirft gerade drei Würfel empor. Für Feld 3 sind für die rechts sitzende Frau ein Gegenüber am anderen Tischende und an der rückwärtigen Längsseite zwei weitere Mitspieler zu rekonstruieren; von letzteren legt die hintere, vermutlich stehende Person den linken Arm mit Karten in der Hand um die Schulter der sitzenden Person. Um welches Spiel es sich handelt, ist unklar; aufgrund der Spielkarten und des Bechers, der vielleicht Würfel enthält, könnte es sich um Poch

Fig. 258. Rundscheibe mit vier Szenen von Paaren beim Spiel (Kriegsverlust). Nach Vorlage des Hausbuchmeisters, um 1498.

Fig. 259. Wappenscheibe mit vier Szenen von Paaren beim Spiel. Sammlung Thomsen. Nach Vorlage des Hausbuchmeisters, um 1498.

[690] KAT. AUSST. LOS ANGELES, 2000, S. 71–74.
[691] CVMA DEUTSCHLAND STUDIEN I, 1991, S. 250.
[692] Vgl. ZOTZ, 2005.
[693] Während SCHMITZ vorsichtig vermutete, auf der themengleichen Darstellung einer anderen Scheibe (Fig. 258, Feld 1) spiele das Paar Roulette, sah BUTTS dies ohne Beleg als sicher an; da mehrere Spielsteine zu sehen sind und Roulette vermutlich erst im 18. Jahrhundert erfunden wurde, wird es sich um ein anderes Spiel handeln, SCHMITZ, 1913, 1, S. 103; KAT. AUSST. LOS ANGELES, 2000, S. 71.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 260. Federzeichnung mit sitzendem, Tric-Trac spielendem Paar und stehender, Schach spielender Frau. Paris, Bibliothèque Nationale. Hans von Kulmbach, um 1508.

handeln. Auf Feld 4 stehen sich ein Mann und eine Frau bei einer Partie Schach gegenüber. Aufgrund des gemeinsamen Spielthemas sind die Felder als zusammengehörig, dabei aber als je in sich geschlossene Darstellungen zu verstehen.
Farbigkeit: Wappenschild in kräftigem Gelb mit hellgrauem und deckendem Schwarzlot und weißem Herzschild. Szenen in den Feldern 1 bis 4 mit weißen, gelben und bräunlichen Flächen sowie teils darauf mit nuancenreichen Variationen von teils rötlichem, teils dunklem Braun- und grauem bis deckendem Schwarzlot. Zwickel in Rot mit Schwarz. Rand in Blau mit Schwarz.
Ornament: Aus dem Halbton radierter Hintergrund stilisierter Fiederranken im Wappenschild. Aus dem Vollton radiertes Dreiblatt mit Fruchtstand in den Zwickeln. Aus dem Vollton radierte sowie aus einem umlaufenden Zweig sprießende, im Uhrzeigersinn umlaufende und gefiederte Blätter im Rand.
Technik, Stil: Die überwiegend aus weißen Gläsern, vermehrt um rote und blaue Scherben bestehende Scheibe lebt vor allem vom virtuosen Umgang mit variiertem Silbergelb sowie unterschiedlichen Braun- und Schwarzloten. Frei gelegte Stellen bedeuten Höhungen der Objekte im Licht, gewischte Lote und Schraffuren schaffen Plastizität. Dabei zeugt der Einsatz der negativen wie positiven Mittel, die insgesamt zeichnerisch eingesetzt sind, von sicherem Umgang und überzeugender Umsetzung eines anzunehmenden Risses, der sich in Teilen erhalten hat (Fig. 260). Die Scheibe folgt bis in Einzelheiten dieser Hans von Kulmbach zugeschriebenen Zeichnung, deren Grundmotive zwei gut zehn Jahre älteren Scheiben nach Vorlagen des Hausbuchmeisters (Fig. 258f.) entnommen sind. Für eine Datierung um 1508 wie für die Ausführung dieser und der zugehörigen Scheiben Kat. Nr. 118 und 120f. in der Hirsvogel-Werkstatt spricht die Nähe zu der 1508 datierten Turnierscheibe nach Entwurf des Hans von Kulmbach (Fig. 255)[694].
Datierung: Nürnberg, Hirsvogel-Werkstatt nach Hans von Kulmbach, um 1508. CVMA 98709

GP

[694] CVMA Deutschland Studien I, 1991, S. 202.

KAT. NR. 120: DOPPELKÖPFIGER REICHSADLER MIT HERZSCHILD ÖSTERREICH SOWIE VIER SZENEN EINES TURNIERS

Fig. 261f., Abb. 164

Maß: Dm. 31 cm. Inv. Nr. 1907.164.
Inschriften: Am Zügel des vorderen Pferdes in Feld 4: zwei oder drei unleserliche Buchstaben, deren letzter möglicherweise: *E*, dann: *M C.*
Erhaltung: Glas auf Vorderseite und Rückseite vorzüglich. Bemalung auf der Vorderseite und Rückseite vorzüglich. Brandzeichen: Schild, X, X im Kreis, Kreuz im Kreis, XO, W, 1g.
Ikonographie, Komposition: Die Rundscheibe besteht aus einem Wappenschild in der Mitte, vier an diesen anschließenden Passfeldern, kleinen Zwickeln zwischen ihnen und einem umlaufenden, von den Passfeldern überschnittenen Rand. Der Wappenschild zeigt den doppelköpfigen, nimbierten und gezüngten Reichsadler in Schwarz vor Gelb mit dem Herzschild Österreich. Die vier Passfelder (oben beginnend und im Uhrzeigersinn nummeriert) zeigen ein Turnier in vier Szenen: Auf den Feldern 2 und 4 galoppieren die in Rennzeug gekleideten Ritter begleitet von ihren Knappen in der Rennen genannten Turnierform aufeinander zu; die Helmzierden der Ritter sind auf Feld 4 eine stehende Frau, auf Feld 2 zwei Garnwinden. Die drei berittenen Trompetenbläser, vielleicht Herolde, auf Feld 1 wie auch die beiden, in die Farben der Ritter gekleideten Narren auf Feld 3 sind Nebenfi-

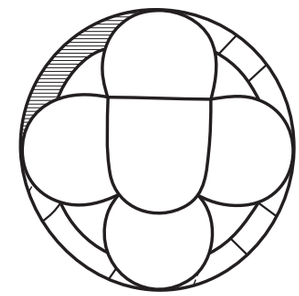


Fig. 261. ES Kat. Nr. 120.

Fig. 262. Doppelköpfiger Reichsadler mit Herzschild Österreich sowie vier Szenen eines Turniers. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Nürnberg, Hirsvogel-Werkstatt nach Hans von Kulmbach, um 1508. – Kat. Nr. 120.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Abbildung aus lizenzrechtlichen Gründen entfernt.

Fig. 263. Wappenscheibe mit vier Turnierszenen. New York, Metropolitan Museum of Art. Nach Vorlage des Hausbuchmeisters, um 1498.

Fig. 264. Wappenscheibe mit vier Turnierszenen (Kriegsverlust). Nach Vorlage des Hausbuchmeisters, um 1498.

guren des Turniers. Bemerkenswert ist die genaue Wiedergabe der Turnierharnische: Bei beiden Rittern sind Rennhut, Renntartsche, Brechscheibe und Dilge sowie die Rossstirn gut erkennbar, beim Ritter in Feld 2 überdies der Rüsthaken[695]. Die Ballien genannte Schranke im Hintergrund von Feld 2 zeichnet den Ort als Turnierplatz aus, hatte aber beim Rennen, das auf freier Bahn stattfand, keine Funktion[696].

Kat. Nr. 120 gehört in einen Zusammenhang von mindestens dreizehn weiteren, meist erhaltenen Zeichnungen und Scheiben, die zwischen 1480/90 und 1530 geschaffen wurden. Zugrunde liegt ein nicht erhaltener Scheibenriss, der dem Hausbuchmeister zugeschrieben wird und der aus zwei themengleichen, nur in Einzelheiten verschiedenen Rundscheiben (Fig. 263f.) zu rekonstruieren ist; die Zeichnung dürfte vor 1490 entstanden sein. Nach diesem ersten Riss bzw. aufgrund der nach ihm geschaffenen Zeichnungen oder Scheiben, mithin die erste Stufe, wird ein nicht erhaltener Scheibenriss entstanden sein; vermutlich hat Hans von Kulmbach ihn geschaffen. Nach diesem zweiten Riss entstand eine auf 1508 datierte Rundscheibe (Fig. 255), bei der sich gegenüber der ersten Stufe und Kat. Nr. 120 die Darstellung von Feld 1 in Feld 3 findet. Ebenfalls aufgrund der ersten Stufe wird ein nicht erhaltener dritter Scheibenriss entstanden sein, vermutlich wiederum durch Hans von Kulmbach; nach ihm wurde Kat. Nr. 120 geschaffen. Dafür, dass diese Werke der dritten Stufe auf den ursprünglichen Riss zurückgehen, sprechen die Verteilung der Personen auf die Felder und Einzelheiten wie die Ballien, die hier und in den Werken der ersten Stufe begegnet, nicht aber bei jenen der zweiten. Als Wiederholungen nach Werken der dritten Stufe erweisen sich eine Zeichnung nach Feld 3 (Fig. 265); hierfür sprechen die gleiche Helmzier und eine gröbere Nachzeichnung der Felder 1 und 4 (Fig. 266), die SCHOLZ zu Recht einem Mitarbeiter der Hirsvogel-Werkstatt zugewiesen hat[697]. Eine vierte Stufe, die auf der dritten gründet, bilden ein Scheibenriss mit einer Kombination der Felder 1, 3 und 4 von Kat. Nr. 120 (Fig. 267), der Jörg Breu d. Ä. oder einem Nachfolger zugeschrieben und um 1510–15 datiert wird, und eine danach geschaffene Rundscheibe (Fig. 268), die nach 1520 angesetzt wird. Wiederum auf die dritte Stufe, diesmal in Kombination der Felder 2 und 4 von Kat. Nr. 120, geht eine 1530 datierte Rechteckscheibe (Fig. 270) zurück, wofür u.a. die gleiche Helmzier des rechten Ritters spricht. Eine abgewandelte Wie-

Fig. 265. Federzeichnung eines Ritters mit Knappe. London, British Museum. Hans von Kulmbach, um 1508.

[695] Zur Rüstung vgl. BOEHEIM, 1890, S. 543–550; GAMBER, 1957.
[696] Zum Ablauf von Turnier und Rennen vgl. GAMBER, 1985.
[697] CVMA DEUTSCHLAND STUDIEN I, 1991, S. 331–333.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 266. Nachzeichnung von zwei Turnierszenen. Erlangen, Universitätsbibliothek. Mitarbeiter der Hirsvogel-Werkstatt, nach 1508.

Fig. 267. Scheibenriss mit Turnierszene. Los Angeles, J. Paul Getty Museum. Jörg Breu d. Ä. oder Nachfolger, um 1510/15.

Fig. 268. Rundscheibe mit Turnierszene. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Nach Jörg Breu d. Ä. oder Nachfolger, nach 1520.

derholung der dritten Stufe findet sich in der selben Zeit im Kopfstück eines Hans Baldung zugeschriebenen, um 1530 datierten Risses für eine Rechteckscheibe (Fig. 269). Dieser Zusammenhang, dem zweifellos weitere Zeichnungen und Scheiben angehörten, entspricht in Wiederholung und Abwandlung mittelalterlichem Handwerksbrauch und lässt sich, wie SCHOLZ herausgearbeitet hat, für Nürnberger Glasmaler mehrfach nachweisen[698].

Ornament: Aus dem Halbton radierter Hintergrund stilisierter Fiederranken im Wappenschild. Aus dem Vollton radierte Ranken in den Zwickeln. Aus dem Vollton radierte, stark stilistisierte Aststücke in nach links geneigter Z-Form im Rand.

[698] Ebd., S. 326–339.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 269. Scheibenriss mit Turnierszene, Ausschnitt. Derzeitiger Verbleib unbekannt. Hans Baldung Grien, um 1530.

Fig. 270. Rechteckscheibe mit Turnierszene. Kraftshof, Gruftkapelle I, 1b. Nürnberg, 1530.

Technik, Stil: Die überwiegend aus weißen Gläsern bestehende Scheibe, vermehrt um rote und blaue Scherben, lebt vor allem vom virtuosen Umgang mit variiertem Silbergelb sowie unterschiedlichen Braun- und Schwarzloten. Frei gelegte Stellen bedeuten Höhungen der Objekte im Licht, gewischte Lote und Schraffuren schaffen Plastizität. Dabei zeugt der Einsatz der negativen wie positiven Mittel, die insgesamt zeichnerisch eingesetzt sind, von sicherem Umgang und überzeugender Umsetzung eines mutmaßlichen Risses, der sich in einer vermutlich gleichzeitigen, Hans von Kulmbach zugeschriebenen Zeichnung erhalten hat (Fig. 265). Die mehrheitlich vertretene Datierung von Zeichnung bzw. nicht erhaltenem Riss und Kat. Nr. 120 in die Zeit um 1508 folgt der auf dieses Jahr datierten Rundscheibe mit Turnierszenen (Fig. 255), die nahe verwandte Grundmotive mit Kat. Nr. 120 zeigt. Für eine Datierung um 1508 wie für die Ausführung dieser und der zugehörigen Scheiben Kat. Nr. 118f. und 121 in der Hirsvogel-Werkstatt spricht die Nähe zu der 1508 datierten Turnierscheibe nach Entwurf des Hans von Kulmbach (Fig. 255)[699].

Datierung: Nürnberg, Hirsvogel-Werkstatt nach Hans von Kulmbach, um 1508. CVMA 98710

GP

KAT. NR. 121: WAPPEN DER STADT NÜRNBERG SOWIE DREI MINNESZENEN UND EINE SZENE MIT NARR AM BRUNNEN

Fig. 271, Abb. 165

Maß: Dm. 31 cm. Inv. Nr. 1907.165.

Erhaltung: Glas auf der Innenseite vorzüglich; Glas auf der Außenseite vorzüglich. Zwei Sprünge im rechten oberen roten Rahmen sowie jeweils ein Sprung im Wappenschild und im linken unteren Rahmen. Bemalung auf der Innenseite mit minimalen Abplatzungen; Bemalung auf der Außenseite vorzüglich. Brandzeichen: X II O, IIII, g, III, II O, II, X, X O.

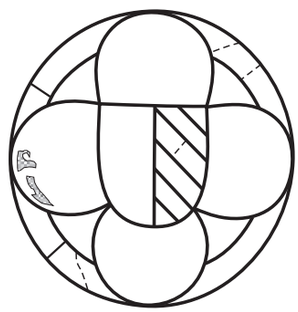


Fig. 271. ES Kat. Nr. 121.

Ikonographie, Komposition: Die Rundscheibe besteht aus einem Wappenschild in der Mitte, vier an diesen anschließenden Passfeldern, kleinen Zwickeln zwischen ihnen und einem umlaufenden, von den Passfeldern

[699] Ebd., S. 202.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 272. Wappenscheibe mit Liebespaaren, Garten und Narr am Brunnen (Kriegsverlust). Nach Vorlage des Hausbuchmeisters, um 1490.

Abbildung aus lizenzrechtlichen Gründen entfernt.

Fig. 273. Wappenscheibe mit Liebespaaren, Garten und Narr am Brunnen. New York, Metropolitan Museum of Art. Nach Vorlage des Hausbuchmeisters, um 1490.

überschnittenen Rand. Der halbierte Wappenschild mit dem doppelköpfigen, gezungten Reichsadler in der linken sowie drei roten und drei weißen Schrägbalken in der rechten Hälfte zeigt das sogenannte Kleine Wappen der Stadt Nürnberg, wie es seit etwa 1350 nachweisbar ist. Die vier Passfelder (oben beginnend und im Uhrzeigersinn nummeriert) zeigen vier Szenen eines Liebesgartens: Auf Feld 1 deckt eine Frau einen Tisch im umzäumten Garten, auf Feld 2 steht ein junges Paar in einem Garten zu Seiten eines mit Fruchtschale und Becher gedeckten Tisches und speist, auf Feld 3 kniet ein Brot essender Narr vor einem Brunnen, dessen Wasserstrahl eine bauchige Kanne, vermutlich mit Wein, kühlt, auf Feld 4 reiten ein junger Mann und eine Frau, die eine Blume hält, gemeinsam auf einem Pferd[700]. In Feld 1 scheint das Vorbereiten des Tisches das zentrale Motiv zu sein. Das Paar in Feld 2 nähert sich einander, wobei der Mann der Verführer ist. Der Brunnen in Feld 3, der allgemein als Symbol für das reine Gefühl der Liebenden zueinander steht, erscheint durch den essenden Narr und die Weinkanne als moralisierender Hinweis auf mögliche Laster und kann auch als Sinnbild für die Torheit der Liebe stehen. Das reitende Paar auf Feld 4 kann, auch weil es aus dem größeren Zusammenhang einer Jagd stammt (s. u.), als Allegorie der Minne verstanden werden.

Die Darstellungen der Passfelder erscheinen als in nur wenigen Einzelheiten veränderte, stilistisch gering abgewandelte Wiederholungen zweier, vermutlich wenig älterer Rundscheiben (Fig. 272f.), die dem Hausbuchmeister zugeschrieben und in die Zeit um 1490 datiert werden. Thematische Entsprechungen dieser Scheiben finden sich in Druckgraphiken und Zeichnungen, die um 1480/90 datiert und in Werkstätten zwischen Mittel- und Oberrhein lokalisiert werden. Verschiedene Stiche mit Liebesgärten des Meisters E.S. (L. 207, 214f.) sind frühe Beispiele für Liebesgärten mit Paaren, Brunnen und Narren. Das Liebespaar am Tisch auf Feld 2 findet sich ähnlich in einem Rundstich (Fig. 274) des vermutlich um 1480 in Frankfurt am Main tätigen

Fig. 274. Rundstich mit Paar im Garten. Paris, Bibliothèque Nationale. Monogrammist b x g, um 1480.

[700] Zur Ikonographie des Liebesgartens vgl. KUTSCHBACH, 1998.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 275. Wappenscheibe mit Liebespaaren, Burg und Brunnen (Kriegsverlust). Nach einem Riss aus dem Umkreis des Hausbuchmeisters, nach 1475.

Fig. 276. Scheibenriss mit Liebespaaren, Burg und Brunnen. Ehemals Basel, Sammlung Hartmann; derzeitiger Verbleib unbekannt. Umkreis des Hausbuchmeisters, um 1475.

Monogrammisten b x g. Auf verschiedenen Liebesgärten sind Brunnen und in Wannen gekühlte Weinkannen zu finden, die zusammen mit dem Narren in den genannten Stichen des Meisters E.S. das thematische Vorbild für Feld 3 gewesen sein könnten. Das reitende Paar in Feld 4 findet sich an der selben Stelle in einem um 1475 datierten Riss und einer danach entstandenen Scheibe (Fig. 275f.), die in den Umkreis des Hausbuchmeisters verwiesen werden, sowie vorgebildet in einem um 1485/90 angesetzten Stich (Fig. 277), der dem am Mittelrhein tätigen Meister des Amsterdamer Kabinetts zugeschrieben wird.

Farbigkeit: Wappenschild links in kräftigem Gelb mit hellgrauem und deckendem Schwarzlot, rechts in weiß und rot mit grauem Schwarzlot. Szenen in den Feldern 1 bis 4 mit weißen, hell- bis kräftig gelben und bräunlichen Flächen sowie teils darauf mit nuancenreichen Variationen in teils rötlichem, teils dunklem Braun- und grauem bis deckendem Schwarzlot. Zwickel in Blau mit Schwarz. Rand in Rot mit Schwarz.

Ornament: Aus dem Halbton radierter Hintergrund stilisierter Fiederranken im Wappenschild. Aus dem Vollton radierte Ranken in den Zwickeln. Aus dem Vollton radierte, aus einem umlaufenden Zweig sprießende, im Uhrzeigersinn umlaufende, gefiederte Blätter im Rand.

Technik, Stil: Die überwiegend aus weißen Gläsern, vermehrt um rote und blaue Scherben, bestehende Scheibe lebt vor allem vom Zusammenspiel von variiertem Silbergelb mit unterschiedlichen Braun- und Schwarzloten. Frei gelegte Stellen bedeuten Höhungen der Objekte im Licht, gewischte Lote und Schraffuren schaffen Plastizität. Dabei zeugt der Einsatz der negativen wie positiven Mittel, die insgesamt zeichnerisch eingesetzt sind, von sicherem Umgang, aber insgesamt etwas steifer Umsetzung einer älteren Vorlage, die auch einer anderen Scheibe zugrunde liegt (Fig. 266). Die mehrheitlich vertretene Datierung der Scheibe in

Fig. 277. Kupferstich mit reitenden Paaren. Amsterdam, Rijksprentenkabinet. Meister des Amsterdamer Kabinetts, um 1485/90.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

die Zeit um 1508 folgt der auf dieses Jahr datierten Rundscheibe mit Turnierszenen (Fig. 255). Für diese Datierung wie für die Ausführung dieser und der zugehörigen Scheibe Kat. Nr. 120 in der Hirsvogel-Werkstatt spricht die Nähe zu der 1508 datierten Turnierscheibe nach Entwurf des Hans von Kulmbach (Fig. 255)[701].

Datierung: Nürnberg, Hirsvogel-Werkstatt nach Hans von Kulmbach, um 1508. CVMA 98711

GP

KAT. NR. 122–124: DREI RUNDSCHEIBEN AUS DER WERKSTATT VON VEIT HIRSVOGEL D. Ä. NACH HANS SCHÄUFELEIN

BIBLIOGRAPHIE: WINKLER, 1941, S. 245, 248f. (veröffentlicht Kat. Nr. 122–124, nennt als Herkunft die Sammlung Albert Figdor, schreibt die Scheiben aus stilistischen Gründen sowie wegen entsprechender Vorlagen Hans Schäufelein zu und meint, dieser habe die Zeichnungen selbst auf Glas übertragen; nennt als Entwürfe jene in Florenz und London [Fig. 278f.], datiert sie auf 1510); WINKLER, 1942, S. 129, 151, 168 (Zuschreibung wie WINKLER, 1941); SCHILLING, 1955, S. 155–157, 172–177 (vermutet, Kat. Nr. 122–124 seien kriegszerstört; nennt zu Kat. Nr. 122f. die Vorzeichnungen in Florenz und London, datiert Scheiben und Entwurf auf 1510; weist für Kat. Nr. 123 auf Unterschiede zwischen Entwurf und Scheibe, schreibt beide Schäufelein zu und vermutet dies auch für Kat. Nr. 122 und Kat. Nr. 124; beobachtet die äußere Beschneidung der Passfelder von Kat. Nr. 122–124 sowie deren Anlage in konzentrischen Kreisen auf den Entwürfen und schließt daraus, Entwürfe und Scheiben seien in Schäufeleins Werkstatt in Nördlingen ausgeführt, an den Auftraggeber versandt und dort für die Einglasung verkleinert worden; sieht Entwürfe und Scheiben als Serie, die ein „einziger großer Auftraggeber" für einen „wichtigen Platz" in Augsburg oder Nürnberg bestellt habe); MÜLLER, 1963 (hält Kat. Nr. 122–124 für zerstört und sieht sie als drei Scheiben eines fünfteiligen Zyklus an; führt als dessen weitere Teile die nur im Entwurf enthaltene Scheibe mit vier Szenen der Legende des hl. Andreas [Fig. 282] und die im Rand auf 1510 datierte Rundscheibe mit vier alttestamentlichen Szenen [Fig. 281] auf, letztere erstmalig; identifiziert auf letzterer das Wappen derer von Lichtenau, schreibt den Entwurf Hans Schäufelein zu; vermutet, er habe diesen auf die Glasmalerei übertragen; interpretiert die alttestamentlichen Darstellungen als „eine Art Illustrierung der Stifterregel des Ordens vom Goldenen Vlies" und sieht als Entwerfer des Bildprogramms den Augsburger Bischof Heinrich von Lichtenau; identifiziert das Wappen auf dem Londoner Entwurf für Kat. Nr. 123 als das des Stiftes Kempten und erklärt dies damit, die Scheibe sei ursprünglich diesem zugedacht gewesen; deutet auf Kat. Nr. 123 die Darstellungen der Passfelder: oben Landsknechte mit der Sturmfahne des Ordens vom Goldenen Vlies, rechts Kaiser Maximilian mit der Fahne Altösterreichs, unten Kanoniere, links Graf Andreas von Sonnenberg, Truchseß von Waldburg, mit der Fahne Neuösterreichs; schreibt im Anschluss an WINKLER, 1941 und SCHILLING, 1955 Schäufelein Entwürfe und Ausführung zu und schließt daraus auf die Bedeutung des Auftraggebers; vermutet aus der Symmetrie der Wappen als Reihenfolge der Scheiben: Goldenes Vlies [Fig. 281], Andreas [Fig. 282], Maximilian [Kat. Nr. 123], Johannes [Kat. Nr. 122] und Herkules [Kat. Nr. 124]); SHOAF, 1984, S. 218 (erwähnt bezüglich des Scheibenrisses für die Andreas-Scheibe [Fig. 282] die nach ihrer Ansicht zerstörten Scheiben Kat. Nr. 122–124); STEINKE, 1985b, S. 1 (beschreibt Kat. Nr. 122–124, identifiziert die Wappen, schreibt sie der Werkstatt des Veit Hirsvogel zu und sieht Vorlagen des Hans Schäufelein; vermutet aufgrund der Jahreszahl 1510 und der Wappen, die Scheiben seien nach Auftrag des Augsburger Bischofs Heinrich IV. von Lichtenau für die Gemächer Kaiser Maximilians I. in der bischöflichen Residenz während des Reichstages von 1510 geschaffen worden); KAT. AUSST. LONDON, 1988, S. 202 (nennt die für zerstört gehaltene Kat. Nr. 123 im Zusammenhang mit dem Londoner Scheibenriss [Fig. 279]; erwähnt Kat. Nr. 122–124 als zugehörige Scheiben); HUSBAND, 1990, S. 82–84 (sieht Kat. Nr. 122–124, deren Risse [Fig. 278f.] und die Scheibe in Bamberg [Fig. 281] innerhalb kurzer Zeit entstanden und im Anschluss an MÜLLER, 1963 als Teile einer Serie, wobei er in Frage stellt, ob Kat. Nr. 122 und deren Riss wegen der anderen Reihenfolge der Bilderzählungen zugehörig seien; hält die Aufschrift „VII" auf der Rückseite des Risses für die Andreas-Scheibe [Fig. 282] für eine Datierung, löst als „1507" auf und vermutet, Risse und Scheiben seien um diese Zeit entstanden); SCHREYL, 1990, 1, S. 24, 27f. (referiert zu Kat. Nr. 122–124 WINKLER, 1941 und MÜLLER, 1963); ROWLANDS/BARTRUM, 1993, 1, S. 211, Nr. 449 (nennt die für zerstört gehaltene Kat.

[701] CVMA DEUTSCHLAND STUDIEN I, 1991, S. 202.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 278. Scheibenriss mit vier Szenen aus dem Leben Johannes' des Täufers und musizierenden Putti. Florenz, Uffizien. Hans Schäufelein, vor 1510.

Fig. 279. Scheibenriss mit vier Szenen der Verherrlichung Kaiser Maximilians I. London, British Museum. Hans Schäufelein, vor 1510.

Nr. 123, im Zusammenhang mit dem Londoner Scheibenriss [Fig. 279], Kat. Nr. 122 und Kat. Nr. 124 als zugehörig); KAT. AUSST. LOS ANGELES, 2000, S. 193–200 (schreibt für Kat. Nr. 122–124 Entwürfe Hans Schäufelein zu, datiert Kat. Nr. 123 und Kat. Nr. 124 auf 1510, Kat. Nr. 122 auf „c. 1510"; referiert für Kat. Nr. 123 und Kat. Nr. 124 zu Entwürfen, Bildprogramm, Auftraggeber und Kaiser weitestgehend MÜLLER, 1963; verweist für Kat. Nr. 123 zur Ausführung der Scheiben auf WINKLER, 1941; hält die Scheiben aber nicht für von Schäufelein gemalt, sondern erwägt, ein „Hans Dayg", der zwischen 1508 und 1554 als Maler und Glaser in Nördlinger Steuerlisten belegt sei, könne der Glasmaler gewesen sein; hält Kat. Nr. 122 aufgrund der von HUSBAND, 1990 vorgebrachten Argumente den anderen vier Scheiben bzw. Entwürfen der von MÜLLER, 1963 zusammengestellten Serie nicht für zugehörig und meint, Auftraggeber sei auch hier der Augsburger Bischof gewesen, Bestimmungsort ebenfalls dessen Residenz in Dillingen, doch stamme diese Scheibe aus einem zweiten, um 1510 beauftragen Zyklus); METZGER, 2002, S. 44f., 170f., 269f., 273 (vermutet für Kat. Nr. 122–124, der verlorene, kurz vor 1510 von der Augsburger Holbein-Werkstatt unter Mithilfe Schäufeleins geschaffene Domaltar könne den Auftrag für die Scheiben nach sich gezogen haben; als deren Auftraggeber sieht er Hochstift und Bischof von Augsburg, letzterer sei „maßgeblich an der Aufrichtung des Domaltars beteiligt" gewesen; identifiziert die Darstellungen als „Geschichte des Goldenen Vlieses und weitere Historien aus dem thematischen Umfeld"; vermutet, die Scheiben seien anlässlich des Besuches Kaiser Maximilians I. in der Bischofsresidenz Dillingen an der Donau entstanden; verweist für Kat. Nr. 123 auf einen Entwurf [London, British Museum, Department of Prints and Drawings]; datiert die Scheiben auf 1510; erklärt Darstellungen von Kat. Nr. 124 aus Kaiser Maximilians I. Ansicht, Nachfahre des Hercules aegypticus zu sein; legt für Kat. Nr. 123 anhand der Wappen auf dem Londoner Entwurf und einem um 1509 geschaffenen Leinwandbild mit einem ritterlichen Turnier [Schloss Tratzberg, Gräflich Enzenbergische Kunstsammlungen] nahe, im Ritter des linken Passfeldes Kaiser Maximilian I. zu sehen).

PROVENIENZ: Sammlung Frau Widmann-Lingg, Lindau. Sammlung Albert Figdor, Wien. Seit 1935 Kunstgewerbemuseum, Berlin.

ZUSAMMENHANG: Die drei Rundscheiben sind als zusammengehörig zu betrachten. Dafür sprechen der gemeinsame Stil und die Bildthemen, die Wappen und die Aufteilung sowie die annähernd gleichen Durchmesser, allerdings ohne den ledig-

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

lich bei einer Scheibe vorhandenen Randstreifen. Die Scheiben waren offenbar Teil eines Ensembles, zu dem eine vierte und eine fünfte, nur durch einen Riss belegte Rundscheibe gehörten. Unbestritten ist, dass vier Scheiben das Ensemble bildeten, sehr wahrscheinlich, dass auch eine fünfte (Kat. Nr. 122) zugehörig war. Eingedenk der drei verschiedenen Wappen auf fünf Scheiben und weil das gleiche Wappen drei Mal nachzuweisen ist, könnte das Ensemble ehemals mindestens neun Scheiben umfasst haben. Anhand der Wappen Kaiser Maximilians I., des Bistums Augsburg und des von 1505 bis 1517 dort amtierenden Bischofs Heinrich von Lichtenau sowie der zweifach nachgewiesenen Jahreszahl 1510 liegt, wie MÜLLER darlegte, nahe, dass die Scheiben mit Maximilians Besuch auf dem Augsburger Reichstag von 1510 zu erklären sind und vermutlich von Bischof Heinrich von Lichtenau in Auftrag gegeben wurden[702]. Die von MÜLLER erstmals festgestellte Zusammengehörigkeit der fünf Scheiben ist von HUSBAND und BUTTS bezweifelt worden; sie meinten, gegen die Zugehörigkeit der Johannes-Scheibe spreche, dass die Reihenfolge ihrer Szenen in Feld 3 beginnt, bei der Andreas-Scheibe aber in Feld 1[703]. Dieser Vorstellung, die sich auf die Annahme eines gleichsam normierten Erzählflusses stützt, stehen nicht nur die von HUSBAND und BUTTS aufgeführten Gleichheiten in Tinte und Größe sowie die thematische Nähe der Erzählungen gegenüber, sondern auch die bislang unbedachte gleiche Provenienz von Kat. Nr. 122–124 sowie die Tatsache, dass bei der Johannes-Scheibe die Ränder der Darstellungen genau so beschnitten sind wie bei den anderen in Frage kommenden Scheiben. So spricht alles dafür, die fünf genannten Scheiben bzw. Risse als ein Ensemble zu sehen und auf den gleichen Auftraggeber zurückzuführen.

Anhand von Maximilians I. Aufenthalt in Augsburg und Umgebung und der jahrgleichen Datierung der Scheiben ist, wie von MÜLLER vermutet, der ursprüngliche Aufstellungsort zu bestimmen. Aufgrund der Johannes-Scheibe liegt eine Kirche oder Kapelle mit dem Patrozinium des Täufers nahe. Dafür bieten sich mit Bezug zum Augsburger Bistum die Tauf- und Pfarrkirche St. Johannes der Täufer beim Dom St. Maria sowie die neue, ihm geweihte Schlosskapelle in der bischöflichen Residenz zu Dillingen an[704]. Leider ist die mittelalterliche Bausubstanz beider Kirche im Barock und später so weit verändert worden, dass eine weitere Suche nach dem ursprünglichen Aufstellungsort Spekulation bliebe[705]. Ein Gebäude in Augsburg liegt als ursprünglicher Ort der Scheiben auch deswegen nahe, weil Maximilian I. „in dieser Stadt besondere Rechte“ genoss, öfter sogar „Bürgermeister von Augsburg“ genannt wurde und sich in der Reichsstadt, von Innsbruck abgesehen, am häufigsten aufhielt[706]. So kommen neben den genannten Sakralbauten weitere Gebäude in Frage. 1508 hatte der Augsburger Bischof an seine Pfalz, die Maximilian I. bei seinen Aufenthalten in der Stadt stets bewohnte, einen hohen Turm anbauen lassen. Andere Gebäude in der Stadt sind als Besitz des Kaisers belegt, ohne dass ihre genaue Anzahl und der Umfang von Baumaßnahmen abzuschätzen sind[707].

Das ikonographische Programm der Scheiben ist aus dem Bezug Kaiser Maximilians I. zum Orden vom Goldenen Vlies zu erklären. Auf Kat. Nr. 123 sind der Kaiser mit der Fahne Altösterreichs, ihm gegenüber ein weiterer Ritter mit der Fahne Neuösterreichs sowie im oberen und unteren Feld Landsknechte, einer mit dem Ordensemblem auf seiner Fahne, zu sehen. Die Taten des Herkules auf Kat. Nr. 124 verweisen ebenfalls auf den Kaiser, der sich, wie MÜLLER herausstellte, als Hercules Germanicus verherrlichen ließ. Zugleich verweisen auch sie auf den Orden, da Herkules an Jasons Zug nach Kolchis teilgenommen haben soll und als antikes Vorbild Gideons gilt[708]. Dem letztgenannten Zusammenhang entstammen auch die Scheibe mit alttestamentlichen Szenen (Fig. 281) sowie der Scheibenriss mit dem hl. Andreas, dem Ordenspatron (Fig. 282f.). Die Johannes-Scheibe kann als Parallele zu letzterer aufgefasst werden sowie als Hinweis auf den Augs-

[702] Maximilian I. hat sich nachweislich vom 21. Februar bis Mitte Juli 1510 (BÖHM, 1998: 11. Juli, STÄLIN: 14. Juli) mit kurzen Unterbrechungen in Augsburg und Umgebung aufgehalten, BÖHM, 1998, S. 391; STÄLIN, 1862, S. 372.

[703] BUTTS, 2000; HUSBAND, 1990; MÜLLER, 1963.

[704] Andere Kirchen, Kapellen und Altäre mit Patrozinium oder Co-Patrozinium des Täufers sind wegen fehlender Bezüge zum Bischof auszuschließen, PÖTZL, 1975, S. 24, 36; PÖTZL, 1976, S. 171, 185f.

[705] Von der 956–60 erbauten, 1689 umgebauten und 1808 abgebrochenen Kirche St. Johannes der Täufer haben sich nur die ergrabenen Fundamente erhalten, HAGEN/WEGENER-HÜSSEN, 1994, S. 174. Die im Zuge des Neubaus des Westflügels von 1485 bis 1520 im bischöflichen Schloss zu Dillingen neu errichtete, dem Täufer geweihte Schlosskapelle wurde 1687 barockisiert; möglicherweise war Bischof Heinrich, mutmaßlicher Auftraggeber der Scheiben, auch Bauherr der Kapelle, WÜST, 1987, S. 153; ZOEPFL, 1955, S. 547.

[706] WIESFLECKER, 1991, S. 240, 242.

[707] BÖHM, 1998, S. 337–346.

[708] MÜLLER, 1963, S. 94.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

burger Bischof, den mutmaßlichen Auftraggeber, und auf den anzunehmenden Aufstellungsort in einer Kapelle oder Kirche mit Johannes-Patrozinium. Als formaler Zusammenhang erscheint überdies, dass beide Scheiben in Feld 1 einen Innenraum zeigen sowie, dass die Johannes-Scheibe in Feld 4 die Außenansicht eines Gebäudes darstellt, die Andreas-Scheibe aber in Feld 2; dies kann als kompositorische Spiegelsymmetrie der möglicherweise ursprünglich nebeneinander platzierten Scheiben gedeutet werden.

Die Ikonographie der vier zusammengehörenden Scheiben mit Ritter-, Herkules-, Andreas- und alttestamentlichen Darstellungen ist ebenso wie der Reichsadler mit österreichisch-burgundischem Herzschild auf Kaiser Maximilian I. und seine enge Bindung an den Orden vom Goldenen Vlies zurückzuführen[709]. Nach seiner Heirat mit Maria von Burgund wurde Maximilian I. im August 1477 die Würde des „chef et souverain" des Ordens angetragen, die er mit dem Eid vom 30. April 1478 annahm. In den 1490er Jahren beanspruchte Maximilians 1478 geborener Sohn Philipp, genannt der Schöne, die Position des Ordenssouveräns, die er allerdings erst 1500 erreichte. Wegen der niederländisch-burgundischen Ausrichtung seines Sohnes plante Maximilian 1497, einen österreichischen Zweig des Ordens zu gründen. Nach dem frühen Tod Philipps am 26. September 1506 übernahm Maximilian für dessen 1500 geborenen, minderjährigen Sohn, den späteren Kaiser Karl V., erneut das Amt des Ordenssouveräns bis mindestens 1513, längstens bis 1516. Frühestens für 1513 ist Karls Selbstnennung als „chef et souverain" des Ordens zu belegen; als Souverän leitete er erstmals am 24. Oktober 1516 ein Ordenskapitel. Vor diesem Hintergrund erscheinen die Scheiben aufgrund ihrer Datierung auf 1510 als Bestätigung für Maximilians I. Anspruch auf das Amt des Ordenssouveräns.

Angesichts der Wappen des Augsburger Bischofs Heinrich von Lichtenau in der Scheibe mit den Herkules- und den alttestamentlichen Szenen (Kat. Nr. 124, Fig. 281) ist er als Auftraggeber der Scheiben zu sehen. Unabhängig davon, ob man

Fig. 280. Wappen des Augsburger Bischofs Heinrich von Lichtenau sowie vier Szenen der Herkulessage. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Nürnberg, Hirsvogel-Werkstatt nach Hans Schäufelein, 1510. – Kat. Nr. 124.

Fig. 281. Rundscheibe mit vier alttestamentlichen Szenen. Bamberg, Historisches Museum. Nach Hans Schäufelein, 1510.

[709] Zur Geschichte des Ordens vgl. KALFF, 1963; STEEB, 1996.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 282. Scheibenriss mit vier Szenen aus dem Leben des Apostels Andreas. New York, Pierpont Morgan Library. Hans Schäufelein, vor 1510.

Fig. 283. Scheibenriss mit einer Szene aus dem Leben des Apostels Andreas. Paris, Bibliothèque Nationale. Hans Schäufelein, vor 1510.

die Johannes-Scheibe (Kat. Nr. 122) dem Ensemble zurechnet, liegt auch für sie nahe, dass sie von Heinrich von Lichtenau in Auftrag gegeben wurde, vermutlich mit weiteren, nicht erhaltenen Scheiben. Angesichts der zahlreichen Stiftungen und der umfangreichen Bautätigkeit des Bischofs erscheinen die Rundscheiben als eine von zahlreichen Kunststiftungen des Kirchenfürsten. Bedenkenswert ist METZGERS These, der kurz vor 1510 von der Augsburger Holbein-Werkstatt unter Mithilfe Schäufeleins geschaffene Domaltar, an dessen Errichtung der Bischof maßgeblich beteiligt war, könne den Auftrag für die Scheiben nach sich gezogen haben[710]. Aufgrund ihrer Themen erscheinen die Scheiben als Unterstützung des Augsburger Bischofs für Kaiser Maximilians I. Behauptung als Souverän des Ordens vom Goldenen Vlieses.

TECHNIK, STIL, DATIERUNG: Die Scheiben faszinieren, sieht man von den gelben, roten, grünen und blauen Scherben in Wappen, Zwickel und Rand ab, vor allem durch das zeichnerisch eingesetzte Schwarzlot und auszeichnendes Silbergelb. Eingedenk der Risse für Kat. Nr. 122 und Kat. Nr. 123 (Fig. 278f.) ist die Verteilung des heute optisch hervortretenden Silbergelb auf den ausführenden Glasmaler, die qualitätvollere Zeichnung aber auf den Entwerfer Hans Schäufelein zurückzuführen. Seine Risse wurden von dem Glasmaler sehr weitgehend und nur mit geringen Veränderungen umgesetzt. Ein deckendes Schwarzlot ist für dunkle Partien und für die Linien eingesetzt, ein Halbton für gefärbte Flächen. Frei gelegte Stellen bedeuten Höhungen der Objekte im Licht; Schraffuren, meist parallel, selten kreuzweise angeordnet, schaffen

[710] METZGER, 2002, S. 44f. Zu Heinrichs Bautätigkeit und Stiftungen vgl. ZOEPFL, 1955, S. 547f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Plastizität. Der Einsatz der negativen wie der positiven Mittel, die insgesamt zeichnerisch eingesetzt sind, zeugt von sicherem Umgang und überzeugender Umsetzung der zwei erhaltenen und eines dritten, wahrscheinlichen Risses (Fig. 278f.).
Ist die Zuschreibung der Risse an Hans Schäufelein unstrittig – zuletzt von METZGER ohne Diskussion übernommen –, sind über den ausführenden Glasmaler verschiedene Ansichten geäußert worden[711]. Der zunächst von WINKLER aufgestellten und auch von MÜLLER vertretenen These, Schäufelein selbst habe die Risse auf die Scheiben übertragen, folgten die allgemeine Zuschreibung an die Werkstatt des Veit Hirsvogel durch STEINKE sowie der Vorschlag von BUTTS, ein „Hans Dayg" könne der Glasmaler gewesen sein[712]. Auch in diesem Zusammenhang ist METZGERS These bedenkenswert, der kurz vor 1510 von der Augsburger Holbein-Werkstatt unter Mithilfe Schäufeleins geschaffene Domaltar, an dessen Errichtung der Bischof und mutmaßliche Stifter der Scheiben maßgeblich beteiligt war, könne den Auftrag für eben diese nach sich gezogen haben[713]. Eingedenk von Schäufeleins im Winter 1507 beginnender und zur Jahresmitte 1509 in Augsburg endender Wanderschaft dürften die Entwürfe nach dem letztgenannten Datum entstanden sein[714]. Viel spricht dafür, dass man sich für die Ausführung an die in Nürnberg tätige Werkstatt des Veit Hirsvogel d. Ä. wandte, hatte diese doch bereits eine jahrzehntelange Tradition ausgebildet und war Schäufelein vor seiner Wanderschaft doch mehr als fünf Jahre in der Reichsstadt tätig gewesen. Zu ermitteln, welcher der zahlreichen Werkstattmitarbeiter Schäufeleins Entwürfe ausführte, wäre spekulativ, verlieren sich die individuellen Handschriften doch, wie Scholz herausstellte, gerade seit 1507/8 „mehr und mehr im anonymen Bereich des zweiten Werkstattstils"[715].
Die Datierung der Scheiben auf 1510 ist anhand dieser Jahreszahl auf zwei Scheiben (Kat. Nr. 123, Fig. 281) gesichert; vermutlich fand sich das Datum auch in den verlorenen Randstreifen der anderen Scheiben.

GP

KAT. NR. 122: WAPPEN DES HOCHSTIFTS AUGSBURG SOWIE VIER SZENEN AUS DEM LEBEN JOHANNES' DES TÄUFERS

Fig. 284, Abb. 166

Maß: Dm. 27,7 cm. Inv. Nr. F.433.
Erhaltung: Glas auf der Innen- und Außenseite intakt. Bemalung auf der Innenseite an zahlreichen Stellen berieben, besonders in den Halbtönen, Schwarzlot-Halbton im Wappen weitgehend verloren, besonders in roten Partien.
Ikonographie, Komposition: Die Rundscheibe besteht aus einem zentral gesetzten Wappenschild, der tailliert ist und oben und unten ausgezogene Spitzen besitzt, sowie vier Passfeldern und Zwickeln dazwischen; vermutlich gehörte zum ursprünglichen Bestand noch ein umlaufender Streifen mit Blattornamenten und einer Jahreszahl, wohl 1510, wie bei Kat. Nr. 123 und einer weiteren Scheibe (Fig. 281). Der halbierte, links rote, rechts weiße Schild ist bei der letzten Einbleiung entweder falsch eingesetzt worden oder zeigt in ursprünglicher Seitenverkehrung das Wappen des Bistums Augsburg. Die vier Passfelder (oben beginnend im Uhrzeigersinn nummeriert) zeigen vier Szenen aus dem Leben Johannes' des Täufers[716]. Nach Chronologie der Szenen beginnt die Erzählung mit Feld 3: Der gebundene Johannes wird von zwei Knechten aus dem links vom Bildrand überschnittenen Gefängnis geführt; den Hintergrund bilden ein hohes Gebäude und ein belaubter Baum vor einem Ausblick in die Landschaft. Auf Feld 4 ist die Erzählung fortgesetzt: Der rechts stehende Henker mit dem Schwert in der Linken reicht mit der Rechten das abgeschlagene Johanneshaupt über den liegenden, kopflosen Körper hinweg an die links stehende Salome, die eine flache Schüssel in beiden Händen hält; in geringem Abstand zu den Personen stehen links und rechts Gebäude; der Ausblick in die Landschaft ist durch einen hohen, belaubten Baum verstellt. Der Fortgang der Erzählung

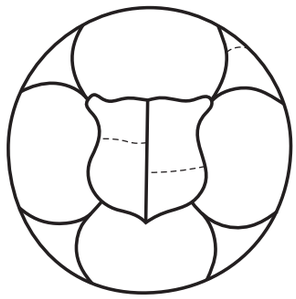


Fig. 284. ES Kat. Nr. 122.

[711] METZGER, 2002, S. 44f.
[712] KAT. AUSST. LOS ANGELES, 2000, S. 193–200; MÜLLER, 1963; STEINKE, 1985b, S. 1; WINKLER, 1941, S. 245, 248f.
[713] METZGER, 2002, S. 44f.
[714] Ebd., S. 37–43.
[715] CVMA DEUTSCHLAND STUDIEN I, 1991, S. 322. Sich wie BUTTS auf einen bestimmten Maler festzulegen, erscheint spekulativ und zudem wenig ertragreich; mit dem von ihr genannten „Hans Dayg" ist wohl Sebastian Dayg gemeint, KAT. AUSST. LOS ANGELES, 2000, S. 193–200. Nach stilistisch gestützter Vermutung von KNAPPE, die SCHOLZ als begründet ansah, war Dayg „um 1506–08" als Glasmaler in Nürnberg tätig (KNAPPE, 1961, S. 100; CVMA DEUTSCHLAND STUDIEN I, 1991, S. 322); der 1555 gestorbene Künstler ist von 1508 bis 1554 in den Steuerlisten der Stadt Nördlingen belegt, bis 1510 ausschließlich als Glaser, 1510 als „glasser oder maller" und bis 1540 als „maller", THIEME-BECKER, 8, 1913, S. 492f. Um ihn mit Kat. Nr. 122–124 zu verbinden, bedürfte es des Nachweises seiner Tätigkeit in der Hirsvogel-Werkstatt um 1509/10 oder eines anderen Belegs dieser Zeit über Bezüge zwischen Dayg und Schäufelein bzw. dem Bischof als mutmaßlichem Auftraggeber.
[716] Zur Ikonographie vgl. LCI, 7, 1974, Sp. 164–190 (Elisabeth Weis).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

erfolgt auf Feld 1: Auf einem großen Tisch, an dem Herodias, Herodes und eine weitere Frau sitzen, liegt das abgeschlagene Johanneshaupt auf einer Schüssel, während von links ein Ritter mit einer hohen Büchse hinzu tritt; Vorhänge begrenzen hinten und rechts, übereck gestellte Wände links den Raum. Auf Feld 2 findet der Zyklus seinen Abschluss: Der kopflose, rechts liegende Körper des Täufers wird in einem hoch lodernden, rauchenden Feuer verbrannt, während zwei Paare zuschauen; der Rasen lässt schließen, dass die Verbrennung im Freien statt findet.
Die Scheibe fußt in ihrer Komposition und in den Darstellungen der Passfelder auf einem wenig kleineren Scheibenriss (Fig. 278). Anstelle des Wappens befindet sich im Riss ein bräunliches Papier in Form des Schildes mit der Zeichnung von zwei Putti mit Fahne und Trommel im Kreis. Im unmittelbaren Vergleich von Riss und Scheibe fällt auf, dass die zunächst an den äußeren Rändern größeren Passfelder bereits auf dem Riss durch einen gegenüber dem Außenrand etwas engeren Kreis beschnitten sind. Dies findet sich in der Scheibe wieder, besonders deutlich in Feld 3 an den beschnittenen Füßen des Täufers und des rechts stehenden Schergen. Andere durch den kleineren Kreis auf dem Riss beschnittene Details wie die Fenster in den Feldern 1 und 4 finden sich auch auf der Scheibe wieder. Da sonst, vom Fehlen des Gebäudes in Feld 2 abgesehen, keine einschneidenden Veränderungen vom Riss zur Scheibe zu beobachten sind, und die Zeichenweise des Risses in dünneren und stärkeren Linien sich bei der Scheibe nicht findet, ist, wenn der Riss Schäufelein zuzuschreiben ist, die Zeichnung auf Glas einem anderen, wohl in der Hirsvogel-Werkstatt tätigen Maler zuzuweisen. Auf den Entwerfer sind damit die Auswahl selten dargestellter Szenen zurückzuführen, unter denen u. a. der fehlende, häufig gezeigte Tanz der Salome und die dargestellte Verbrennung der kopflosen Leiche gegenüber der in der Legende berichteten Verbrennung der Knochen auffällt, sowie die Abfolge der Szenen, die zwar dem Uhrzeigersinn folgt, aber unten beginnt.
Farbigkeit: Wappenschild links weiß mit grauem und deckendem Schwarzlot, rechts rot mit grauem und deckendem Schwarzlot. Szenen in den Feldern 1 bis 4 mit weißen Flächen, hell- bis mittelgrauem und deckendem Schwarz sowie Auszeichnungen in kräftigem Gelb. Zwickel rechts oben und links unten in blassem Braunrot, rechts unten und links oben in hellem Grün.
Ornament: In den Halbton radierte Rauten in den Wappenhälften. Aus dem Vollton radiertes, gefiedertes Dreiblatt in den Zwickeln.
Datierung: Nürnberg, Hirsvogel-Werkstatt nach Hans Schäufelein, 1510. CVMA 98712

GP

KAT. NR. 123: REICHSADLER MIT HERZSCHILD ÖSTERREICH-BURGUND SOWIE VIER SZENEN DER VERHERRLICHUNG KAISER MAXIMILIANS I.

Fig. 285, Abb. 167

Maß: Dm. 33,8 cm; Dm. (ohne Rand): 27,2 cm. Inv. Nr. F.434.
Inschrift: *1510*.
Erhaltung: Glas auf der Innen- und Außenseite intakt. Auf der Innenseite Schwarzlotbemalung in den Feldern 2 und 3 bei Halbtönen und Kontur teils erheblich, teils vollständig reduziert.

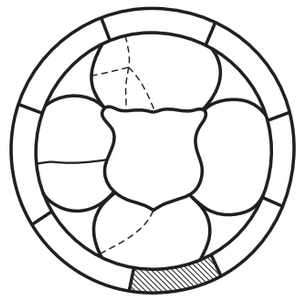


Fig. 285. ES Kat. Nr. 123.

Ikonographie, Komposition: Die Rundscheibe besteht aus einem zentral gesetzten Wappenschild, der tailliert ist und oben und unten ausgezogene Spitzen besitzt, sowie vier Passfeldern, Zwickeln dazwischen und einem umlaufenden Streifen mit Blattornamenten (Lorbeerkranz?) und der Jahreszahl 1510. Das Schild zeigt den doppelköpfigen, nimbierten und gezüngten Reichsadler in Schwarz vor Gelb mit dem Herzschild Österreich-Burgund. Die vier Passfelder (oben beginnend im Uhrzeigersinn nummeriert) zeigen vier Szenen mit Rittern und Landsknechten, deren Thema MÜLLER als „Verherrlichung Maximilians als Kaiser des Hl. Römischen Reiches, als Erzherzog von Österreich und als Chef und Souverän des Ordens vom Goldenen Vlies“ umschrieb[717]. Auf Feld 1 stehen in einer Landschaft zwei Landsknechte mit Lanzen, ein weiterer Mann und ein Fähnrich mit einer großen Fahne, auf der sich Feuerstein und Feuereisen finden, die Embleme des Ordens vom Goldenen Vlies[718]. Auf Feld 2 reitet auf dem mit einem Gelieger geschützten Pferd ein Ritter im Vollharnisch, der eine große Fahne mit drei erkennbaren Adlern trägt; vermutlich sind die fünf goldenen Adler auf blauem Grund, damit die Fahne Altösterreichs gemeint. Auf Feld 3 schauen zwei Kanoniere mit Zündstab und Pulverhorn zum Ritter in Feld 2; die nahe Landschaft ist durch Büsche, Bodenwellen und Bäume gekennzeichnet. Auf Feld 4 reitet auf einem mit einem Gelieger geschützten Pferd ein Ritter im Vollharnisch dem Ritter auf Feld 2 entgegen, wobei er eine große Fahne mit sich führt, in der vermutlich Rot mit weißer Binde, die Fahne Neuösterreichs, zu sehen ist.
Die Scheibe fußt in ihrer Komposition und in den Darstellungen der Passfelder weitgehend auf einem wenig kleineren Scheibenriss (Fig. 279), der allerdings ein anderes Wappen zeigt. Im unmittelbaren Vergleich von Riss und Scheibe fällt auf, dass die zunächst an den äußeren Rändern größeren Passfelder bereits auf dem Riss durch einen gegenüber dem Außenrand etwas engeren Kreis beschnitten sind. Dies findet sich in der Scheibe wieder, besonders deutlich in Feld 3 an den beschnittenen Füßen des linken Kanoniers. Andere durch den kleineren Kreis auf dem Riss

[717] MÜLLER, 1963, S. 96.

[718] Bei der dargestellten Fahne handelt es sich nicht um eine sogenannte Rennfahne, wie MÜLLER, 1963, S. 95 meinte; diese war stets dreieckig und wurde von Reitern oder auf Zelten verwendet, vgl. KAT. AUSST. WIEN, 1959, S. 183, Kat. Nr. 533; LMA, 4, 1989, Sp. 228f. (Ottfried Neubecker).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

beschnittene Details wie das Ordensemblem und der rechte Landsknecht in Feld 1 sowie der rechte Adler auf Feld 2 finden sich auch auf der Scheibe wieder. Da sonst, von dem linken, in der Scheibe hinter einer Bodenwelle stehenden Landsknecht in Feld 3 abgesehen, keine einschneidenden Veränderungen vom Riss zur Scheibe zu beobachten sind, und die Zeichenweise des Risses in dünneren und stärkeren Linien sich bei der Scheibe nicht findet, ist, wenn der Riss Schäufelein zuzuschreiben ist, die Zeichnung auf Glas einem anderen, wohl in der Hirsvogel-Werkstatt tätigen Maler zuzuweisen. Auf den Entwerfer sind damit die Auswahl der Dargestellten und die Abfolge der Szenen zurückzuführen; diese folgt nicht dem Uhrzeigersinn, vielmehr sind die Felder 1 und 3 sowie 2 und 4 als Paare mit Konzentration auf das Wappen in der Mitte angeordnet. Erkennt man im Ritter in Feld 2, wie MÜLLER, anhand der Vorzeichnung Maximilian I., zeigt die Scheibe den Kaiser im Kreise der drei wichtigsten Waffengattungen seines Heeres: Fußvolk (Feld 1), Reiterei (Feld 4) und Artillerie (Feld 3)[719]. Zudem besaß die Scheibe im Jahr 1510 eine bisher nicht gesehene Aktualität. Maximilian I. bat in diesem Jahr auf dem Augsburger Reichstag um sofortige militärische Unterstützung für seine Unternehmungen gegen Venedig und legte außerdem einen Plan für eine Heeresreform vor[720].

Farbigkeit: Wappenschild in Gelb mit überwiegend deckendem Schwarzlot, Herzschild großteils in Weiß. Szenen in den Feldern 1 bis 4 mit weißen Flächen, hell- bis mittelgrauem und deckendem Schwarz sowie Auszeichnungen in kräftigem Gelb. Zwickel rechts oben und links unten in kräftigem Braunrot, rechts unten und links oben in Blau.

Ornament: Aus dem Vollton radiertes, gefiedertes Dreiblatt in den Zwickeln. Im Uhrzeigersinn umlaufender Laubkranz im Rand.

Datierung: Nürnberg, Hirsvogel-Werkstatt nach Hans Schäufelein, 1510. CVMA 98713

GP

KAT. NR. 124: WAPPEN DES AUGSBURGER BISCHOFS HEINRICH VON LICHTENAU SOWIE VIER SZENEN DER HERKULESSAGE

Fig. 280, 286, Abb. 168

Maß: Dm. 27,5 cm. Inv. Nr. F.436.

Erhaltung: Glas auf der Innen- und Außenseite intakt. Bemalung auf der Innenseite in Kontur und Halbton an wenigen Stellen gering berieben.

Ikonographie, Komposition: Die Rundscheibe besteht aus einem zentral gesetzten Wappenschild, der tailliert ist und oben und unten ausgezogene Spitzen besitzt, sowie vier Passfeldern und Zwickeln dazwischen; vermutlich gehörte zum ursprünglichen Bestand noch ein umlaufender Streifen mit Blattornamenten und einer Jahreszahl, wohl 1510, wie bei Kat. Nr. 123 und einer weiteren Scheibe (Fig. 281). Der Schild zeigt einen gelben Schrägbalken von rechts oben nach links unten auf rotem Schild, darüber ein blaues Schildhaupt, damit, wie MÜLLER nachwies, das Wappen der schwäbisch-bayrischen Adelsfamilie von Lichtenau, die 1728 erlosch[721]. Die vier Passfelder (oben beginnend im Uhrzeigersinn nummeriert) zeigen vier Taten des Herkules, von denen drei dem antiken Dodekathlos angehören[722]. Die chronologische Folge der Taten erstreckt sich über die Felder 4, 3 und 1, ergänzt um die nichtkanonische Tat auf Feld 2. Auf Feld 4 hat der stehende Herkules ohne Waffen den unter ihm liegenden Nemeischen Löwen niedergerungen; die in die Mitte des Vordergrunds gerückte Szene findet entsprechend der antiken Überlieferung dieser ersten Tat in einem Gebirge statt. Auf Feld 3 schießt Herkules in der fünften Tat Pfeile auf zwei heran fliegende Stymphalische Vögel, die in ungewöhnlicher Weise als Harpyien mit Löwentatzen und Fischschwanz gebildet sind; der Blick geht von Hügeln und Büschen im Vordergrund über eine Wasserfläche zu einem Berg am Horizont. Auf Feld 1 hält Herkules in der zehnten Tat zwei Rinder an den Hörnern, um sie ihrem Besitzer, dem Riesen Geryoneus, zu rauben; die Szene findet in einer bergigen Landschaft statt, die vorne durch Bäume und Büsche gerahmt wird, so dass der Ausblick auf einen Berg samt Burg oder Stadt am Horizont freigegeben ist. Auf Feld 2 ringt Herkules mit Antaios und besiegt ihn, indem er ihn von der Erde hebt; die Landschaft wird von nicht genauer bezeichnetem Boden im Vordergrund sowie im Mittelgrund durch große Bäume links und hohe Felsen rechts gebildet.

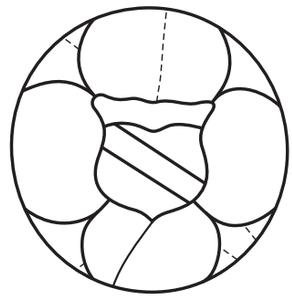


Fig. 286. ES Kat. Nr. 124.

Die Ikonographie der Scheibe ist, worauf bereits MÜLLER verwies, aus zwei Gründen zu erklären: Die Herkulestaten gehören zum Sagenkreis um das Goldene Vlies, wie auch Maximilian I. als Hercules Germanicus verherrlicht wurde[723]. Von letzterem zeugt ein in zwei Exemplaren erhaltener Einblattholzschnitt, der auf das Ende des 15. Jahrhunderts datiert wird[724]. Eine besondere Nähe zwischen Maximilian I. als Herkules und Augsburg ergibt sich darüber hinaus aus zwei Schauspielen, die wenige Jahre vor dem Entstehen der Scheiben in der Reichsstadt für den Kaiser aufgeführt wurden: 1497 wurde Maximilian als Herkules am Scheideweg zwischen Tugend und Wollust in dem von Joseph Grünpeck stammenden Spiel „Virtus et fallacicaptrix“ dargestellt; 1509 übernahm der spätere Karl V., Maximilians Enkel, die Rolle des Herkules in dem Spiel „Virtus et voluptas“[725]. In der Tradition dieser Gleichsetzung von Maximilian I. mit dem antiken Helden und dessen Darstellung ist auch Kat. Nr. 124 zu sehen.

Ornament: Aus dem Vollton radiertes, gefiedertes Dreiblatt in den Zwickeln. Aus dem Vollton radierte Ranken in allen Wappenfeldern.

719 MÜLLER, 1963, S. 95.

720 KURZMANN, 1985, S. 23f.

721 MÜLLER, 1963, S. 90; SIEBMACHER, 1884b, S. 159.

722 Zur Ikonographie vgl. BROMMER, 1953; DNP, 5, 1989, Sp. 392–394 (Anne Ley); RE, Suppl.-Bd. 3, 1913, Sp. 1015–1090, hier 1020–1082. Die Reihenfolge der Taten ist umstritten, ebd.

723 MÜLLER, 1963, S. 94; vgl. METZGER, 2002, S. 170f.; WIESFLECKER, 1991, S. 356.

724 KAT. AUSST. WIEN, 1959, S. 133, Kat. Nr. 431; BRAUNGART, 1991.

725 BRAUNGART, 1991, S. 82f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Datierung: Nürnberg, Hirsvogel-Werkstatt nach Hans Schäufelein, 1510. CVMA 98714

GP

KAT. NR. 125: HL. ELISABETH

Fig. 287, Abb. 169

Maße: H. 25,5 cm, B. 17 cm. Inv. Nr. K 7317[726].

Bibliographie: SCHMITZ, 1913, 1, S. 65, 2, S. 6, Nr. 74 (Köln, um 1510/20); SCHMOLL, 1918, S. 113 (wie SCHMITZ, 1913, die dichte Strichelung ist für die Haarlemer Schule charakteristisch); KAT. AUSST. MARBURG, 1983, Kat. Nr. 76 (wie SCHMITZ, 1913, Abb. seitenverkehrt).

Provenienz: 1835 aus der Sammlung Nagler erworben[727], Leihgabe an Hermann Göring für die Ausstattung seines Landsitzes Carinhall bei Berlin, 1964 zurückgegeben.

Erhaltung: Verbleiung neu. Glasoberflächen unversehrt, die nur auf der Innenseite liegende Bemalung vorzüglich. Vermutlich allseitig an den Rändern leicht beschnitten.

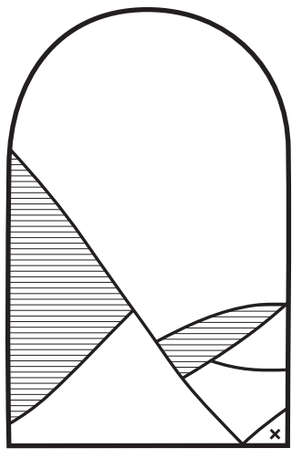


Fig. 287. ES Kat. Nr. 125.

Ikonographie: Die hl. Elisabeth ist in ganzer Figur und in leichter Untersicht schräg nach links gewandt dargestellt. Als Tertiarin trägt sie einen schlichten weißen, an den Kanten mit gelben Borten besetzten Mantel und ein ebensolches Gewand. Ihr von einem Schleier verhülltes Haupt ziert eine Blattkrone, zwei weitere, identische Kronen hält sie in ihren Händen. Sie steht unmittelbar im Bildvordergrund auf einem Fliesenboden. Hinter ihr ist ein Ehrentuch aufgespannt, zu dessen Seiten der Blick in eine weiträumige hügelige Landschaft fällt, die links von Bäumen und rechts von einem jäh aufragenden Berg begrenzt wird. Das Attribut der drei Kronen kam in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts im Umkreis des burgundischen Hofes auf[728]. Unter den widersprüchlichen Lesarten dieses ikonographischen Details ist vielleicht die am plausibelsten, die sich auf eine Legende beruft, wonach Elisabeth ihre weltlichen Kronen symbolisch auf dem Altar dargebracht habe. Die beiden Kronen in ihren Händen stünden demnach für ihren Verzicht auf ihre Würde als Königstocher und Landesfürstin, für die sie mit der himmlischen Krone belohnt worden sei[729]. Als Attribut setzten sich die drei Kronen nicht allgemein durch. Sie begegnen hauptsächlich im Burgund und den angrenzenden Gebieten, vornehmlich im Rheinland und in den Niederlanden[730].

Stil: Die Herkunft der Scheibe aus dem Rheinland bestätigt nicht zuletzt die dort für Einzelbildnisse von Heiligen geläufige Komposition mit Ehrentuch und Landschaftsgrund[731]. Auch wenn sich keine unmittelbar verwandten Vergleichsbeispiele anführen lassen, finden sich, wie SCHMITZ schon 1913 gesehen hat, für Gesichts- und Figurentyp der hl. Elisabeth die nächsten Parallelen in der Kölner Malerei[732]. Die malerische Behandlung des Motivs, die weiche tonige Modellierung von Licht und Schatten aus fein abgestuften Lasuren, die Körper wie Gewand plastische Fülle und der Landschaft tiefenräumliche Wirkung verleiht, entspricht der lokalen Glasmalereitradition[733]. Hingegen scheint sich in der präzisen Formulierung des voluminösen Faltenwurfs die persönliche Handschrift des Meisters zu spiegeln.

Datierung: Köln(?), um 1510/20.

CVMA 98764

EF

KAT. NR. 126: WAPPEN DER KÖLNER FAMILIE FLACH

Fig. 288, Abb. 170

Maß: Dm. 36 cm. Inv. Nr. 1920, 57.

Bibliographie: Unpubliziert.

Provenienz: Zu unbekanntem Zeitpunkt von W. Nicolai, Berlin, erworben. Leihgabe an Hermann Göring für die Ausstattung seines Landsitzes Carinhall bei Berlin, 1964 zurückgegeben.

Erhaltung: Verbleiung neu. Mehrere kleine Ergänzungen. Außenseite: Bemalung und Glasoberflächen intakt. Innenseite: das Glas der unteren blauen Blüte mit vereinzeltem Lochfraß.

[726] TIECK, 1835, Nr. 145, zufolge war die hl. Elisabeth damals noch mit den Symbolen der Evangelisten Markus und Lukas (SCHMITZ, 1913, 2, S. 14, Nr. 257) zu einem Pasticcio verbunden, das Nagler von dem Nürnberger Glasmaler Michael Sigmund Frank (1770–1847) erworben hatte. Noch vor 1913 wurden die einzelnen Kompartimente jedenfalls getrennt, denn bei SCHMITZ, 1913 sind sie bereits unter separaten Nummern aufgeführt.

[727] GStA PK, Rep. 137 II G, Nr. 7, Saal der kleineren Kunstwerke, Fenster IV, Nr. 93, alte Nr. 145.

[728] Die bislang früheste Darstellung des Drei-Kronen-Motivs begegnet in einer Miniatur des Genter Andachtsbuches der Elisabeth van Munte (um 1420/30), BRAEM, 2007, Abb. 13.

[729] KAT. AUSST. MARBURG, 1983, S. 109–111. Die Deutung des Motivs zuerst bei REXROTH, 1981/1982, S. 116, 118, mit Bezug auf die lateinische Beischrift einer Miniatur aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Für diese These spricht vor allem, dass Elisabeth auf manchen Bildnissen nur eine zweite Krone in Händen hält. Eine andere weniger geläufige Erklärung sieht die drei Kronen als Zeichen einer himmlischen Krönung an, da Elisabeth als Jungfrau, Gattin und Witwe heilig gelebt habe, und beruft sich dabei auf Caesarius von Heisterbach, der meinte, weil sie zu den Jungfrauen, Märtyrern und Geistlichen gehöre, denen die himmlische Aureole gebühre, stünden ihr alle drei Kronen zu, HILKA, 1937, S. 358.

[730] KAT. AUSST. MARBURG, 1983, S. 109–113, vgl. insbesondere Kat. Nr. 72, 75, 77. Neben den dort aufgeführten Beispielen des Motivs in der Tafelmalerei sind noch weitere Glasmalereien zu nennen, u. a. im Fenster von Henri VII. aus dem Jahr 1503 in der Kathedrale von Anvers, CVMA BELGIQUE II, 1968, Fig. 2, sowie 62, 65.

[731] Vgl. Kat. Nr. 151f. sowie z. B. die motivisch verwandte, künstlerisch jedoch schwächere Rundscheibe der hl. Elisabeth in Hammersmith, CVMA GREAT BRITAIN SUMMARY CATALOGUE 1, 1993, Nr. 865.

[732] SCHMITZ, 1913, 1, S. 65. Vgl. etwa den im 2. Viertel des 15. Jahrhunderts entstandenen Altarflügel mit den hll. Elisabeth, Andreas und Philippus aus der Werkstatt des Bartholomäus Bruyn in der Wartburg-Stiftung, Eisenach, KAT. AUSST. EISENACH, 2007, Nr. 274 (Dieter Blume/Joanna Joneitis).

[733] Vgl. etwa die Gestalt der hl. Elisabeth (um 1508) im Kölner Dom, Fenster n XXIV, CVMA DEUTSCHLAND IV,1, 1974, Abb. 589, 592.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Die Bemalung leicht berieben, Konturen teilweise ausgebrochen.

Ikonographie, Farbigkeit: Das von Schwarz und Weiß fünfmal geteilte Wappen gehörte den Flach, einer alten ritterbürtigen Familie der Stadt Köln, die sich später auch nach dem Oberrhein verzweigte[734]. Präsentiert wird es vor grünem Rankengrund von einer halb nach links gewandten nackten jungen Frau mit hüftlangem blondem Lockenhaar, das sich in ihrem Rücken wie ein Schleier ausbreitet. Der Gegenstand in ihrer Rechten ist verloren, doch könnte sie ähnlich wie die Wappenjungfrau in einem Stich des Meisters E.S. eine Blume oder ein Blumengebinde gehalten haben (um 1466/67)[735]. Die Randbordüre besteht aus einem Fries mit nackten Kindern, die verschiedene Musikinstrumente spielen – Trommel, Querflöte, Schalmei, Zimbel – oder fröhlich umhertollen und Purzelbäume schlagen.

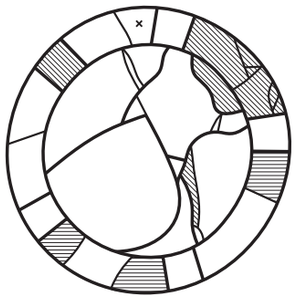


Fig. 288. ES Kat. Nr. 126.

Nackte Frauen als Schildhalterinnen begegnen vor 1500 nicht oft, sie dürften aber ebenso wie die kleinen Kinder im Rahmenband als Symbole der Fruchtbarkeit, als gutes Vorzeichen für das Fortbestehen der Familie des Wappenträgers angesehen worden sein.

Technik, Stil: Die Gestalt der jungen Frau ist ohne besondere Subtilität zügig in flüssigen Pinselstrichen angelegt, die Körperrundungen sind durch lockere Parallelschraffuren und wenige Lasuren im Halbton modelliert. Ähnlich flüchtig wirkt auch die Darstellung der Kinder in der Randbordüre – ein Eindruck, den die sorglose Kolorierung mit Silbergelb noch verstärkt.

Die nächsten Analogien für die einzelnen Motive, wie das nackte Mädchen, die Kinder und die Ranken des Bildgrundes finden sich im Werk des Meisters PW, einem ab 1484 tätigen Kupferstecher, der in Köln von ca. 1499 bis ca. 1503 nachweisbar ist[736]. Das Muster der Ranken begegnet identisch auf einem Stich von 1484 (L. 328.96), wo es wie auf dem Glasgemälde als helles Ornament vor dunklem Grund wiedergegeben ist. Ein weiteres Mal erscheint es auf einem Ornamentstich zusammen mit elf fröhlich zwischen den Blättern umherturnenden Putten (L. 329.97), deren Poportionen und Gesichtszüge den Kindern der Rahmenbordüre eng verwandt sind. Das Antlitz der Schildhalterin wiederum gleicht dem Gesicht der hl. Katharina (L. 279.13), während ihre hüftlangen breit aufgefächerten Haare und ihr Körper mit den muskulösen Oberarmen, den kugelförmigen Brüsten und dem über dem Schlüsselbein aufsteigenden schlanken Hals an die vor dem Tod fliehende Frau auf dem Schlussblatt der runden Spielkarten erinnern (L. 319.91). Trotz des Abstands, der die künstlerisch anspruchsvollen Stiche des Meisters PW von der unprätentiösen, wenig eleganten Zeichnung der Wappenscheibe trennt, sind neben den motivischen auch die stilistischen Gemeinsamkeiten unübersehbar. Das Glasgemälde dürfte daher im weiteren Umkreis dieses Meisters entstanden sein.

Mit der nackten Frau und den kleinen Kindern greift es Motive auf, die im Trend lagen. Die realistische Darstellung der Aktfigur, in der sich das neu erwachte Interesse am nackten Körper spiegelt, tritt erst gegen 1500 als eigenständiges Motiv in Erscheinung[737]. Die Putten hingegen waren ein völlig neues, über italienische Druckgraphik verbreitetes und von den deutschen Malern begeistert aufgenommenes Sujet, das nicht nur als willkommener Stimmungsträger diente, sondern auch zur Belebung architektonischer oder ornamentaler Rahmenwerke beitrug[738].

Datierung: Köln(?), Anfang 16. Jahrhundert.

CVMA 98754
EF

KAT. NR. 127: WAPPEN DES DR. AUGUSTIN LÖSCH UND SEINER GEMAHLIN ANNA VON THANN

Fig. 289, Abb. 171

Maß: Dm. 33,4 cm. Inv. Nr. F.432.

Bibliographie: Unpubliziert.

Provenienz: 1935 erworben aus der Sammlung Albert Figdor, Wien; Vorbesitzer Frau Widmann-Lingg, Lindau.

Inschrift: In gotischer Minuskel auf dem Rand umlaufend *Augustin · lesch · doc/tor · u · cantzler · zylcken/hausn Anna · v · Tann · s · hausf*.

Erhaltung: Bemalung und Glas gut, der zerbrochene Oberkörper der Wappenhalterin zwischen zwei Deckgläsern eingebleit. Randblei neu, das übrige vielleicht alt.

Ikonographie: Originell und von eigenwilligem Charme ist die Gestaltung der Wappenscheibe als rundes Maßwerkfenster mit einem Dreipass im Zentrum, in dem eine junge Frau zwei Schilde präsentiert. Sie ist elegant gekleidet, trägt einen weiten weißen Rock, ein knappes körperbetonendes und von gelben Borten eingefasstes Oberteil mit langen, an Schulter und Ellenbogen gepufften Ärmeln. Ihr tiefes Dekollete, das ein hauchdünnes Brusttuch nur andeutungsweise verhüllt, ziert eine schwere Goldkette, und auf ihrem Haupt sitzt ein mit wippenden Straußenfedern geschmücktes Tellerbarett. Das linke Wappen zeigt in Rot zwei von einander abgewandte weiße Streitäxte mit gelbem Stiel und gehört Augustin Lösch (gest. 1535)[739], das rechte mit zwei schräg

[734] Fahne, 1848, S. 100f.

[735] Höfler, 2007, Kat. Nr. 218 und S. 112f.

[736] Lehrs, 7, 1930, S. 250–330; Bartsch, 9,2, 1991, S. 1–71 (Jane Campbell Hutchison).

[737] Erst um 1500 begegnet der Akt als selbstständiges Motiv in der deutschen Kunst, Grewenig, 1987.

[738] Es ist daher nicht ausgeschlossen, dass die Bordüre mit den musizierenden Kindern von einem Kupferstich des Florentiner Meisters Baccio Baldini (um 1436–1487) angeregt wurde, etwa von dem tanzenden Paar, umgeben von einem Kranz musizierender Putten, Bartsch 24,1, 1993, Nr. 022 (Mark J. Zucker).

[739] Siebmacher, 1975, Taf. 82, ohne Beschreibung des Wappens. Vgl. auch Siebmacher, 1982, S. 71, Taf. 146, ohne Angabe der Farben. Das Aussehen des Augustin Lösch überliefert eine im Jahr 1427 gefertigte Portraitmedaille von Friedrich Hagenauer, Habich, 1907, S. 192, Taf. E, 9. Aussehen und Inschrift der Grabplatte des Dr. Augustin Lösch und seiner Gemahlin, die sich ehemals auf dem Friedhof des Franziskanerklosters München befand, ist dokumentiert, Kloos, 1958, Nr. 166.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 289. Wappen des Dr. Augustin Lösch und seiner Gemahlin Anna von Thann. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Oberbayern, nach einem Entwurf des Hans Wertinger(?), nach 1517. – Kat. Nr. 127.

gestellten blauen Hirschhörnern in Gelb seiner Gemahlin Anna von Thann (gest. 1534)[740]. Der aus Rothenburger Patriziergeschlecht stammende Jurist Dr. Augustin Lösch war ein bedeutender bayerischer Staatsmann, ein typischer Vertreter der neuen Generation bürgerlicher Juristen, die seinerzeit bei Hof Karriere machten. Er wirkte im engsten Umkreis des bayerischen Herzogs Wilhelm IV., war seit 1511/12 Vertrauter und Rat, wurde häufig mit wichtigen diplomatischen Aufgaben betraut und amtierte von 1516 bis an sein Lebensende als Kanzler von Niederbayern in Straubing. Als „homo novus" hatte ihn der Herzog mit allen Privilegien eines bayerischen Edelmanns ausgestattet: 1517 belehnte er ihn mit der Hofmark Hilgertshausen – nach der er sich nun stolz Lösch von Hilgertshausen nannte – und mit dem Landgericht Aichach, 1531 außerdem noch mit dem Dorf Kinding a. d. Altmühl und etlichen Gütern zu Haunstetten[741]. Ob schon Augustin Lösch das später von seiner Familie bewohnte Haus in Landshut erwarb, ist nicht bekannt[742].

Technik, Stil: Das geläufige Thema der Wappenhalterin ist hier so geistreich und elegant ins Bild gesetzt, dass man den Entwurf einem bedeutenderen Maler zutrauen möchte. Souverän kombinierte er traditionelle gotische Architekturformen mit einer bereits das neue Menschenbild der Renaissance verkörpernden Frauengestalt. Sie ist groß und schlank, hat eine hohe Taille und ein rundes sehr weiches Gesicht mit flachen Brauen, kurzer Nase und vollen Wangen, die ihr ein fast noch kindliches Aussehen verleihen.

Ihrem Gesichts- und Figurentyp nach erinnert sie an die weiblichen Gestalten des Landshuter Malers Hans Wertinger (1465/70–1533). Vor allem in seinen kleinformatigen Bildern aus den Jahren 1525/26 finden sich etliche Frauen, die in verwandter Tracht und Haltung dargestellt sind, die ein ebensolches üppig mit Straußenfedern besetztes Barett tragen und dasselbe knappe Mieder mit schmalen an Schulter und Ellenbogen gepufften Ärmeln[743]. Vergleichbar ist nicht zuletzt auch die nahezu identisch gekleidete Wappenjungfrau des Fieger'schen Diptychons im Tiroler Landesmuseum Innsbruck[744]. Allerdings blickt sie, wie die meisten Frauen Wertingers, offen und freundlich auf den Betrachter, während die Lösch'sche Schildhalterin in sich gekehrt und bedächtig auf die Wappen niedersieht[745]. Dass Wertinger indes auch solche Köpfe schuf, belegt das Antlitz Marias im Sippenfenster (1520) des Ingolstädter Liebfrauenmünsters, die eine ähnlich verhaltene Miene kennzeichnet und die ihr zudem mit Pausbacken, rundem Kinn und kurzer Nase auch in physiognomischer Hinsicht gleicht. Verwandt sind in diesem speziellen Fall auch die auffallend hohe Taille, der in gleichmäßig dichte Falten gelegte Rock und die Art, wie diese zu einem tiefen Relief modelliert sind (Fig. 290). Auch das filigrane Rankenmuster des Bildgrundes stimmt in etwa mit dem des Ingolstädter Sippenfensters überein, von den dort vereinzelten Blüten einmal abgesehen, für die hier nicht genug Platz gewesen sein mag. Der gotische Rahmen der Scheibe spricht nicht gegen eine Erfindung Wertingers, der sich zwar nach 1515 dem neuen Stil zugewandt hatte und seitdem seine Bildräume meist mit reich dekorierten Renaissancearchitekturen ausstattete[746], trotzdem aber hin und wieder auch spätgotische Formen aufgriff, wie die Rahmenarchitektur des Glasgemäldes mit dem Stifterbildnis von Dr. Peter Paumgartner und seiner Familie in der Neuöttinger Annenkapelle (vor 1515) zeigt[747].

Wie so oft bei künstlerisch anspruchsvollen Entwürfen ist die maltechnische Ausführung der Scheibe entsprechend hochwertig. Konturen und Binnenformen sind leicht mit spitzem Pinsel gezeichnet und die Formen rein malerisch aus dem fein abge-

[740] Siebmacher, 1911, S. 67f., Taf. 42. Die enge verwandtschaftliche Bindung der Familien bezeugt auch die mit heraldischen Motiven geschmückte Grabplatte des Martin von Thann (gest. 1524) außen am Chor der Pfarrkirche St. Stephan in Hilgertshausen.

[741] Hilgertshausen wurde 1978 mit Tandern zur Gemeinde Hilgertshausen-Tandern zusammengeschlossen. Die Grundherrschaft war bis 1813 im Besitz der Familie, die 1653 zu Freiherrn und 1790 zu Reichsgrafen erhoben wurde, Lieberich, 1990, S. 153f.; Freyberg, 1874, S. 118–216, 142f. Vgl. ferner Kraus, 1988, S. 324–330; Lanzinner, 1980, S. 109–111, 240f., 373; Hirschmann, 1959, S. 31; Riezler, 4, 1899, S. 6f., 12, 72 (hier als Lehen auch noch die Stadt Friedberg erwähnt), 95, 155.

[742] Becher, 1978, S. 433.

[743] Zum Beispiel auf den Bildern der Monate Mai und Juni im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg oder auf der Bärenjagd im Brooklyn Museum New York, Löcher, 1997, S. 540–549; Hess, 2008, S. 65–81; Wolfthal, 1989.

[744] Buchner, 1927/1928, Abb. S. 111.

[745] Da Wertinger mitunter Vorbilder Dürers aufgriff, könnte ihr Antlitz von dem der jungen Frau in Dürers Kupferstich des Wappens mit dem Totenkopf (1503) angeregt worden sein, Schoch/Mende/Scherbaum, 1, 2001, Nr. 37.

[746] Für diesen Wandel war vielleicht der Einfluss der 1518 und 1522 veröffentlichten beiden ersten Ausgaben der „Ehrenpforte" Kaiser Maximilian I. verantwortlich, Kat. Ausst. Landshut, 2007, Nr. 64 (Irmengard Hahn/Max Tewes).

[747] Liedke, 1973, Abb. 9.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 290. Anna selbdritt. Ingolstadt, Liebfrauenmünster, Sippenfenster, n VIII, 1b, Ausschnitt. Hans Wertinger, 1520.

stuften Halbton modelliert. Das Gesicht ist nuancenreich in zartestem Eisenrot koloriert. Alles wirkt derart lebendig und frisch, dass man meinen möchte, die Hand des Meisters selbst zu spüren[748].

Hans Wertinger war nach dem Tod Jan Polacks 1519 der von den bayerischen Herzögen Ludwig X. und Wilhelm IV. sowie von Fürstbischof Philipp von Freising bevorzugte Maler und nahm an ihren Residenzen in Landshut, München und Freising gewissermaßen die Stellung eines Hofmalers ein. Auch die herzoglichen Beamten schätzten ihn und bedachten ihn mit Aufträgen. Gut dokumentiert sind insbesondere seine Arbeiten für Dr. Augustin Löschs Vorgänger im Amt, Dr. Peter Paumgartner (gest. 1526), der als Kanzler Albrechts IV. von 1505–1514 die Verwaltung von Niederbayern innehatte, und der sich im Alter auf seine Besitzungen in Fraunstein und Ering zurückzog. Wertinger lieferte ihm Glasmalereien für sein Schloss und die Schlosskapelle in Fraunstein sowie für Fensterstiftungen in den Pfarrkirchen von Ering, Mining und in der Annenkapelle Neuötting[749]. Man könnte sich daher gut vorstellen, dass Dr. Augustin Lösch das Mäzenatentum seines Amtsvorgängers zum Vorbild nahm, und dass die Wappenscheibe aus seinem Schloss oder aus einer frommen Stiftung eventuell für die Pfarrkirche in Hilgertshausen stammt[750]. Sie dürfte jedenfalls erst nach dem Erwerb der Hofmark 1517 entstanden sein, dafür spricht auch das Tellerbarett der Schildhalterin, das in dieser Form besonders in den Jahren zwischen 1515 und 1525 Mode war[751].

Datierung: Oberbayern, nach einem Entwurf von Hans Wertinger(?), nach 1517. CVMA 98758

EF

KAT. NR. 128: WAPPEN DER FAMILIE WALDBURG MIT SCHILDHALTERIN

Fig. 291–293, Abb. 172

Maße: H. 36,7 cm, B. 23,3 cm. Inv. Nr. 1914.55.

Bibliographie: SCHMITZ, 1923, S. 10f., Anhang S. 5 (lokalisiert an den Oberrhein, datiert „um 1530"; sieht Kat. Nr. 128 in der „Art der Scheibenrisse Hans Baldungs. Oberrhein um 1530"; identifiziert die Dargestellte als „Dorothea von Kinsegck" bzw. „Kinseck, geb. Allendorf"; führt die Scheibe als Neuerwerbung des Berliner Schlossmuseums); FISCHER, 1937, S. 170 („Visierung[en] im Stile Baldungs ausgeführt").

Provenienz: Aus der Sammlung Fürst Waldburg-Truchsess. Am 22. Mai 1914 vom Kunsthändler J. Rosenbaum in Frankfurt am Main erworben[752]. Vor 1923 für das Berliner Schlossmuseum erworben. Zwischen 1933 und 1945 Leihgabe an Hermann Göring. Verbleib nach dem Krieg bei der Firma August Wagner, Berlin. Am 17. September 1964 dem Kunstgewerbemuseum übergeben.

Inschrift: *Thoro*[*th*]*ea · von · kinsegck / All*[*e*]*ndorff · geborne · [f]riu*.

Erhaltung: Auf der Innenseite Glas vorzüglich; Bemalung überwiegend vorzüglich, partiell gering, teils deutlich berieben. Auf der Außenseite Glas vorzüglich, Bemalung vorzüglich. Im Vergleich mit dem von SCHMITZ, 1923 dokumentierten Zustand

[748] Dass Wertinger selbst auch als Glasmaler tätig war, belegen Rechnungen über Glasmalereien für den Freisinger Fürstbischof Philipp aus den Jahren 1517, 1520 und 1523. Erhalten ist außerdem eine nachweislich von Wertinger gefertigte und 1511 datierte Glasmalerei mit dem bayerischen Herzogswappen in der Katharinenkapelle der Heiliggeistkirche Landshut, LIEDKE, 1973, S. 58, Abb. 1; KAT. AUSST. LANDSHUT, 2007, Nr. 61 (Max Tewes).

[749] Er lieferte ihm 1516 sechs Glasmalereien, 1517 einige Scheiben für sein Schloss Fraunstein bei Ering am Inn, 1524 weitere Glasmalereien für die dortige Schlosskapelle. Ferner beauftragte ihn die Familie mit einem aus sechs Teilen bestehenden Fenster für die St. Annakirche in Ering. Erhalten sind außerdem zwei Glasgemälde Paumgartners für die Pfarrkirche in Mining, die zu Fraunstein gehörte, sowie die Scheibe mit dem Bildnis Dr. Peter Paumgartners und seiner Familie in der St. Annakapelle, Neuötting, LIEDKE, 1973, S. 71; KAT. AUSST. LANDSHUT, 2007, Nr. 64 (Irmengard Hahn/Max Tewes). Eine unkritische Zusammenstellung der Wertinger zugeschriebenen Glasmalereien gibt EHRET, 1976, S. 60–85. Zu Wertinger zuletzt KOBLER, 1998, S. 29–38, Abb. 6, 11.

[750] Die gotische Pfarrkirche wurde 1666 durch einen Neubau ersetzt, BEZOLD/RIEHL, 1982, S. 201f.

[751] CHRISTENSEN, 1934, S. 26; ZANDER-SEIDEL, 1990, S. 131.

[752] Die vermutlich 1873 gegründete Kunsthandlung J. Rosenbaum ist von 1885 bis 1938 am Rossmarkt 14 in Frankfurt am Main zu belegen.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 291. Wappen der Familie Waldburg mit Schildhalterin. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Oberrhein (Straßburg oder Freiburg?), um 1520. – Kat. Nr. 128.

Fig. 292. Wappen der Familie Waldburg mit Schildhalterin. Zustand vor 1923. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Oberrhein (Straßburg oder Freiburg?), um 1520.

(Fig. 292) sind mehrere neue Sprünge, seitdem verbleite alte Sprünge, die seitenverkehrte Einsetzung der Scherben rechts unten mit der gewirtelten Säule sowie erneuerte Bleie zu beobachten, so dass die Darstellung heute stärker als damals gestört erscheint. Dies lässt insgesamt auf eine Neuverbleiung nach 1923 schließen.

Ikonographie, Komposition: Das Wappen der Familie Waldburg ruht auf einem Rasenstück, wird von einer Schildhalterin begleitet und

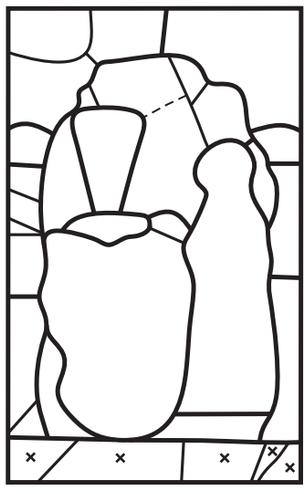


Fig. 293. ES Kat. Nr. 128.

von einer aufwändigen Rahmung umgeben. Das Wappen zeigt im Schild übereinander drei schreitende, vorwärtssehende Leoparden in Schwarz auf gelbem Grund und auf dem unbekrönten Bügelhelm ein rotes, viereckiges Kissen mit Quasten, aus dessen Mitte ein Pfauenschweif hervor wächst. Dies ist das Wappen der Adelsfamilie Waldburg[753]. Die rechts des Wappens stehende Schildhalterin ist mit weitem Rock und engem Oberteil mit geschlitzten und gepufften Ärmeln mit Muffen und einer gebänderten Haube in eine im frühen 16. Jahrhundert verbreitete Tracht gekleidet. Ihre rechte Hand ist von dem Wappen überdeckt, ohne dass der Haltegestus deutlich wird. Wappen und Frau stehen vor einem blauen Hintergrund, in dessen Rankenwerk zwischen Pfauenschweif und Frauenkopf eine Eule sitzt, die von zwei nicht näher zu bestimmenden Vögeln angegriffen

[753] Siebmacher, 1870, Taf. 143. Das gleiche Wappen findet sich auf einer um 1526/30 datierten, Hans Burgkmair d. Ä. zugeschriebenen Zeichnung mit Wappen und Schildhalter, vermehrt um eine Fahne mit gleichem Wappenbild, Kat. Ausst. Meersburg, 2006, S. 23.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

wird, während ein dritter, gleicher Vogel weiter oben in den Ranken sitzt[754]. Zwei doppelschäftige Rundbaluster auf flacher Basis mit Blattkapitellen und ein Bogen aus Blätterbündeln, die von Engeln gehalten werden, rahmen Wappen und Schildhalterin. Unter dem Wappen findet sich die Inschriftenleiste und rechts von ihr Scherben mit einer horizontal liegenden, gewirtelten Säule. Beides sind vermutlich später hinzugekommene Stücke, da kein Zusammenhang mit dem Wappen zu erkennen ist.
Ornament: Ranken mit gefiederten Blättern, darin vier Vögel, im Bildhintergrund (S. 11, XXII, 15). Ranken mit gefiederten Blättern im Wappenhintergrund. Granatapfelmuster am Unterkleid der Schildhalterin.
Technik, Stil: Die Kabinettscheibe aus weißen, gelben und grünen Scherben sowie roten und blauen Überfanggläsern besticht durch ihre variantenreiche Farbigkeit und feinteilige Gestaltung. Schwarzlot ist in der Zeichnung, etwa bei Engeln, Schildhalterin und Wappen, sowie in der Schraffur, etwa auf Rasenstücken, Kleid und Helm, in verbreiteter Weise eingesetzt. In virtuoser Weise findet es sich in verschiedenen Halbtönen, die weniger zur plastischen Modellierung denn dazu dienen, Einzelheiten daraus zu kratzen, besonders filigran bei den Hintergründen von Wappen und Bild. Das von hellem Zitronengelb bis zu dunklem Orange variierte Silbergelb dient der hervorhebenden Auszeichnung an Architektur und Kleidung, an Engelshaaren und Pfauenschweif.
Für die von SCHMITZ, 1923 vorgeschlagene und von FISCHER, 1937 übernommene Einordnung von Kat. Nr. 128 in den weiteren künstlerischen Umkreis Hans Baldung Griens sprechen neben der Zuweisung zahlreicher Scheibenrisse an ihn nur allgemeine Ähnlichkeiten wie die Komposition von Wappen, Schildhalterin und architektonischem Rahmen und die fantasievolle Gestalt des letzteren, etwa im Vergleich mit dem Riss für das Wappen der Straßburger Familie Prechter (Coburg, Kunstsammlung der Veste)[755]. Gerade im Vergleich wird aber deutlich, welche erheblich höhere Qualität die Risse Baldungs zeigen, etwa in den Putti der Rahmen auf dem Scheibenriss mit dem Wappen des Grafen Wilhelm von Honstein (Coburg, Kunstsammlung der Veste) oder im Vergleich des dort naturnah und detailreicher, auf Kat. Nr. 128 eher summarisch angegebenen Helmes. Angesichts der Risse Baldungs wird deutlich, wie meisterhafte Vorlagen der Zeit aussahen, was der Glasmaler von ihnen übernehmen konnte und wie wenig sich hiervon auf Kat. Nr. 128 findet. Aus dem kompositen Charakter der Scheibe, etwa im Verhältnis von Rahmen, Wappen und Schildhalterin, lässt sich vielmehr schließen, dass es vermutlich keinen eigenen Riss gab, sondern dass der Glasmaler seinen Entwurf aus verschiedenen Vorlagen zusammenfügte. Als seine eigene Leistung erscheinen vor allem die überzeugenden Ranken im Hintergrund. Da Baldungs Risse als Anregung gedient haben könnten und wegen der vermutlich ursprünglichen südwestdeutschen Provenienz von Kat. Nr. 128 liegt eine Lokalisierung an den Oberrhein (Straßburger oder Freiburger Werkstatt?) und eine Datierung in die Dekaden nach 1510, den Zeitraum der meisten Risse Baldungs, am nächsten. Für die Zuweisung in Baldungs weiteren künstlerischen Umkreis und die Datierung spricht zudem, dass Baldung auch an dem um 1515/16 datierten Scheibenriss mit dem Allianzwappen von Bernhard III. von Eberstein und Kunigunde von Sonnenberg-Waldburg (Coburg, Kunstsammlung der Veste) mitgearbeitet hat.
Datierung: Oberrhein (Straßburg oder Freiburg?), um 1520.

CVMA 98716
GP

KAT. NR. 129: FRAGMENT MIT SOG. FUGGERBILDNISSEN

Abb. 173

Maße: H. 11,5 cm, B. 13 cm. Inv. K 7236[756].
Bibliographie: SCHMITZ, 1913, 1, S. 13, 2, S. 13, Nr. 226 (Breu-Werkstatt, zwei Fugger darstellend, um 1540–50)[757].
Provenienz: 1835 aus der Sammlung Nagler erworben[758]. Die Herkunft des Fragments aus Augsburg scheinen die beiden von Nagler offenbar gleichzeitig erworbenen Rundwappen von Ulrich Fugger sowie von Anton Fugger und seiner Gemahlin Anna Rehlinger zu bestätigen[759].
Erhaltung: Verbleiung neu. Gläser und Bemalung vorzüglich erhalten, ausgenommen zwei winzige Stellen in der Haube des linken Mannes.
Ikonographie: Das Fragment zeigt nach rechts gewandt die Büsten eines älteren und eines jungen Mannes im Dreiviertelprofil. Die feinsinnigen Züge des Älteren sind individuell gezeichnet und haben Portraitcharakter. Antlitz und Haartracht des jungen Mannes mit den blonden kurzen Locken hingegen entsprechen einem geläufigen Kopftyp. Beide sind reich gekleidet, tragen Hemden mit goldfadendurchwirktem gekräuseltem Stehkragen und mit Pelz gefütterte Schauben, der Jüngere zudem ein Obergewand aus Brokat.
Die waagrecht über die Stirn der beiden Männer verlaufenden Notbleie lassen vermuten, dass die Köpfe ursprünglich in Augenhöhe mehr oder weniger nahe nebeneinander angeordnet waren. Die Richtung ihrer Blicke könnte darauf deuten, dass sie eventuell Teil einer szenischen Darstellung, etwa einer Anbetung der Hl. Drei Könige waren (Fig. 294).

[754] Für den Kampf zwischen Eule und den anderen Vögeln bieten sich zwei Deutungen an. Bartholomaeus Anglicus verfasste am Ende des 12. Jahrhundert die auf Aristoteles (De historia animalium, IX,1) zurückgehende Erzählung vom Streit zwischen Eule und Dohle, dessen Grund der gegenseitige Eierdiebstahl sei; auf einem Albrecht Dürer zugeschriebenen, um 1515 datierten Holzschnitt mit der Beischrift „Der Eulen seyndt alle Vogel neydig und gram" erscheint die von vier Vögeln bekämpfte Eule als Sinnbild der zu Unrecht Verfolgten, RDK, 6, 1973, Sp. 267–322, bes. Sp. 277, 285, 317 (Heinrich Schwarz/Volker Plagemann).

[755] Zu Baldung zugeschriebenen Scheibenrissen vgl. KAT. AUSST. FREIBURG, 2001, S. 226–243; KAT. AUSST. KARLSRUHE, 1959, S. 97–105; BERNHARD, 1978, S. 120–125, 130f., 133, 145; KOCH, 1941, Nr. 76, 79, 81.

[756] TIECK, 1835, Nr. 94.

[757] SCHMITZ' Hinweis auf vergleichbare Stifterportraits des Christoph von Zinzendorf und der Sophie von Pottendorf aus dem Jahr 1525 in Wiener Privatbesitz ist bestenfalls im Blick auf motivische Nähe zu verstehen, LÖW, 1907, S. 85–88, Taf. X.

[758] GStA PK, Rep. 137 II G, Nr. 7, III. Nebenzimmer, Nr. 428.

[759] SCHMITZ, 1913, 2, S. 12, Nr. 208f.; TIECK, 1835, Nr. 75a, 79b; GStA PK, Rep. 137 II G, Nr. 7, Historischer Saal, Fenster III, Nr. 291.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

SCHMITZ führte die Bezeichnung „Fuggerbildnisse“ ein, und tatsächlich besteht eine gewisse physiognomische Ähnlichkeit des älteren Mannes zu Jakob II. Fugger, dessen Aussehen durch zahlreiche Portraits insbesondere so prominenter Maler wie Albrecht Dürer, Hans Holbein d. Ä. und Hans Burgkmair überliefert ist[760]. Betrachtet man das Material allerdings genauer, so zeigt sich freilich, dass von allen Bildnissen bestenfalls die von Albrecht Dürer 1518 auf dem Reichstag angefertigte Zeichnung Jakob Fuggers[761] eine vage Verwandtschaft mit dem Antlitz des älteren Mannes aufweist. Einer kritischen Prüfung – sieht man von den allgemeinen Analogien, dem glatt rasierten Kinn, der hohen Stirn, den ausgeprägten Wangenfalten einmal ab – hält der Vergleich jedoch nicht stand, denn Jakob Fugger hat flach gewölbte Brauen, ein kräftiges eckiges Kinn und schmale Lippen, sein Antlitz drückt vor allem Entschlossenheit und Energie aus. Das Gesicht auf dem Fragment hingegen hat einen weichen, sensiblen Mund, ein rundes Kinn mit Grübchen, und die Augen unter den an der Nasenwurzel im rechten Winkel ansetzenden waagrecht verlaufenden Brauen blicken milde. Die goldene Netzhaube, die der alte Mann hier trägt und mit der Jakob Fugger auf den meisten seiner Bildnissen dargestellt ist[762], reicht als Indiz für eine Identifikation nicht aus, bedenkt man, dass solche Hauben seinerzeit modisch und weit verbreitet waren[763].

Nicht völlig auszuschließen ist freilich, dass es sich bei dem Dargestellten um ein Mitglied der Familie Fugger handelt. In Erwägung zu ziehen wäre in diesem Fall die Möglichkeit, den Älteren mit Jakob II. Fugger zu identifizieren, denn was man zu seiner Zeit unter Portraitähnlichkeit verstand, führt nicht zuletzt die Reihe seiner Bildnisse vor Augen, die mitunter ganz verschiedene Personen zu zeigen scheinen[764].

Jakob II. Fugger (1459–1525) war seit Ende des 15. Jahrhunderts der führende Kopf und nach dem Tod der Brüder ab 1510 uneingeschränkter Herrscher der Firma, des damals größten und finanzstärksten Handelshauses in ganz Europa. Dank seiner klugen Finanzpolitik – etwa zugunsten Karls V., dessen Wahl zum Kaiser er durch ein Darlehen sicherte – stieg er zu einem der mächtigsten Männer des Reiches auf. Bedeutung erlangte er auch durch seine frühe Förderung der Renaissance-Kunst, z. B. die Stiftung der Sepultur bei St. Anna, sowie durch sein soziales Engagement, das sich in der Gründung der Fuggerei als Wohnsiedlung für mittellose Augsburger Bürger spiegelt. Sollte die Darstellung tatsächlich Jakob Fugger zeigen, so könnte es sich bei dem jungen Mann um Anton Fugger (1493–1560) handeln, der nach dem Tod seines kinderlos gebliebenen Onkels das Handelsimperium übernahm[765].

Technik, Stil: Das Antlitz des älteren Mannes ist mit großer malerischer Sorgfalt aus dem rötlichen Halbton mit weich vertriebenen Schattenlagen und seidigen Glanzlichtern auf der linken Gesichtshälfte modelliert, wobei skizzenhafte leicht hingesetzte Pinselstriche die Binnenformen hervorheben. Der feinfühlig lebendige Ausdruck des Mannes und seine sprechende Miene verraten eine meisterliche Hand. Das Gesicht des jungen Mannes wirkt dagegen glatt und konventionell; damit einhergeht eine weniger empfindsame Ausführung.

Fig. 294. Anbetung der Hl. Drei Könige, Ausschnitt. Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Staatsgalerie in der Katharinenkirche. Leonhard Beck, um 1519.

Bei aller Qualität lässt sich das kleine Fragment jedoch nicht mit den bedeutendsten Malern Augsburgs, mit Hans Holbein d. Ä. oder Hans Burgkmair d. Ä. in Verbindung bringen, und Jörg Breu d. Ä., dessen umfangreiche Tätigkeit für die Glasmalerei bekannt ist, scheidet aufgrund seines eher drastischen Malstils aus[766]. Entwürfe für Bildfenster lieferte jedoch auch Leonhard Beck (um 1480–1542)[767], der nach einer Ausbildung in der Augsburger Buchmalerwerkstatt seines Vaters zwischen 1495 und 1503 im Atelier von Hans Holbein d. Ä. tätig war. Seinen Portraits steht der Kopf des älteren Mannes halbwegs nahe, zumal sie häufig ein rundes Kinn mit Grübchen, rechtwinklig von der Nasenwurzel abzweigende Brauen und Ohrmuscheln mit deutlich sichtbarem Gehörgang aufweisen. Dem Bildnis ver-

[760] Vgl. die Zusammenstellung der Bildnisse bei LIEB, 1952, S. 266–278, Abb. 175–200.

[761] Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 8465, WINKLER, 3, 1938, Nr. 571; ANZELEWSKY/MIELKE, 1984, Nr. 90.

[762] Sie gilt daher als fester Bestandteil seiner Erscheinung und wird zuweilen sogar Fuggerhaube genannt, MESSLING, 2006, S. 117; URBACH, 1985, S. 83; LIEB, 1952, S. 266–268; CHRISTENSEN, 1934, S. 21.

[763] ZANDER-SEIDEL, 1990, S. 229f.

[764] Vgl. Anm. 760, und vgl. etwa das Portrait Jakob Fuggers von Jörg Breu d. Ä. auf dem linken Flügelbild der großen Orgel in der Fuggerkapelle Augsburg (um 1520), BUSHART, 1994, S. 243, 251, Abb. 135, 137.

[765] Als Neptun und Merkur auf dem Meer sind Anton und Jakob Fugger auch auf einer Silbermedaille von 1518 dargestellt, KASTENHOLZ, 2006, Kat. Nr. 18, Abb. 37. Anton Fuggers Affinität zur Glasmalerei belegt ein Glasgemälde in der Kathedrale zu Antwerpen, das er zusammen mit seinem Vetter Hieronymus 1537 gestiftet hatte, LIEB, 1958, S. 19.

[766] MORRALL, 2001; LÖCHER, 1967, S. 36–46, mit einem Überblick über die Augsburger Bildnismalerei des frühen 16. Jahrhunderts.

[767] Vgl. etwa den Scheibenriss mit der hl. Ursula, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, MESSLING, 2006, S. 308, Kat. 9, Abb. 81, sowie S. 367, Dokument 7.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

gleichbar scheint insbesondere das Antlitz des mittleren König auf dem Gemälde mit der Anbetung der Könige (um 1519), der als Konterfei des ältesten Sohnes Georg des Stifters der Tafel Michael von Stetten angesehen wird[768] (Fig. 294).
Die maltechnische Qualität des Fragments legt die Vermutung nahe, dass es aus der Werkstatt des seinerzeit wohl bekanntesten Augsburger Glasmalers Gumpold Giltlinger hervorgegangen ist[769]. Anhaltspunkte, aus welchem Gebäude die Glasmalereien stammen könnten, gibt es nicht[770].
Datierung: Augsburg, Gumpold Giltlinger nach einem Entwurf von Leonhard Beck(?), um 1520/30. CVMA 98770

EF

KAT. NR. 130: SCHILDHALTERIN MIT UNBEKANNTEM WAPPEN

Abb. 174

Maß: Dm. 25 cm. Inv. Nr. F.446.
Bibliographie: Unpubliziert.
Provenienz: 1935 erworben aus der Sammlung Albert Figdor; Vorbesitzer G. Gimbel, Baden-Baden.
Inschrift: Rechts über dem Wappen in arabischen Ziffern mit linksgewendeter Fünf *1525*.
Erhaltung: Randblei neu. Glasoberflächen intakt. Die Bemalung auf der Vorderseite partiell leicht berieben, die in zarteren Linien ausgeführten Konturen stellenweise verloren.
Ikonographie, Farbigkeit: Schräg nach rechts gewandt und in anmutiger Haltung auf steinigem Rasen kniend, der rechts hinten in einen mit Büschen und Bäumen bestandenen Hügel übergeht, präsentiert die Schildhalterin eine Tartsche mit einem bislang nicht bekannten Wappen, das im geteilten oben gelben, unten weißen Feld einen roten Balken zeigt, dazu im unteren Feld die Initialen I V[771] und dazwischen eine Hausmarke[772]. Die junge Frau trägt ein ausgesprochen modisches gelbes Kleid mit einem weiten, sich um ihre Füße bauschenden Rock und einem eng anliegenden, tief dekolletierten Oberteil mit schmalen, an Schultern und Ellbogen geschlitzten Ärmeln. Ihre langen blonden, im Wind flatternden Haare ziert ein perlenbesetztes Schapel mit einer Agraffe über der Stirn.
Technik, Stil: Nach der Zeichnung in feinen Linien, der zarten, auf graphische Mittel verzichtenden Modellierung in differenzierenden Halbtönen und dem vielseitigen Gebrauch der Farbe Silbergelb zu schließen, möchte man in der Ausführung an einen mehr mit Tafel- oder Aquarellmalerei vertrauten Meister denken, der mit der Wiedergabe von Wappen nicht sehr erfahren

Fig. 295. Hl. Christina. Rechter Seitenflügel des Bartholomäusaltars, Ausschnitt. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek. Meister des Bartholomäus-Altars, um 1500–1505.

gewesen sein kann, wäre ihm doch sonst wohl kaum mit der dunklen Färbung des Tartschenausschnitts ein Fehler unterlaufen. Charakteristisch für ihn ist ein ausgeprägter Personalstil, dessen auffälligste Merkmale die stilisierten Gesichtszüge und die wie von einem jähen Windstoß breit auseinander gewehten

[768] Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Staatsgalerie in der Katharinenkirche, aus der Grabkapelle der Familie von Stetten in der 1803 säkularisierten Kirche des Augsburger Prediger- bzw. Dominikaner-Ordens St. Magdalena, MESSLING, 2006, S. 109–132, Abb. 23, 60, zu den Portraits, S. 225–244.

[769] Zu Giltlinger vgl. Kat. Nr. 117, ferner MORRALL, 2001, S. 62f. Für die Fugger waren allerdings auch andere Glasmaler tätig, 1539 fertigten die Glasmaler Lienhard Hertzel und Hans Braun ein Wappen und 1539 erhielt der Maler Christoph Amberger aus der Kasse Raymund Fuggers, Augsburg, 5 Gulden für „vier große Glas“ mit Fugger-Wappen „gen Mickhausen gehörig“, LIEB, 1958, S. 152, 32f.

[770] Sollte es sich tatsächlich um ein Bildnis des Jakob Fugger handeln, wäre eine Herkunft aus einem der Häuser oder Kapellen der Familie in Erwägung zu ziehen. Die Glasmalereien der Fuggerkapelle, die um 1520/21 möglicherweise von Jörg Breu entworfen wurden, enthalten nur die von Engelsköpfen umgebenen Wappen, BUSHART, 1994, S. 326f.; LIEB, 1952, Abb. 139–142. Die von Jakob Fugger in seinem Testament erwähnte Kapelle im Obergeschoß seines Hauses am Weinmarkt erhielt erst 1586 von Christoph Giltlinger entworfene und von Andreas Müller ausgeführte Glasmalereien mit Szenen aus der Passion Christi, LIEB, 1980, S. 37; LIEB, 1958, S. 111–120. Eine um 1540 entstandene Rundscheibe mit dem Bildnis des Georg Fugger (1453–1506) erwähnt das Fuggersche Nachlassinventar, Nr. 310, Ebd., S. 33, 79.

[771] Die Initialen „IV“ sind den einschlägigen Publikationen gemäß keinem Künstlernamen zuzuordnen.

[772] Die Hausmarke ist in den entsprechenden Veröffentlichungen nicht verzeichnet, begegnet allerdings seitenverkehrt als Zeichen der Familie Stoltley, NEUBECKER, 1985, Taf. 796, und 1632 als Zeichen des Hans Wandelmann, Lübeck, HOMEYER, 1870, Nr. 59.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Haare der jungen Frau sind. In ihrem Aussehen gleicht sie den weiblichen Gestalten des Meisters des Bartholomäusaltars, die ebenfalls wehendes Lockenhaar und ovale Gesichter mit einer Tendenz zur Flächigkeit kennzeichnen, mit kleinem Kinn, breiten Wangen, hoher Stirn, Stupsnase und einem fröhlich gespitzten Mündchen (Fig. 295). Angesichts dessen, dass der um 1470 wohl aus den östlichen Niederlanden nach Köln kommende Bartholomäusmeister ab 1510 nicht mehr tätig war[773], muss es sich hier um ein Werk aus seiner Nachfolge handeln. In jedem Fall wäre die kleine Rundscheibe die erste Glasmalerei, die sich aus dem Umkreis des Meisters nachweisen lässt.
Datierung: Köln, 1525. CVMA 98771
EF

KAT. NR. 131: DREI PARZEN

Fig. 296f., Abb. 175

Maß: Dm. 25,7 cm. Inv. Nr. AE 470.
Bibliographie: BODE, 1908, S. 34f. (nennt als Standort Berliner Privatbesitz; vergleicht Kat. Nr. 131 mit Peter Vischers d. J. Zeichnung „Allegorie auf den Sieg der Reformation“ [Weimar, Goethe-National-Museum] und schreibt ihm den Entwurf der Scheibe zu); BRAUN, 1915, S. 56 (bestätigt die Zuschreibung von BODE, 1908 und ergänzt: „unter der Hand des Glasmalers [ist] der frische, herbe Strich Vischers etwas weichlich und glatt geworden“); SCHMITZ, 1923, Text S. 9, Anhang S. 5 (folgt bei Zuschreibung BODE, 1908, lokalisiert nach Nürnberg, datiert „um 1530“, nennt die Scheibe „eines der schönsten Zeugnisse dieses eleganten Nürnberger Frührenaissancestils“; verweist auf ähnliche Zeichnungen Vischers im Berliner Kupferstichkabinett; nennt als Provenienz „aus der Sammlung Bode in das Kaiser-Friedrich-Museum übergegangen“); SCHMITZ, 1927, S. 71f. (wie BODE, 1908; lobt Kat. Nr. 131 als „Glanzstück der Nürnberger Kabinettscheibenmalerei“); FALKE, 1933, S. 24 (sieht Kat. Nr. 131 aufgrund „der gestupften weich schattierenden Art niederländisch-kölnischer Art in grauen und braunen Tönen“ als Beispiel einer „Nürnberger Rundscheibe“; wiederholt Zuschreibung von BODE, 1908); WUTTKE, 1964, S. 107 (schließt sich an BRAUN, 1915 insofern an, dass Kat. Nr. 131 eine „Visierung“ Peter Vischers d. J. liege zugrunde); HEYE, 1965, S. 49 (bezeichnet Kat. Nr. 131 als „ein mit Hans Vischer d. J. in Verbindung gebrachtes Glasgemälde“); METZ, 1966, S. 128 (zu Ort und Zeit wie SCHMITZ, 1923); STEINKE, 1985a, S. 1 (erwähnt Kat. Nr. 131 als „im Stil der Nürnberger Frührenaissance“; übersetzt die Inschrift); BLISNIEWSKI, 1992, S. 108f., 275 (weist Herkunft der Inschrift nach; bestätigt Zuschreibung durch BODE, 1908; lokalisiert die Scheibe nach Nürnberg und datiert in das „frühe XV. Jh.“); LUDWIG, 2003, S. 98–105 (datiert um 1530, lokalisiert nach Nürnberg, beides nach STEINKE, 1985a; weist literarische Herkunft der Inschrift und der Parzennamen nach; vermutet als Standort „das Zimmer eines Humanisten“, als Auftraggeber einen „vermögenden und humanistischen gebildeten Nürnberger“ und nennt zahlreiche mögliche Personen).
Provenienz: 1908 in der Sammlung Wilhelm Bode, Berlin, nachgewiesen. 1921 aus dem Besitz des Wilhelm von Bode für das

Fig. 296. Drei Parzen. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Nürnberg, nach Scheibenriss aus dem Umkreis von Peter Vischer d. J., nach 1524. – Kat. Nr. 131.

Fig. 297. Drei Parzen. Zustand vor 1923. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Nürnberg, nach Scheibenriss aus dem Umkreis von Peter Vischer d. J., nach 1524.

[773] Hierzu vor allem KAT. AUSST. KÖLN, 2001.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Deutsche Museum erworben. Nach kriegsbedingter Auslagerung im Central Collecting Point Wiesbaden, vor 1966 an die Skulpturensammlung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, seit 1984 Bestand des Kunstgewerbemuseums.

Inschriften: umlaufend: *LANIFICAS NVLLI · TRES · EXORARE · PVELLAS : CONTIGIT · OBSERVANT · QVEM STATVERE · DIEM*[774]; über den Parzen: *LACHESIS ·*, *· ATROPOS ·*, *CLOTO*[775].

Erhaltung: Auf der Innenseite Glas vorzüglich, an der Bemalung kleinere Retuschen und minimale Bereibungen, nach 1923 erfolgt (Fig. 297f.). Auf der Außenseite Glas und Silbergelb vorzüglich.

Ikonographie, Komposition: Die drei Parzen befinden sich in einer antik anmutenden Architektur und spinnen, halten und schneiden gemäß ihrer seit der Antike überlieferten Tradition einen Lebensfaden[776]. Die rechts sitzende Klotho, die „Spinnende", zieht die Fasern aus dem großen Rocken, die links sitzende Lachesis, die „Losung", spinnt den Faden, und die stehende Atropos, die „Unabwendbare", schneidet diesen ab. Die einander zugewandten Klotho und Lachesis schauen sich an, haben die Beine in unterschiedlicher Stellung vorgestreckt und zeigen auch mit den nach innen gehobenen und nach außen gesenkten Armen eine annähernd symmetrische Körperhaltung. Die im Kontrapost zwischen ihnen stehende Atropos schaut herab auf den Faden, den sie mit der Linken hält, und hebt mit der Rechten die Schere; sie steht mit den anderen Parzen durch Überschneidungen in der Bildfläche und nicht zuletzt durch die Berührung der Füße in Verbindung. Die Architektur des Innenraums besteht aus einem zentral gesetzten, großen, rechteckigen Fenster, das von zwei Rundstützen auf Podesten gerahmt wird, einer in die Fensternische einspringenden Bank, auf der Klotho und Lachesis sitzen, und einem perspektivisch ansteigenden Boden; hinter dem Fenster befindet sich keine Landschaft.

Technik, Stil: Auf weißes Glas ist die Darstellung mit Schwarz- und Braunlot sowie mit Silbergelb gemalt. Dabei sind die Farben für Linien bei Konturen wie in gestupfter Weise zur Modellierung von Schatten und plastischen Bildgegenständen eingesetzt. In die gestupften Flächen sind Punktlichter gekratzt, helle Flächen mit sanften Übergängen frei gewischt. Braunlot begegnet in einem dunkleren Ton bei den Figuren und in einer rötlichen Tönung an den Säulen. Mit Schwarzlot sind die Inschriften geschrieben. Durch Silbergelb sind Einzelheiten wie Boden, Bank, Haare und Rockenstab ausgezeichnet wie hiermit auch die Randinschrift hinterlegt ist.

Die von BODE, 1908 vorgeschlagene und von SCHMITZ, 1923 sowie FALKE, 1933 bestätigte Zuschreibung eines hypothetischen Risses für die Scheibe an Peter Vischer d. J. kann sich auf die von BODE genannte, signierte und auf 1524 datierte Zeichnung (Weimar, Goethe-National-Museum), eine demselben zugeschriebene Zeichnung mit Herkules und den Parzen (ehem. Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett) sowie eine Bronzeplakette mit Orpheus und Eurydike (Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung) stützen. Der kontrapostische Stand der Atropos auf Kat. Nr. 131 gleicht dem Standmotiv der mittleren, „SPES" benannten Frau in der Zeichnung von 1524 wie auch dem der „Cloto" bezeichneten Frau auf der Herkules-Zeichnung. Ähnliche Frauenkörper, an denen das Verhältnis der kugeligen Bäuche zu den wie aufgesetzt wirkenden, kleinen Brüsten auffällt, sind auf Kat. Nr. 131 wie auf den anderen genannten Werken zu beobachten. Das sanft geblähte Tuch der Atropos lässt sich ebenso als angeregt durch das lange Tuch der Eurydike auf der Berliner Plakette verstehen wie die hier wie dort nach rechts gewandten und gesenkten Köpfe der Frauen. Doch während das eine Tuch durch das Gehen Eurydikes nachvollziehbar motiviert ist, erscheint es auf Kat. Nr. 131 als unverstandene Übernahme; bei den Köpfen ist die Motivübernahme gelungen. Dies, die zueinander unsymmetrischen Rundstützen, die nicht immer gelungenen Verkürzungen der Beine von Lachesis und Klotho wie auch die unterschiedliche Lebendigkeit der drei Frauenköpfe legen für Kat. Nr. 131 im Vergleich mit dem Œuvre Peter Vischers d. J. nahe, einen anzunehmenden Scheibenriss in seinen Umkreis zu verweisen. Dass der Entwerfer mit Vischers Zeichenstil vertraut war und nicht bloß Motive übernahm, zeigt sich an den gestupften Flächen von Kat. Nr. 131, die in den Tuschelavierungen der Zeichnung von 1524 ihre Entsprechung haben, sowie in dem geringen Einsatz der einzig verwendeten Parallelschraffuren hier wie dort. Die Glasmalerei könnte eingedenk der Datierungen der Zeichnung auf 1524 und der Plakette um 1516 bereits in der Mitte der 1520er Jahre entstanden sein, möglicherweise aber auch erst in den 1530er Jahren. Die Scheibe dürfte, wie LUDWIG, 2003 vermutete, von einem humanistisch Gebildeten für seine Wohnräume bestellt und vermutlich durch eine Nürnberger Glasmalerwerkstatt geschaffen worden sein.

Datierung: Nürnberg, nach einem Scheibenriss aus dem Umkreis von Peter Vischer d. J., nach 1524.

CVMA 98718
GP

KAT. NR. 132: JOSEPH WIRD VON SEINEN BRÜDERN IN DEN BRUNNEN GESTOSSEN

Fig. 298, Abb. 176

Maß: Dm. 26,8 cm. Inv. Nr. AE 545.

Bibliographie: FALKE, 1933, S. 22–24 (schreibt die Scheibe Bartholomäus Bruyn zu, datiert „gegen 1530", stützt die Zuschreibung durch Vergleiche der Köpfe mit jenen auf einer Scheibe der Gregorsmesse [Darmstadt, Hessisches Landesmuseum] und dem Gemälde der Victorslegende [Köln, Wallraf-

[774] Das Zitat, ein elegisches Distichon, stammt aus einem Epigramm Martials (4. Buch, Nr. 54, Vers 5f.), vgl. LUDWIG, 2003, S. 99. Den Raum zwischen Anfang und Ende der Inschrift füllen vier kleine, nach links geneigte, in Form eines liegenden Rhombus angeordnete Blätter.

[775] Die Benennung der drei Parzen ist auf den seit 1474 vielfach gedruckten Martial-Kommentar des Domitius Calderinus zurückführen, der die „tres puellas" als „Cloton, Lachesin & Atropon" bezeichnete (Martialis Cum Duobus Commentis, Venedig 1503, Bl. XLVIv, vgl. LUDWIG, 2003, S. 100). Die Namen der Parzen finden sich erstmals bei Hesiod, Theogonie, V. 213ff, 901ff. Hinter „Lachesis" sowie vor und nach „Atropos" finden sich Worttrennern ähnliche Zeichen in Form eines kleinen, auf der Spitze stehenden Quadrates mit kurzen Strichen an der linken oberen und rechten unteren Kante.

[776] Zur Mythologie der griechisch Moirai, lateinisch Parcae genannten Schicksalsgöttinnen vgl. DNP, 8, 2000, Sp. 340–343 (Albert Henrichs); DNP, 9, 2000, Sp. 327 (Albert Henrichs); RE, Reihe 1, 15,1, 1931, Sp. 2449–2497 (Samson Eitrem). Zur Ikonographie vgl. BLISNIEWSKI, 1992.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Richartz-Museum]); HEYE, 1965, S. 49f. (bezeichnet Kat. Nr. 132 als „kölnisch um 1530, A. Woensam nahe stehend“); METZ, 1966, S. 128 (zu Ort und Zeit wie HEYE, 1965).

Provenienz: 1926 als Geschenk von H. Heilbronner für das Deutsche Museum erworben. Nach kriegsbedingter Auslagerung im Central Collecting Point Wiesbaden, vor 1966 an die Skulpturensammlung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, seit 1984 Bestand des Kunstgewerbemuseums.

Erhaltung: Auf der Innenseite Glas intakt; irisierender, halb deckender Überzug, stellenweise bekratzt. Auf der Außenseite Glas intakt; exquisite Bemalung, an einigen Stellen geringfügig berieben.

Inschrift: umlaufend: *Kompt laist · uns · in · erwurgen · und · in · de · groe · wiffen · so · wirt · man · sein · was · seyn · traum · seynt · Genesis · ain · 37*[777].

Ikonographie, Komposition: Die dargestellte Episode aus der Geschichte des Joseph, der von seinen Brüdern in den Brunnen geworfen wird, geht auf das 1. Buch Mose zurück[778]. Am Rand des sich im Vordergrund öffnenden Brunnenschachtes steht mit gefalteten Händen Joseph, der von zweien seiner Brüder an den Armen gehalten wird. Sieben weitere Brüder umgeben die zentrale Gruppe, wobei auffällt, dass Joseph als einziger keine Kopfbedeckung trägt. Rechts im Vordergrund und hinter den Männern sind Baumstämme zu erkennen, den Hintergrund bilden dichte Laubkronen zahlreicher Bäume. Die ausgesprochen dichte, auf die zentrale Dreiergruppe konzentrierte Darstellung wirkt durch die Anschnitte von Bildelementen an allen Rändern noch größer. Gezeigt ist jener Moment, in dem die Brüder nach Josephs Ergreifung darüber beraten, ob sie ihn wie ursprünglich geplant erst töten und dann in die Grube werfen sollen, oder ob sie keinen Mord an einem Familienmitglied begehen und Joseph nur in den Brunnen werfen sollen.

Die Inschrift ist ein wenig verändertes Zitat aus der Lutherbibel[779]. Zwischen Anfang und Ende der Inschrift befindet sich als Wappenschild eine geschweifte Tartsche mit beiderseitigen Einschnitten, darauf als Hausmarke ein senkrecht gestellter Haken, unten in einen Sparren ausgehend, von einem Kreuz schräg überlegt, von den Initialen H und G begleitet. Hausmarke und Initialen sind auf den 1507 als Göttinger Bürger und 1514 als Beisitzer im Rat der Stadt Göttingen nachgewiesenen Hans Grevener zu beziehen[780].

Technik, Stil: Auf dem weißen, mit einem Umblei gefassten Glas sind Braun- und Schwarzlot als bestimmende Zeichenmittel eingesetzt; Eisenrot und Silbergelb sind zur Auszeichnung verwendet. Die meisten Außen- und Binnenkonturen sind in, häufig

Fig. 298. Joseph wird von seinen Brüdern in den Brunnen gestoßen. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Köln, nach 1534. – Kat. Nr. 132.

pastosem, Schwarzlot aufgetragen, während das im Ton einheitliche Braunlot von dünnem bis zu flächigem Auftrag variiert, aus letzterem sind Lichter gekratzt und gewischt, sanft modellierte Flächen sind aufgestupft. Auszeichnungen der Inkarnate und eines Hutes finden sich durch unterschiedliche Tönungen von Eisenrot. Ein teils sattes, deutlich beriebenes Silbergelb findet sich nur im Bereich der Inschrift, ehemals vermutlich auch hinter den Buchstaben und im inneren Ring. Das in der zeichnerischen Substanz klare Bild wird beim Blick von der Innenseite durch einen dort aufgetragenen, halb deckenden Überzug zu einem insgesamt leicht verschwommenen Erscheinungsbild gedämpft.

Der von FALKE, 1933 vorgeschlagenen Zuschreibung von Kat. Nr. 132 an Bartholomäus Bruyn stehen als Schwierigkeiten entgegen, dass diesem nur wenige Zeichnungen und keine Scheibenrisse zugewiesen sind. Die von FALKE genannte Scheibe einer Messe des hl. Gregor (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum) kann wegen der deutlich anderen, von der Linie her gedachten

[777] Die Inschrift beginnt unten und läuft im Uhrzeigersinn um. Worttrenner sind auf die Spitze gestellte Quadrate mit einem senkrechten Strich, teils mit senkrechten oder waagerechten Schleifen.

[778] Zur Ikonographie vgl. LCI, 2, 1970, Sp. 423–434 (Ursula Nilgen).

[779] In der Ausgabe von 1534 lautet der dort nicht näher bezeichnete Vers im 37. Kapitel von 1. Mose: „so kompt nu / vnd lasst vns jn erwuergen / vnd jnn eine gruben werffen / vnd sagen / Ein boeses thier habe jn gefressen / so wird man sehen / was seine treume sind.“; in der Ausgabe von 1545 lautet 1. Mose, Kapitel 37, Vers 20: „So kompt nu / vnd lasset vns jn erwuergen / vnd in eine gruben werffen / Vnd sagen / Ein böses Thier habe jn gefressen / So wird man sehen / was seine Treume sind.“

[780] Zur Hausmarke vgl. MEYERMANN, 1904, S. 34, Taf. 8, Nr. 182; NEUBECKER, 1985, S. 791; SIEBMACHER, 1912, S. 57, Taf. 67. Ein Hans Grevener bzw. H. Greuener ist um 1500 in Göttingen dreifach zu belegen, wobei unklar ist, ob es sich um eine oder mehrere Personen handelt. 1507 bürgt „Hans grevener“ neben einem anderen Göttinger Bürger bei der Einbürgerung von „Baltizar kirchman von Munden“, KELTERBORN, 1961, S. 139. 1514, in der Zeit innerstädtischer Verfassungskonflikte, wurde „Hans Grevener“ von den bisher nicht ratsfähigen Gilden und Innungen als einer von neun Beisitzern gewählt, um die Finanzwirtschaft des Rates zu kontrollieren, Göttinger Kämmereiregister von 1513/14, Stadtarchiv Göttingen, AB Kä 1,116; vgl. MEYERMANN, 1904, S. 34. 1522 wird ein „H. Greuener“, der in der Weender Straße wohnte, mit einem Komplizen wegen Falschmünzerei öffentlich auf dem Scheiterhaufen hingerichtet, VOGELSANG, 1994, S. 328.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Abbildung aus lizenzrechtlichen Gründen entfernt.

Fig. 299. Allegorisch-religiöse Darstellung mit Wappen des Hermann van Memmingen. New York, Metropolitan Museum of Art. Köln, 1538.

Art der Glasmalerei nur zu einem motivischen Vergleich herangezogen werden; dabei ist ihm zuzustimmen, dass die Köpfe einander ähnlich sind[781]. Näher stehen in der naturnahen Wiedergabe die fleischigen Gesichter von Kat. Nr. 132 den Zeichnungen Bruyns, etwa denen mit dem Kopf eines Mannes oder eines jungen Mannes (Paris, Louvre, Cabinet des Dessins)[782]. Aufschlussreich ist auch der Vergleich mit dem Mittelbild des 1525 vollendeten und Bruyn durch Vertrag von 1522 zuzuweisenden Hochaltarretabels der ehemaligen Stiftskirche St. Cosmas und Damian zu Essen[783]. In ähnlicher Weise sind gedrängte Gruppen sich überschneidender Personen zu beobachten, einander nicht unähnliche Kopfbedeckungen bei den Männern sowie gestauchte und geknitterte Faltenbildungen neben streng parallel geführten Wülsten. Wie diese bei Bruyn verstreut auf verschiedenen Werken, auf Kat. Nr. 132 aber mehrfach zu beobachten sind, und weil die Gesichter der letzteren einander stärker ähneln als bei Bruyns Malerei, spricht beides für die Abhängigkeit des Glasmalers von jenem und für eine Lokalisierung der Werkstatt nach Köln. Eine Datierung nach 1534 ergibt sich aus dem Zitat der in diesem Jahr gedruckten Lutherbibel; gestützt wird dies durch eine in der Art der Malerei nahe stehende Rundscheibe mit der Hausmarke des Herman van Memmingen (Fig. 299), die auf 1538 datiert ist. Ihre Lokalisierung nach Köln unterstreicht jene von Kat. Nr. 132[784].

Datierung: Köln, nach 1534. CVMA 98717

GP

[781] Zur Scheibe mit der Messe des hl. Gregor vgl. BEEH-LUSTENBERGER, 1967/1973, 1, Abb. 197, S. 228f.

[782] WESTHOFF-KRUMMACHER, 1965, S. 186–189.

[783] KAT. AUSST. KÖLN, 1955, S. 45f.

[784] Vgl. SCHMITZ, 1913, 1, S. 67, Abb. 112.

[785] TIECK, 1835, Nr. 12f.; GStA PK, Rep. 137 II G, Nr. 7, Nr. 93, Nr. 12f.

[786] GStA PK, Rep. 137 II G, Nr. 7, Saal der kleineren Kunstwerke, Fenster III, Nr. 100.

KAT. NR. 133: DER SÜNDENFALL

Fig. 300, Abb. 177

Maß: Dm. 11 cm. Inv. Nr. K 7022[785].

Bibliographie: SCHMITZ, 1913, 1, S. 165, 2, S. 16, Nr. 301 (die Darstellung sei wegen ihrer flüchtigen Ausführung wohl erst nach der Mitte des Jahrhunderts entstanden).

Provenienz: 1835 aus der Sammlung Nagler erworben[786], Leihgabe an Hermann Göring für die Ausstattung seines Landsitzes Carinhall bei Berlin, 1964 zurückgegeben.

Erhaltung: Insgesamt vorzüglich. Verbleiung neu.

Ikonographie: Die wie lavierend nur flüchtig angedeutete Flusslandschaft bildet die Folie für die scharf konturierte Figurengruppe mit dem Früchte beladenen Baum im Zentrum. An seinem Stamm windet sich die Schlange empor. Sie fixiert lauerndverschlagen Eva, die Adam den Apfel reicht und ihn zum Übertreten des Verbots auffordert.

Die Darstellung folgt einem Holzschnitt Hans Sebald Behams aus den „Biblischen Historien“ (Fig. 301), die 1533, ein Jahr nach seiner Übersiedelung nach Frankfurt, von dem dort ansässigen Verleger Christian Egenolf gedruckt wurde[787]. Das Buch, das Luthers Forderung nach einer stärkeren Gewichtung der moralischen Inhalte der alttestamentlichen Geschichten entsprach, wurde wegen seines großen Erfolges mehrmals neu aufgelegt und verhalf Behams Illustrationen zu großer Breitenwirkung. Sie

Fig. 300. Sündenfall. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Nürnberg, Augustin Hirsvogel nach einem Holzschnitt von Sebald Beham, um 1533–1536. – Kat. Nr. 133.

[787] Biblicae historiae, artificiosissimis picturis effigiatae […]. Biblische Historien, kunstlich fürgemalet durch den wolberümten Sebald Behem, Malern zu Francfurt, [Frankfurt am Main: Christian Egenolff, um 1533], Bl. 3; PAULI, 1901, Nr. 278; BARTSCH, 15, 1978 (Robert A. Koch), S. 135. Zu Sebald Beham siehe oben S. 209–211.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 301. Sündenfall. Holzschnitt aus den „Biblischen Historien". Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek. Sebald Beham, 1533.

dienten trotz ihres kleinen Formats von nur 5 x 7 cm in der Folge wiederholt als Vorlage für verschiedene Serien meist kleinformatiger Kabinettscheiben[788]. Aus dem gleichen Zyklus wie Kat. Nr. 133 und Kat. Nr. 134 stammt vermutlich auch die Szene mit Gideons Vließ in den Kunstsammlungen der Veste Coburg[789].
Technik, Stil: Die Zeichnung ist in flüssigen Linien, die Modellierung weich und malerisch in zarten, gelegentlich durch Schraffuren akzentuierten Halbtönen angelegt, die, gestupft oder breit mit dem Pinsel aufgetragen, die Oberflächenbeschaffenheit der Materialien nachahmen. Die Souveränität des Glasmalers zeigt sich nicht zuletzt daran, dass er deutlicher als der Holzschnitt mit dem beredten Austausch der Blicke und Gesten auch die Dramatik des Handlungsmoments zum Ausdruck bringt. Adams Scham verbirgt er zudem unter einem Feigenblatt.

Die kongeniale Umsetzung der Vorlage ist am ehesten Augustin Hirsvogel (1503–1553) zuzutrauen, dem jüngsten Sohn des 1525 verstorbenen Nürnberger Stadtglasers Veit Hirsvogel d. Ä. Für diese Annahme sprechen beispielsweise die spezifische Gestaltung etwa der Laubkronen mit einzeln abstehenden trockenen Ästen (Kat. Nr. 134, Abb. 178)[790] oder des knorrigen Baumstamms mit Astlöchern und rissiger Rinde[791], die genauso auf den Zeichnungen und Stichen Augustins begegnen[792]. Augustin war künstlerisch ebenso begabt wie unstet und beherrschte die verschiedensten Techniken. 1536 verließ er Nürnberg, ging als Majolikamaler nach Österreich, arbeitete dann als Kartograph für König Ferdinand I. und ließ sich endlich 1544 in Wien nieder, wo er 1553 verstarb[793]. Die kleine Rundscheibe müsste er noch in seiner Nürnberger Zeit kurz nach Erscheinen der Holzschnitte ausgeführt haben.
Datierung: Nürnberg, Augustin Hirsvogel, nach einem Holzschnitt von Sebald Beham, um 1533–1536.

CVMA 98781
EF

KAT. NR. 134: DAVID ERSCHLÄGT GOLIATH

Abb. 178

Maß: Dm. 11,3 cm. Inv. Nr. K 7197[794].
Bibliographie: SCHMITZ, 1913, 1, S. 165, 2, S. 16, Nr. 302 (vgl. Kat. Nr. 133).
Provenienz: 1835 aus der Sammlung Nagler erworben[795], Leihgabe an Hermann Göring für die Ausstattung seines Landsitzes Carinhall bei Berlin, 1964 zurückgegeben.
Erhaltung: Insgesamt vorzüglich. Verbleiung neu.
Ikonographie: Die Szene führt das bekannte in Sam 1,17 geschilderte Ereignis vor Augen. Als in der entscheidenden Schlacht der hünenhafte Philister Goliath die Israeliten schmähte und einen der Soldaten zum Zweikampf aufforderte, stellte sich ihm der unerfahrene Hirtenjunge David, der für eine Rüstung noch zu schmächtig war und nur eine Steinschleuder bei sich trug. Die Darstellung zeigt den Moment vor Goliaths Sturz, in dem David zum Wurf mit der Schleuder ausholt und der Riese, von ahnender Ohnmacht erfüllt, die Hand zur Stirn hebt. Als Vorlage diente der entsprechende Holzschnitt aus den „Biblischen Historien"[796] (Fig. 302), dessen erzählerisches Moment wie in Kat. Nr. 133 auch hier vom Glasmaler noch prägnanter formuliert

[788] Der Zyklus war offenbar außerordentlich beliebt, wie man aus der Vielzahl der in verschiedenen Museen und Sammlungen noch erhaltenen Scheiben schließen darf. Vgl. etwa die gleichfalls nach 1533 entstandenen, jedoch mit 16,3, 19 bzw. 21 cm Durchmesser etwas größeren Rundscheiben in der Kunstsammlung der Veste Coburg und im Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, KAT. AUSST. CALLENBERG, 2003, Nr. 105f.; CVMA ÖSTERREICH IV, 2007, S. 392–394, Kat. Nr. 7–9, Abb. 556f., 560f., 564, sowie drei Scheiben (Dm. 10–21 cm) einer späteren Folge aus der Zeit um 1565, Ebd., Nr. 107–109. Auch das Kunstgewerbemuseum Berlin hatte noch insgesamt 15 Scheiben jüngerer und gleichfalls nach der Vorlage von Behams Holzschnitten in den „Biblischen Historien" gefertigter Serien besessen, die jedoch alle bis auf eine 1945 zugrunde gingen, SCHMITZ, 1913, 1, S. 165, Abb. 280, 282, 2, S. 15f., Nr. 266f., 298–300, 303–313. Noch erhalten ist die Scheibe Simson erschlägt die Philister mit dem Eselskinnbacken, Inv. Nr. K 7199, SCHMITZ, 1913, 2, S. 16, Nr. 319b, zufolge um 1550, vielleicht in Augsburg entstanden.

[789] KAT. AUSST. CALLENBERG, 2003, Nr. 104.

[790] Vgl. etwa das übereinstimmend ihm zugeschriebene Glasgemälde mit dem Wappen haltenden Engel, Nürnberg, Pfarrhaus St. Sebald, KAT. AUSST. LOS ANGELES, 2000, Nr. 64.

[791] Ein Pendant etwa in dem 1526 datierten Kupferstich „Landschaft mit einer auf einem Berg gelegenen Burg", BARTSCH, 18, 1982, Nr. 52 (Jane S. Peters).

[792] Zur Maltechnik Augustins vgl. FRENZEL, 1960, S. 200; PETERS, 1980, S. 79–92; CVMA DEUTSCHLAND STUDIEN I, 1991, S. 324; KAT. AUSST. LOS ANGELES, 2000, Nr. 64. Die umfangreichste erhaltene Glasgemäldeserie Augustins aus dem Tucher'schen Gartenschloss befindet sich heute im Museum Tucherschloss, Nürnberg, harrt jedoch noch der kunsthistorischen Bearbeitung.

[793] CVMA DEUTSCHLAND STUDIEN I, 1991, S. 325; KNAPPE, 1973, S. 82–94; KÜHNE, 2002, S. 237–251.

[794] TIECK, 1835, Nr. 105c.

[795] GStA PK, Rep. 137 II G, Nr. 7, Saal der kleineren Kunstwerke, Fenster V, Nr. 162.

[796] PAULI, 1901, Nr. 319; BARTSCH, 15, 1978, S. 149, Nr. 230.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 302. David erschlägt Goliath. Holzschnitt aus den „Biblischen Historien". Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek. Sebald Beham, 1533.

wurde. So scheint sich der Stein eben aus der Schleuder zu lösen, und die Wiese vor dem Lager, der Schauplatz des Zweikampfs, ist nun plan, die Zuschauergruppe zwischen den Wagen davor hingegen deutlicher hervorgehoben.
Farbigkeit: Die kleine Grisaille führt exemplarisch vor Augen, wie viele Farbnuancen man mit wenigen Mitteln erzielen konnte. Der Kittel Davids ist zart mit Eisenrot koloriert, Wiese und Laub der Bäume suggerieren durch das fahle Silbergelb olivgrüne Töne, während Davids Krone, die Lanze Goliaths und die schmückenden Teile seiner Rüstung in kräftigem Goldgelb gehalten sind.
Technik, Stil: Vgl. Kat. Nr. 133.
Datierung: Nürnberg, Augustin Hirsvogel, nach einem Holzschnitt von Sebald Beham, um 1533–1536.

CVMA 98780
EF

KAT. NR. 135: WAPPEN DES SIXTUS OELHAFEN

Fig. 303, Abb. 179

Maß: Dm. 23 cm. Inv. Nr. K 7046[797].
Bibliographie: SCHMITZ, 1913, 2, S. 16, Nr. 325 (Wappen der Ölhafen, von Augustin Hirschvogel, Mitte 16. Jahrhundert).
Provenienz: 1825 erworben aus der Sammlung von Derschau. Auktionskatalog, Nürnberg, 1825, Nr. 10. Leihgabe an Hermann Göring für die Ausstattung seines Landsitzes Carinhall bei Berlin, 1964 zurückgegeben.
Erhaltung: Glas und Bemalung vorzüglich. Im Rand rechts neben dem Ölkessel ein Flickstück. Alt wohl nur das innere Blei um das Wappen.
Ikonographie: Das in leuchtenden Farben ausgeführte Medaillon zeigt vor rotem Strahlenkranz und von einer gelben Rahmenbordüre mit Ranken und stilisierten Blüten umschlossen das Wappen der Oelhafen. Die Familie entstammte einem Zürcher Stadtgeschlecht, das sich im 14. und 15. Jahrhundert nach Nördlingen, Lauingen, Leipzig und Breslau verbreitete, 1546 den kaiserlichen Wappen- oder Adelsbrief erhielt, jedoch erst 1729 ratsfähig wurde[798]. Ihr bedeutendstes Mitglied war der in Nördlingen geborene Sixtus Oelhafen (um 1456–1539), der als oberster Sekretär gleich drei Kaisern diente – Kaiser Friedrich III., Maximilian I. und Karl V. Sixtus Oelhafen ließ sich 1499 in Nürnberg nieder, erwarb 1519 das Bürgerrecht und wurde im gleichen Jahr Genannter des Größeren Rats. Sein Dienst beim Kaiser brachte ihm den Ruf eines geschickten Politikers ein, der sein diplomatisches Talent auch zum Nutzen der Reichsstädte einsetzte und allseits geachtet wurde. Kaiser Friedrich hatte ihn bereits im Jahr 1489 durch die Vermehrung und Verbesserung seines Wappens ausgezeichnet, das ursprünglich nur einen gelben dreibeinigen Kessel mit Henkel zwischen zwei geschlossenen blauen Hörnern zeigte, der seitdem jedoch wie hier in Blau von einem nach links steigenden gelben Löwen getragen wird[799].
Technik, Stil: Die meisterliche Zeichnung des Löwen verrät ebenso wie das fein ziselierte und ohne Schablone aus dem Halbton radierte Rankenwerk die Hand des Augustin Hirsvogel, vgl.

Fig. 303. Wappen des Sixtus Oelhafen. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Nürnberg, Augustin Hirsvogel, um 1536 – Kat. Nr. 135.

[797] TIECK, 1835, Nr. 76c.
[798] HOFMANN, 1965, S. 137; IMHOFF, 1984, S. 65f. (Irene Reif).
[799] SIEBMACHER, 1982, S. 79, Taf. 77. Eine weitere Vermehrung zum gevierten Schild erfolgte 1501 durch Kaiser Maximilian I., der nun in 1 und 4 das beschriebene Wappen enthielt, in 2 und 3 von Gelb und Rot geteilt war, SIEBMACHER, 1856b, S. 100f., Taf. 121.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Kat. Nr. 133f. Verwandte Tier- und Rankenmotive begegnen immer wieder in seinen Stichen[800]. An der geschweiften und gezackten Form des Schildes[801], dem Blattwerk auf dessen Oberkante und an dem stilisierten Pflanzenornament der Rahmenbordüre zeigt sich seine Hinwendung zur Frührenaissance. Wie in der Werkstatt seines Vaters üblich (vgl. Kat. Nr. 94f., 272–275), versah er die roten Gläser mit eingeritztem Brandzeichen, hier einem J. Das kleine Medaillon dürfte noch in seiner Nürnberger Zeit entstanden sein, mithin vor 1536.
Datierung: Nürnberg, Augustin Hirsvogel, um 1536.

CVMA 98782
EF

KAT. NR. 136: STRAHLENKRANZMADONNA MIT STIFTERFAMILIE

Fig. 304f., Abb. 180

Maß: Dm. 26,4 cm. Inv. Nr. AE 468.
Bibliographie: SCHMITZ, 1923, Text S. 12, Anhang S. 6 (lokalisiert nach Köln, datiert 1540, identifiziert die Knienden als „Stifter-Familie des Bürgermeisters Werner von Heunau [?] von Köln", sieht die Scheibe „der Art des Barthel Bruyn" nahe stehen); SCHMITZ, 1927, S. 72 (wie SCHMITZ, 1923); HEYE, 1965, S. 49 (bezeichnet Kat. Nr. 136 als „datiert 1540 und als kölnisch bestimmt"); METZ, 1966, S. 128 (zu Ort und Zeit wie SCHMITZ, 1923).
Provenienz: 1921 aus dem Besitz des Wilhelm von Bode für das Deutsche Museum erworben. Nach kriegsbedingter Auslagerung im Central Collecting Point Wiesbaden, vor 1966 an die Skulpturensammlung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz übergeben, seit 1984 Bestand des Kunstgewerbemuseums.
Inschrift: Die aus 15 Worten bestehende, umlaufende Inschrift, die oben mit einem Initial beginnt, ist wegen des weit in sie hereinreichenden Umbleis nicht zu lesen. Das zweite und dritte Wort ist vermutlich als *van · helman* zu entziffern. Als Trenner zwischen den Worten dienen jeweils nach vier Seiten gezogene Endlosschleifen. In der Darstellung finden sich links und rechts neben der Madonna die zusammen als Datum zu lesenden Zahlen *15* und *40*.
Erhaltung: Glas mit einem geklebten Sprung. Auf der Innenseite Glas und Bemalung bis auf wenige feine Kratzer, einen Ausbruch und minimale, neuere Retuschen entlang des Sprunges vorzüglich (Fig. 304f.). Auf der Außenseite Glas und Bemalung vorzüglich.
Ikonographie, Komposition: Zu Seiten der Strahlenkranzmadonna knien die männlichen und weiblichen Mitglieder einer Stifterfamilie, bezeichnet durch ihre Wappen. Die Madonna steht nach rechts gewandt auf einer schmalen Mondsichel und ist von einem mandelförmigen Strahlenkranz umgeben, der von einem Streifen kugeliger Wolken hinterfangen wird. Maria trägt das Jesuskind auf dem linken Arm, hält es mit der Linken eng an sich gedrückt und führt in der Rechten ein langes Szepter, das in einer Blüte endet. Auf diese herrscherliche Insignie sind Marias Krone und die Weltkugel in der Rechten des Kindes zu beziehen, besonders weil es seine Linke in Richtung des Szepters gestreckt hat. Während das Kind bis auf ein Tuch um den Unterleib nackt ist, ist Maria in ein eng anliegendes Kleid mit weiten Ärmeln sowie

Fig. 304. Strahlenkranzmadonna mit Stifterfamilie. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Köln, 1540. – Kat. Nr. 136.

Fig. 305. Strahlenkranzmadonna mit Stifterfamilie. Zustand vor 1923. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Köln, 1540.

[800] Vgl. etwa die Löwen in den Wappen von Österreich und der Grafen von Thurn, oder die Ranken im Wappen des Marcus Beck von Leopoldsdorf, BARTSCH, 18, 1982, Nr. 117, 119, 124.

[801] Entsprechende Schildformen weisen auch die Nürnberger Wappen des Reichsherolds Caspar Sturm (1475–1552) auf, ARNDT, 1984, Bl. 57v, 58r/v, 60v.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

einen faltenreichen, bortenverzierten Mantel gekleidet; die gelockten Haare fallen ihr links lang herab. Gottesmutter und Kind tragen beide einen Nimbus. Der Kranz aus Strahlen und das umgebende Wolkenband charakterisieren Mutter und Kind als himmlische Erscheinung, dies auch, weil sie doppelt so groß wie die Stifter dargestellt sind. Links knien mit anbetend erhobenen Händen der Vater und drei Söhne. Der vorne befindliche Vater trägt über einem angedeuteten Hemd und einem am Kragen offenen Obergewand eine schwarze, pelzgefütterte Schaube mit langen Ärmeln; sein Haar ist zur Kolbe geschnitten. Der vorne und der hinten kniende Sohn sind nach Gewand und Frisur weltliche Personen, der zwischen ihnen kniende Bruder nach Tonsur und Habit ein Mönch. Vater und Söhnen gegenüber knien, ebenfalls der Madonna zugewandt, die Mutter und eine Tochter. Während die Mutter mit hoch geschlossenem Hemd, weitem Mantel und Haube mit rückwärts herabhängendem Schleier als verheiratete Frau gekleidet ist, deuten Kleid und Haartracht der Tochter auf ihren vermutlich ledigen Stand[802]. Vor den Eltern befindet sich jeweils ein tartschenähnlicher Wappenschild. Das Wappen beim Vater zeigt vor hellem Hintergrund auf schräglinkem, schwarzem Balken drei bezungte, goldene Löwenköpfe; dies ist das Wappen der Familie Helman[803]. Das Wappen bei der Mutter zeigt einen nach rechts geneigten Stab mit einem geknoteten Band; es konnte bisher nicht identifiziert werden[804]. Über den Stiftern öffnen sich Blicke in eine weite Landschaft. Auf der Seite von Vater und Söhnen sind ein vom linken Bildrand überschnittener Baum, ein Weg, der auf eine Stadt hinführt, und dahinter ein mit Büschen bewachsener Berg zu sehen. Auf der Seite von Mutter und Tochter sind in einer mit kleinen Erhebungen rhythmisierten Landschaft vorne der Stamm eines Baumes, links am Rand Stamm und Krone eines weiteren Baumes und vor dem Horizont ein von einer Mauer umgebenes, einzelnes Gebäude (Kirche?) und dahinter ein kleiner Wald zu sehen.

Technik, Stil: Die auf weißem Glas befindliche Darstellung ist in ihren Konturen und Binnenlinien mit Schwarzlot gezeichnet, das auch deckend zum Füllen dunkler Flächen und in gestupften Abschattierungen für plastische und gegenständliche Einzelheiten eingesetzt wurde, häufig indem bestehende Halbtöne abgewischt oder in sie hinein gekratzt wurden. Das mal kräftig orangefarbene, mal zitronengelbe Silbergelb wurde zur Auszeichnung der Inschrift, für die Nimben sowie für Details der Kleidung, Landschaft und Wappen verwendet. Insgesamt entsteht der Eindruck einer um plastische und wenige farbige Momente bereicherten, auf der Linie aufbauenden Darstellung. SCHMITZ' Charakterisierung als „der Art des Barthel Bruyn" nahe stehend bzw. „im Stil des Bartholomäus Bruyn" hat ihre Berechtigung in der Datierung auf 1540, der aufgrund der Wappen bei Vater und Söhnen nahe liegenden Lokalisierung nach Köln und der wichtigen Stellung des Malers für die Kunst der Domstadt. Im Vergleich mit dessen Tafelbildern fällt auf, dass Kat. Nr. 136 stilistisch auf Bruyns zwischen 1525 und 1530 anzusetzenden Werken fußt, wie sie von der Madonna mit dem Stifter Hermann Rinck (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum) und den Retabelflügeln mit Abschied und Auferstehung Christi (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen) vertreten werden. Die Art des Strahlenkranzes mit geraden und züngelnden Strahlen sowie die Landschaft im Hintergrund finden sich bereits auf Werken des Malers aus der Zeit um 1515, etwa der Madonna zwischen den Heiligen Benedikt und Scholastika (Mönchengladbach, Sammlung Otten) und Mariae Tempelgang (Bonn, Rheinisches Landesmuseum). Dies legt nahe, weder in dem Entwerfer, noch in dem Glasmaler den genannten Tafelmaler selbst, sondern einen in Köln tätigen Künstler zu sehen, der die Formensprache des Meisters in eigener Weise für die auf 1540 datierte Scheibe verwendete.

Datierung: Köln, 1540. CVMA 98719

GP

KAT. NR. 137: GEISSELUNG CHRISTI

Fig. 306, Abb. 181

Maß: Dm. 34,7 cm. Inv. Nr. F.354.

Bibliographie: Unpubliziert.

Provenienz: 1935 erworben aus der Sammlung Albert Figdor, Wien; Vorbesitzer Frau Widmann-Lingg, Lindau.

Inschrift: Auf dem Schriftband im Rand umlaufend in spätgotischer Minuskel *kyrstgen · Weytz · got · behuyt · yn · fur · vyl · leytz · Anno · d(omi)ni · 1543 ·*. In der unteren Mitte eingefügt ein Wappenschild mit einer unbekannten Hausmarke. Der Dialekt ist ripuarisch und wurde im Großraum Köln gesprochen[805].

Erhaltung: Verbleiung neu. Die dreieckige Scherbe mit den Beinen des linken Schergen ist eine alte Ergänzung. Das unbemalte Glas der Außenseite vorzüglich. Die Bemalung der Innenseite stellenweise leicht berieben, winzige Partikel ausgebrochen. Das zerbrochene Glas teilweise geklebt und an den Bruchkanten eingetönt.

[802] Ähnliche Hauben wie die der Mutter finden sich auf Bildnissen des Bartolomäus Bruyn, die zwischen 1524 und 1532 datiert sind, vgl. WESTHOFF-KRUMMACHER, 1965, Kat. Nr. 4, 17 und 24.

[803] HELLMANN, 1931, S. 20; SIEBMACHER, 1906, S. 6.

[804] Anhand der um 1540 lebenden, bekannten männlichen Träger des Namens Helman kommen mehrere Personen in Frage. Da nicht für alle Männer die Namen der Ehefrauen bekannt und selbst den bekannten Ehefrauen nicht immer Wappen zuzuweisen sind, erweist es sich als unmöglich, das Wappen der Frau und die männlichen und weiblichen Wappenträger zu identifizieren. Nach den bekannten Daten liegen zwei Möglichkeiten nahe: Der Mann könnte der 1547 gestorbene Johann, Kölner Stadtsekretär und Schreinsschreiber, sein, die Frau dementsprechend die nach 1552 gestorbene Irmgard Beywegh, Witwe des Johann Unckelbach; dem steht entgegen, dass für diese Ehe nur zwei Kinder nachgewiesen sind und das Beywegh-Wappen ein aus einem Fass steigender Bock ist (zur Familie vgl. SCHLEICHER, 1982, S. 273; zum Wappen vgl. FAHNE, 1848, S. 29). Es könnte sich bei dem Mann auch um den, allerdings erst 1530 geborenen, Johann handeln, der von 1566 bis 1578 Kölner Ratsherr war, bei der Frau um seine zweite Ehefrau Else Kistgen, da das Familienwappen seiner ersten Frau Ursula Schlösgen drei Rosskämme zeigt (FAHNE, 1848, S. 390); dafür spricht, dass aus dieser Ehe vier Kinder, drei Söhne und eine Tochter, hervorgingen und dass einer der Brüder Mönch war; diesem widerspricht aber die Datierung der Scheibe (zur Familie vgl. SCHLEICHER, 1982, S. 273). Zur Entscheidung kann auch nicht das Familienverhältnis der beiden Männer beitragen; Johann V. war Vater von Johann VI.; beide sind als Sammler von Antiken belegt, KIRGUS, 2003, S. 40–49.

[805] Für diese Auskunft danke ich Prof. Dr. Volker Honemann, Münster.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

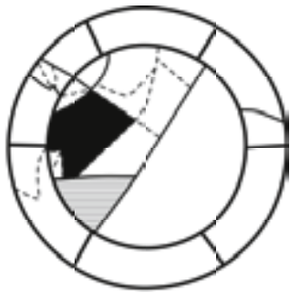


Fig. 306. ES Kat. Nr. 137.

Ikonographie: Christus steht, umringt von vier mit Ruten und Geißeln auf ihn einschlagenden Schergen, an die Säule eines Altans gefesselt in der Bildachse. Die durch den nach oben gebundenen linken Arm verursachte Krümmung seines Körpers wird durch den hinter ihm stehenden Büttel schmerzhaft verstärkt, der seinen Kopf am Bart noch weiter nach rechts zieht. So ist sein Leib ohnmächtig den Gerichtsdienern preisgegeben, die ihn mit gestelzten Schritten in einem grausamen Tanz umkreisen, während ihre Knuten auf ihn niederprasseln. Der Bildraum ist durch Säulen und Bögen in Vorder- und Hintergrund gegliedert und durch Treppenstufen in Haupt- und Nebenbühne aufgeteilt. Die kleinere links zeigte – auf der verlorenen Scherbe – mit der Vorführung Christi vor Pilatus das der Geißelung vorangehende Ereignis. Rechts im Hintergrund sind zwei Männer zu sehen, die von einem rundbogigen Fenster aus der Peinigung des Erlösers beiwohnen.

Farbigkeit: Äußerer und innerer Randstreifen sowie die Beischrift sind in blassem Silbergelb hinterlegt, desgleichen das Lendentuch Christi, die Säulen und das kreisförmige Muster der Bodenfliesen. Durch kräftiges Goldgelb akzentuiert sind Geißeln und Kittel der Peiniger, das Gewand des rechten Zuschauers sowie das modische Mi-Parti an Hosen und Ärmeln des rechten Schergen.

Technik, Stil: Vorlage für die Szene war ein Holzschnitt aus der sogenannten Großen runden Passion des Jakob Cornelisz van Oostsanen (Fig. 307)[806]. Mit 23,5 cm Durchmesser entspricht der Holzschnitt genau dem inneren Bildfeld, so dass davon ausgegangen werden kann, dass das Original hinter das Glas gelegt und kopiert wurde[807].

Der Amsterdamer Maler, Zeichner und Holzschneider Jakob Cornelisz van Oostsanen (um 1472–1533) galt zu seiner Zeit als einer der bedeutendsten niederländischen Künstler[808]. Vor allem seine Holzschnittserien entsprachen dem konservativen Geschmack der katholischen Oberschicht. Sie hatten umso mehr Erfolg, als er sie in größerem Format als bisher üblich drucken ließ, so dass sie aneinander gereiht einen Fries von beträchtlicher Breite ergaben, der auch als Raumdekoration geeignet war[809]. Sein Hauptwerk, die zwischen 1511 und 1514 entstandene und noch Karel van Mander wohl bekannte[810] zwölfteilige Folge der sogenannten Runden Passion fand derart großen Anklang, dass sie 1517 und 1520 in zwei weiteren Auflagen gedruckt wurde[811]. Die Blätter dienten nicht nur anderen Malern als Muster, sondern wurden auch in verschiedene Medien, u. a. Stickereien und Hinterglasbilder, übertragen[812]. Besonders beliebt waren offenbar die danach ausgeführten Glasmalereien, von denen es – nach den erhaltenen Scheiben zu schließen – mehrere Serien gegeben haben muss. Allein von der Geißelung sind drei weitere Varianten bekannt[813], insgesamt 36 von den übrigen Szenen der Passion[814] (vgl. Kat. Nr. 161). Es scheinen aber nicht nur Serien, sondern mitunter auch Einzelstücke in Auftrag gegeben worden zu sein, die, wie die Beischrift der Berliner Scheibe deutlich macht, dem Gedächtnis bestimmter Personen gewidmet waren.

Der unbekannte Glasmaler hat sich genau an die Vorlage gehalten, den Soldaten rechts im Hintergrund allerdings weggelassen und so die Hauptgruppe klarer hervorgehoben. Dass er ein Könner war, bezeugt seine dem etwas knorrigen Stil des Jakob Cornelisz van Oostsanen gut angepasste Handschrift, die dem kontrastreichen Hell-Dunkel-Wechsel entsprechende kräftige Modellierung im Halbton und die geschickte Nutzung der ver-

Fig. 307. Geißelung Christi. Holzschnitt aus der Großen Runden Passion. Kunstsammlung der Veste Coburg, Kupferstichkabinett. Jakob Cornelisz van Oostsanen, 1514.

806 HOLLSTEIN, DUTCH, 5, 1951, Nr. 78.

807 Den Hinweis auf das in dieser Zeit sehr häufig angewandte Verfahren verdanke ich meinem Kollegen Joost Caen, Antwerpen.

808 Die Wertschätzung durch seine Zeitgenossen wird allein schon durch die zahlreichen Kopien seiner Gemälde deutlich, MÖLLER, 2005, S. 53–60. Möller zufolge war Jakob Cornelisz van Oostsanen entgegen der seit STEINBART tradierten Meinung nicht von Dürer beeinflusst, sondern künstlerisch weitgehend eigenständig. Eine gute Zusammenstellung der Literatur zu Jakob Cornelisz van Oostsanen auch in AKL, 21, 1999, S. 235–238 (Dieter Beaujean).

809 MATILE, 2000, S. 178–182.

810 MIEDEMA, 1994, fol. 207v, S. 89.

811 MATILE, 2000, S. 181f. Noch über hundert Jahre nach ihrer Entstehung wurden die inzwischen stark in Mitleidenschaft gezogenen Holzstöcke im Jahr 1651 von dem Brüsseler Drucker Johannes Mommaert erneut aufgelegt, MÖLLER, 2005, S. 108f., 137–142.

812 CV USA CHECKLIST IV, 1991, S. 98–107; MÖLLER, 2005, S. 11f.

813 In der Dreifaltigkeitskirche in Bradford on Avon, STEINBART, 1937, S. 53; CVMA GREAT BRITAIN, SUMMARY CATALOGUE 1, 1993, Nr. 258, in der Peter- und Paulskirche in Muchelney, Ebd., no. 1222. Die dritte Scheibe wird publiziert in CV BELGIUM CHECKLIST II, o. J., für den Hinweis darauf bin ich meinem Kollegen Dr. Kees Berserik, Den Haag, zu herzlichem Dank verpflichtet.

814 CV BELGIUM CHECKLIST I, 2007, S. 231–233, 239f., 243.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

schiedenen Nuancen von Silbergelb zur Bereicherung des Kolorits.
Datierung: Köln, nach einem Holzschnitt von Jacob Cornelisz van Oostsanen, 1543. CVMA 98779
EF

KAT. NR. 138: DIE BRÜDER BRINGEN DEN ROCK JOSEPHS

Fig. 308, Abb. 182

Maße: H. 25,2 cm, B. 18 cm. Inv. Nr. AE 469.
Bibliographie: SCHMITZ, 1923, Anhang S. 5 (wahrscheinlich nach Georg Pencz, Nürnberg, um 1530); SCHMITZ, 1927, S. 64–72 (mit Sicherheit auf einen Entwurf des Georg Pencz zurückzuführen); HEYE, 1965, S. 49 (wie SCHMITZ, 1923 bzw. 1927).
Provenienz: Erworben 1921 aus der Sammlung Wilhelm von Bode für das Deutsche Museum, Berlin. Nach kriegsbedingter Auslagerung in Central Collecting Point Wiesbaden vor 1966 an die Skulpturensammlung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz übergeben, seit 1984 im Bestand des Kunstgewerbemuseums.
Erhaltung: Verbleiung neu. Bemalung und Glas vorzüglich, der Halbton links in den Ärmeln der Brüder ein wenig berieben, ein Sprung.
Ikonographie: Die Geschichte von Joseph, dem Stammvater der Israeliten, zählt zu den ergreifendsten Erzählungen des Alten Testaments, schildert sie doch mit seinem tiefen Fall und jähen Aufstieg, seiner Wandlung vom verwöhnten Lieblingssohn zum klugen Verwalter Ägyptens ein Schicksal, wie es symbolisch die Figur des Glücksrads verkörpert[815]. Darstellungen der Josephsgeschichte, wegen ihres moralischen Gehalts vielseitig verwendbar, begegnen das gesamte Mittelalter hindurch, seit Beginn des 16. Jahrhunderts zunehmend auch im profanen Bereich[816].
Mit der Episode vom blutigen Rock endet Josephs Jugend in Hebron. Die lange schon schwelende Eifersucht der Brüder hatte sich durch das kostbare Gewand, das ihm der Vater schenkte, in Hass verwandelt und sie beschlossen zunächst, Joseph zu töten, gaben sich aber auf Einspruch des Ältesten Ruben damit zufrieden, ihn nur aus dem Weg zu räumen. Eine Gelegenheit dazu bot sich, als Jakob Rahels Ältesten nach Sichem schickte, um nach seinen Brüdern und den Herden zu sehen: sie warfen ihn in einen Brunnen (vgl. Kat. Nr. 132) und verkauften ihn dann an zufällig vorbeiziehende Ismaeliten. Sein Kleid tränkten sie mit dem Blut eines Ziegenbocks und berichteten Jakob, er sei von wilden Tieren zerrissen worden (Gen 37,31–35)[817].
Die Szene ist anschaulich ins Bild gesetzt. In Erzählrichtung von links, das blutige Kleid in Händen, treten die drei ältesten Söhne vor den Patriarchen hin. Jakob, der sofort erfasst hat, was geschehen ist, trocknet die hervorquellenden Tränen mit einem Zipfel seines Gewandes und scheint gar nicht zu merken, dass sein Kebsweib Bilha ihn zu trösten versucht. Die durch ein Podest erhöhte Thronbank sowie die palastartige Architektur des Hauses entsprechen der Vorstellung vom hohen Rang des Erzvaters, während durch das große Fenster der Blick auf vorüberziehenden Wolken fällt und eine Vorstellung von der Weite der Landschaft vermittelt.

Fig. 308. Die Brüder bringen den Rock Josephs. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Nürnberg, nach einem Entwurf von Georg Pencz, um 1545. – Kat. Nr. 138.

Technik, Stil: Mit sicherem Blick hatte Hermann SCHMITZ schon 1927 wegen der kraftvoll klaren Modellierung und der bräunlich getönten Architektur in dem Glasgemälde ein typisches Werk der Nürnberger Frührenaissance erkannt, das nach einem Entwurf von Georg Pencz ausgeführt worden sei[818]. Georg Pencz wurde um 1500 geboren, erwarb 1523 das Nürnberger Bürgerrecht und war seit 1532 als Stadtmaler tätig. 1550 wurde er von Herzog Albrecht in Preußen als Hofmaler nach Königsberg berufen, starb jedoch auf der Reise. Sein Œuvre ist erstaunlich vielfältig, es umfasst Wand- und Tafelgemälde, Holz- und Kupferstiche und bringt neben volkstümlichen Darstellungen und Portraits auch traditionelle religiöse Motive sowie Themen aus der antiken Mythologie zur Anschauung. Von seinen Zeichnungen kennt man nur wenige, ihre Zuschreibung ist zudem mangels stilkritischer Untersuchungen oft unsicher[819].
Unter seinen Kupferstichen findet sich auch eine Folge mit vier Ereignissen aus dem Leben Josephs. Sie schildern, wie Joseph

[815] ERFFA, 1989/1995, 2, S. 389–428.
[816] LCI, 2, 1970, Sp. 423–434 (Ursula Nilgen); LDK, 3, 1991, S. 553f.
[817] Den Exegeten galt Joseph in vielfacher Hinsicht als Präfiguration Christi, der Szene mit dem blutigen Rock wurden jedoch verschiedene Antitypen gegenübergestellt, ERFFA, 1989/1995, 2, S. 436–438.
[818] SCHMITZ, 1927, S. 72.
[819] Zu Georg Pencz zuletzt HALLINGER, 2004, hier S. 91f.; WIESNER, 2004, S. 56–73.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 309. Joseph wird verkauft. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett. Georg Pencz, 1546.

seine Träume erzählt, in den Brunnen geworfen, an die Ismaeliten verkauft und von Potiphars Frau versucht wird[820]. Ob die Serie ursprünglich umfangreicher war, ist zwar nicht bekannt, aber naheliegend angesichts dessen, dass das Glasbild eine Vorlage daraus zu kopieren scheint. Jedenfalls lässt die Auswahl der Szenen vermuten, dass die Überbringung des blutigen Rocks auch dazu gehört haben könnte. Unterstützt wird diese Vermutung durch die Ikonographie des Glasgemäldes, die den Vater in nahezu demselben Ambiente und die drei älteren Söhne mit den gleichen Kopfbedeckungen wie auf den Blättern mit der Traumerzählung und mit dem Verkauf Josephs zeigt (Fig. 309)[821]. Auffällig ist insbesondere der steife hohe Filzhut von Ruben, der selbst überdies jedesmal als Rückenfigur ins Bild schreitet[822]. Die Übereinstimmungen – bei zyklischen Erzählungen ein traditionelles Mittel für die Wiedererkennbarkeit der Figuren – lassen es sogar als möglich erscheinen, dass der Darstellung der entsprechende Stich als Vorlage diente. Vielleicht war ja auch die Scheibe selbst ebenso wie die Stiche Teil einer Serie.

Die Blätter sind 1544 bzw. 1546 datiert, entstanden mithin in Pencz' reifer, von italienischen Eindrücken geprägter Zeit. Sie sind bezeichnend für seinen persönlichen Stil, der sich in seiner klaren Formgebung, der kräftigen Modellierung und den starken Hell-Dunkel-Effekten[823] deutlich von Werken der Dürernachfolge, etwa des Hans Springinklee, Erhard Schön oder der Brüder Beham unterscheidet.

Von seiner Ausführung her lässt sich das Glasgemälde weder mit den Arbeiten von Augustin Hirsvogel noch mit denen aus der Werkstatt seines Bruders Veit verbinden, die bis zu dessen Tod im Jahr 1553 in Nürnberg eine Art Monopolstellung innehatte. Vielmehr steht es in seiner spezifischen Handschrift der stilistischen und maltechnischen Eigenart von Georg Pencz selbst überraschend nahe. So drängt sich der Gedanke auf, ob er die Kunst der Glasmalerei eventuell von seinem Freund Augustin Hirsvogel gelernt[824] und womöglich das Stück selbst angefertigt hat.

Datierung: Nürnberg, nach einem Entwurf von Georg Pencz, um 1545. CVMA 98772

EF

KAT. NR. 139: KÜCHENSZENE

Abb. 183

Maße: H. 29,3 cm, B. und Dm. der Küchenszene 21,5 cm, ohne den roten Rand 18,4 cm. Inv. Nr. AE 557.

Bibliographie: SCHMITZ, 1927, S. 72 (eine kleine, wahrscheinlich westfälische runde Küchenszene mit Umschrift um 1500, nach Barthel. Bruyn); HEYE, 1965, S. 50 (Erwähnung).

Provenienz: 1927 aus der Sammlung Dr. James Simon, Berlin, für das Deutsche Museum, Berlin, erworben[825]. Nach kriegsbedingter Auslagerung in Central Collecting Point Wiesbaden vor 1966 an die Skulpturensammlung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz übergeben, seit 1984 im Bestand des Kunstgewerbemuseums.

Inschrift: In frühhumanistischer Kapitalis aus dem braunen Randstreifen radiert und mit Silbergelb hinterlegt: *WIR· HEFFEN · GVT · WILDT(?)N · WILL · DE · WER · ESSE · GA · TOM · DISCK · DE · KOC · WILL · RICHTEN · AN ·*. (Wer

[820] Maße: 11,2–11,4 x 7,5–7,8 cm, HOLLSTEIN, 31, 1991, S. 128–131, Nr. 8–11; BARTSCH, 16, 1980, S. 88f., Nr. 9–12 (Robert A. Koch); LANDAU, 1978, S. 64, Abb. S. 83f.

[821] Die Dreiergrupppe links übernahm er aus seinem Bild Christi vor Kaiphas vom Krakauer Silberaltar (um 1535), GMELIN, 1966, Abb. 21.

[822] Die gleiche, ein Vorbild in Dürers Holzschnitt der Gefangennahme Christi aus der Großen Passion (1510; SCHOCH/MENDE/SCHERBAUM, 8, 2002, Nr. 158) aufgreifende Rückenfigur kommt bei Pencz noch mehrfach vor, z.B. in der Dornenkrönung und im Verhör Christi durch Hannas und Kaiphas auf den Flügelaußenseiten des „Silberaltares" in der Krakauer Marienkirche (um 1535) oder auf dem Stich „Hungrige speisen" aus den Sieben Werken der Barmherzigkeit, GMELIN, 1966, hier S. 64f., 76–79, Abb. 20f., 24; HOLLSTEIN, 31, 1991, S. 168, Nr. 69.

[823] BUCHNER, 1923, S. 78f.

[824] Ihre Freundschaft ist dadurch belegt, dass Georg Pencz zweimal vor dem Rat für Augustin Hirsvogel als Bürge auftrat, am 27. Dezember 1531 übernahm er für ihn eine Bürgschaft von zehn und am 7. Juli 1535 eine von 15 Gulden, NEUDÖRFER, 1875, S. 153; TIMANN, 1990, S. 102.

[825] Das Glasgemälde ist nicht aufgeführt im Versteigerungskatalog KAT. AUKT. AMSTERDAM, 1927.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

gutes Wild haben will, der wird essen gehen zum Tisch und der Koch wird anrichten.) Der Dialekt ist nicht eindeutig, eine Mischung aus Nieder- und Hochdeutsch, mit vereinzelten Anklängen an ripuarische Mundart[826].

Erhaltung: Die Notbleie des inneren Feldes bei der letzten Restaurierung entfernt und mit einem Deckglas hinterlegt, die Sprünge geklebt, die Kanten eingetönt, die Verbleiung erneuert. Das Glas intakt, die Bemalung porös, Konturen und feinere Linien teilweise bereits verloren. Die Scheibe vermutlich zu Beginn des 20. Jahrhundert rechteckig gefasst und im unteren und oberen Rand mit sechs Fragmenten barocker nicht zugehöriger Glasmalereien kompiliert. Der rote Rand höchstwahrscheinlich neu.

Ikonographie: Hauptfigur der Szene ist der Koch, der in ausgeprägtem Kontrapost in der Bildachse steht. Den Kochlöffel in der Rechten, betrachtet er zufrieden die mit Wildbret gefüllte Schale auf dem Tisch, die eine junge Magd gerade aufnimmt, um sie zu servieren. Die Küche ist ein aus großen Steinen gemauerter Raum mit einem auf halber Höhe umlaufenden breiten Sims, das als Ablage für zwei Siebe und eine große runde Schale dient. Die linke Seite nimmt ein Rauchfang ein, unter dem über Holzscheiten zwei große drei- oder vierbeinige Kessel stehen.

Eine ähnliche Szene mit einem Koch, der einen Hasen ausweidet, zeigt der Titelholzschnitt von Hans Burgkmair zu einer 1510 erschienenen Predigtsammlung des Johannes Geiler von Kaisersberg[827]. Doch anders als dieses geistreich auf eine theologische Interpretation anspielende Motiv, scheint das Thema des Glasgemäldes schlicht, als versuche es mit den Figuren von Koch und Magd, der Küche und der zubereiteten Speise lediglich den Inhalt der Beischrift wörtlich ins Bild zu setzen. Indem es den Koch bei seiner Arbeit zeigt[828], reiht es sich in das im 16. Jahrhundert neu entstandene Genre der Berufsdarstellungen ein. Eines der bekanntesten Werke ist das Ständebuch des Jost Amman von 1568, das die Angehörigen des dritten Standes, dem alle Menschen bis auf Geistlichkeit und Adel angehörten, bei der Ausübung ihrer Berufe zeigt. Berufsbilder bringen das neue Selbstbewusstsein des einfachen Volkes zum Ausdruck, das im Zuge der sozialen Umwälzungen des frühen 16. Jahrhunderts nun einen seiner Leistung angemessenen Rang in der Gesellschaft beansprucht und überdies ein entsprechendes Berufsethos entwickelt[829].

Farbigkeit: Umschrift, Tisch, Kochlöffel und Holzscheite sowie Details der Kleidung – Hose, Ärmel des Kochs, Mieder, Gürtel und Kragen der Magd – sind silbergelb getönt, Gesichter, Arme und Hände zart mit Eisenrot koloriert.

Technik, Stil: Die Szene ist in eher flüchtigen Linien und großzügigen Lasuren ohne sonderliche maltechnische Raffinesse ausgeführt und bietet kaum Anhaltspunkte für eine regionale Zuordnung, lässt sich allerdings aufgrund des Dialekts der Beischrift an den Niederrhein lokalisieren. Ungefähre Hinweise auf ihre zeitliche Entstehung bietet die Kleidung des Kochs, der wie der Koch auf Burgkmairs Holzschnitt von 1510 ein Wams mit breiten geschlitzten Puffärmeln, eng anliegende Hosen mit Knieschonern und breite, scherzhaft Kuh- oder Ochsenmäuler genannte Schuhe trägt[830]. Das Hausgewand der Magd hingegen – Rock, langärmeliges geschnürtes Mieder mit Stehkragen, Hemd und Brusttuch – war fast das ganze Jahrhundert über aktuell[831]. Unabhängig von den modischen Details möchte man die Ausführung der Scheibe vor allem aufgrund ihres volkstümlichen Stiles jedoch erst um 1540/50 ansetzen.

Datierung: Niederrhein, um 1540/50. CVMA 98784

EF

KAT. NR. 140–141: ZWEI MEDAILLONS MIT MÄNNLICHEN KÖPFEN

KAT. NR. 140: MEDAILLON MIT MÄNNLICHEM KOPF

Abb. 185

Maß: Dm. 3,8 cm. Inv. Nr. F.2773 b.

Bibliographie: Unpubliziert.

Provenienz: 1935 erworben aus der Sammlung Albert Figdor, Wien; Vorbesitzer M. Blum, Wien.

Erhaltung: Beide Medaillons sind vollkommen intakt, die neue Bleieinfassung gelb lackiert.

Ikonographie, Farbigkeit: Vergleichbare Beispiele für die sehr kleinen Medaillons sind nicht bekannt[832], ungewiss ist auch ihre Funktion. Doch wäre durchaus vorstellbar, dass sie als dekorative Elemente in Friesen, Säulensockeln oder Bogenzwickeln Bestandteile einer Renaissancearchitektur waren. Die Büsten sind nach dem Muster der „imago clipeata“ von einem Rahmen umschlossen, dessen gelbe Fassung einmal mit roten Kreisen, einmal mit T-förmigen Ornamenten verziert ist. Das erste Bildnis zeigt in Dreiviertelansicht nach links das Antlitz eines Mannes, auf dessen Haupt keck ein flaches kleines Barett mit einer nach rechts hin wippenden Straußenfeder sitzt. Feder, Bart und Kragen sind vage mit Silbergelb koloriert. Der zweite Mann

[826] Für diese Auskunft bin ich Prof. Dr. Volker Honemann, Münster, zu herzlichem Dank verpflichtet.

[827] „Ain gaistliche bedeutung des heßlins, wie man das in den pfeffer bereyten soll“, eine Sammlung von Predigten, die Johannes Geiler von Kaisersberg über dieses Thema 1502 in der Katharinenkirche von Straßburg gehalten hat, KAT. AUSST. AUGSBURG, 1973, Nr. 46. Eine Paraphrase dieses Holzschnitts übernahm Hans Baldung Grien für seine Illustrationen zu Johannes Geiler von Kaysersberg, Das Buch Granatapfel, Straßburg 1511, KAT. AUSST. KARLSRUHE, 1959, Nr. XIV.4, S. 334f.

[828] Gezeigt ist möglicherweise eine Garküche, die in spätmittelalterlichen Städten auch als selbstständige Unternehmen nachgewiesen werden können. Die Aufgaben der Köche hat unter anderem Konrad von Megenberg beschrieben, LMA, 5, 1991, Sp. 1244f. (Gerhard Fouquet); KRÜGER, 1973, S. 162–164.

[829] Diesem Anspruch wurde die auf das Pauluswort von der Gleichheit der Menschen gründende Äußerung des Thomas von Aquin, „Je höher das Gut, das einer zur Gemeinschaft beisteuert, desdo höher ist auch sein sozialer Rang“ (Summa theologica I qu 108 a2 ad2), zugrunde gelegt, JESSEWITSCH, 1987, S. 27. Allerdings ist der Koch unter den Handwerkern Jost Ammans nicht vertreten, dafür aber auf dem Titelblatt seines Kochbuchs von 1581, sowie auf verschiedenen Darstellungen darin.

[830] LAVER, 1951, S. 5.

[831] ZANDER-SEIDEL, 1990, S. 216–218.

[832] Motivisch annähernd vergleichbar scheinen allerdings acht, mit 8,4–9,5 cm Durchmesser etwas größere Portraitmedaillons in Greenville, Bob Jones University of Sacred Art, CV USA CHECKLIST IV, 1991, S. 220f., desgleichen Büstenfriese von Virgil Solis (1514–1562), BARTSCH, 19,1, 1987, Nr. 436–462 (Jane S. Peters).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

blickt vor rotem Grund ins Profil gewandt nach rechts, auf seinen kurz geschnittenen blonden Haaren trägt er eine Schlappe, ein Barett mit schmaler Krempe, sein steif und schräg vom Kinn abstehender langer Bart verleiht der Büste einen grotesken Zug.
Technik, Stil: Trotz ihres kleinen Formats sind die beiden Medaillons sorgfältig und in klassischer Maltechnik ausgeführt. Die in raschen Pinselstrichen angelegte Zeichnung ist in differenzierten Halbtönen modelliert, mit gewischten und radierten Glanzlichtern akzentuiert und endlich mit Silbergelb und Eisenrot koloriert. Die Köpfe spiegeln keine Portraits wider, sondern Charaktertypen, deren Zusammengehörigkeit auch durch die im Wechsel korrespondierenden Farben demonstriert wird. Nach den modischen Details zu schließen – der Schlappe[833], dem eckig geschnittenen Bart mit der geraden Kante[834] und den Stehkragen mit dem bereits etwas breiteren gerüschten Rändern[835] – dürften die kleinen Bildnisse um 1540/50 entstanden sein.
Datierung: Deutschland oder Österreich, um 1540/50.

CVMA 98752
EF

KAT. NR. 141: MEDAILLON MIT MÄNNLICHEM KOPF
Abb. 184

Maß: Dm. 3,8 cm. Inv. Nr. F.2773 c.
Bibliographie: Unpubliziert.
Provenienz: 1935 erworben aus der Sammlung Albert Figdor, Wien; Vorbesitzer M. Blum, Wien.
Erhaltung: Das Köpfchen ist vollkommen intakt, die neue Bleieinfassung gelb lackiert.
Ikonographie, Stil: Vgl. Kat. Nr. 140.
Datierung: Deutschland oder Österreich, um 1540/50

CVMA 98750
EF

KAT. NR. 142: WAPPENFIGUR DER WIMPHELING(?)
Abb. 187

Maße: H. 13 cm, B. 10 cm (mit Randblei). Inv. Nr. K 7167.
Bibliographie: SCHMITZ, 1913, 2, S. 12, Nr. 216 (Augsburg, um 1530–50).
Provenienz: Vermutlich 1835 aus der Sammlung Nagler erworben[836], Leihgabe an Hermann Göring für die Ausstattung seines Landsitzes Carinhall bei Berlin, 1964 zurückgegeben.
Erhaltung: Glas und Bemalung inklusive der zarteren Linien vorzüglich. Auf dem Schenkel des Löwen eingeritzt *ICN*.
Ikonographie, Farbigkeit: Der im schwarzen Feld nach links steigende rote Löwe am gestümmelten weißen Ast stimmt mit der im Wappen- und Stammbuch des Jost Amman von 1579 wiedergegebenen Wappenfigur des Johann Wimpheling überein[837], über den heute nichts mehr in Erfahrung zu bringen ist. Die bürgerliche Familie Wimpheling[838], als deren bedeutendstes Mitglied der Gelehrte Jakob Wimpheling (1450–1528), das namhafte Haupt der elsässischen Humanisten gilt[839], war, so viel steht fest, weit verzweigt, denn das Wappen begegnet auch unter den Kameralen des Reichskammergerichts[840], das von 1527–1690 seinen Sitz in Speyer hatte[841] und dürfte dort einem Richter der nicht adeligen, gelehrten Bank gehört haben.
Technik, Stil: Die hohe Qualität des Stücks zeigt sich an der feinen aus dem Halbton radierten Zeichnung von Mähne und Fell, die durch wenige Linien schärfer herausgearbeitet wird, sowie an der rückseitigen Modellierung im Halbton. Es dürfte, seinem Stil nach zu schließen, in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden sein.
Datierung: Südwestdeutschland, 1. Hälfte 16. Jahrhundert.

CVMA 98777
EF

KAT. NR. 143: RUNDWAPPEN PÖMER
Abb. 186

Maß: Dm. 20 cm. Inv. Nr. K 7318.
Bibliographie: SCHMITZ, 1913, 2, S. 14, Nr. 256 (Nürnberg, 1. Hälfte 16. Jahrhundert).
Provenienz: Vermutlich 1835 zusammen mit anderen kleinen Rundwappen aus der Sammlung Nagler erworben[842].
Erhaltung: Glas und Bemalung vorzüglich. Verbleiung neu.
Ikonographie, Stil: Von den in SCHMITZ, 1913, 2, auf S. 14 unter Nr. 256 aufgeführten 16 kleinformatigen Rundwappen Nürnberger Familien ist heute nur noch das Emblem der Pömer vorhanden. Der Schild vor blauem Strahlenkranz zeigt im schwarzen Feld oben von Rot und Weiß dreifach schrägrechts geteilt das Wappen der Nürnberger Patrizierfamilie Pömer[843]. Bedeutendster Vertreter der Familie war Hector Pömer (1495–1541),

[833] Vgl. z. B. die Portraitmedaille des Philipp Melanchthon von Friedrich Hagenauer aus dem Jahr 1543 sowie zwei entsprechende Strickbarette aus der Zeit um 1500, HABICH, 1907, Taf. E, 9; ZANDER-SEIDEL, 1990, S. 129, 219f., Abb. 118, 201. Die kurzen, nur ohrenlang geschnittenen Haare waren erst nach 1530 aktuell, CHRISTENSEN, 1934, S. 21.

[834] Vgl. z. B. die Portraitmedaillen des Joachim Rehle von Christoph Weiditz aus dem Jahr 1529 und des Kunz von der Rosen von Hans Schwarz aus dem Jahr 1518, HABICH, 1913, Taf. V, 3; KASTENHOLZ, 2006, Kat. Nr. 15; CHRISTENSEN, 1934, S. 22, 25.

[835] CHRISTENSEN, 1934, S. 38.

[836] GStA PK, Rep. 137 II G, Nr. 7, III. Neben-Zimmer, Nr. 429, dort bezeichnet als „Löwenkopf auf Roth, Bruchstück".

[837] Mit gekröntem Helm und dem Löwen mit Ast als Helmzier, dazu folgendem Spruch „Mit einem stock ein Löw thut schertzen/ Also du auch in deinem Hertzen. Welch gleych wie ein Löw dapffer ist/ Mit kurtzweil schimpf zu rechter frist. Die schwere Sorg solt leichter machen/ So bleibstu geschickt zu allen sachen. Der nicht bißweil treibt schimpff vnd schertz/ Der frist sich selbst/ vnd quelt sein Hertz", AMMAN, 1579.

[838] SIEBMACHER, 1901a, S. 36, Taf. 39.

[839] Auf seinem nur durch einen Stich überlieferten Epitaph in der Pfarrkirche St. Georg zu Schlettstadt war Jakob Wimpheling ohne Wappen dargestellt, MERTENS, 2000, Abb. 1.

[840] SIEBMACHER, 1705, Taf. 211.

[841] Das Reichskammergericht war 1495 auf dem Wormser Reichstag gegründet und dessen Sitz 1527 nach Speyer verlegt worden, HAUSMANN, 2003.

[842] GStA PK, Rep. 137 II G, Nr. 7, Saal der kleineren Kunstwerke, Fenster III, Nr. 51–54, 56–63, 65–68; Nagler, rund, alte Nr. 49b, 60a–d, 69a, 70a/b, 71a, 75c, 79b, 86b–f.

[843] Die Pömer waren ab 1683 im Besitz von Diepoldsdorf und sind 1814 erloschen, SIEBMACHER, 1982, S. 82, Taf. 16; BIEDERMANN, 1982, Taf. DLXXI–DXC; ARNDT, 1984, Bl. 62v.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

der als Propst von St. Lorenz 1522 Andreas Osiander zum Prediger berief und so maßgeblich die Reformation in der Reichstadt beeinflusste[844].
Die Komposition im Strahlengrund entspricht einem für Wappenmedaillons von der zweiten Hälfte des 15. bis ins zweite Viertel des 16. Jahrhunderts geläufigen Schema[845] (vgl. Kat. Nr. 110).
Datierung: Nürnberg, 1. Hälfte 16. Jahrhundert.

CVMA 98736
EF

KAT. NR. 144–146: FRAGMENTE MIT DEN KÖPFEN VON KLERIKERN

BIBLIOGRAPHIE: Unpubliziert.

PROVENIENZ: 1935 erworben aus der Sammlung Albert Figdor, Wien; Vorbesitzer G. Champy, Paris.

IKONOGRAPHIE: Der ins Profil gewendete und die beiden in Dreiviertelansicht wiedergegebenen Männer sind durch Tonsur und Birett[846] als Angehörige des geistlichen Standes gekennzeichnet. Möglicherweise Teile einer größeren szenischen Darstellung, können sie aber auch, was ihre einheitliche Gestaltung nahe legt, ähnlich wie Kat. Nr. 96–98 in der Randleiste einer ornamental oder blank verglasten Scheibe, vielleicht auch von Medaillons umschlossen, in deren Zentrum gesessen haben[847]. Nicht ausgeschlossen scheint ferner ihre Verwendung zur Belebung einer Rahmenarchitektur[848].

TECHNIK, STIL, DATIERUNG: Mit ihren ausdrucksvollen Mienen spiegeln die Gesichter unterschiedliche Charaktere und Gemütsverfassungen wider. Die sicher in auf- und abschwellendem Pinselstrich angelegte Zeichnung belegt ebenso wie die mit leichter Hand in zart nuancierter und dicht strichelnder Manier modellierten Binnenformen und das eigentümliche Ornament der inneren Ohrmuscheln, dass die Köpfchen von ein und demselben Maler ausgeführt wurden. Er bediente sich überwiegend graphischer Mittel und war versiert im Umgang mit Silbergelb, das er gelegentlich zu einem Wasserton verdünnte, um wie bei Kat. Nr. 144 nur mit einem Hauch die Wölbung des Biretts anzudeuten.
Anhaltspunkte für eine Datierung geben die Frisuren mit den kurzen lockigen Haaren, die in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts modern waren. Die ovalen breitwangigen Gesichter mit ausgeprägtem Kiefer, schmalen Mund und die mandelförmigen Augen mit betontem Oberlid und zur Seite blickender Pupille begegnen vor allem um 1330. Stilistisch noch am nächsten stehen ihnen einige Köpfe in den Bildfenstern von Saint-Ouen in Rouen[849], die zwischen 1325 und 1339 und von wahrscheinlich in Paris geschulten Ateliers ausgeführt wurden[850], wo sich freilich von der Glasmalerei dieser Zeit selbst so gut wie nichts mehr erhalten hat. Pariser Einflüsse verraten jedoch die stilistischen Analogien zu den ausdrucksstarken Buchmalereien aus der Nachfolge des Jean Pucelle (gest. 1334) oder dem Umkreis des Jean Le Noir (tätig 1335–1380)[851]. Sie dürften vor diesem Hintergrund um 1330 in Paris selbst oder in der Region entstanden sein. Dass sie gar aus einem Bildfenster der Kathedrale Nôtre-Dame stammen, scheint angesichts der Tatsache, dass noch im 19. Jahrhundert Reste der Kapellenverglasung in den Handel kamen, nicht ausgeschlossen[852]. EF

[844] STADTLEXIKON NÜRNBERG, 1999, S. 833.

[845] Vgl. etwa die ungefähr gleichzeitig entstandene Serien kleiner Rundscheiben mit den jeweils als Ahnenprobe fungierenden Wappen von Nürnberger Patrizierfamilien in den Pfarrkirchen von Heroldsberg und Kalchreuth, CVMA DEUTSCHLAND X,1, 2002, Abb. 113–118, 169, S. 214–217, 258, 265f.

[846] Die Kopfbedeckung der Geistlichen im Alltagsleben, BRAUN, 1907, S. 511f.

[847] Zahlreiche Beispiele hierfür finden sich noch in etlichen Fenstern von Saint-Ouen in Rouen, baie 32, 30, 27, 26, 25, CV FRANCE IV,2,1, 1970, S. 99, 103, 115f., 119, 129, Planche 20f., 23, 25f., 34. Vgl. auch KAT. AUSST. PARIS, 1998, Nr. 303, 305 (Claudine Lautier).

[848] Vgl. in Saint-Ouen, Rouen, z. B. die Büsten im Sockel der Rahmenarchitektur von baie 242, CV FRANCE IV,2,1, 1970, S. 186f., Planche 48.

[849] Man vergleiche etwa den Kopf des Mannes mit der gelben Kappe und den des Bischofs in baie 23/46, das Antlitz des Mönchs mit dem in baie 23/47, und das des ins Profil gewendeten Mannes mit dem des Soldaten in baie 21/46, CV FRANCE IV,2, 1970, Planche 36–38, 46.

[850] CV FRANCE IV,2,1, 1970, 1970, S. 45; KAT. AUSST. PARIS, 1998, S. 381 (Claudine Lautier).

[851] STERLING, 1987/1990, 1, Nr. 12–16; AVRIL, 1978, S. 10–17; MORAND, 1962.

[852] Vgl. hierzu etwa das dem tonsurierten Kopf vergleichbare Stifterbildnis von Kardinal Michel du Bec aus dem Fenster der Michaelskapelle (später Noailles), das durch eine Zeichnung von Gaignières dokumentiert ist, KRAUS, 1966, S. 135, Fig. 4, mit Hinweis auf GILBERT, 1821, S. 165f. Siehe ferner Kat. Nr. 96–101.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KAT. NR. 144: KOPF EINES KLERIKERS MIT BIRETT

Abb. 188

Maße: H. 14,5 cm, B. 10,8 cm. Inv. Nr. F.2381 a.
Erhaltung: Innenseite: die Bemalung ist in vorzüglichem Zustand, das Glas weist partiell Ansätze punktförmiger Verwitterung auf. Die Außenseite ist inklusive der Halbtonlasuren intakt. Reste von Klebstoff an den Kanten lassen vermuten, dass das Köpfchen zeitweise auf eine größere Scheibe aufgeklebt war.
Farbigkeit: Die Haare des Mannes, Randborte und Bommel des Biretts sind goldgelb, die Wölbung der Kopfbedeckung ist durch eine hauchzarte silbergelb akzentuierte Lasur modelliert.
Datierung: Frankreich (Paris?), um 1325/30.

CVMA 98755
EF

KAT. NR. 145: KOPF EINES KLERIKERS MIT BIRETT

Abb. 189

Maße: H. 14 cm, B. 10,8 cm. Inv. Nr. F.2381b.
Erhaltung: Innenseite: Zustand der Bemalung relativ gut, die zarten Schraffuren vorzüglich erhalten, die Konturen jedoch teilweise ausgebrochen. Auf dem Glas geringfügige Ansätze punktförmiger Verwitterung. Außenseite: Keine Spuren von Halbtonlasuren, Silbergelb und Glas intakt. Reste von Klebstoff an den Kröselkanten deuten darauf, dass das Fragment ebenso wie Kat. Nr. 144 und Kat. Nr. 146 zwischenzeitlich auf eine größere Scheibe geklebt war.
Farbigkeit: Birett und Haare sind silbergelb koloriert.
Datierung: Frankreich (Paris?), um 1325/30.

CVMA 98721
EF

KAT. NR. 146: KOPF EINES KLERIKERS

Abb. 190

Maße: H. 13,8 cm, B. 10,5 cm. Inv. Nr. F.2381 c.
Erhaltung: Innenseite: Die Bemalung ist inklusive der zarteren Töne vorzüglich erhalten. Auf dem Glas hin und wieder Ansätze feiner punktförmiger Verwitterung. Außenseite: Glas und Halbtonlasur intakt. An den Kröselkanten Spuren eines Klebemittels wie bei Kat. Nr. 144f.
Farbigkeit: Der Haarkranz ist silbergelb getönt.
Datierung: Frankreich (Paris?), um 1325/30.

CVMA 98722
EF

KAT. NR. 147: SZENE EINES FABLIAU AUS EINEM MINNEZYKLUS(?)

Fig. 310, Abb. 191

Maß: Dm. 18,5 cm. Inv. Nr. F.1029.
Bibliographie: Bislang unpubliziert, ausführlich FITZ, 2009.
Provenienz: 1935 erworben aus der Sammlung Albert Figdor, Wien; Vorbesitzer M. de Lannoy, Paris.
Erhaltung: Die Innenseite der Scheibe ist bis auf winzige Ausbrüche der Halbtonbemalung unversehrt, die zarten Lasuren der Außenseite hingegen sind fleckig korrodiert. Verbleiung neu.
Ikonographie: Auf einer Wiese links im Bild steht breitbeinig ein Mann ohne Hosen, der mit beiden Händen seinen Kittel aufgeschlagen hat und in sattem Strahl Wasser lässt. Eine Frau (seine Ehefrau?)[853] rechts neben ihm, die mit verschämt wirkender Geste die Hand an die Wange legt, sieht verstohlen zu ihm hin. Zwischen beiden im Vorgrund hat sich eine Gestalt auf die Knie nieder gelassen und berührt voller Neugier mit dem Zeigefinger das Glied des Mannes. Sie trägt wie seine „Gattin" eine weiße Halbschürze und ein einfaches, vorne durch eine Naht geschlossenes Kleid, das am Oberkörper eng anliegt, so dass sich der Busen darunter abzuzeichnen scheint, doch sind ihre Haare kurz und wie bei einem Geistlichen tonsuriert.
Eine Parallele für das Motiv ist nicht bekannt[854]. Ausgeschlossen werden kann, dass es sich um ein Thema aus dem medizinischen Bereich[855] oder um eine Darstellung des Sternbildes Wassermann handelt[856], auch unter den Sprichwörtern, die mitunter als Vorlage für Glasmalereien dienten, findet sich kein entsprechendes[857]. Mit den Protagonisten – zwei Frauen und einem Mann – ist aber eine Konstellation gegeben, die am ehesten an eine Dreiecksgeschichte denken lässt, wie sie in den seinerzeit außerordentlich beliebten Fabliaux geschildert wurden. Das sind größtenteils derbe humoristische Kurzerzählungen, die vom ausgehenden 12. bis ins 15. Jahrhundert vor allem in Nordfrankreich verbreitet waren. Selbst in höchsten Kreisen wurden die volkstümlichen Erzählungen gelesen, wie neben den Bibliotheksinventaren der Burgunderherzöge auch der Umstand belegt, dass die wohl bekannteste Sammlung, die „Cents nouvelles nouvelles" (1462), von dem unbekannten Autor Herzog Philipp dem Guten gewidmet worden war[858]. Fabliaux spielen meist im bürgerlichen Milieu, im Mittelpunkt stehen oft untreue Frauen und lüsterne Geistliche, die fast immer in Dreiecksbeziehungen verstrickt sind, und in denen der eifersüchtige Ehemann eher lächerlich denn als Opfer erscheint. Der obszöne Vorgang, die verklei-

[853] Sie trägt den Kopfschleier der verheirateten Frauen.

[854] Auch nicht in den zuweilen obszönen Bas-de-Page-Illustrationen, RANDALL, 1966. Darstellungen des entblößten Glieds begegnen in dieser Zeit nur selten, etwa beim Meister E.S. oder entsprechend beim Hausbuchmeister, HÖFLER, 2007, Kat. Nr. 215; BOSSERT/STORCK, 1912, fol. 24b.

[855] Für diese Auskunft danke ich herzlich Prof. Dr. Stefan Willich, Berlin. Es drängt sich allerdings die Frage auf, welche Rolle hier der Harn spielt, dem man im Mittelalter lebensspendende bzw. erotisierende Kraft, ja sogar Zauberwirkung zuschrieb, und der in der Volksmedizin reichlich Verwendung fand. So sollte etwa der Mann seinen Urin vor Sonnenaufgang in das Loch eines Pfahls lassen, um seine verlorene Manneskraft wieder zu erlangen, HANDWÖRTERBUCH DES DEUTSCHEN ABERGLAUBENS, 3, 1930/1931, Sp. 1472–1484, hier 1481f. (Ernst Bargheer), bzw. 4, 1931/1932, Sp. 1547–1550, hier 1549 (Walther Müller-Bergström); PAUPERT, 1990, S. 133–137.

[856] Dem Motiv entspräche freilich nur der urinierende Mann, nicht aber die beiden anderen Gestalten. Für diese Auskunft danke ich herzlich Prof. Dr. Ernst Busch, Berlin.

[857] Sprichwörter wurden auch auf Glasmalereien zur Anschauung gebracht, das belegen Manuskripte, die „bons dictz moraulx pour tapis ou verrieres de fenestres" zitieren. Die illustrierten Sprüche gelten als Vorläufer der ab der Renaissance so beliebten Emblem-Bücher, FRANK/MINER, 1937, S. 4, 9.

[858] Sie befanden sich nachweislich in den Bibliotheken von Philipp II. dem Kühnen (1342–1404), Johann Ohnefurcht (1371–1419), Philipp dem Guten (1396–1467) und Karl dem Kühnen (1433–1477), DOUTREPONT, 1909, S. 202, 266, 476, 488, 330–334, 339; DOUTREPONT, 1977, S. 29–172.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 310. Szene eines Fabliau(?) aus einem Minnezyklus. Frankreich (Paris oder Burgund?), um 1430. – Kat. Nr. 147.

Fig. 311. Zwei Opfer-Hüter spielende Paare. Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh. Frankreich(?), 1. Viertel 15. Jahrhundert

dete Gestalt und der neugierige Blick der Ehefrau scheinen sich gut in diesen Rahmen zu fügen, obschon sich unter den edierten Texten keiner findet, der auf die Szene passt[859]: ein als Frau verkleideter Kleriker und ein urinierender Mann kommen dort nirgends vor, ein tonsuriertes Mädchen begegnet nur einmal, in der Geschichte von „Frère Denise“, die ansonsten jedoch keine weiteren Analogien aufweist[860]. Allerdings sind längst nicht alle Fabliaux publiziert und viele mögen noch unentdeckt in den Archiven liegen[861].

Einen Schlüssel zum Verständnis des seltsamen Motivs bietet eine Rundscheibe mit zwei spielenden Paaren im Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen, die zwar nicht von derselben Hand, doch in vergleichbarem Stil ausgeführt ist und verwandte Figuren in ähnlich schlichter Kleidung zeigt (Fig. 311)[862]. Da auch die Rahmung mit dem gelben Rand und der Bildraum mit der zur Mitte hin ansteigenden Wiese übereinstimmen, beide Scheiben zudem gleich groß sind[863] und überdies beide aus dem Besitz von Monsieur de Lannoy in Paris stammen, drängt sich die Frage auf, ob sie nicht ehemals zu ein und demselben Zyklus gehörten.

Auf der Antwerpener Scheiben spielen die jungen Leute ein seinerzeit beliebtes Gesellschaftsspiel, das man als „Opfer-Hüter-Spiel“ umschreiben könnte. Ein sitzender bewegungsunfähiger Spieler – hier der mit verschränkten Armen in der Mitte kauernde junge Mann – wird dabei von einem stehenden Spieler, dem „Hüter“, hier der jungen Frau rechts, gegen die Angriffe von Mitspielern geschützt, deren Bewegungsfreiheit durch ihre auf dem Kopf des „Opfers“ liegende Hand eingeschränkt ist. Gelingt es dem „Hüter“, den Angreifer, hier die junge Frau links, abzuschlagen, so muss diese die Rolle des „Opfers“ einnehmen[864]. Das Spiel wurde, wie Spielsituationen ganz allgemein, als Metapher für Liebe verstanden[865] und begegnet seit dem frühen 14. Jahrhundert fast immer im Kontext von Minnedarstellungen[866]. Welche Bedeutung man ihm beimaß, bezeugt der um 1390 entstandene und mit insgesamt 24 Szenen verschiedene Aspekte der Liebe veranschaulichende Medaillonteppich im

[859] Noomen/Boogard, 1–10, 1983–1998; Birkhan/Lichtblau/Tuczay, 2005/2006.

[860] Das von Rutebeuf (um 1250–1280) überlieferte Fabliau handelt von einem jungen Mädchen, das sich von einem Franziskaner tonsurieren lässt, um bei ihm im Kloster zu leben, Noomen/Boogard, 6, 1991, Nr. 56.

[861] Für diese Auskunft bin ich Prof. Dr. Willem Noomen, Bakkeveen, Niederlande, zu herzlichem Dank verpflichtet.

[862] Inv. Nr. 633, CV Belgium Checklist I, 2007, S. 14. Sie werden dort allerdings als spielende Kinder bezeichnet, dass es sich um Erwachsene handelt geht jedoch aus ihren Kleidern und dem Busen der jungen Frauen hervor; vgl. hierzu etwa die deutlich als solche erkennbaren spielenden Kinder auf zwei Rundscheibenentwürfen (um 1500) im Kupferstichkabinett Basel (Inv. Nr. U XVL.57) und in der Staatlichen Graphischen Sammlung München (1930:57), Wegner, 1973, Nr. 159.

[863] Beide weisen einen Durchmesser von 22,5 cm auf (mit Blei).

[864] Für die Identifikation des Spiels danke ich sehr herzlich Dr. Brigitte Bulitta, Leipzig, vgl. hierzu auch Bulitta, 2000, S. 173–195.

[865] Weil Spiele einen ungezwungenen Rahmen für erotische Werbung boten, wurden sie schon seit dem 13. Jahrhundert von der Gattung der „Arts d’aimer“ empfohlen, frei nach dem ovidianischen Motto „ludendo saepe paratur amor“, Müller, 1996, S. 120–128.

[866] Etwa auf Elfenbeintäfelchen, Spiegelrückseiten oder Minnekästchen, Koechlin, 1968, Kat. Nr. 1173; Müller, 1996, Abb. 87; Kurth, 1926, 1, S. 172, 261, Taf. 253; Marle, 1931, 1, S. 74.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 312. Opfer-Hüter-Spiel. Medaillonteppich, Ausschnitt. Museen der Stadt Regensburg – Historisches Museum. Um 1390.

Stadtmuseum Regensburg (Fig. 312), auf dem das „Opfer-Hüter-Spiel" durch seine Umschrift als Exempel für Untreue ausgewiesen ist[867]. Ein anders Beispiel für Untreue führt mit der Baumgartenszene aus dem Tristanroman eine Begebenheit aus der Literatur vor Augen[868].

Spiele und erotische Szenen aus Romanen, Sagen oder eben auch aus Fabliaux begegnen gleichermaßen in anderen Minnezyklen, am häufigsten auf Bildteppichen[869] und Wandmalereien[870]. Ganz offensichtlich gehörten sie zum reichen Schatz der Motive, aus dem die um Minne kreisenden Bildprogramme kompiliert wurden. Die Absicht dieser Zyklen war bei aller Frivolität überwiegend didaktisch, war man doch überzeugt, die rechte Art zu lieben, lernen zu können. Vor diesem Hintergrund sei die Frage erlaubt, ob die beiden Scheiben in Antwerpen und Berlin nicht Teile einer solchen um Minne kreisenden Bilderfolge waren und dort vielleicht ebenfalls als Exempel für Untreue dienten?

Technik, Stil: Der Reiz der kleinen Scheibe beruht auf der Zeichnung in leichten feinen Linien, den sparsamen Akzenten in kräftigem Silbergelb und auf der zart gestupften Modellierung in weichen körnigen Lasuren, die das Glas selbst in tiefen Schatten durchscheinend lässt und so eine äußerst malerische Wirkung erzeugt. Die Figuren sind verhältnismäßig klein, ihre Gewänder sind schlicht, aus leichten, weich fallenden, nur in den Falten zuweilen hart umknickenden Wollstoffen. Insbesondere die Kopftypen erinnern an Pariser Buchmalereien der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Doch sind dort die Figuren eleganter und fast immer groß und schlank. Ähnliche Gestalten mit kurzem gedrungenen Körperbau begegnen allerdings in der Nachfolge des Bedford-Meisters (Paris, tätig 1405–1465), etwa beim Fastolf-Meister oder beim Meister des Dunois-Stundenbuchs (1440–50)[871]. Dort finden sich vor allem in den Illustrationen der Monatsarbeiten, etwa März und April, ebenfalls stark vereinfachte Landschaften und Figuren, die in ihren Gesichtszügen, ihren Proportionen und in der Bildung der Gewänder den Gestalten des Glasgemäldes recht nahe zu stehen scheinen[872].
Die extrem kurz geschnittenen Haare des Mannes mit dem ausrasierten Nacken waren das gesamte 15. Jahrhundert über aktuell[873] und die eng am Oberkörper anliegenden Arbeitskleider mit den Schürzen trugen die Frauen sogar vom 14. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts[874]. Anhaltspunkte für eine Datierung bietet

867 „amor wir spilen der untrewe die wird alta [alle Tage] newe [neu]". Das Gesamtprogramm des Teppichs gilt als einmalig, da es in Bild und Wort die in zahlreichen Hand- und Druckschriften überlieferten „Minnereden" veranschaulicht, die sonst nur vereinzelt dargestellt wurden, ANGERER, 1995, Nr. 20.1 (Leonie von Wilckens); WILCKENS, 1980, S. 8–12, Abb. S. 15, mit Hinweis auf BRANDIS, 1968.

868 Sie zeigt, wie König Marke das heimliche Tête-à-Tête von Tristan und Isolde belauscht, ANGERER, 1995, Nr. 20.2.

869 KURTH, 1926, 1, S. 172, 199f., 261, Taf. 253, Taf. 110–112; 2, Taf. 105–107; 3, Taf. 254, sowie auf einem französischen Bildteppich aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts im Victoria and Albert Museum London, MARLE, 1931, 1, S. 74, Fig. 50, 63; RAPP-BURI/STUCKI-SCHÜRER, 1990, Nr. 86f.

870 So sind beispielsweise auf Wandmalereien aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts im Zürcher Haus zur Mageren Magd ebenfalls Minnemotive verschiedener Herkunft miteinander kombiniert: das Quintainespiel, die Baumgartenszene aus Tristan, sowie der Schwank von einem blinden Alten, dessen junger schöner Ehefrau und ihres Geliebten, LUTZ, 2002, S. 365–403, Abb. 7–12; OTT, 2002, S. 176–179.

871 Für diesen Hinweis bin ich Prof. Dr. Eberhard König, Berlin, zu herzlichem Dank verpflichtet. Zum Bedford-Meister, der neuerdings mit Haincelin de Haguenau identifiziert wird, KAT. AUSST. PARIS, 2004, Nr. 69 (Inès Villela-Petit); AVRIL, 1995, Nr. 32, 69.

872 London, British Library, Yates Thompson 3, Book of Hours, Use of Rome (The Dunois-Hours), fol. 3f. Fünfundfünfzig Miniaturen des Dunois-Stundenbuchs sind veröffentlicht unter: http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6439&CollID=58&NStart=3 [11.08.2009].

873 Vgl. etwa „Primierfait überreicht dem Herzog das Manuskript von Boccaccio" (vor 1409), Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 131, fol. 1, MEISS, 1967, 2, Abb. 500.

874 Vgl. etwa die Bäckerin in der bas-de-page-Illustration des Monats November im Turiner Gebetbuch, BOESPFLUG/KÖNIG, 1998, S. 98, 204. Zu den Frisuren mit aufgesteckten Zöpfen wie auf der Scheibe im Museum Meyer van den Bergh, vgl. z. B. Guillaume de Machaut, Œuvres, Paris um 1390, KAT. AUSST. PARIS, 2004, Nr. 15, fol. 14. „Belles Heures" des Jean de Berry in New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, um 1404–1409. Vgl. etwa die Prinzessin des den Drachen tötenden hl. Georg, fol. 167r; Gestalt der Waage, Illustration September, Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 919, fol. 5 (vor 1409), MEISS, 1967, 2, Abb. 217, sowie Geburt Christi (um 1410), St. Petersburg, Staatsbibliothek, ms. Q.v.I.8, Thamar malt eine Madonna (vor 1404), Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 598, fol. 86, Philotis und Syra (vor 1408), Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 8193, fol. 128v, ebd., Abb. 259, 291, 299.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

jedoch der Kittel des Mannes mit den weiten am Handgelenk schmal zulaufenden Ärmeln, der einer Mode folgt, die offenbar erst um 1410 aufkam[875]. In die Zeit zwischen 1420 und 1440 weist die Tonsurfrisur mit den glatten ohrenlangen Haaren[876]. Die Darstellung dürfte daher um 1430 im Umkreis des französischen Hofes entstanden sein.
Bemerkenswert ist die Scheibe vor allem deshalb, weil es sich hier um eines der frühesten und zudem ganz seltenen Beispiele profaner Glasmalerei handelt, von denen in Dokumenten zwar verschiedentlich die Rede ist, von denen sich aber so gut nichts erhalten hat[877].
Die beiden höchstwahrscheinlich zu einem Minnezyklus gehörenden Scheiben stammen vielleicht aus einer der Pariser oder burgundischen Residenzen[878]. Sie belegen, dass das Thema nicht nur auf Bildteppichen und Wandmalereien, sondern auch auf Bildfenstern dargestellt wurde.
Datierung: Frankreich (Paris oder Burgund?), um 1430.

CVMA 98738
EF

KAT. NR. 148: KOPFFRAGMENT

Abb. 192

Maße: H. 17,4 cm, B. 14,4 cm. Inv. Nr. F.2381 f.
Bibliographie: Unpubliziert.
Provenienz: 1935 erworben aus der Sammlung Albert Figdor, Wien; Vorbesitzer G. Champy, Paris.
Erhaltung: Innenseite: Die Bemalung wirkt stabil, ist jedoch durch die wie pockennarbigen, zum Teil recht dichten Ausbrüche der Glasoberflächen in ihrer Wirkung beeinträchtigt. Außenseite: Die Glasoberfläche ist partiell aufgeschlossen und weist ansatzweise bereits die gleichen fleckigen Ausbrüche wie auf der Vorderseite auf, davon betroffen sind auch die an sich noch fest haftenden Lasuren. Verbleiung neu.
Ikonographie: Der Kopf zeigt im Dreiviertelprofil eine nach links sehende junge Frau mit langem blonden Lockenhaar. Wegen ihres ausgeprägten Kinns könnte es sich allerdings auch um einen Engel oder den Apostel Johannes handeln.
Farbigkeit, Technik, Stil: In dem mittels fein abgestufter Halbtonlasuren modellierten Antlitz sind nur die Konturen, die Form von Brauen, Augen, Nase und Mund durch feine Linien markiert. Das Rot der Lippen ist durch vorderseitig aufgetragenes Eisenrot erzielt, der warme Inkarnatton hingegen durch rückseitige Lasuren in Eisenrot. Der Gesichtstypus und die in ihrer Methode schon stark der Tafelmalerei angenäherte Maltechnik sprechen für eine Datierung um oder kurz nach 1500.
Datierung: Frankreich, um oder kurz nach 1500.

CVMA 98742
EF

KAT. NR. 149: PASTICCIO MIT FÜNF KÖPFEN

Fig. 313, Abb. 194

Maße: H. 38,5 cm, B. 32 cm. Inv. Nr. F.2385.
Bibliographie: Unpubliziert.
Provenienz: Unbekannt. 1935 erworben aus der Sammlung Albert Figdor, Wien; Vorbesitzer: G. Champy, Paris.
Maße: H. 38,5 cm, B. 32 cm. Inv. Nr. F.2385

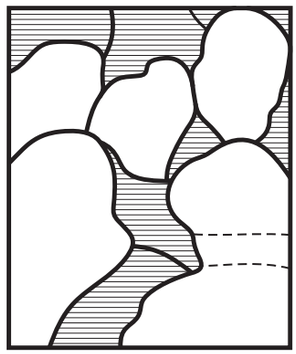


Fig. 313. ES Kat. Nr. 149.

Erhaltung: Alt sind nur die Gesichter. Die Köpfe der beiden bartlosen Männer sind auf der Innen- wie Außenseite inklusive der Bemalung vollkommen intakt, desgleichen, abgesehen von den beiden Sprüngen, das Antlitz der Frau mit dem Schleier. Der Kopf der weinenden Frau weist nur auf der Außenseite leichte Kratzspuren auf, unklar ist, ob dort die im Glas enthaltenen Unreinheiten bereits als Ansätze von Korrosion zu deuten sind. Das Gesicht des bärtigen Mannes auf der Innenseite partiell mit hauchdünnen schleierartigen Belägen, auf der Außenseite vor allem im Bereich der Halbtonbemalung dünne Verkrustungen. Verbleiung neu.
Ikonographie, Farbigkeit, Stil: Das aus den Köpfen von drei Männern und zwei Frauen zusammengestellte Glasgemälde ist ein typisches Beispiel für eine hauptsächlich um die Wende zum 20. Jahrhundert von Werkstätten gepflegte Praxis, bei Restaurierungen ausgeschiedene Fragmente zu Pasticcios zu verarbeiten[879]. Ihrem unterschiedlichen stilistischen Erscheinungsbild nach zu schließen, dürften die Fragmente verschiedenen Fenstern entnommen sein. Der junge Mann im Zentrum trägt ein blaues Wams, vom Gewand des Bärtigen rechts darüber ist nur der gelbe Kragen erhalten, der rote Mantel zwischen den beiden Frauen scheint ein Flickstück zu sein. Hinweise auf eine bestimmte Ikonographie gibt allein die weinende Frau, die wegen ihrer Mimik und ihrer modischen Aufmachung an die Magdalena einer Grablegung Christi denken lässt. Aus dem gleichen Feld stammt vielleicht auch das Antlitz der Frau mit dem Schleier. Die kühle stilistische Eleganz der beiden Gesichter erinnert an die von Jean Clouet (um 1485–1540) geprägte Pariser Malerei aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Allerdings dürften sie nicht vor 1550/60 entstanden sein, denn erst dann kam die Mode auf, die Stirn mit einer Agraffe, einer Perle oder einem anderen Schmuckstück zu zieren[880].

[875] Vgl. etwa die 1409 in Paris illuminierten Dialogues de Pierre Salmon, Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 23279, KAT. AUSST. PARIS, 2004, Nr. 51f.

[876] Vgl. etwa den Haarschnitt des hl. Laurentius auf einem um 1420–1435 entstandenen Glasgemälde aus der Kapelle von Hampton Court (Hereford and Worcester) im Victoria and Albert Museum, London, WILLIAMSON, 2003, Fig. 32.

[877] LAFOND, 1956; MARKS, 1993, S. 92–102.

[878] KAT. AUSST. PARIS, 2004, S. 87f. (Florian Meunier), Nr. 71f. (Florian Meunier, Philippe Plagnieux). Ein bekanntes Beispiel sind auch die Glasmalereien mit Szenen aus dem Tristanroman in den Fenstern der Schatzkammer des Palastes von Jacques Cœur in Bourges, FAVIÈRE, 1992, S. 115–118, 153, Abb. 71.

[879] Vgl. etwa die Beispiele im Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, oder im Art Institute, Chicago, CV USA CHECKLIST II, 1987, S. 179; CV USA CHECKLIST III, 1989, S. 127.

[880] Vgl. etwa das Bildnis einer Dame bei der Toilette im Musée des Beaux Arts Dijon, École de Fontainebleau, Mitte des 16. Jahrhunderts, CHÂTELET/THUILLER, 1963, Abb. S. 110.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Die Köpfe der beiden Männer darüber sind jedenfalls in einer anderen Handschrift ausgeführt, ihre ausdrucksvolle Miene, ihr intensiver Blick gemahnt vage an die spröden Charakterköpfe von Nicolas Dipre (gest. 1519 bzw. 1531/32)[881].
Datierung: Paris(?), um 1520/30 und um 1570.

CVMA 98757
EF

KAT. NR. 150: KOPF EINES ENGELS(?)

Fig. 314, Abb. 193

Maße: H. 12,8 cm, B. 12,8 cm. Inv. Nr. F.2381 e.
Bibliographie: Unpubliziert.
Provenienz: 1935 erworben aus der Sammlung Albert Figdor, Wien; Vorbesitzer G. Champy, Paris.
Erhaltung: Der Zustand von Bemalung und Glas ist vorzüglich. Am rechten Rand Spuren von Kitt.

Fig. 314. Kopf eines Engels(?). Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Niederlande(?), um 1460/70. – Kat. Nr. 150.

Ikonographie, Farbigkeit: Das junge androgyne Gesicht, die langen blonden leicht gelockten Haare und das weiße schmucklose Gewand könnten von einem Engel stammen. Vielleicht gehörte er zu einer Verkündigung an Maria, wie man aus seinem Blick schließen möchte, der voll Aufmerksamkeit auf eine links vor ihm befindliche Person gerichtet scheint.
Technik, Stil: Die Bemalung des außerordentlich qualitätvollen Stücks ist mit großer Sorgfalt ausgeführt. Der Kopf wurde zunächst auf beiden Seiten in fein abgestuften Halbtonlasuren aus Licht und Schatten modelliert, die Plastizität der Formen durch lockere Parallelschraffen, weich gewischte Glanzlichter oder Radierstriche akzentuiert, Konturen und Binnenzeichnung in leichten Pinselstrichen aufgetragen.

Die Form des Gesichts mit breiten Wangen, hoher Stirn und kleinem Kinn, die schmale lange Nase, die flach geschwungenen dunklen Brauen, der Mund mit dünner Ober- und voller Unterlippe entsprechen einem Schönheitsideal, wie es auch Madonnen und Engel der großen niederländischen Meister, etwa des Rogier van der Weyden, Hans Memling oder Dirk Bouts verkörpern. Man fühlt sich entfernt an Köpfe des Nicolas Froment (tätig zwischen 1461–1483) erinnert, etwa an das Antlitz des Apostels Johannes in dem Triptychon mit der Auferweckung des Lazarus von 1461 in den Uffizien, Florenz[882].
Datierung: Niederlande(?), um 1460/70.

CVMA 98723
EF

KAT. NR. 151: HL. BARBARA

Abb. 195

Maß: Dm. 23 cm, ohne den blauen Rand 21,8 cm. Inv. Nr. AE 299.
Bibliographie: Schmitz, 1913, 2, S. 23, Anhang Nr. 11 (Köln, um 1500); Schmitz, 1923, Abb. 50; Heye, 1965, S. 49 Erähnung); Metz, 1966, Nr. 490 (Köln, um 1500, wohl aus demselben Zyklus wie Kat. Nr. 152).
Provenienz: 1912 als Geschenk eines Ungenannten an das Deutsche Museum, Berlin. Nach kriegsbedingter Auslagerung in Central Collecting Point Wiesbaden vor 1966 an die Skulpturensammlung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz übergeben, seit 1984 im Bestand des Kunstgewerbemuseums.
Erhaltung: Verbleiung und Randeinfassung aus blauem Glas neu. Die Innenseite des Glases mit vereinzelten Kratzspuren, die Außenseite mit einem quer über die Mitte verlaufenden Strich. Bemalung gelockert, stellenweise porös, auf der Innenseite größere Verluste in den zarteren Linien und im Halbton insbesondere in der linken Bildhälfte.
Ikonographie: Die hl. Barbara, eine der „virgines capitales", gehört zum Kreis der Vierzehn Nothelfer. Sie ist hier in graziöser Haltung vor dem Ehrentuch stehend dargestellt und blickt mit leicht geneigtem Haupt auf die Märtyrerpalme in ihrer Hand nieder. Ihre linke Schulter bedeckt ein weiter Schleppmantel, den sie in der Taille so gerafft hält, dass er sich zu einem dekorativen Faltengebilde bauscht. Er gibt den Blick auf ihr modisches und eng geschnittenes Obergewand frei, unter dem sie ein kostbar gemustertes langärmeliges Untergewand trägt. Ihre langen blonden Haare ziert ein Schapel, das jedoch, wie die Korrosionsspuren vermuten lassen, keine Krone war. Rechts neben ihr steht ihr Attribut, der Turm, in dem sie ihr Vater wegen ihrer Schönheit gefangen hielt. Er weist, wie üblich, ein drittes Fenster auf, das Barbara als Symbol der Trinität nach ihrer Bekehrung zum Christentum dort demonstrativ hatte einbauen lassen. Das Gebäude rechts hinter dem Turm dürfte die Burg ihres Vaters darstellen[883].
Farbigkeit: Silbergelb getönt sind Nimbus, Märtyrerpalme, Haare, Untergewand, Borten des Mantels und die Wiese rechts neben der Heiligen.
Technik, Stil: Obgleich das flüchtig radierte Damastmuster des Ehrentuchs die kleine Scheibe zunächst als Routinearbeit erscheinen lässt, weisen doch die in feinen Linien ausgeführte Zeichnung, die in zarten Halbtönen lavierte, durch Parallel-

[881] Sterling, 1987/1990, 2, S. 108–111; AKL, 27, 2000, S. 537f. (Luc Ta-Van-Thinh).

[882] Sterling, 1941, Abb. 99.

[883] LCI, 5, 1973, Sp. 304–311 (Leander Petzold).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 315. Hl. Barbara. Wien, Albertina. Flandern, Meister FVB, um 1480/1500.

schraffen akzentuierte Modellierung und die nuancierte Kolorierung in Silbergelb auf die sorgfältige Ausführung durch einen versierten Glasmaler hin. Der Darstellung motivisch und stilistisch verwandt ist ein Kupferstich des Meisters FVB (Fig. 315), der die hl. Barbara in ähnlicher Haltung wiedergibt. Beide Gestalten sind hochgewachsen und schlank, haben ein schmales, ernstes und in sich gekehrtes Gesicht mit spitzem Kinn und eng zusammenstehenden Augen. Sie tragen dasselbe, am Oberkörper eng anliegende Gewand mit halben pelzbesetzten Ärmeln, ein gemustertes Unterkleid mit langen Armen; ihr Mantel bedeckt nur eine Schulter und ist von der Taille abwärts zu einem dekorativen Faltenwurf arrangiert. Allerdings wirkt die Modellierung

[884] Grundlegend immer noch LEHRS, 7, 1930, S. 102–164, wenngleich seine These, der Meister könne Frans von Brügge geheißen haben, nicht akzeptiert wurde, weil in den Quellen weder ein Goldschmied noch ein Kupferstecher dieses Namens zu finden ist; SMITH, 1970, S. 115f.; BARTSCH, 8, 1980, S. 164–194 (Jane Campbell Hutchison).

Abbildung aus lizenzrechtlichen Gründen entfernt.

Fig. 316. Hl. Johannes Evangelist. Santa Barbara, Santa Barbara Museum of Art. Flandern, um 1490/1500.

des Stoffes auf dem Glasgemälde insgesamt weicher, das Relief der Falten ist nicht so scharf formuliert. Meister FVB war zwischen 1480 und 1500 in Flandern tätig und gilt als einer der besten Kupferstecher seiner Zeit[884]. Neben Anregungen von Graphiken Martin Schongauers lassen sich in seinem Werk vor allem Einflüsse von Dirk Bouts nachweisen, auf dessen Vorbild auch das Faltenornament im Mantel Barbaras mit der Kaskade aus spitz zulaufenden übereinander gestaffelten Schüsselfalten zurückgehen könnte. Es findet sich nahezu identisch bei der hl. Barbara auf dem Außenflügel der sogenannten „Perle von Brabant“ (um 1465) in der Alten Pinakothek München wieder[885].

Die Rundscheibe mit der hl. Barbara stammt höchstwahrscheinlich aus dem gleichen Zyklus wie die hl. Anna selbdritt (Kat. Nr. 152). Die Folge dürfte auch männliche Heilige eingeschlossen haben, wie eine in Stil, Komposition und Format entsprechende Scheibe im Santa Barbara Museum of Art nahe legt (Fig. 316)[886].

Datierung: Südliche Niederlande, um 1490/1500.

CVMA 98749

EF

KAT. NR. 152: HL. ANNA SELBDRITT

Abb. 196

Maß: Dm. 22,2 cm, ohne den blauen Rand 21 cm. Inv. Nr. AE 300.

Bibliographie: Vgl. Kat. Nr. 151.

Provenienz: Vgl. Kat. Nr. 151.

Erhaltung: Verbleiung und Randeinfassung aus blauem Glas neu. Bemalung der Innenseite gelockert und stellenweise ausge-

[885] SCHAWE, 2006, Abb. S. 369.

[886] CV USA CHECKLIST IV, 1991, S. 60.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 317. Madonna mit Kind, Ausschnitt. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza. Dirk Bouts, um 1465.

brochen. Die Außenseite des Glases mit einem senkrechten Kratzer, die im Halbton bemalten Partien mit dichtem Lochfraß.
Ikonographie: Vor einem Ehrentuch stehen leicht nach rechts gewendet die hl. Anna und vor ihr, kindhaft klein, Maria mit dem Jesusknaben auf dem Arm. Im Zuge der seit dem späten 15. Jahrhundert stark gewachsenen Annenverehrung waren viele Varianten des traditionellen Bildtyps entstanden, darunter auch die stehende Gruppe[887]. Sie zeigt die Gestalten allerdings in der Regel einander liebevoll zugewandt und zudem oft miteinander agierend. Im Unterschied dazu ist die Darstellung hier streng hierarchisch. Entsprechend trägt Maria auch nicht die Krone der himmlischen Königin, sondern wird mit offenen Haaren, als reine Jungfrau und prädestinierte Mutter des Erlösers vor Augen geführt. Darauf deutet auch der Apfel in der Hand des Jesusknaben hin, der, auf die Erbsünde anspielend, ihn als neuen Adam und sie als neue Eva bezeichnet[888].
Farbigkeit: In kräftigem Goldgelb leuchten die Nimben von Christus und Anna, der Schnitt ihres Buches, der Apfel und die Haare Marias; auf den Wiesen und Bäumen hingegen ist das Silbergelb nur sehr dünn aufgetragen, um mit der grauen Lasur eine grünliche Farbwirkung zu erzielen.
Technik, Stil: Zum Stil vgl. Kat. Nr. 151. Deutlicher als bei der hl. Barbara scheint hier der Einfluss von Dirk Bouts greifbar, insbesondere an der Darstellung Marias, für die das kleine Tafelgemälde der Madonna mit Kind in der Sammlung Thyssen-Bornemisza, Madrid, als Vorbild gedient haben könnte (Fig. 317)[889]. Sie ähnelt ihr in Aussehen und Haltung, trägt dieselbe schlichte Kleidung, vergleichbar ist auch die weite Flusslandschaft zu Seiten des Ehrentuchs. Allerdings zeigt sich in der Wiedergabe des Faltenwurfs der zeitliche Unterschied zu dem Tafelbild. Während der Mantel Marias dort von der Taille abwärts nur wenige weiche und flache Mulden bildet, ist er hier zu üppig ondulierenden, in ihrer Plastizität klar formulierten Kaskaden gerafft, wie sie dem Stil am Ende des Jahrhunderts entsprechen. Die Nähe zu Meister FVB zeigt sich hier vor allem an den verwandten Faltenmotiven und der Art, Stoffe wiederzugeben[890].
Datierung: Südliche Niederlande, um 1490/1500.

CVMA 98783
EF

KAT. NR. 153: ENTHAUPTUNG JOHANNES' DES TÄUFERS

Fig. 318, Abb. 197

Maß: Dm. 23,5 cm. Inv. Nr. AE 465.
Bibliographie: HEYE, 1965, S. 49f. („niederländische Monolithscheibe", um 1500); METZ, 1966, S. 87 (lokalisiert „Niederlande", datiert „Anfang 16. Jahrhundert").
Provenienz: 1921 durch Wilhelm von Bode für das Deutsche Museum erworben. Nach kriegsbedingter Auslagerung im Central Collecting Point Wiesbaden, vor 1966 an die Skulpturensammlung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz übergeben, seit 1984 im Bestand des Kunstgewerbemuseums.
Erhaltung: Auf der Innenseite Glas und Bemalung vorzüglich erhalten, allein in der Zeichnung des Henkergesichtes etwas verloren, bei den Architekturen in feinen Linien reduziert und bei Salome entlang eines Y-förmigen Sprunges retuschiert. Auf der Außenseite Glas und Bemalung vorzüglich, winzige Bereibungen. Neues Umblei.
Ikonographie, Komposition: Die Rundscheibe zeigt als Hauptszene im Vordergrund die Enthauptung des Johannes Baptista, begleitet von zwei Nebenszenen, dem unmittelbar vorausgehenden Tanz der Salome vor Herodes links im Mittelgrund und im Hintergrund die länger zurückliegende Begegnung von Maria und Elisabeth[891]. In der Hauptszene, die vor einem Gebäude ihren Platz hat, kniet Johannes nach links ins Profil gewandt mit verbundenen Augen, er hat die Hände betend erhoben und wartet auf seine Enthauptung. Diese wird der rechts hinter ihm ste-

[887] Zur Ikonographie vgl. LCI, 5, 1973, Sp. 185–190 (Johannes H. Emminghaus); BRANDENBARG, 1990; KAT. AUSST. NIJMEGEN, 1992.
[888] In Rupert von Deutz' „Commentaria in Cantica" wurde Christi Entgegennahme der Frucht mit seiner Fügung in den Willen seines Vaters gleichgesetzt, FERGUSON, 1954, S. 108.
[889] Accession no. 1933.10; EISLER, 1989, Nr. 8; SMEYER, 1998, Nr. 96.
[890] Vgl. etwa das Faltengebilde im Mantel des Apostels Andreas (L. 28) oder in dem des Evangelisten Johannes (L. 17), BARTSCH, 8, 1980, S. 170, 182 (Jane Campbell Hutchison).
[891] Zur Ikonographie des Johannes Baptista vgl. LCI, 7, 1974, Sp. 164–190 (Elisabeth Weis); zur Ikonographie der Heimsuchung vgl. LCI, 2, 1970, Sp. 229–235 (Martin Lechner); zu den Textquellen vgl. TRE, 17, 1988, S. 172–181 (Otto Böcher).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 318. Enthauptung Johannes' des Täufers. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Nord-Niederlande, Umkreis des Meisters der Virgo inter Virgines, kurz vor 1500. – Kat. Nr. 153.

hende Henker ausführen, der mit seinem Zweihänder zum Schlag ausgeholt hat. Die rechts stehende und dorthin auch ausgerichtete Salome hat sich in einer Drehung nach links umgewandt, schaut der Enthauptung zu und trägt eine große, flache Schüssel in der Rechten, auf der sie das abgeschlagene Haupt des Täufers zu Herodes tragen wird. Für die Nebenszene im Mittelgrund führt der Blick durch eine Arkade mit Kielbogen in einen Innenraum und auf den Tanz der Salome vor ihren Eltern Herodes und Herodias, zu dem zwei Musikanten aufspielen, während zwei Diener Essen und Getränke auftragen. Im Hintergrund begegnen sich die Mütter von Jesus und Johannes. Ob die Scheibe zu einem Zyklus gehörte, ist unbekannt, erscheint aber wenig wahrscheinlich, da die Darstellung in sich geschlossen erscheint und mit der Heimsuchung auf Johannes' Funktion als Vorläufer und Märtyrer im Namen Christi verwiesen ist.
Technik, Stil: Die Zeichnung ist in feinen bis dickeren Linien aus Schwarz- und Braunlot aufgetragen. Plastizität ist durch gestupfte Halbtöne und feine Übergänge in Schwarz- und Braunlot erreicht. Silbergelb findet sich als Auszeichnung: ein dunklerer Ton am Gewand des Täufers, hellere Färbungen am Boden und die hellsten Töne an der Kleidung von Henker und Salome sowie in der Szene im Mittelgrund. Die Komposition mit einer Hauptszene im Vordergrund und je einer Nebenszene in Mittel- und Hintergrund sowie den Ein- und Durchblicken erinnert an Rogier van der Weydens Johannes-Retabel (Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie), das von Malern in den Niederlanden bis um 1500 immer wieder aufgegriffen und abgewandelt wurde. In Einzelformen geht die Scheibe auf jenen in Delft zwischen 1483 bis 1498 nachgewiesenen Maler zurück, der nach einem Bild mit Maria inmitten von weiblichen Heiligen (Fig. 319) als Meister der Virgo inter Virgines bezeichnet wird[892]. Die längsovalen Frauenköpfe auf langem Hals mit hoher Stirn, kugeligen Augäpfeln, langer Nase, strichdünnem Mund und kleinem Kinn können als Vorbild für die Salome der Berliner Scheibe gesehen werden. Die durchaus nicht häufige Rückenfigur des Henkers könnte von dem rechten Hirten auf dem Retabel mit der Anbetung der Könige des gleichen Malers (Salzburg, Museum Carolini Augusteum) angeregt worden sein, und der im Profil gegebene Kopf des Täufers ähnelt jenem des Joseph von Arimathia in der Beweinung dieses Delfter Malers (Liverpool, Walters Art Gallery). Da sich Kopfbedeckungen wie der Turban Salomes oder die Hüte der Figuren im Mittelgrund auf mehreren Werken des Meisters finden und ein Scheibenriss mit einer mythologischen Szene (Tod des Narziss?; Paris, Louvre, Cabinet des Dessins) ihm bzw. seinem nahen Umkreis zugeschrieben und in die 1480er Jahre datiert wird, spricht alles für eine stilistische Nähe und die Zuweisung der Scheibe in diesen Umkreis. Da die langen Falten denen der Zeit um 1500 näher stehen als den Gebilden der 1480er Jahre, liegt eine Datierung kurz vor 1500 nahe.
Datierung: Nord-Niederlande, Umkreis des Meisters der Virgo inter Virgines, kurz vor 1500.

CVMA 98706
GP

Fig. 319. Maria inmitten von weiblichen Heiligen. Amsterdam, Rijksmuseum. Meister der Virgo inter Virgines, Delft, um 1490.

[892] Grundlegend zu dem Maler vgl. FRIEDLÄNDER, 1903; DA, 20, S. 781–783 (Mark L. Evans).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KAT. NR. 154: HL. JOHANNES EVANGELIST

Fig. 320, Abb. 198

Maß: Dm. 23,5 cm. Inv. Nr. AE 466.
Bibliographie: HEYE, 1965, S. 50 (Erwähnung); METZ, 1966, Nr. 489 (Niederlande, um 1500).
Provenienz: Erworben 1921 aus der Sammlung Wilhelm von Bode, Berlin, für das Deutsche Museum, Berlin. Nach kriegsbedingter Auslagerung in Central Collecting Point Wiesbaden vor 1966 an die Skulpturensammlung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz übergeben, seit 1984 im Bestand des Kunstgewerbemuseums.
Erhaltung: Die vielfach gesprungene Scheibe mit einem Deckglas trocken doubliert, die Bruchkanten eingetönt. Das Glas ist intakt, die Bemalung leicht berieben, das Braunlot gelockert mit geringfügigen Ausbrüchen.
Ikonographie: Johannes, der schon früh mit dem Evangelisten identifizierte Lieblingsjünger Jesu, steht, leicht aus der Achse nach rechts versetzt, im Bildvordergrund. Er ist in weiße, goldgesäumte Gewänder gehüllt, das Ende seines Mantels weht, wie von einem jähen Windstoß bewegt, hinter seinem Rücken hoch auf. Mit seiner Linken segnet er den als Messkelch wiedergegebenen Giftbecher, dessen tödlichen Inhalt ein kleiner Drache symbolisiert. Hinter dem Heiligen erstreckt sich eine weite, von Baumgruppen durchzogene Wiesenlandschaft, zwischen Hügeln eingebettet erblickt man eine prächtige Stadt mit Palästen und wehrhaften Türmen, links in weiter Ferne hohe Berge und eine Burg.
Farbigkeit, Technik, Stil: Die Bemalung ist zügig in zarten Pinselstrichen und hellen Braunlotlasuren aufgetragen, die Plastizität der Formen durch fein gestrichelte Parallelschraffen und breiter radierte Lichtstege hervorgehoben. In kräftigem Silbergelb sind Gewandborten, Kelch, Nimbus und Goldhaar akzentuiert, während lichtere mit Braun versetzte Töne das Moosgrün von Wiesen, das fahle Sumpfgrün fetter Blattpflanzen oder das im Sonnenlicht flimmernde Laub von Bäumen suggerieren. Die routinierte Maltechnik deutet auf einen versierten Glasmaler. Umso mehr erstaunt die ungewöhnliche Form von Johannes Nimbus, deren seltsame blütenartige Gestalt neben den sonst bei Heiligen üblichen runden Nimben[893] völlig aus dem Rahmen fällt.
Die priesterähnliche Kleidung des Johannes und die Kelchsegnung entsprechen ebenso wie sein jugendliches Aussehen der Bildtradition[894]. Seine hier jedoch noch fast kindliche Miene und die in langen Korkenzieherlocken auf die Schulter fallenden Haare dürften auf einen Gesichtstypus rekurrieren, den Jan van Eyck mit dem Bildnis des Evangelisten auf dem Außenflügel des Genter Altars (1432) geprägt hat[895]. Dieser Johannestypus scheint vor allem in der Kölner Malerei Anklang gefunden zu haben, so beim Meister des Bartholomäus-Altars, dem Meister der Heiligen Sippe[896] und bei einem namentlich nicht bekannten Glasmaler[897].
Wenn man die Herkunft des Kabinettstücks dennoch eher in den südlichen Niederlanden vermuten möchte, so liegt das vor allem

Fig. 320. Hl. Johannes Evangelist. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Niederlande, um 1500. – Kat. Nr. 154.

an der Art der Landschaftsgestaltung und des Stadtpanoramas, die an Hintergrundmotive erinnern, wie sie bei Jan van Eyck und Rogier van der Weyden und den Meistern aus ihrem Umkreis sowie ihrer Nachfolge begegnen. Bezeichnend dafür ist der weitgehende Verzicht auf die dramatische Steigerung einzelner Details, die Beschränkung auf sanfte Hügel, Wiesen, die durchzogen sind von baumgesäumten Wegen, die Betonung der Perspektive durch einzelne großblättrige Pflanzen im Vordergrund und silbrige Berge im Hintergrund[898].
Datierung: Niederlande, um 1500.

CVMA 98769
EF

KAT. NR. 155: HEILUNG DES ALTEN TOBIAS

Fig. 321, Abb. 199

Maß: Dm. 23,4 cm. Inv. Nr. AE 467.
Bibliographie: POPHAM, 1928, S. 178 (Erwähnung); HEYE, 1965, S. 49f. (niederländisch); METZ, 1966, S. 87 (lokalisiert „Niederlande", datiert „Anfang 16. Jahrhundert").
Provenienz: Für das Deutsche Museum durch Wilhelm von Bode erworben. Nach kriegsbedingter Auslagerung im Central Collecting Point Wiesbaden, vor 1966 an die Skulpturensammlung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz übergeben, seit 1984 im Bestand des Kunstgewerbemuseums.
Erhaltung: Ein Sprung von links oben nach Mitte rechts geklebt. Bemalung und Glas auf Innen- und Außenseite vorzüglich.

[893] LMA, 6, 1993, Sp. 1194 (Josef Engemann).
[894] LCI, 7, 1974, Sp. 108–130 (Martin Lechner).
[895] St. Bavo, Gent, FRIEDLÄNDER, 1, 1967, Pl. 13.
[896] ZEHNDER, 1990, Abb. 189, 267.
[897] The Brooklyn Museum (1982.47.3b), New York, CV USA CHECKLIST IV, 1991, S. 150; CV USA CHECKLIST I, 1985, S. 140.
[898] Vgl. beispielsweise die Landschaft auf dem rechten Innenflügel des Miraflores-Altars oder die Stadtansicht auf dem rechten Innenflügel des Middelburger Altars, beide Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, KEMPERDICK, 1999, Abb. 35, 62.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 321. Heilung des alten Tobias. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Niederlande oder Niederrhein, nach Meister der Tobias-Legende, um 1510–30. – Kat. Nr. 155.

Fig. 322. Heilung des alten Tobias. Earsham/Norfolk, Church of All Saints, s VI, 1b. Um 1525.

Ikonographie, Komposition: Die Hauptszene der Rundscheibe zeigt in einem Innenraum die Heilung des älteren Tobias, auch Tobit genannt, durch seinen Sohn, den jüngeren Tobias; die zeitlich vorausgehende Heimkehr des Sohnes ist im Blick durch ein Fenster als Nebenszene in einer weiten Landschaft zu sehen[899]. Die dargestellte Begebenheit ist abschließender Teil der alttestamentlichen, deuterokanonischen Geschichte über den gottesfürchtigen Tobit, der unverschuldet erblindet und durch göttliche Hilfe geheilt wird, indem der Engel Raphael seinem Sohn ein Heilmittel weist[900]. Die zentrale, großteils links der vertikalen Mittelachse befindliche Gruppe besteht aus dem als Rückenfigur im Profil nach rechts sitzenden Tobit, dem rechts vor ihm stehenden Tobias, der mit der Rechten ein kleines Gefäß mit dem Heilmittel hält und in der Linken ein kleines Instrument führt, sowie der links hinter Tobit stehenden Ehefrau Hanna, die der Heilung zuschaut und betend die Hände gehoben hat. Die rechte Bildhälfte wird durch den mit Strahlennimbus und Flügeln ausgezeichneten Engel Raphael eingenommen, der zur Hauptgruppe gewandt auf einer Bank sitzt und der Heilung zuschaut. In der Nebenszene begrüßen der links gebeugt stehende Tobit und seine vor ihm stehende Frau den herangekommenen Tobias, der vom Engel und dem in Darstellungen von Tobias und Engel typischen Hund begleitet wird. Zudem ist auf die nächste, die Geschichte beschließende Szene voraus gewiesen, in der sich der Engel, der Tobit wie Tobias als Mensch erschienen war, zu erkennen gibt. Indem nämlich Tobit, der als Blinder die Augen noch geschlossen hat, bereits in Richtung des am Strahlennimbus als Engel erkennbaren Raphael blickt und betend-dankend die Hände erhoben hat, sind englischer Urheber und göttlicher Ursprung der durch Tobias ausgeführten Heilung offenbar. Trotz der Deutung des Tobias als Typus für Christus, u.a. weil er das Heilmittel aus einem Fisch (griech. IXTYS als Anagram für „Iesus Christos Theous Yios Sotär“) gewonnen hat, gibt die Scheibe keine Hinweise, dass sie Teil eines Zyklus war. Für diesen spricht allgemein, dass Fenster-Zyklen mit der Tobias-Geschichte in zeitlicher und örtlicher Nähe zu rekonstruieren sind[901]. Dagegen spricht, dass auch Einzelszenen der Tobias-Geschichte während des 15. und 16. Jahrhunderts in den Niederlanden als Glasmalerei in profaner Verwendung nachzuweisen sind[902].

Technik, Stil: Die Scheibe zeigt hellgelbes bis orangerotes Silberlot sowie Braun- und Schwarzlot; die letzteren beiden sind gestupft, in Voll- und Halbtönen gemalt, auch wurde aus ihnen radiert. Für die insgesamt tadellos ausgeführte Scheibe ist eine

[899] Zur Ikonographie vgl. LCI, 4, 1972, Sp. 320–326 (Hanne Weskott); zum Buch Tobit vgl. TRE, 33, 2002, S. 573–579 (Beate Ego).

[900] VULGATA, S. 676–690 (Liber Tobiae, abgekürzt: Tb), hier S. 686f. (Tb 11). Das Fehlen des Buches Tobias in heutigen protestantischen Bibeln kann nicht zur Annahme eines ausdrücklich katholischen Hintergrundes der Scheibe verleiten, da das Buch Tobias im Umkreis Luthers kurz vor 1534 übersetzt und katholischerseits erst mit dem 1563 endenden Konzil von Trient kanonisch wurde; zur Auslegung des Buches Tobias vgl. GAMBERONI, 1969.

[901] Allein in den Niederlanden sind 40 niederländische Rundscheiben und Zeichnungen mit Szenen der Tobias-Geschichte nachzuweisen, die in einer Rundscheiben-Checkliste der fünf flandrischen Provinzen publiziert werden soll. Ich danke C. J. Berserik, Den Haag, für den freundlichen Hinweis.

[902] LCI, 4, 1972 Sp. 320–326, bes. Sp. 324 (Hanne Weskott).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

nicht erhaltene Zeichnung des Meisters der Tobias-Legende anzunehmen. Dessen an Werken des Hugo van der Goes geschulte, charakteristische Formensprache zeigt sich u.a. am kantigen Umbrechen der Falten, an den schmalen, wie eingeschnitten wirkenden Faltentälern und dem Brokatmuster auf Tobias' Kissen. Als Œuvre des anonymen, im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts in den Niederlanden tätigen Zeichners gelten eine Folge von Zeichnungen der Tobias-Legende (Windsor Castle) sowie Zeichnungen zu Joseph in Ägypten (Oxford, Ashmolean Museum), zum Tod des Narziss (Paris, Louvre, Cabinet des Dessins) und eine Kreuzigung des hl. Andreas (Florenz, Uffizien)[903]. Bis auf letztere haben alle eine kreisrunde Rahmung und wurden, wie der Vergleich der Zeichnung mit Tobias' Fischfang (Windsor Castle) und einer danach gefertigten Rundscheibe (Brüssel, Musée Cinquantenaire) zeigt, offenbar als Vorzeichnungen für Glasmalerei geschaffen[904]; in der Forschung wird diskutiert, ob der Anonymus selbst Glasmaler war. Kat. Nr. 155 geht auf eine mehrfach benutzte Vorlage zurück, sind doch nicht weniger als fünf in Maß und Komposition weitgehend identische Scheiben nachgewiesen[905]. Unter den bekannten Scheiben steht Kat. Nr. 155 jener in der Church of All Saints in Earsham, Grafschaft Norfolk (Fig. 322) am nächsten. Sie ist einem Glasmaler zuzuschreiben, der eine verlorene Vorlage des Meisters der Tobias-Legende weitgehend ohne eigene Zutaten oder Veränderungen benutzte und deshalb als Künstler nicht zu bestimmen ist. Angesichts der Verwendung der Zeichnungen dieses Meisters als Vorlagen für Glasmalerei bis um 1530 und der Datierungen der genannten Varianten in die Zeit um 1520 ist Kat. Nr. 155 in einer Zeitspanne von 1510 bis 1530 anzusetzen und an den Niederrhein oder in die Niederlande zu lokalisieren.

Datierung: Niederlande oder Niederrhein, nach Meister der Tobias-Legende, um 1510–30.

CVMA 98707

GP

KAT. NR. 156: JOHANNES DER TÄUFER MIT STIFTERIN

Abb. 200

Maß: Dm. 21,8 cm. Keine Inv.-Nr.

Bibliographie: SCHMITZ, 1913, 1, S. 69, 2, S. 7, Nr. 93 (Köln, um 1530).

Provenienz: Unbekannt.

Erhaltung: Die zwischen zwei Deckgläsern eingebleiten Bruchstücke weisen an den Kanten Reste eines Klebstoffes auf. Die Glasoberflächen sind intakt. Die Bemalung inklusive der rückseitigen Lasuren gut erhalten, nur im Gewand des Johannes die Konturen stellenweise ausgebrochen.

Ikonographie: Die rechte Bildhälfte mit der Hauptfigur der Szene ist zwar verloren, doch lassen der noch sichtbare Balken und der Ansatz von Oberschenkel und Knie keinen Zweifel daran, dass dort Christus mit dem geschulterten Kreuz dargestellt war. Er ging auf die Stifterin zu, die links vor ihm auf dem Rasen kniend mit betend gefalteten Händen zu ihm aufblickt. Ob sie eine Nonne war, worauf schwarzer Mantel, Gebende und braunes Gewand zunächst deuten[906], ist nicht gewiss, denn solch dezente Kleidung galt gemeinhin als Ausdruck von Frömmigkeit und wurde ebenfalls von verheirateten oder verwitweten Frauen getragen[907]. Hinter ihr steht in der Art eines Schutzpatrons hünenhaft groß Johannes der Täufer, wie üblich als bärtiger Asket in Umhang und Fellgewand und mit der Rechten auf das auf dem Buch ruhende Lamm weisend. Attribut und Geste beziehen sich auf seine prophetischen Worte „Ecce agnus Dei qui tollit peccata mundi" (Siehe das Lamm Gottes, das hinweg nimmt die Sünden der Welt; Joh 1,29) und gelten zugleich Christus, der in ganzer Figur leibhaftig vor ihm stand. Eine beispiellose Bilderfindung ist der blockhaft mächtige, quer ins Bildfeld geschobene Sarkophag Christi, der Vorder- und Hintergrund, Figurengruppe und Landschaftsraum voneinander trennt.

Die Kombination der Motive ist ungewöhnlich und geht möglichenfalls auf einen Wunsch der Auftraggeberin zurück. Umso einleuchtender ist ihre Bedeutung, denn mit der Weissagung von Johannes, dem Kreuz tragenden Messias und dem Sarkophag sind Verheißung und Vollzug der Erlösung sinnfällig ins Bild gesetzt. Der Hinweis auf Passion und Auferstehung Christi schien der um Fürbitte flehenden Frau mehr Nachdruck zu verleihen und ihrer Hoffnung auf Rettung mehr Aussicht zu verheißen. Unter diesem Aspekt ist man geneigt, in dem durch einen Turm als Gotteshaus definierten Gebäude im Hintergrund neben einem Symbol Jerusalems auch eine Anspielung auf die heilsvermittelnde Kraft der Kirche zu sehen.

Farbigkeit: Der Nimbus des Heiligen leuchtet in dunklem Goldgelb, sein Fellgewand, die Kanten seines Umhanges und der Kreuzbalken sind mit hellerem Silbergelb koloriert, die übrigen Gelbtöne auf der Wiese, sowie den Blendbögen und der Randleiste des Sarkophags sind mit Braunlotlasuren kombiniert, um eine ins Bräunliche oder Olivgrüne spielende Farbwirkung zu erzielen.

Technik, Stil: Kopf- und Figurentyp des Johannes sind deutlich abhängig von niederländischen Vorbildern, die vermutlich auf eine Erfindung des Rogier van der Weyden zurückgehen. Er begegnet in dieser Gestalt, wenngleich anders gekleidet, schon 1438 auf dem linken Flügel des Werl-Altars und später auch auf anderen Bildern[908]. Auf einem nur durch eine Kopie überliefer-

[903] THIEME-BECKER, 37, 1950, S. 326.

[904] Vgl. POPHAM, 1928.

[905] Vgl. CVMA GREAT BRITAIN, SUMMARY CATALOGUE, 1, 1993, Nr. 4 (Church of St Mary, Acton/Cheshire, s IX, 2b), Nr. 601 (Church of All Saints, Earsham/Norfolk, s VI, 1b), Nr. 760 (Church of St Mary Virgin, Glynde/East Sussex, Chor I, n, 2), Nr. 1885 (Church of St John, Rownhams/Hampshire, s V, 1b); weitere, stilistisch nahe stehende Scheiben der Tobias-Geschichte vgl. RACKHAM, 1936, S. 109.

[906] GLOSSARIUM ARTIS, 1982, S. 74–79.

[907] Vgl. etwa den Altarflügel mit der hl. Barbara und einer Stifterin mit sieben Töchtern vom Meister der Georgslegende (um 1474/80) im Wallraf-Richartz-Museum, Köln, ZEHNDER, 1990, Nr. 127, S. 258–261, Abb. 174.

[908] Madrid, Museo del Prado. Das früher auch Robert Campin bzw. dem Meister von Flémalle zugeschriebene Retabel gilt heute als Arbeit des Rogier van der Weyden, vgl. zuletzt THÜRLEMANN, 2002, S. 247, 303, Abb. 257. Vgl. ferner die Darstellung des Täufers auf dem linken Flügel des Braque-Triptychons im Louvre, Paris, und auf der sogenannten Madonna Medici im Städel Museum, Frankfurt am Main, VOS, 1999, Kat. Nr. 19, 31; sowie auf Arbeiten aus Rogiers Werkstatt, wie dem Diptychon der Jeanne de France im Musée Condé, Chantilly, oder dem Sforza-Triptychon in den Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel, KEMPERDICK, 1999, Abb. 118f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

ten Bildnis trug er zudem dasselbe kurzärmelige Fellgewand und einen bis in den Faltenwurf identischen, auf der Schulter geknoteten Mantel[909].
Auch das Motiv des das Querholz des Kreuzes umfassenden und nach links auf die Stifterin zugehenden Erlösers wurde aus der niederländischen Kunst übernommen. Als sein Urbild gilt die Kreuztragung Christi des Jan van Eyck, ein seinerzeit weithin berühmtes Gemälde, das zwar verloren, doch durch Kopien gut dokumentiert ist[910].
Obzwar SCHMITZ die Herkunft des Glasgemäldes aus Köln vermutete[911], sprechen die motivischen Beziehungen eher dafür, dass es im südniederländischen Raum entstanden ist. Der wie eine Metallscheibe wirkende Nimbus von Johannes deutet zudem darauf, dass auch italienische Einflüsse verarbeitet wurden. Die Ausführung der Glasmalerei, der Einsatz von Silbergelb und Schwarzlot in differenzierten Tönen und subtilen Nuancen verrät Routine und malerisches Geschick. Dennoch erweist sich die kleine Scheibe, sieht man von den aus Vorlagen übernommenen Figuren ab, wegen ihrer geläufigen Mustern folgenden Darstellung von Landschaft, Sarkophag und Kirche als Produkt einer seriell arbeitenden Werkstatt. Sie dürfte, nach dem Mantel der Stifterin zu schließen, dessen Oberteil in glockenförmig aufschwingenden breiten Falten Haupt und Schultern umhüllt und der über dem Scheitel eine scharfe Kerbe bildet, um 1520/30 entstanden sein.
Datierung: Südliche Niederlande, um 1520/30. CVMA 98773
EF

KAT. NR. 157: UNBEKANNTES WAPPEN

Abb. 201

Maß: Dm. 19,6 cm. Inv. Nr. 1887, 927.
Bibliographie: SCHMITZ, 1913, 2, S. 18, Nr. 366 (süddeutsch, Spätrenaissance); KAT. AUSST. BERLIN, 1969, Kat. Nr. 117 (15. Jahrhundert).
Provenienz: Unbekannt.
Erhaltung: Glas auf beiden Seiten intakt, Schwarzlot auf der Innenseite berieben, Kratzspuren, partiell abgeblättert.
Ikonographie: Das an einem doppelt geschlungenen Riemen hängende Wappen ist halbgespalten und geteilt und zeigt unten in Schwarz einen gelben Fingerring mit spitzem Stein, im rechten Obereck einen schräglinks gelegten weißen Fisch in Gelb, im linken Obereck in Schwarz noch einmal den Fingerring.
Technik, Stil: Die zierliche genaste, mit vierblättrigen Blüten besetzte Randleiste, die dem traditionellen Motiv des gotischen Maßwerkokulus eine verspielte Note verleiht[912], lässt an eine Entstehung der Glasmalerei um 1500 oder im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts denken. Die Form des Schildes mit gerader Oberkante und leicht geschweifter Spitze sowie der doppelt geschlungene Riemen deuten auf eine Herkunft aus dem französisch-niederländischen Bereich[913]. Tatsächlich erinnert das Kabinettstück in seiner dekorativen Auffassung an eine Wappenscheibe im Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen, die im schwarzen Feld drei nach links gewendete Möwen zeigt und von einem filigranen, aus zwei sich überkreuzenden Ovalen gebildeten genasten Vierpass gerahmt wird[914].
Datierung: Niederlande(?), 1. Viertel 16. Jahrhundert.
CVMA 98753
EF

KAT. NR. 158: DIE VERSÖHNUNG, AUS EINER FOLGE MIT DEM EXEMPEL VOM UNDANKBAREN SOHN

Fig. 323, Abb. 202

Maß: Dm. 22,6 cm. Inv. Nr. F.1030.
Bibliographie: STEGMANN, 1907, S. 590 (flämisch, Anfang 16. Jahrhundert).

Fig. 323. Die Versöhnung, aus einer Folge mit dem Exempel vom undankbaren Sohn. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Brüssel, Umkreis des Meisters der Josephsfolge, um 1520. – Kat. Nr. 158.

[909] B. Dierck de Casterlé Collection, Brüssel, FRIEDLÄNDER, 2, 1967, Plate 37, 17a. Dem gleichen Vorbild scheint auch Dirk Bouts' Täufer verpflichtet, etwa auf dem linken Flügel der „Perle von Brabant" (um 1465) in der Alten Pinakothek, München, SCHAWE, 2006, S. 300, sowie auf einer Zeichnung aus der Nachfolge des Hugo van der Goes, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Graphische Sammlung, KAT. AUSST. ANTWERPEN, 2002, Nr. 35. Den auf der Schulter geknoteten Umhang findet man allerdings bereits beim Bildnis Johannes des Täufers von Rogiers sog. Lehrer Robert Campin, THÜRLEMANN, 2002, Abb. 5.

[910] Zur Diskussion um die Kreuztragung des Jan van Eyck und deren Rezeption, dort auch Abbildungen zweier um 1470 bzw. zu Beginn des 15. Jahrhunderts entstandener Kopien des Gemäldes im Metropolitan Museum, New York und im Szépmüvészeti Muzeum, Budapest, KAT. AUSST. ANTWERPEN, 2002, S. 56f., sowie S. 17 mit Abb. 12f.

[911] SCHMITZ, 1913, 2, S. 7, Nr. 93.

[912] Vgl. Kat. Nr. 127.

[913] Für diesen Hinweis bin ich Dr. Harald Drös, Heidelberg, zu herzlichem Dank verpflichtet.

[914] Inv. Nr. 635, 4. Viertel 15. oder 1. Viertel 16. Jahrhundert, CV BELGIUM CHECKLIST I, 2007, S. 16.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 324. Der undankbare Sohn lässt seinen Vater darben. Worms, Museum Kunsthaus Heylshof. Niederlande, um 1520.

Abbildung aus lizenzrechtlichen Gründen entfernt.

Fig. 325. Der undankbare Sohn lässt seinen Vater darben. Paris, Institut Neerlandais, Collection Frits Lugt. Niederlande, um 1520.

Provenienz: 1935 erworben aus der Sammlung Albert Figdor, Wien; Vorbesitzer Ms. de Lannoy, Paris.
Erhaltung: Glasoberflächen unversehrt, die nur auf der Innenseite liegende Bemalung bis auf geringfügige Kratzspuren intakt. 1998 in der Werkstatt Dr. H. Oidtmann, Linnich, restauriert, mit neuem Randblei versehen und die Brüche geklebt.
Ikonographie: Die Szene atmet Behaglichkeit, sie spielt in einem gemütlich eingerichteten Wohnzimmer, dessen Mitte ein freundlich gedeckter Tisch einnimmt. Links davor steht die junge Hausfrau und heißt mit einladender Geste einen alten Mann willkommen, der soeben die Stube betreten hat. Herzlich empfängt ihn auch ihr Gatte, legt ihm den Arm um die Schultern und bittet ihn, auf dem mit Kissen gepolsterten Lehnstuhl am Kamin Platz zu nehmen. Sogar der kleine Sohn ist involviert und schiebt den Alten mit beiden Händchen zum Stuhl mit seiner mächtigen Rückenlehne. Die realistisch wiedergegebenen Details, das sorgfältig gebügelte Tischtuch, die fegende Magd links im Hintergrund, die über und neben dem Kamin verwahrten Gerätschaften zum Feuermachen am Kamin unterstreichen den Eindruck eines sauber und ordentlich geführten Haushalts.
Eine Parallele für das Motiv ist nicht bekannt[915]. Vergleichbar ist allerdings eine Scheibe aus dem Museum Heylshof in Worms, die, obzwar von anderer Hand ausgeführt, eine ähnliche Darstellung zeigt (Fig. 324)[916]. Sie spielt in demselben Raum, und die Figuren sind, bis auf das Kind, die gleichen. Doch brennt nun im Kamin ein Feuer, und auf dem Tisch steht eine größere Mahlzeit. Dort hat das junge Paar einander gegenüber Platz genommen, während der alte Mann mit einem Teller in der Hand hinter der Frau steht.
Eine mit dem Glasgemälde übereinstimmende Zeichnung befindet sich in der Sammlung Frits Lugt, Paris (Fig. 325)[917]. Karel BOON deutete die Darstellung ausgehend von der Nebenszene links, in welcher der Vater dem Sohn mit einem Geldbeutel und Geschirr sein Erbe vorzeitig übergibt, als frühe Variante des seit etwa 1590 geläufigen Motivs der „Undankbaren Kinder" bzw. der „Reichen Kinder und armen Eltern". Damit gab er, auch wenn dieses einer anderen Ikonographie folgend stets die alten Eltern in demütiger Haltung vor dem reich gekleideten Sohn und seiner Familie zeigt[918], den entscheidenden Hinweis auf den Undank des Sohnes als Bildthema. Die Zeichnung in Paris, zu der bis zu ihrer Versteigerung 1937 noch zwei weitere Blätter gehörten, deren Verbleib und Bildinhalte unbekannt sind[919], sowie die beiden Scheiben in Berlin und Worms sind jedoch Teile einer umfangreicheren Serie. An der Handlung, so weit sie sich aus den Bildinhalten erschließen lässt, sind nicht beide Eltern beteiligt, sondern nur der Großvater, eine Rolle spielen außer-

[915] Möglicherweise war die Scheibe ursprünglich von einem Randstreifen mit einer die Szene erläuternden Beischrift umgeben.

[916] Museum Heylshof, Worms, Dm. 22 cm. Die Kenntnis dieser Scheibe verdanke ich dem freundlichen Hinweis meines Kollegen Dr. Erwin Pokorny, Wien, der mich zugleich auch auf die damit übereinstimmende Zeichnung im Institut Neerlandais, Collection Frits Lugts, Paris, sowie die entsprechende Literatur aufmerksam machte: SWARZENSKI, 1927, Nr. 195, Taf. 62 (Schweiz?, um 1520); BOON, 1992, 1, Nr. 254.

[917] Institut Neerlandais, Collection Frits Lugt, Paris, Inv. Nr. 8600.

[918] Den Hinweis, auch die Berliner Scheibe zeige eine Darstellung dieses Motivs, verdanke ich meinem Kollegen Dr. Kees Berserik, Den Haag, der mir auch die entsprechende Literatur nannte: VAN THIEL, 1987.

[919] Die drei Zeichnungen befanden sich bis 1919 in der Sammlung Alfred Beurdeley, Paris, ab 1920 in der Sammlung Anton Wilhelmus Mari Mensing (1866–1936), Amsterdam, und wurden bei Frederik Muller & Cie versteigert, 27.–29. April 1937, BOON, 1992, 1, Nr. 254.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

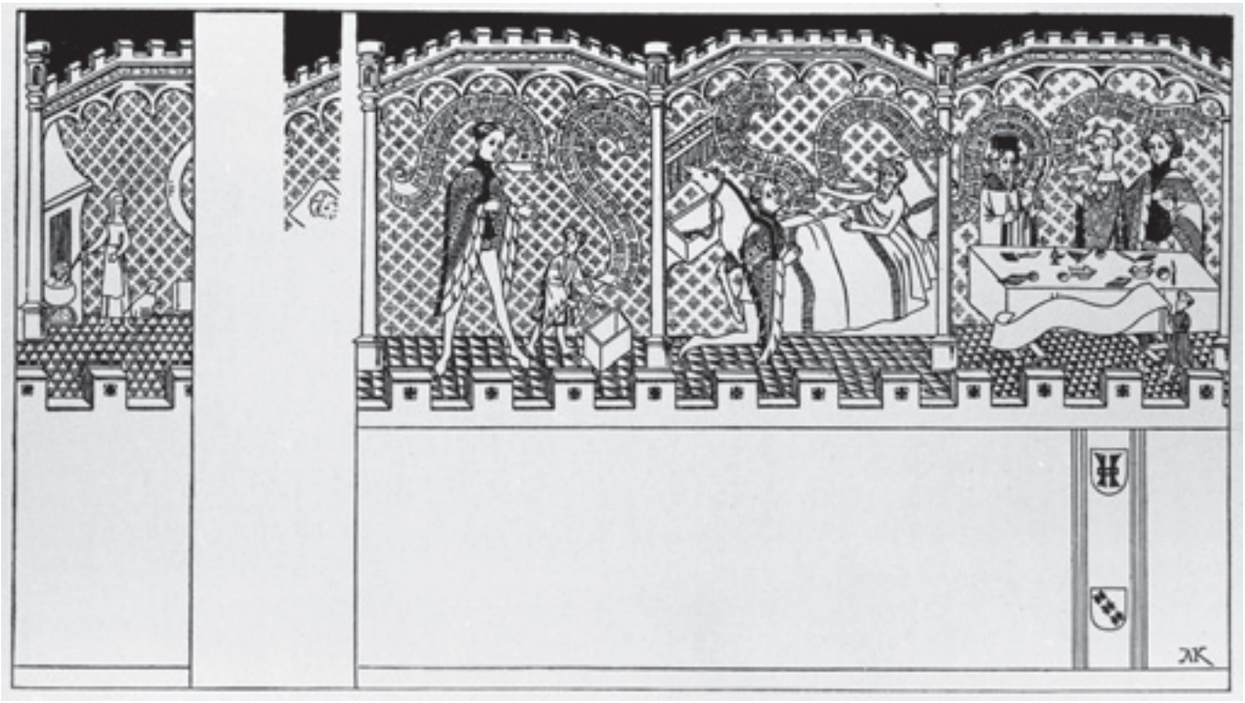


Fig. 326. Wandmalerei mit dem Exempel vom undankbaren Sohn (Kriegsverlust). Ehemals Köln, Haus Glesch. Um 1370/80.

dem das vorausbezahlte Erbe, der Geiz des Sohnes und der kleine Enkel. Das führt zu der Vermutung, dass hier eine Geschichte zur Anschauung gebracht wurde, die als Exempel zur Illustration des vierten Gebots in den Niederlanden[920], in Frankreich und Deutschland in der volkstümlichen Literatur wie in Predigtsammlungen vor allem im späten Mittelalter verbreitet war und wohl auf gemeinsame mittellateinische Quellen zurückgeht[921]. Sie schildert, wie der Vater dem Sohn sein ganzes Vermögen aushändigt, doch dann von ihm schlecht gehalten wird und nicht genug zu essen bekommt. Dessen eigener Sohn bittet nun eines Tages seinen Vater um ein Stück Holz; er folgt neugierig dem Kleinen und sieht, dass er einen Trog schnitzt. Auf seine Frage, für wen der Trog sei, antwortet er, der sei für ihn, wenn er alt sei, damit er dann wie der Großvater daraus essen könne. Schlagartig wird dem Sohn sein Unrecht bewusst, er bereut sein Verhalten, versöhnt sich mit dem Vater, behandelt ihn fortan gut und versorgt ihn reichlich. Um 1370/80 entstandene Wandmalereien aus dem Hause Glesch in Köln belegen, dass die Erzählung auch Gegenstand bildlicher Überlieferung war[922]. Sie ist in fünf Abschnitte gegliedert, der erste zeigt eine Magd beim Kochen, der zweite ist zerstört, im dritten sieht man den kleinen Enkel vor dem Trog im Gespräch mit seinem Vater, im vierten bittet der Sohn den Großvater um Vergebung und im fünften ist die ganze Familie zum Versöhnungsmahl um einen reich gedeckten Tisch versammelt (Fig. 326). Der Bildinhalt der letzten Szene ähnelt dem der Berliner Scheibe und macht es wahrscheinlich, dass auch hier die Versöhnung geschildert ist.

Technik, Stil: Das Kabinettstück – zweifellos eines der schönsten der Sammlung – besticht durch seine hohe künstlerische Qualität. Figuren und Formen sind auf subtile Weise mit hauchfein abgestuften Lasuren aus Licht und Schatten modelliert, Konturen nicht einfach als dunkle Linien durchgezogen, sondern sensibel bis hin zu hellsten Tönen variiert, um so weitere Lichtreflexe zu setzen. Dank der minutiösen malerischen Technik wird die atmosphärische Qualität der Szene eingefangen und die Gestalten gelangen zu einer fast vollplastischen Wirkung.

[920] Die Erzählung war in den Niederlanden spätestens seit dem 12. Jahrhundert bekannt und wurde z. B. von dem Löwener Dominikaner Thomas von Cantimpré (1201–1270/72) überliefert, SCHLEGEL, 1872, S. 32f.; DE VOOYS, 1900, S. 346.

[921] Zu verweisen ist auf vergleichbare Exempel etwa bei Jacques de Vitry (um 1160/70–1244) oder Caesarius von Heisterbach (um 1180–nach 1240), BIRKHAN/LICHTBLAU/TUCZAY, 2005/2006, 1, Nr. 126; FRENKEN, 1914, S. 378; HILKA, 1937, Nr. 17; RÖHRICH, 1962, S. 93ff., 262ff. Johannes Pauli (um 1455–1530/33), Franziskaner, Prediger, PAULI, 1522, Kap. 436; BOLTE/POLIVKA, 4, 1930, S. 167; vgl. auch zu einer anderen Version des Exempels Die halbe Decke, VL, 3, 1983, Sp. 405–411 (Ulla Williams).

[922] Die 1896 entdeckten Wandmalereien, Haus Glesch, Hohe Straße 77/79, wurden ins Wallraf-Richartz-Museum überführt, zählen jedoch nach der freundlichen Auskunft von Dr. Roland Krische, dem Leiter der Mittelalter-Abteilung des Wallraf-Richartz-Museums in Köln, zu den Kriegsverlusten. Eine Abzeichnung der Malerei bei CLEMEN, 1930, Textband, S. 231–235, Fig. 248; KISA, 1902, S. 279; Fotografien mit Teilansichten bei VOGTS, 1914, S. 153; HUPPERTZ, 1914, S. 21.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Die Darstellung des Bildraumes, des Interieurs mit dem Kamin im Hintergrund und dem Tisch in der Mitte, das Tuch mit den Bügelfalten, insbesondere aber das Bildnis der jungen Frau im Profil rekurrieren wohl auf Vorbilder aus den Szenen mit Abendmahl und Passahfest auf dem Triptychon des Dirk Bouts in der St. Peterskirche Löwen (1464–1468)[923]. Allerdings sind die Motive ein wenig abgewandelt, die Ansicht des Kamins ist durch die nun dort angebrachten Gerätschaften stilllebenartig erweitert, der Tisch anders gedeckt, die Handhaltung der Hausfrau variiert und ihre Kleidung der aktuellen Mode angeglichen. Das Gesicht und die Pelzmütze des greisen Vaters hingegen sind nach dem Muster des Joseph von Arimathia auf dem rechten Flügel des Abegg-Triptychons von Rogier van der Weyden (um 1445) gestaltet[924].

Motivische Analogien verbinden die Darstellung außerdem mit Werken des nach einer Folge von sechs großformatigen Rundbildern mit Szenen der alttestamentlichen Josephsgeschichte benannten Meisters der Josephsfolge, der ebenfalls von Rogier van der Weyden und Dirk Bouts beeinflusst, zwischen 1490 und 1505/10 in Brüssel und in den südlichen Niederlanden tätig war[925]. Der junge Hausvater sieht dem Weinschenken in dem Rundbild mit der Traumdeutung Josephs ähnlich – Gesichtszüge, Haartracht und Hut stimmen überein (Fig. 327)[926]. Vergleichbar ist ferner die Wiedergabe des Raumes mit dem Tisch in der Bildmitte. Die ins Profil gewendete Frau begegnet als Gattin Potiphars auf dem Rundbild mit der Versuchung Josephs wieder (Fig. 328). Über motivische Analogien hinaus scheint die Glasmalerei dem Meister der Josephsfolge auch in stilistischer Hinsicht verwandt, zeigt sie doch mit den weich schwellenden, zuweilen an den Enden stumpf umbrechenden Faltenzügen eine annähernde Bildung der Gewänder.

Verglichen mit den harmonischen und künstlerisch stimmigen Figuren der Erwachsenen fällt allerdings die deutlich schwächere Gestalt des Kindes auf, seine Füße sind zu klein, die Haltung der Hände ist linkisch, der Faltenwurf seines Röckchens denkbar schlicht und ohne Leben, der Körper darunter nicht zu spüren. Das legt die Schlussfolgerung nahe, der Glasmaler habe unterschiedliche Vorlagen verwendet.

Die Bilderfindungen des Meisters der Josephsfolge wurden auch von den Künstlern in seinem Umkreis geschätzt. Das belegen zwei übereinstimmende, kleinformatige, dem Meister der Tobiaslegende und einem Nachfolger des Hugo van der Goes zugeschriebene Zeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett, die ein verlorenes Original der Josephslegende „Joseph wird in

Abbildung aus lizenzrechtlichen Gründen entfernt.

Fig. 327. Joseph deutet die Träume im Gefängnis. New York, Metropolitan Museum of Art. Meister der Josephsfolge, um 1500.

Fig. 328. Versuchung Josephs. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek. Meister der Josephsfolge, um 1500.

[923] Der im Profil gegebene Frauenkopf begegnet auch auf der wohl im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts von einer motividentischen Kopie des Tafelgemäldes abgepausten Zeichnung eines Nachfolgers von Dirk Bouts im Berliner Kupferstichkabinett, die wegen ihres auf Grau und Silbergelb beschränkten Kolorits einen Zusammenhang mit den zeitgenössischen Kabinettscheiben vermuten lässt, BUCK, 2001, Nr. I.12.

[924] Bern, Kunstmuseum Abegg-Stiftung (um 1445), KEMPERDICK, 1999, Abb. 42.

[925] So benannt von Max Friedländer 1908, FRIEDLÄNDER, 4, 1969, Nr. 79A–F, Pl. 70f., hierzu zuletzt FLEMISH PRIMITIVES, 2006, S. 23–97.

[926] In etwa vergleichbar ist der Gesichtstyp des „Sorgheloos“, einer wohl in Leiden entstandenen Kabinettscheibe, vgl. BEEH-LUSTENBERGER, 1967/1973, Abb. 173, Kat. Nr. 264 (um 1500/10).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

den Brunnen geworfen“ wiedergeben[927]. Die Blätter wurden bezeichnenderweise wie eine um 1480/90 entstandene Rundscheibe mit einer anderen Szene der Josephsfolge – des Verkaufs Josephs an die Ismaeliten – belegt, als Muster für Glasmalereien genutzt[928]. Vermutlich wurde mindestens eine Serie hergestellt, auf der die ganze Folge zur Anschauung gebracht war. Man wird also wohl davon ausgehen können, dass der Meister der Josephsfolge ebenso wie die beiden Zeichner mit der Glasmalerwerkstatt in einer nicht näher definierbaren, jedoch engen Verbindung standen.
In diesem Umfeld dürfte die Scheibe mit der Darstellung der Versöhnung von Vater und Sohn entstanden sein, nach der Kleidung der jungen Hausfrau zu schließen um 1520.
Datierung: Brüssel, aus dem Umkreis des Meisters der Josephsfolge, um 1520.

CVMA 98768
EF

KAT. NR. 159: SUSANNA UND DIE BEIDEN ALTEN

Fig. 329, Abb. 203

Maß: Dm. 22,5 cm. Inv. Nr. AE 553.
Bibliographie: SCHMITZ, 1927, S. 72 (eine Arbeit von erlesener Qualität, um 1520 in Flandern entstanden); HEYE, 1965, S. 50 (Erwähnung); METZ, 1966, Nr. 494 (Flämisch, um 1520, unter Bezug auf POPHAM, 1928 mit Hinweis auf die entsprechende. Zeichnung oder Kopie in der Sammlung Pierpont Morgan, New York, und zwei weitere zu der Susannenfolge gehörige Stücke in amerikanischem Privatbesitz); STAMPFLE, 1991, S. 51 (die nach der Zeichnung von Pseudo-Ortkens gefertigte Scheibe im Kaiser Friedrich Museum sei Kriegsverlust); KAT. AUSST. NEW YORK, 1995, S. 140 (die Scheibe erwähnt und irrtümlich mit dem Entwurf der Collection Lugts verbunden[929]); CV BELGIUM CHECKLIST I, 2007, S. 129–131 (Kriegsverlust).
Provenienz: 1927 aus der Sammlung von James Simon, Berlin, für das Deutsche Museum, Berlin, erworben.[930] Nach kriegsbedingter Auslagerung in Central Collecting Point Wiesbaden vor 1966 an die Skulpturensammlung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz übergeben, seit 1984 im Bestand des Kunstgewerbemuseums.
Inschrift: In der Borte von Susannas Rock in gotischer Majuskel: *SVSAN LAVAT ET*.
Erhaltung: Bemalung vorzüglich erhalten. Die mehrfach gesprungene Scheibe mit einem Deckglas hinterlegt und neu verbleit. Die Kanten der beiden Sprünge am linken Rand rotbraun eingetönt.
Ikonographie: Die Darstellung illustriert eine Episode der in den Apokryphen des Alten Testaments überlieferten Erzählung von Susanna, der frommen Gattin des reichen Jojakim (Dan 13,1–64)[931]. Sie schildert, wie zwei lüsterne alte Richter, von der Schönheit der jungen Frau angelockt, sich einmal in ihrem Garten versteckten, um sie zu verführen, wenn sie wie üblich mittags zum Bade ging. Aber Susanna wies sie ab und rief um Hilfe, ob-

Fig. 329. Susanna und die beiden Alten. Brüssel(?), nach einem Entwurf von Pseudo-Ortkens, um 1520/25. – Kat. Nr. 159.

wohl ihr die Greise drohten, sie dann wegen Ehebruchs zu verklagen. Sie blieb indes fest und wurde zum Tod verurteilt. Als sie vor ihrer Hinrichtung zu Gott flehte, veranlasste er den jungen Daniel, ihr zu helfen. Der äußerte vor versammelter Volksmenge die Vermutung, dass sie unschuldig sei und nahm die Alten ins Kreuzverhör. Durch ihre widersprüchlichen Aussagen kam der Betrug ans Licht und beide wurden nun ihrerseits zum Tod verurteilt.
Der dramatische Auftakt des Geschehens mit dem Überfall im Bad ist anschaulich ins Bild gesetzt. Der Garten Jojakims vor den Mauern Babylons – links am Bildrand angeschnitten der legendäre Turm – ist als idyllische Landschaft inszeniert mit einem prächtigen Brunnen, in dessen Becken von hoher Säule herab in vier Strahlen plätschernd sich Wasser ergießt. Davor kniet Susanna noch vollständig bekleidet und wehrt mit erhobenen Armen entsetzt die beiden nach ihr greifenden Männer ab. Rechts im Hintergrund ist mit der schreienden Magd und dem herbei eilenden jungen Mann der Fortgang der Geschichte angedeutet.
Darstellungen der Susannengeschichte – im Mittelalter eher selten[932] – begegnen ab dem Ende 15. Jahrhunderts vermehrt und scheinen sich wegen ihres moralisch-erbaulichen Inhalts zunehmender Beliebtheit erfreut zu haben. Angeregt wurden sie vielleicht vom geistlichen Drama; Susannenspiele sind am Niederrhein schon seit 1439 und bald darauf auch in den Niederlanden bezeugt[933]. Das Schicksal der keuschen Susanna, die tapfer Ver-

[927] Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, BUCK, 2001, Nr. I 18f., S. 145–152, Abb. 50f., dort der Hinweis, dass die Gemälde auch als Vorlagen für Miniaturen im Brevier des Antwerpener Museums Mayer van den Bergh und im Breviarum Grimani, Venedig, dienten.
[928] University Art Gallery Pittsburgh, KAT. AUSST. NEW YORK, 1995, Kat. 9, S. 57.
[929] Vgl. Anm. 942.
[930] Das Glasgemälde ist nicht aufgeführt im Versteigerungskatalog KAT. AUKT. AMSTERDAM, 1927.
[931] KAUTZSCH, 1900, S. 184–189.
[932] LCI, 4, 1972, Sp. 228–231 (Hanspeter Schlosser).
[933] NEUMANN, 1987, Nr. 1832f., 1835 (Geldern), 2688 (Venlo).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Abbildung aus lizenzrechtlichen Gründen entfernt.

Fig. 330. Susanna und die beiden Alten. New York, Pierpont Morgan Library. Pseudo-Ortkens, um 1520/25.

Fig. 331. Susanna und die beiden Alten. Schoten, Collection J. M. A. Caen. Werkstatt Pseudo-Ortkens, um 1520/25.

führung und Erpressung widerstand, steht für weibliche Treue, der von Daniel aufgedeckte Meineid hingegen für gute Rechtsprechung[934]. Insbesondere auf Bildteppichen und kleinformatigen Glasmalereien wurde die Erzählung zur Anschauung gebracht.

Technik, Stil: Die Darstellung stimmt vollkommen mit einer Zeichnung eines heute als Pseudo-Ortkens bezeichneten Meisters in der Pierpont-Morgan Library, New York überein (Fig. 330)[935]. Er ist benannt nach dem Antwerpener Glasmaler Aert Ortkens, dem FRIEDLÄNDER 1917 eine größere Anzahl von Zeichnungen zugeschrieben hatte, die jedoch schon vor Jahren als Werke von verschiedener Hand erkannt wurden. Die Schöpfungen des Pseudo-Ortken lassen sich einem stilistisch klar zu trennenden Früh- und Spätwerk zuordnen. Während er in späteren Jahren überwiegend Vorlagen für Tapisserien fertigte, scheint er in seiner frühen Zeit (um 1500–1520) hauptsächlich Glasmalereien entworfen zu haben. Vornehmlich diese Arbeiten stehen den Gemälden des Barent van Orley, Jan van Coninxloo und Colijn de Coter so nahe, dass man vermutet, er sei ebenfalls in Brüssel tätig gewesen[936].

Die Zeichnung ist in Feder und brauner Tinte über einer Vorzeichnung in schwarzer Kreide ausgeführt und weist mit 21 cm Durchmesser die gleichen Maße wie die Scheibe auf, weshalb man meinen möchte, der Glasmaler habe, wie es seinerzeit üblich war, das Blatt einfach durch das Glas kopiert[937].

Die brillante maltechnische Ausführung macht geradezu exemplarisch anschaulich, was Glasmalerei aus einer teilweise nur skizzenhaft angelegten Vorlage zu machen vermag. Die Bildfläche ist nun durch den dunkler gehaltenen Rasen im Vordergrund, die in hellem Sonnenlicht liegende Wiese der kleinen Szene rechts und durch das nur zart modellierte und damit weiter entfernt scheinende Stadtpanorama in einzelne Schichten zerlegt, die räumliche Tiefe suggerieren. Die Zeichnung der Gesichter hat durch die subtile Modellierung aus dem Halbton deutlich an Ausdruckskraft und emotionaler Bewegtheit gewonnen, und der sorgfältig ausgearbeitete Faltenwurf verleiht den Figuren nun überzeugend plastische Fülle. Der Meister bediente sich überwiegend malerischer Mittel, weich gestupfte Lasuren in feinkörnigem Lot suggerieren samtige Oberflächen, Konturen und dekorative Details sind mit dünnen Pinselstrichen oft nur angedeutet. Ähnlich raffiniert wie die Maltechnik ist auch die farbige Ausgestaltung, die mit dem ausgiebigen Gebrauch von Silbergelb für Borten und schmückende Elemente, der Beischrift im Saum von Susannas Rock, sowie dem zurückhaltendem Einsatz von Eisenrot, das nur die Lippen der Alten und die Marmorierung der Säulen färbt, den Eindruck von Kostbarkeit und Eleganz erweckt.

Derselbe Glasmaler führte nach der gleichen Zeichnung noch eine zweite, bis auf minimale Veränderungen – die gewirtelte Brunnensäule, den anderen Dekor der Kleidung, den fehlenden Turm an der Stadtmauer – identische Scheibe aus, die sich in der Sammlung J. M. A. Caen, Schoten befindet (Fig. 331)[938]. Außerdem gibt es noch zwei weitere nach der nämlichen Vorlage, jedoch ihrem Stil nach von anderer Hand gefertigte Rundschei-

[934] Darstellungen der Susannengeschichte stehen daher auch in der Tradition der sogenannten Gerechtigkeitsbilder, die vor allem in Rathaussälen zu wahren Aussagen anregen sollten, CANTZLER, 1990, S. 129f.

[935] STAMPFLE, 1991, Nr. 82.

[936] Zur Diskussion um Pseudo-Ortkens vgl. BOON, 1978, S. 137f.

[937] Den Hinweis auf die seinerzeit gängige Praxis verdanke ich meinem Kollegen Joost Caen, Antwerpen.

[938] Inv. no. CA 1, CV BELGIUM CHECKLIST I, 2007, S. 129, Fig. 1.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

ben, in der Sammlung C. J. Berserik, La Hague[939] und im Metropolitan Museum, The Cloisters, New York, letztere mit einem Rahmenband, das Dan 13,7–9 zitiert[940]. Eine fünfte, ebenfalls auf den Entwurf rekurrierende, aber künstlerisch schwächere Scheibe besitzt das Rijksmuseum in Amsterdam[941].

Die Susannenscheibe war kein Einzelstück, sondern gehörte wohl zu einer sechsteiligen Serie. Auf die Episode im Bad folgte ihre Verleumdung durch die Alten, Susannas Gang zur Hinrichtung, das Kreuzverhör der Greise durch Daniel, die Aufdeckung ihres Betrugs und die Steinigung der Bösewichte[942]. Man wird davon ausgehen dürfen, dass Pseudo-Ortkens nicht nur die eine Szene, sondern einen kompletten Zyklus entworfen hat, nach dem, wie die erhaltenen Scheiben belegen, mindestens fünf Serien von Glasmalereien hergestellt wurden. Die Zeichnungen Pseudo-Ortkens scheinen aufgrund ihrer künstlerischen Qualitäten sowie ihrer ungewöhnlich erzählerischen Struktur besonders beliebt gewesen zu sein. Dafür spricht auch, dass die Szenen der Susannenfolge anderen Meistern als Vorbild dienten, die daraus geringfügig modifiziert neue Scheibenserien entwickelten[943].

Datierung: Brüssel(?), nach einem Entwurf von Pseudo-Ortkens, um 1520/25. CVMA 98766

EF

KAT. NR. 160: KRÖNUNG ESTHERS

Abb. 204

Maß: Dm. 23,2 cm. Inv. Nr. AE 556.

Bibliographie: HEYE, 1965, S. 50 (Erwähnung); METZ, 1966, Nr. 493 (Niederlande, um 1520).

Provenienz: 1912 aus der Sammlung von Dr. James Simon, Berlin, für das Deutsche Museum, Berlin, erworben. Nach kriegsbedingter Auslagerung in Central Collecting Point Wiesbaden vor 1966 an die Skulpturensammlung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz übergeben, seit 1984 im Bestand des Kunstgewerbemuseums.

Erhaltung: Verbleiung neu. Die mehrfach gesprungene Scheibe mit einem Deckglas hinterlegt. Das Glas der Innenseite ohne Korrosion, die Bemalung partiell berieben und geringfügig ausgebrochen.

Ikonographie: Der historische Roman, als den man das alttestamentliche Buch Esther ansehen muss, spielt in der Zeit des babylonischen Exils und berichtet von der Gefahr, in die das jüdische Volk durch König Ahasver geriet, der aufgehetzt von seinem falschen Minister Haman, dessen völlige Vernichtung befohlen hatte. Aus dieser Not wurde es durch das kluge Eingreifen seiner Gemahlin Esther gerettet, die, was er nicht wusste, selbst Jüdin war. Sie war nicht seine erste, wegen Ungehorsams verstoßene Frau, sondern seine zweite Gattin. Er hatte sie unter den schönsten Jungfrauen seines Landes ausgewählt. Esther wurde wie Judith oder Jael als Retterin Israels und Heldin des Alten Testaments und zudem als Exemplum der Iustitia angesehen[944]. In weltlichem Kontext wurde sie seit dem späten 15. Jahrhundert als Beispiel weiblicher Tugend und Klugheit gefeiert, wie aus zeitgenössischen Versionen des Buches Esther, aus Theaterspielen und Bilderfolgen mit ausführlichen Darstellungen ihrer Geschichte hervorgeht[945]. Sie galt als Inbegriff weiblicher Tugend, und wohl aus diesem Grund nahm die Geschichte des mächtigen Perserkönigs und der schönen Jüdin Esther unter den für die Ausstattung von Frauenräumen beliebten Historien von ehelicher Liebe, Treue, Bescheidenheit und Keuschheit eine bevorzugte Stellung ein[946]. Besonders beliebt war sie am Burgunderhof und anderen Fürstenhöfen, wo die in höchster Gesellschaft spielenden Episoden sich als Projektionsfläche aristokratischer Ereignisse, als Fürstinnenthema schlechthin anboten[947].

Die Krönung Esthers (Est 2,17) ist in Anwesenheit des Hofes als Zeremonie inszeniert. Die beiden Protagonisten sind bildbeherrschend unmittelbar in den Vordergrund gerückt. Rechts steht hoch aufgerichtet Ahasver, eine imposante Figur mit Bart, und hält in der Rechten die Krone über Esthers Haupt, während er ihr mit der Linken das Szepter zum Kuss reicht (Est 5,2). Kniend, den Kopf anmutig geneigt, nimmt sie die Ehrung entgegen. Reiche Kleidung, Schmuck und drei Hofdamen, die ihre Schleppe tragen, betonen ihren königlichen Status. Die eigentümlichen, mit Goldplättchen und Perlborten besetzten Hauben der Frauen, auch der mit einer Krone geschmückte breitkrempige Hut Ahasvers, entsprechen der zeitgenössischen Mode in den südlichen Niederlanden. Schauplatz des Ereignisses ist eine mit Maßwerkfenstern versehene weiträumige Halle, deren luxuriöse Ausstattung pars pro toto eine mechanische Uhr an der Rückwand andeutet[948]. Rechts im Bild ist unter einem von Säulen getragenen Baldachin der Prunksitz Ahasvers zu sehen, den er sich nach dem Vorbild von Salomos Thron hatte anfertigen lassen. Die kleine Szene links im Hintergrund zeigt den Fortgang der Geschichte: Zum Torwächter erhoben, belauscht Esthers Onkel Mordochai das Komplott gegen den König (Est 2,19f.)[949].

[939] Inv. no. GL 8, CV BELGIUM CHECKLIST I, 2007, S. 129f., Fig. 2, früher Sammlung Cole, Nr. 148, COLE, 1993, Nr. 1721.

[940] Inv. no. 1990.119.1; CV USA CHECKLIST IV, 1991, S. 156f., Abb. S. 157 und Frontispiz; KAT. AUSST. NEW YORK, 1995, Nr. 65, zu Pseudo-Ortkens und den Werken aus seinem Umkreis S. 134–141, dort der Hinweis auf die unpublizierte Dissertation von EVERS, 1986, die Pseudo-Ortkens mit Valentijn van Orley (1466–1532) identifiziert und eine Chronologie seiner Werke versucht; CV BELGIUM CHECKLIST I, 2007, S. 129f., Fig. 4.

[941] Inv. no. NM 12290, CV BELGIUM CHECKLIST I, 2007, S. 129, Fig. 3.

[942] Vgl. die sorgfältige, durch Abbildungen illustrierte Zusammenstellung sämtlicher stilistisch vergleichbarer Zeichnungen und Scheiben der Serie in CV BELGIUM CHECKLIST I, 2007, S. 129–135, Fig. 2–28.

[943] Ebd., S. 129–131, Fig. 6–9.

[944] Darstellungen des Buches Esther fanden sich daher häufig auch in niederländischen Rathäusern, RIDDER, 1989.

[945] LDK, 2, 1989, S. 377; KAT. AUSST. NEW YORK, 1995, S. 22. Vgl. auch die ehemals im Kunstgewerbemuseum Berlin befindliche, jedoch zu den Kriegsverlusten zählende, ihrem Stil nach zu einer anderen Serie gehörende Rundscheibe mit Esthers Fürbitte bei Ahasver, SCHMITZ, 1913, 1, S. 70, Abb. 116. Darstellungen der Esther als alttestamentliche Tugendheldin begegnen in unterschiedlichem Zusammenhang, in Bilderfolgen berühmter Frauen, der Neun Helden und Heldinnen, in Weltchroniken ebenso wie in Schriften mit moralisierender Tendenz, FRANKE, 1998, S. 27–39.

[946] FRANKE, 1998, S. 116–118.

[947] Ebd., S. 119.

[948] So wird berichtet, dass König Philipp der Schöne von Frankreich (gest. 1314) eine mechanische Uhr besaß, oder dass die Grafen von Artois eine Uhr in ihrem Vergnügungspark in Hesdin hatten, HAUSMANN, 1979, S. 91, 97.

[949] Wie im zeitgenössischen Theaterspiel ist die Verschwörung gegen Ahasver der Krönung Esthers nachgeordnet, FRANKE, 1998, S. 42.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Farbigkeit: Silbergelb koloriert sind Haare, Kopfputz und Schmuck der Frauen, das Szepter Ahasvers und die beiden Kronen, die Rückwand des Thrones, die Schaftringe der Säulen, der Fußboden, einzelne Hüte und Gewandteile der Nebenfiguren. Der Haupt- und Nebenraum trennende Pfeiler ist in wässrigem Eisenrot laviert.
Technik, Stil: Die Darstellung folgt einer Zeichnung des Pseudo-Ortkens oder seiner Werkstatt, wie aus einer zweiten nach derselben Vorlage angefertigten Scheibe in St. Peter, Nowton (Suffolk) und anderen, stilistisch eindeutig dem gleichen Zyklus zugehörigen Glasgemälden hervorgeht[950]. Das Material ist erstaunlich umfangreich und belegt, dass die Erzählung in der Bilderfolge sehr detailliert und in aller Ausführlichkeit vor Augen geführt wurde. Wie viele und welche Szenen sie ursprünglich enthielt, lässt sich heute allerdings nicht mehr erschließen. Außer Zweifel steht, dass die Überlieferung trotz allem lückenhaft ist, das erweisen schon allein die fehlenden Darstellungen der sonst üblichen Verstoßung Vashtis, der ersten Gattin Ahasvers, sowie der Verurteilung und der Hinrichtung Hamans.
Mit Blick auf Kat. Nr. 159 (Abb. 203) fällt neben den ähnlichen Figurentypen – Esther ist Susanna wie aus dem Gesicht geschnitten, und der junge Mann gleicht dem im Gefolge Ahasvers – mit der den nächsten Akt vorbereitenden Nebenszene auch die verwandte Erzählstruktur auf. Von ihrer Ausführung her lassen sich die beiden Scheiben jedoch nicht vergleichen. Während der Glasmaler dem Bad der Susanna durch seine ausgefeilte Interpretation der Vorlage den Reiz des Erlesenen verleiht, ist die Estherszene brav, ein wenig trocken und phantasielos, ohne malerische Raffinesse kopiert, und besitzt kaum tiefenräumliche Wirkung. Selbst die Figuren sind merkwürdig flach und die silbergelb getönten Partien wirken wie nachträglich ausgemalt.
Wie der Susannenzyklus wurden auch die nach den Entwürfen der Pseudo-Ortkens Gruppe ausgeführten Rundscheibenserien mit der Geschichte der Esther von verschiedenen Meistern ausgeführt. Von ihrer maltechnische Ausführung steht Kat. Nr. 160 der Rundscheibe mit Esthers Ohnmacht im Metropolitan Museum of Art, New York, nahe[951].
Datierung: Brüssel(?), nach einem Entwurf von Pseudo-Ortkens, um 1520/25. CVMA 98767

EF

KAT. NR. 161: AUFERSTEHUNG CHRISTI

Abb. 205

Maß: Dm. 24,5 cm. Keine Inv. Nr.
Bibliographie: SCHMITZ, 1913, 1, S. 75, 2, S. 7, Nr. 117 (Art des Jan Swart von Groningen, um 1540; dieselbe Darstellung im Germanischen Museum, Nürnberg, M. M. 269, wohl identisch mit der Nr. 80 im Auktionskatalog der Zwierleinschen Sammlung); SCHRADE, 1932, S. 307 (nach dem Holzschnitt des Jacob Cornelisz van Oostsanen).

Fig. 332. Auferstehung Christi. Holzschnitt aus der Großen Runden Passion. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett. Jakob Cornelisz van Oostsanen, 1514.

Provenienz: 1835 aus der Sammlung Nagler erworben[952].
Erhaltung: Das nur halb erhaltene Fragment zwischen zwei Deckgläsern eingebleit, die Brüche geklebt. Glasoberflächen auf beiden Seiten intakt, Bemalung der Vorderseite ohne erkennbare Schäden.
Ikonographie: Die Auferstehung des Herrn, eines der Hauptthemen der christlichen Kunst, gilt seit frühester Zeit als das heilsgeschichtliche Ereignis schlechthin, als Zeichen von Christi Macht über Leben und Tod, das auch die allgemeine Erwartung von der endzeitlichen Auferstehung der Toten voraussetzt. Da es ohne Zeugen geschah, wird es in den Evangelien nur indirekt durch die das leere Grab vorfindenden Frauen beschrieben[953].
Die Darstellung folgt zwar dem geläufigen Bildtyp und zeigt Christus in Siegerpose, das Triumphkreuz in der Linken und die Rechte im Segensgestus erhoben, steigert das Motiv jedoch durch geschickte Inszenierung zu fast schon barockem Pathos. Der Auferstandene, eine majestätische Gestalt von klassischer Schönheit, steht in der Bildachse, um die Arme hat er einen roten

[950] Die Kenntnis der Zusammenhänge verdanke ich dem freundlichen Hinweis meines Kollegen Dr. Kees Berserik, Den Haag, der mir auch Abbildungen der teilweise noch unpublizierten Objekte zukommen ließ. Ihm zufolge lassen sich dem Zyklus drei Rundscheiben mit der Krönung Esthers zuordnen, drei Rundscheiben mit dem das Komplott belauschenden Mordochai, zwei Rundscheiben und eine Zeichnung mit Esthers Ohnmacht vor Ahasver, eine Rundscheibe Esther lädt Ahasver zum Gastmahl ein, zwei Rundscheiben mit dem von den Höflingen verehrten Haman, zwei Rundscheiben mit Mordochais Triumph, zwei Rundscheiben mit Ahasver, der Haman die Ehrung Mordochais befiehlt, drei Rundscheiben mit Esther, die Haman beschuldigt und zwei Rundscheiben mit Haman, der Esther um Fürbitte anfleht. Die genaue Liste der Objekte wird publiziert in CV BELGIUM CHECKLIST II, o. J.

[951] Inv. Nr. 80.3.4.38, vgl. Anm. 950.

[952] Die Provenienz ist allerdings nicht eindeutig, denn der Katalog verzeichnet drei Rundscheiben mit der Auferstehung Christi aus der Sammlung Nagler, die sich alle im Saal der kleineren Kunstwerke befanden, Nr. 86 in Fenster III, Nr. 92 und 166 in Fenster IV, GStA PK, Rep. 137 II G, Nr. 7.

[953] Mt 28,1–10, Mk 16,1–8, Lk 24,1–9, Joh 20,1–18; SCHILLER, 3, 1971, S. 13.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Mantel geschlungen, dessen Ende von einem Windstoß heftig bewegt hoch hinter ihm aufwirbelt. Hinter seinem Haupt verbreitet die eben aufgehende Sonne hellgelbes Licht am Horizont, das jedoch vor den goldgelben Strahlen seines Nimbus verblasst und ihn so als himmlische Sonne erweist[954]. Links erscheint Golgatha als steile Felswand, senkrecht darin das Grab. Daneben kauern die Grabwächter, der eine tief schlafend, der andere, aufgeschreckt durch die jähe Erscheinung, der überirdischen Lichtgestalt sich zur Flucht wendend.

Technik, Stil: Als Vorlage des Glasgemäldes diente wie schon bei Kat. Nr. 137 der Holzschnitt des Jacob Cornelisz van Oostsanen aus der „Runden Passion" (Fig. 332), die erstmals 1514 und danach zunächst um Randleisten und schließlich auch noch um typologische Szenen erweitert 1517 und 1520 von dem Amsterdamer Verleger Doen Pietersz gedruckt worden war[955].

Gleichzeitig verarbeitet die Komposition Anregungen aus Dürers „Kleiner Passion" (1511), wie den von den Strahlen der aufgehenden Sonne hinterfangenen Nimbus Christi[956]. Das senkrecht in den Felsen eingelassene Grab und die im Kontrapost gegebenen Rückenfigur des Soldaten sind hingegen Motive aus der regionalen Bildtradition[957].

Aus dem mit dem Holzschnitt[958] übereinstimmenden Maß der Scheibe zu schließen, legte der Glasmaler das Blatt unter den transparenten Bildträger, um es zu kopieren. Die Vorlage ist mit gutem Einfühlungsvermögen umgesetzt und die in ihrer Ausdrucksfähigkeit durch die technisch begrenzten Mittel eher spröde Graphik durch nuancenreiche, in weichem Fluss modellierende Lasuren zu ausgesprochen malerischer Wirkung gebracht. Originell ist die Gestaltung des Nimbus, dessen ausgezogene Strahlen wie eine Klecksographie wirken. Abweichend von der Vorlage kleidet der Glasmaler den aufschreckenden Soldaten in modische Pluderhosen, und die Kappe ist ihm beim Aufbruch vom Kopf gefallen. Da solche, mit andersfarbig unterlegten Dekorationsschlitzen versehenenen Beinkleider, sogenannte Pludergesäße, erst ab 1540/50 in Mode kamen[959], kann die Scheibe kaum früher entstanden sein.

Welch großen Anklang die Darstellungen der „Großen Passion" zu ihrer Zeit fanden, zeigte schon die wiederholte Auflage der Drucke, und bestätigen auch die vielen erhaltenen danach ausgeführten Glasmalereien, die auf eine eindrucksvolle Anzahl kompletter Scheibenserien schließen lassen. Allein von der Auferstehung Christi sind noch vier weitere Glasmalereien bekannt[960]. Das Berliner Exemplar ist das jüngste derzeit bekannte und belegt damit die lang anhaltende Popularität der Bilderfolge.

Datierung: Niederlande, nach einem Holzschnitt von Jacob Cornelisz van Oostsanen, um 1540. CVMA 98730

EF

KAT. NR. 162–166: VIER STÄDTEWAPPEN

BIBLIOGRAPHIE: SCHMITZ, 1913, 1, S. 181, 2, S. 19, Nr. 378 (die Wappen stammen aus einer größeren Scheibe, Meister Ulrich von Bergarten, nach 1506).

PROVENIENZ: 1835 aus der Sammlung Nagler erworben[961]. Kat. Nr. 163 und Kat. Nr. 165 gingen als Leihgabe an Hermann Göring für die Ausstattung seines Landsitzes Carinhall bei Berlin, seit 1964 wieder im Bestand des Kunstgewerbemuseums.

ERHALTUNG: Glas intakt, Bemalung zum Teil etwas berieben. Verbleiung neu.

IKONOGRAPHIE: Die schlichten Wappenschilde sind jeweils von einem blauen Strahlenkranz umgeben.

TECHNIK, STIL, DATIERUNG: Die vier kleinen Rundscheiben wurden von SCHMITZ Meister Ulrich von Bergarten zugeschrieben und um 1506/10 datiert[962]. Die gemeinsame Herkunft der kleinen Städtewappen geht aus ihrem einheitlichen Format und Aussehen zweifelsfrei hervor. Von den ursprünglich im Besitz des Museum befindlichen sieben Scheiben gingen drei – die Wappen der Städte Frauenfeld, Bremgarten und Marti-Luzern – 1945 zugrunde[963].

EF

[954] SCHRADE, 1932, S. 279; LCI, 1, 1968, Sp. 201–218 (Pia Wilhelm).

[955] MATILE, 2000, S. 178–182. Zu Jacob Cornelisz van Oostsanen vgl. ausführlich Kat. Nr. 137.

[956] SCHOCH/MENDE/SCHERBAUM, 2, 2002, Nr. 214.

[957] Das senkrechte, noch mit Siegeln verschlossene Felsengrab begegnet mehrfach in der niederländischen Kunst, etwa in dem Panorama mit der Ankunft und dem Triumph Christi von Hans Memling in der Alten Pinakothek München, das 1479 von der Gerberzunft als Hochaltarretabel für die Liebfrauenkirche in Brügge gestiftet wurde, VOS, 1994, Kat. Nr. 38; SCHILLER, 3, 1971, S. 80, desgleichen der zurückblickend fliehende Soldat, z. B. auf dem Hochaltarbild der Nikolaikirche in Kalkar von Jan Joest (1505–1508), SCHILLER, 3, 1971, Abb. 243.

[958] Dm. 23,5 cm, HOLLSTEIN, 5, 1951, Nr. 78.

[959] ZANDER-SEIDEL, 1990, S. 187f.

[960] 1.) Im Rijksmuseum Amsterdam, Inv. BK-NM-12680, Dm. 22,2 cm, RITSEMA VAN ECK, 1999, S. 15–17; STEINBART, 1937, Nr. 31; STEINBART, 1929, Abb. 30, 40, 66. 2.) Im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, Inv. Nr. M. M. 269, ESSENWEIN, 1898, S. 34; SCHMITZ, 1913, 1, S. 75. 3.) In Longleat House, Horningsham, COLE, 1993, Nr. 922. 4.) Im Musée des Arts Décoratifs, Paris, für diesen Hinweis danke ich herzlich meinem Kollegen Dr. Kees Berserik, Den Haag.

[961] GStA PK, Rep. 137 II G, Nr. 7, Historischer Saal, Fenster II, Nr. 242.

[962] SCHMITZ, 1913, 2, S. 19, Nr. 378.

[963] Inv. Nr. K 7221, 7224, 7230; SCHMITZ, 1913, 2, S. 19, Nr. 378a, b, g.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KAT. NR. 162: WAPPEN DER STADT RAPPERSWIL

Abb. 206

Maß: Dm. 10 cm. Inv. Nr. K 7290[964].
Erhaltung: Glas intakt, Bemalung auf der Vorderseite partiell berieben. Verbleiung neu.
Ikonographie, Farbigkeit: Das von einem blauen Strahlenkranz umgebene Wappen der am Zürcher See gelegenen Stadt Rapperswil zeigt in Weiß zwei rote Rosen an 2 zu 1 gegengeasteten roten Stielen (die linke nur schwach getönt)[965].
Datierung: Zürich, Meister Ulrich von Bergarten, nach 1506.

CVMA 98763

EF

KAT. NR. 163: WAPPEN DER STADT AARAU

Abb. 207

Maß: Dm. 11 cm. Inv. Nr. K 7232[966].
Erhaltung: Verbleiung neu. Glas intakt, Bemalung gut, ein Kratzer im linken Flügel, daneben ein Kittfleck.
Ikonographie, Farbigkeit: Das von einem blauen Strahlenkranz umgebene Wappen zeigt in verblasstem Gelb einen gewaffneten schwarzen Adler[967], das Wappen von Aarau, der Hauptstadt des Kantons Aargau.
Datierung: Zürich, Meister Ulrich von Bergarten, nach 1506.

CVMA 98761

EF

KAT. NR. 164: WAPPEN DER STADT BIEL

Abb. 208

Maß: Dm. 10,8 cm. Inv. Nr. K 7227[968].
Erhaltung: Glas und Bemalung intakt, Verbleiung neu.
Ikonographie, Farbigkeit: Der von einem blauen Strahlenkranz umgebene Schild zeigt in Gelb (heute Rot) zwei gekreuzte weiße Beile als redendes Wappen der Stadt Biel im Kanton Bern[969].
Datierung: Zürich, Meister Ulrich von Bergarten, nach 1506.

CVMA 98759

EF

KAT. NR. 165: WAPPEN DER STADT ST. GALLEN

Abb. 209

Maß: Dm. 11 cm. Inv. Nr. K 7254[970].
Erhaltung: Glas und Bemalung intakt, Verbleiung neu,
Ikonographie, Farbigkeit: Das Wappen der Stadt St. Gallen im blauen Strahlenkranz zeigt im weißen Feld einen steigenden schwarzen Bären. Halsband und Bewehrung (Klauen, Zähne, Ohrmuscheln, Augenbrauen) sind gelb, Zunge und Geschlechtszeichen rot[971].
Datierung: Zürich, Meister Ulrich von Bergarten, nach 1506.

CVMA 98762

EF

KAT. NR. 166: REICHSADLERSCHILD AUS EINER STANDESSCHEIBE

Abb. 210

Das Wappen ist derzeit mit 10 kleinen Wappen (Kat. Nr. 168–177) zu einem Pasticcio verbunden.
Maße: H. 18,5 cm, B. 11,7 cm. Inv. Nr. K 7229[972].
Bibliographie: SCHMITZ, 1913, 1, S. 181, 2, S. 19, Nr. 377 (Meister von Bergarten, nach 1506, virtuos die Führung des Radierholzes).
Provenienz: 1835 aus der Sammlung Nagler erworben.
Erhaltung: Glas und Bemalung vorzüglich. Verbleiung neu.
Ikonographie: Das Reichswappenschild mit dem nimbierten doppelköpfigen Reichsadler und der kaiserlichen Bügelkrone symbolisiert die Reichsfreiheit, die den Eidgenossen nach ihrem Sieg über die Habsburger in der Schlacht bei Sempach (1386) im „Sempacher Brief“ von 1393 zugestanden worden war. Dadurch waren sie dem Kaiser direkt unterstellt; zugleich besaßen sie das Recht, sich selbst zu verwalten, Steuern nach eigenem Ermessen zu erheben und durch eigene Richter Recht zu sprechen[973].
Technik, Stil: Zuschreibung und Datierung folgen SCHMITZ[974]. Die künstlerische Qualität der Arbeit zeigt sich an den feinen Details, an der sorgfältigen Zeichnung des Dekors, etwa des mit gefassten Edelsteinen, filigranem Rankenwerk und einem Band aus stilisierten Lilien verzierten Kronreifs und an der genauen Wiedergabe von Perspektive und Lichteinfall mit dem reizvollen Wechselspiel von hell aufglänzendem und schattig stumpfen Gold.
Datierung: Zürich, Meister Ulrich von Bergarten, nach 1506.

CVMA 98760

EF

KAT. NR. 167: ÄMTERSCHEIBE DER STADT ZÜRICH

Fig. 333–335, Abb. 211

Maß: Dm. 43,5 cm. Inv. Nr. 1882.961 (1868–3078).
Bibliographie: SCHMITZ, 1913, 1, S. 189, 2, S. 19, Nr. 382 (lokalisiert nach Zürich, datiert „um 1530–40“ und „um 1540–50“; bezeichnet sie nach „Zeichnung und Radierung“ als „Ausläufer der spätgotischen Glasmalerei“; nennt Aufteilung der „Rundele“,

[964] SCHMITZ, 1913, 2, S. 19, Nr. 378c; TIECK, 1835, Nr. 137g; Nagler, Nr. 4.
[965] SIEBMACHER, 1885, S. 6, Taf. 11.
[966] SCHMITZ, 1913, 2, S. 19, Nr. 378f; TIECK, 1835, Nr. 137a oder c; Nagler, Nr. 4.
[967] SIEBMACHER, 1885, Taf. 1.
[968] SCHMITZ, 1913, 2, S. 19, Nr. 378d; TIECK, 1835, Nr. 137f; Nagler, Nr. 4.
[969] SIEBMACHER, 1885, Taf. 18.
[970] SCHMITZ, 1913, 2, S. 19, Nr. 378e; TIECK, 1835, Nr. 137b; Nagler, Nr. 4.
[971] SIEBMACHER, 1885, S. 27, Taf. 54. Das Wappen erinnert an die Legende vom Mönch Gallus (um 550–620/640) und dem Bären. Der Mönch, ausgezogen, um die Alemannen zu bekehren, war 612 bei Steinach in einen Dornbusch gefallen und hatte das als Zeichen Gottes gedeutet, an diesem Ort zu bleiben. Als ihn noch in der gleichen Nacht ein Bär überraschte, hieß er ihn, einige Scheite Holz ins Feuer zu werfen, gab ihm ein Stück Brot und befahl ihm dann, nie mehr wieder zu kommen. Das gelbe Halsband des Bären ist ein Privileg Kaiser Friedrichs III. aus dem Jahr 1475, das er der Stadt zum Dank für geleistete Hilfe vor Neuss gegen Karl V. verlieh.
[972] TIECK, 1835, Nr. 100, GStA PK, Rep. 137 II G, Nr. 7, Historischer Saal, Fenster I, Nr. 220.
[973] LMA, 7, 1995, Sp. 1742 (Bernhard Stettler).
[974] SCHMITZ, 1913, 1, S. 181, Abb. 308. Mit einer Zuschreibung an Meister Ulrich von Bergarten auch eine Standesscheibe von St. Gallen, SCHMITZ, 1923, Abb. 74.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 333. Ämterscheibe der Stadt Zürich. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Zürich, um 1535. – Kat. Nr. 167.

Fig. 334. Ämterscheibe der Stadt Zürich, Zustand vor 1913. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Zürich, um 1535.

auch „Ämterscheibe“ genannten Kat. Nr. 167 für Zürich charakteristisch und verweist auf Tradition im 16. und 17. Jahrhundert; verweist auf Ämterscheibe von 1532 [Fig. 336]; nennt als Charakteristika der Glasmalerei der Zeit in Zürich die „reiche Verwendung von Überfangschliff“); KAT. AUSST. BERLIN, 1969, S. 35, Nr. 115 (lokalisiert und datiert wie SCHMITZ, 1913; identifiziert Wappen).

Provenienz: 1868 aus der Königlichen Bau-Akademie an das Deutsche Gewerbemuseum überwiesen und als Nr. 1868-3078 inventarisiert. 1882 in das Inventar des im Vorjahr eröffneten Kunstgewerbemuseums unter der Nr. 1882.961 aufgenommen. Zwischen 1933 und 1945 Leihgabe an Hermann Göring. Verbleib nach dem Krieg bei der Firma August Wagner, Berlin. Am 17. September 1964 dem Kunstgewerbemuseum zurückgeben.

Inschrift: oben, senkrecht über dem Kreuz auf der Krone, beginnend und im Uhrzeigersinn umlaufend *kiburg grüninge[n] f[r]yampt steffen · Men[net]orf Meillen kusnacht · zolliken · horgen tallwil kilchberg · Maschwand[en] hedingen sellenburen · flundren elgy griff[e]nsee · regensperg [n]uwampt · [r]umling bullach regenspurg · ande[l]finge[n] stam[m]en eglysow · stei[n] winderthu[r]*.

Erhaltung: Glas und Bemalung innen und außen vorzüglich. Einige neuere, teils mit Notbleien versehene, teils geklebte Sprünge (Fig. 333–335).

Ikonographie, Komposition: Die Rundscheibe zeigt vor damasziertem, von einem Mauerband eingefasstem Grund im Zentrum das Doppelwappen von Stadt und Landschaft Zürich und am Rand 27 Wappen der zugehörigen Ämter mit ihren Namen in der Inschrift[975], vgl. Kat. Nr. 178. Das auf einem kassettierten Boden ruhende Doppelwappen zeigt auf zwei einander zugeneigten Tartschen von Silber und Blau schräg geteilte Schilde, die Wappen von Stadt und Land Zürich; darüber steht das Reichswappen, der gezungte und nimbierte schwarze Doppeladler vor goldenem Grund, überhöht von der kaiserlichen Bügelkrone; gehalten werden Reichswappen und Krone von zwei goldenen, steigenden, einander zugewandten Löwen[976]. Den Rand bilden 27 Schilde mit den Wappen der folgenden Ämter, die auf der außen umlaufenden Inschrift genannt werden (oben beginnend, im Uhrzeigersinn umlaufend): Kyburg (in Rot ein goldener Schrägbalken, von zwei goldenen Löwen begleitet), Grüningen (in Grün ein steigender, silberner Löwe), Freiamt (in Gold ein kreuzförmiger Schildbeschlag, dessen Balken leierförmig enden), Stäfa (in Silber die hl. Verena mit goldenem Kamm und Kanne), Männedorf (in Gold ein steigender, schwarzer Otter, einen Fisch im Fang haltend), Meilen (über einem Dreiberg in Gold eine schwarze Burg, über deren zwei Türmen je ein silberner Stern steht), Küssnacht (in Rot ein gol-

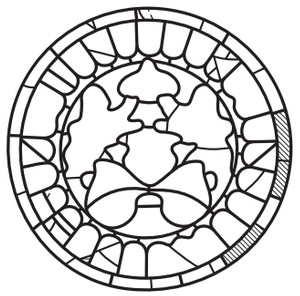


Fig. 335. ES Kat. Nr. 167.

[975] Ein ähnliches zweireihiges Mauerband wie Kat. Nr. 167 zeigt eine von MATILE auf 1535 datierte Berner Ämterscheibe (Zürich, Schweizerisches Landesmuseum; vgl. MATILE, 1965/1966, S. 41f.).

[976] Das Doppelwappen von Zürich mit Reichswappen, Krone und Löwen als Schildhaltern, in ähnlicher Weise auf den Betrachter bezogen, findet sich auch auf einer nach 1500 entstandenen, dem in Zürich tätigen Glasmaler Lukas Zeiner zugeschriebenen Standesscheibe (Zürich, Schweizerisches Landesmuseum; vgl. SCHNEIDER, 1954, Abb. 22). Zum Zürcher Wappen von 1525 vgl. MÜHLEMANN, 1977, S. 28–30.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 336. Ämterscheibe der Stadt Zürich. Zustand vor 1911. Derzeitiger Verbleib unbekannt. Zürich, 1532.

denes Kissen mit vier Quasten), Zollikon (von Blau und Silber schräglinks geteilt; vorne ein sechsstrahliger, goldener Stern, hinten zwei rote Linksschrägbalken), Horgen (in Rot ein silberner, stehender Schwan), Thalwil (in Silber zwei gekreuzte Rohrkolben mit goldenen Stängeln und Blättern), Kilchberg (in Blau eine vierblättrige, silberne Blüte mit goldenem Butzen und Kelchblättern), Maschwanden (in Gold eine geschweifte, schwarze Spitze, belegt und beseitet von drei [2:1] Planetenzeichen Erde in verwechselten Farben), Hedingen (in Gold eine schrägrechte, gestürzte schwarze Spitze), Sellenbüren (in Gold ein schwarzer, bezungter Marderkopf), Fluntern (in Blau zwei gekreuzte, silberne Lilienszepter), Elgg (in Rot ein silberner Balken, begleitet von drei [2:1] schwarzen, bezungten Bärenköpfen mit silbernen Halsbändern), Greifensee (in Silber ein steigender roter Greif), Regensdorf (in Silber drei blaue Pfähle, überzogen von einem roten Balken), Neuamt (von Blau und Silber geteilt; oben eine gestürzte, goldene Mondsichel, unten zwei rote Rosen mit goldenen Butzen), Rümlang (in Rot ein halbes, goldenes Einhorn), Bülach (von Silber und Rot linksschräg geteilt), Regensberg (in Rot eine silberne Torburg, über deren zwei Türmen sich ein golden-silberner, in silbernen Wolken endender Regenbogen spannt), Andelfingen (in Rot ein goldener Schrägbalken, von zwei schreitenden goldenen Löwen begleitet, der untere überhöht von einem goldenen Stern), Stammen (gespalten; vorne ein Stamm und drei Blätter in Silber, hinten ein goldener Baumstamm mit Astansätze), Eglisau (in Gold auf silbernem Dreiberg ein stehender schwarzer Hirsch), Stein am Rhein (in Rot der hl. Georg in silberner Rüstung und mit Nimbus auf einem Schimmel, über einem goldenen Drachen reitend), Winterthur (in Silber ein roter Schrägbalken, von zwei roten Löwen begleitet).

Die Scheibe gehört zu den sogenannten Ämterscheiben, die kurz vor 1500 auftreten und besonders im 16. und 17. Jahrhundert in der Schweiz eine lange Tradition ausbilden, besonders in Bern, Freiburg, Luzern, Solothurn und Zürich[977]. Die kreisförmige Anordnung der Ämterwappen samt inschriftlicher Nennung der Orte ist für die runden Ämterscheiben ebenso typisch wie die als Wappenpyramide bezeichnete Kombination von Wappen, Schildhaltern und Krone, die von den sogenannten Standesscheiben abgeleitet ist[978].

Ornament: Damastmuster als Grund hinter dem Wappen. Von der Mitte ausgehende Strahlen auf den Wappen von Stadt und Land Zürich. Gefiederte Ranken auf den Hintergründen einiger der 27 Wappen.

Technik, Stil: Hervorstechendes Merkmal von Kat. Nr. 167 ist die Farbigkeit, die von weißem Glas, hellgelbem bzw. orangefarbenem Silberlot, über rote, grüne und blaue Überfanggläser mit Ausschliff bis zum Violett im Hintergrund sowie einem rötlichen Braunlot und der Konturierung in Schwarzlot reicht. Bemerkenswert ist auch, wie Braun- und besonders Schwarzlot im Voll- und Halbton aufgetragen und gestupft sind und wie darin gewischt, radiert und gekratzt wurde, wodurch tonige Nuancen und graphische Erscheinungen erreicht sind. Mit diesen Mitteln sind bis zu drei, teils in sich nuancierte Farben auf einem Glas erzielt; auf dem blauen Überfangglas mit dem Wappen von Kilchberg steht auf dem blauen Grund, der von gefiederten, aus dem Halbton gekratzten Ranken belebt wird, im Ausschliff die weiße Blüte, die durch gestupften und geriebenen Halbton plastisch wirkt, und, ebenfalls im Ausschliff, die in Silbergelb gegebenen goldenen Kelchblätter und der goldene Butzen, der nochmals durch Schwarzlot Gestalt und Plastizität erhält.

Stilistisch steht die Scheibe der Kunst im späten 15. Jahrhundert näher als jener in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wie schon SCHMITZ, 1913 mit der Charakterisierung der Scheibe als „Ausläufer der spätgotischen Glasmalerei“ meinte. Hierauf verweisen die in das Profil gewendeten Löwen, die Zeichnung ihres Felles und die Blätter der Krone ebenso wie die Fiederranken. Als stilistisch jüngere Details erscheinen der strahlenförmige Grund der Zürcher Wappen und der Mauerring. Der Grund und die Schildform finden sich nahe verwandt auf einer von SCHNEIDER um 1515 datierten Glasmalerei mit dem Zürcher Standesschild (Zürich, Schweizerisches Landesmuseum)[979]. Grund und Mauerring sind auf einer von MATILE um 1535, von SCHNEIDER um 1525 datierten Berner Ämterscheibe (Zürich, Schweizerisches Landesmuseum) zu sehen[980]. Der Wappenpyramide liegen ältere Entwürfe aus der Zeit vor 1500 zugrunde, findet sich eine verwandte Anordnung von Wappen und Schildhaltern sowie die charakteristische Profil- bzw. Dreiviertelprofil-Stellung der Löwen doch bereits auf einer Zürcher Standesscheibe (Zürich, Schweizerisches Landesmuseum), die SCHNEIDER um 1500 datierte, während eine jüngere, 1534 datierte Zürcher Standesscheibe (Zürich, Schweizerisches Landesmuseum) die Löwen lebensvoller bewegt und mit Schwert und Reichsapfel zeigt[981].

[977] BOESCH, 1955, S. 70–72; MATILE, 1965/1966; SCHNEIDER, 1956.
[978] Zu Standesscheiben vgl. SCHNEIDER, 1954.
[979] SCHNEIDER, 1970, Nr. 140, S. 62.
[980] MATILE, 1965/1966, S. 41; SCHNEIDER, 1970, Nr. 176, S. 72.
[981] SCHNEIDER, 1970, Nr. 58, S. 42; ebd., Nr. 204, S. 80.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Weitere Hinweise zur Datierung der Scheiben liefern die Wappen, wurden sie doch erst nach dem Anfall eines Gebietes an die Stadt in die Scheiben aufgenommen. Da Kilchberg in Folge der Reformation seit 1523/24 zu Zürich gehörte, Stäfa erst seit 1526 die hl. Verena im Wappen führte und Sellenbüren 1532 an die Stadt fiel, kann die letzte Jahreszahl als post-quem-Datum gelten. Die ante-quem-Grenze wird durch den 1544 erfolgten Erwerb der Vogtei Laufen, deren Wappen nicht dargestellt ist, ebenso markiert wie durch das Fehlen des Wappens von Wädenswil, das 1549 zu Zürich kam. Die Wappen dieser Gebiete finden sich sowohl auf der Darstellung der Ämterscheibe auf dem 1576 datierten, von Jos Murer erstellten Plan von Zürich wie auf der 1585 datierten Ämterscheibe von Hans Peter Rütter (London, Victoria and Albert-Museum)[982]. Die Datierung von Kat. Nr. 167 zwischen 1532 und 1544 stützt auch eine Ämterscheibe (Fig. 337) mit den gleichen Wappen, die auf 1544 datiert ist und einem anonymen Zürcher Meister zugeschrieben wird[983]. Da ihr Schmuck unter und um die zentrale Wappenpyramide etwas reicher ausgefallen ist und sie stilistisch eher ihrer Zeit entspricht, dürfte Kat. Nr. 167 etwas früher entstanden sein bzw. einer älteren stilistischen Stufe entsprechen, so dass eine Datierung zwischen 1532 und 1544 als sicher gelten kann und eine Ausführung um 1535 am nächsten liegt.

Datierung: Zürich, um 1535. CVMA 98720

GP

Fig. 337. Ämterscheibe der Stadt Zürich. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum. Zürich, 1544.

KAT. NR. 168–177: RUNDWAPPPEN VON MITGLIEDERN DES GROSSEN RATS DER STADT ZÜRICH

BIBLIOGRAPHIE: SCHMITZ, 1913, 1, S. 190, 222, 2, S. 19, Nr. 383[984] (Zürich, um 1530–40, zwischen 1526, als Usteri Schultheiß war, und 1541, dem Todesjahr des Vogt Klein Hans Kambli, dem Bannerträger der Schlacht bei Kappel. Die meisten der Genannten erscheinen 1527 auf dem St. Gallener Gesellenschießen).

PROVENIENZ: 1835 aus der Sammlung Nagler erworben.

ERHALTUNG: Glas und Bemalung gut bis sehr gut, Verbleiung neu.

IKONOGRAPHIE: Die Wappen sind in leuchtenden Farben – Silbergelb bzw. roten und blauen Schmelzfarben – ausgeführt und von einem schmalen weißen Rahmen umgeben, auf dem in schlichten Majuskeln der Name ihres Inhabers steht. Soweit bekannt, waren sie Mitglieder des Großen Rats der Stadt Zürich. Das legt die Vermutung nahe, dass die kleinen Wappen ursprünglich in einem Fenster des Ratssaales angebracht waren.

TECHNIK, STIL, DATIERUNG: Das einheitliche Erscheinungsbild von Kat. Nr. 168–177 lässt auf eine gemeinsame Herkunft schließen. Die schlichte Anlage der Wappen ist ihrem kleinen Format geschuldet, die Ausführung der Motive verrät Sorgfalt und künstlerisches Geschick. Die geschweifte Form der Schilde[985] entspricht dem Stil der Frührenaissance.

EF

[982] Zum Plan Murers vgl. DÜRST, 1975; DÜRST, 1979; zur Ämterscheibe von 1585 vgl. BOESCH, 1955, S. 70f.

[983] SCHNEIDER, 1970, Nr. 231, S. 87f.

[984] TIECK, 1835, Nr. 77; Nagler, Nr. 77.

[985] Vgl. Kat. Nr. 135.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KAT. NR. 168: WAPPEN HEINRICH HUOBER

Abb. 210

Maß: Dm. 5 cm. Inv. Nr. K 9056.
Inschrift: Im weißen Rand umlaufend in schlichten Majuskeln · *HEINRICH · HVOBER* ·.
Erhaltung: Glas und Bemalung vorzüglich, Verbleiung neu.
Ikonographie, Farbigkeit: Das Wappen vor weißem Grund zeigt im gelben Feld drei schwarze Monde (2:1), der untere abnehmend, die beiden oberen zu- und abnehmend. Der Name Huber war seinerzeit sehr verbreitet. Dennoch könnte Heinrich Huber Abkömmling einer aus Ludredikon und Jonen stammenden Familie gewesen sein, der von Beruf Bäcker war, 1490 Zürcher Bürger wurde, 1524–29 der Zunft vorstand, und bis zum Jahr 1530 erwähnt wird[986].
Datierung: Zürich, um 1540. CVMA 98760
EF

KAT. NR. 169: WAPPEN SIGMUND BLUNTSCHLI

Abb. 210

Maß: Dm. 5 cm. Inv. Nr. K 9055.
Inschrift: Im weißen Rand umlaufend in schlichten Majuskeln · *SIGMVND · BLVNTSCHLI* ·
Erhaltung: Glas und Bemalung vorzüglich, Verbleiung neu.
Ikonographie, Farbigkeit: Das Wappen vor gelbem Grund zeigt im roten Feld über einem weißen Dreiberg einen gelben Sturzsparren, darüber ein weißes Kleeblatt mit kreuzförmigem Stängel. In Zürich gab es mehrere bürgerliche Familien dieses Namens, darunter auch eine Glasmalerfamilie Bluntschli[987], ob Sigmund ihr entstammt, ist allerdings nicht bekannt.
Datierung: Zürich, um 1540. CVMA 98760
EF

KAT. NR. 170: WAPPEN ANDREAS HARTMANN

Abb. 210

Maß: Dm. 5 cm. Inv. K 9057.
Inschrift: Im weißen Rand umlaufend in schlichten Majuskeln · *ANDRES · HARTMAN* ·.
Erhaltung: Glas und Bemalung vorzüglich, Verbleiung neu.
Ikonographie, Farbigkeit: Das Wappen vor gelbem Grund zeigt im weißen Feld ein gekröntes rotes Herz, dahinter drei schräggekreuzte Schwerter. Unter den zahlreichen Familien dieses Namens findet sich keine mit einem übereinstimmenden Wappen[988].
Datierung: Zürich, um 1540. CVMA 98760
EF

KAT. NR. 171: WAPPEN LIENHART PFEIFER

Abb. 210

Maß: Dm. 5 cm. Inv. Nr. K 9054.
Inschrift: Im weißen Rand umlaufend in schlichten Majuskeln · *LIENHART · PFIFER* ·.
Erhaltung: Glas und Bemalung vorzüglich, Verbleiung neu.
Ikonographie, Farbigkeit: Das Wappen vor weißem Grund zeigt in Gelb einen Schalmei spielenden schwarzen Bock nach links steigend. Wohl ist eine schon lange ausgestorbene Zürcher Familie dieses Namens bekannt, welches Wappen sie führte, weiß man jedoch nicht[989].
Datierung: Zürich, um 1540. CVMA 98760
EF

KAT. NR. 172: WAPPEN MITELHANS THUMISEN

Abb. 210

Maß: Dm. 5 cm. Inv. Nr. K 9059.
Inschrift: Im weißen Rand umlaufend in schlichten Majuskeln · *M · ITELHANS · THVMISEN* · .
Erhaltung: Glas und Bemalung vorzüglich, Verbleiung neu.
Ikonographie, Farbigkeit: Das Wappen vor hellgelbem Grund zeigt ein weißes Hufeisen über gelber Lilie im blauen Feld[990]. Mittelhans Thumisen (gest. 1566), der wie seine Vorfahren in Zürich das Schmiedehandwerk ausübte, war Mitglied des Rates, 1532 Zunftmeister, 1534–1547 Vogt von Neuamt, 1535 Vogt von Freiamt, 1535 und 1550 Obristzunftmeister, 1538 Vogt von Horgen und Zeugmeister (Verwalter des Arsenals), 1548–1555 Vogt von Kyburg und wurde von Kaiser Ferdinand I. 1559 in den Adel erhoben[991].
Datierung: Zürich, um 1540. CVMA 98760
EF

KAT. NR. 173: WAPPEN HANS BRAEM

Abb. 210

Maß: Dm. 5 cm. Inv. Nr. K 9053.
Inschrift: Im weißen Rand umlaufend in schlichten Majuskeln · *HANS · BRAEM* · . (Unter dem Mittelstrich des A das E)
Erhaltung: Glas und Bemalung vorzüglich, Verbleiung neu.
Ikonographie, Farbigkeit: Das Wappen der Zürcher Familie Braem vor gelbem Grund zeigt in Blau einen grünen Dreiberg, darauf über gelbem Stab ein steigender Mond[992]. Johannes Braem (1521–1584) war Büchsenmacher, 1548 Zwölfer der Zunft „Zur Schmieden“, 1556 Statthalter und 1567 Bürgermeister[993].
Datierung: Zürich, um 1540. CVMA 98760
EF

KAT. NR. 174: WAPPEN USTERI SCHULTHES

Abb. 210

Maß: Dm. 4,7 cm. Inv. Nr. K 9051.
Inschrift: Im weißen Rand umlaufend in schlichten Majuskeln · *VSTERI · SCHVLTHES* ·.
Erhaltung: Glas und Bemalung vorzüglich, Verbleiung neu.
Ikonographie, Farbigkeit: Das Wappen vor weißem Grund zeigt im schwarz-gelb geteilten Schild mit verwechselten Farben oben einen halben achtstrahligen Stern, unten ein halbes vierspeichiges Mühlrad und wurde von der Zürcher Müllerfamilie Usteri ge-

[986] DICTIONNAIRE HISTORIQUE, 4, 1928, S. 176, das Wappen ist dort nicht erwähnt.
[987] DICTIONNAIRE HISTORIQUE, 2, 1924, S. 214. Bekannt sind die Glasmaler Rudolf (vor 1525–1565), Hans Balthasar (1529–1587) und Nikolaus (vor 1605) Bluntschli, MEYER, 1884, S. 193–195.
[988] Ein Herz, wenngleich nur ein kleines und zudem einem Pentagramm eingeschrieben, zeigt sonst nur das Wappen der Familie Hartmann aus dem Kanton Fribourg, DICTIONNAIRE HISTORIQUE, 3, 1926, S. 766f.
[989] DICTIONNAIRE HISTORIQUE, 5, 1930, S. 276.
[990] Fast identisch mit dem Wappen der Zürcher Familie Thumyssen, in Blau eine gelbe Lilie, überhöht von zwei sechstrahligen gelben Sternen, RAPPARD, 1993, S. 395.
[991] DICTIONNAIRE HISTORIQUE, 7, 1933, S. 560.
[992] Das Wappen ohne den Stab, RAPPARD, 1993, S. 49.
[993] DICTIONNAIRE HISTORIQUE, 2, 1924, S. 283.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

führt[994]. Hier dürfte es Junghaus Usteri (gest. gegen 1536) gehört haben, der 1490 die väterliche Mühle übernahm und 1499 mit in den Schwabenkrieg zog. Er fungierte als Schultheiß, war Mitglied in verschiedenen Ratskommissionen, 1521 Kriegsrat, 1522 Verwalter des Hospitals, 1526 Abgeordneter des Stadtrats im Prozess gegen die Wiedertäufer, vertrat 1526 die Reformation am Stadtgericht, wurde 1530 beim Müllerprozess vorübergehend all seiner Ämter enthoben und war 1531 wieder Kriegsrat[995].
Datierung: Zürich, um 1540. CVMA 98760
EF

KAT. NR. 175: WAPPEN HANS LUTHER
Abb. 210

Maß: Dm. 5 cm. Inv. Nr. K 9050.
Inschrift: Im weißen Rand umlaufend in schlichten Majuskeln *HANS · LVTHER* ·.
Erhaltung: Glas und Bemalung vorzüglich, Verbleiung neu.
Ikonographie, Farbigkeit: Das Wappen vor gelbem Grund zeigt im roten Feld einen gelben, liegenden Ast mit weißem Lindenblatt nach oben. Es gehörte Hans Luther(er) von Waldshut, der seines Talentes wegen im Jahr 1516 kostenlos das Zürcher Bürgerrecht erhielt. Er war Schlosser und Uhrmacher und ist angeblich identisch mit Nikolaus Luterer aus Zürich, der noch vor 1520 in Luzern eine Uhr am Rathaus und die große Uhr am Musegg sowie 1523 die Uhr für das Kloster von Zurzach anfertigte. Sein Hauptwerk war die Uhr am Petersturm in Zürich, deren Werk durch Stangen und Räder die Antriebskraft auf die Stundenzeiger übertrug[996].
Datierung: Zürich, um 1540. CVMA 98760
EF

KAT. NR. 176: WAPPEN HANS HUOBER
Abb. 210

Maß: Dm. 5 cm. Inv. Nr. K 9058.
Inschrift: Im weißen Rand umlaufend in schlichten Majuskeln *(H)ANS · HVOBER* ·.
Erhaltung: Glas und Bemalung gut, nur das erste H ausgebrochen, Verbleiung neu.
Ikonographie, Farbigkeit: Das Wappen vor gelbem Grund zeigt im schwarzen Feld einen gelben Hirschkopf im Visier und gehört der Zürcher Familie Huber von Bonstetten[997].
Datierung: Zürich, um 1540. CVMA 98760
EF

KAT. NR. 177: WAPPEN KLEIN HANS KAMBLI
Abb. 210

Maß: Dm. 5 cm. Inv. Nr. K 9052.
Inschrift: Im weißen Rand umlaufend in schlichten Majuskeln · *KLEIN · HANS · KAMBLI · VOGT* ·.
Erhaltung: Glas und Bemalung vorzüglich, Verbleiung neu.
Ikonographie, Farbigkeit: Das Wappen vor gelbem Grund zeigt im roten Feld ein weißes Kreuz in gelbem Kummet mit weißem Joch. Klein Hans Kambli (gest. 1541) war Zürcher Bürger, half im Zweiten Kappelerkrieg dem Bannerträger, das Stadtbanner zu retten und erhielt zum Dank dafür die Vogtei zu Eglisau. Er saß 1519 im Großen Rat der Stadt Zürich[998].
Datierung: Zürich, um 1540. CVMA 98760
EF

KAT. NR. 178: ÄMTERSCHEIBE DER STADT ZÜRICH
Fig. 338, Abb. 212

Maß: Dm. 49,7 cm. Inv. Nr. W-1980, 179. /1882, 961.
Bibliographie: Unpubliziert.
Provenienz: 1868 aus der Berliner Bauakademie übernommen.
Inschrift: Auf dem rosa Randstreifen umlaufend in nachgotischer Fraktur die Namen der Wappeninhaber, im Uhrzeigersinn: *Kyburg·Sax·Reg.asperg Mackwanden orgen Hegi·Stein·Steinegg·Andelfing* (Stammheim) (Zollikon) (Elgg) (Meilen) (Rümlang) *Stäffen* (Wädens)*vyl Kilchberg·Talwil·Küssnacht Grüffense Mänidorf Neuwamp Sellenbür·Bülach Flunterenn Wollishofen* (Freia)*mpt·Regenspurg·Lauffen·Hedingen·Winterdur Eglysoun Groningen* ·. Im Schriftband auf den Stufen *1545.*
Erhaltung: Etliche Scherben verloren, zahlreiche Brüche, ansonsten Glas und Bemalung gut. Kupferrahmen und Verbleiung neu.
Ikonographie, Farbigkeit, Stil: Das Mittelbild zeigt vor rotem Damastgrund auf rosafarbenen Steinstufen stehend die Züricher Wappenpyramide, deren Aufbau mit den beiden einander in heraldischer Höflichkeit zugeneigten und zugewendeten Zürcher Schilder (schräggeteilt von Weiß und Blau), die von Reichsadlerschild (in Gelb ein schwarzer gelbnimbierter Doppeladler) und Kaiserkrone überhöht werden, den reichsunmittelbaren Status der Stadt veranschaulicht[999]. Als Wappenhalter dienen zwei Stärke symbolisierende, grimmig die Zähne fletschende gelbe Löwen mit reicher Zottelmähne. Umrahmt wird das Mittelbild von einem Kranz von 33 bunten Wappenschilden der im Jahr 1545 zugehörigen Ämter und Vogteien, die im weißen Randstreifen darüber jeweils namentlich aufgeführt sind. Im Uhrzeigersinn: Kyburg (in Rot ein gelber Schrägbalken, begleitet von zwei gelben Löwen), Sax (von

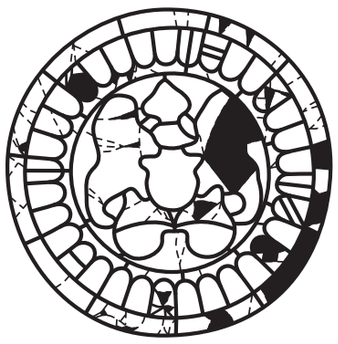


Fig. 338. ES Kat. Nr. 178.

[994] DICTIONNAIRE HISTORIQUE, 7, 1933, S. 785.
[995] DICTIONNAIRE HISTORIQUE, 7, 1933, S. 785. Usteri Schulthes war seit 1526 Bürger in Zürich, SCHMITZ, 1913, 2, S. 19, Nr. 383, „nach Mitt. der Züricher Stadtbibliothek". Die gleiche Wappenfigur, aber rot in weißem Feld, ist das Wappen eines anderen Zweiges der Zürcher Familie Usteri, RAPPARD, 1993, S. 406. Bekannt ist auch ein Zürcher Glasmaler Jung Hans Usteri, tätig um 1570, der noch 1587 lebte, MEYER, 1884, S. 234.
[996] SCHMITZ, 1913, 2, S. 19, Nr. 383; DICTIONNAIRE HISTORIQUE, 4, 1928, S. 614.
[997] RAPPARD, 1993, S. 188. Das Wappen findet sich auch auf der Fassade des Hauses zum Leuenstein in Zürich, DICTIONNAIRE HISTORIQUE, 4, 1928, S. 176.
[998] SCHMITZ, 1913, 2, S. 19, Nr. 383; DICTIONNAIRE HISTORIQUE, 4, 1928, S. 324; RAPPARD, 1993, S. 203.
[999] Vgl. auch Kat. Nr. 167. Die früheste Wappenpyramide begegnet in einer Freiburger Standesscheibe des Berner Glasmalers Urs Werder von 1478. Darstellungen der von Reichsadler und Krone überhöhten Wappenpyramiden blieben auch in der Glasmalerei des 16. und 17. Jahrhunderts üblich, obwohl Österreich die Unabhängigkeit der Eidgenossenschaft von den Reichsordnungen 1499 im Frieden von Basel anerkannt hatte, BOESCH, 1955, S. 68f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Rot und Gelb gespalten, Regensdorf: in Weiß drei blaue Pfähle, überdeckt von rotem Balken), Maschwanden (in Gelb eine geschweifte schwarze Spitze, belegt und beseitet von drei Planetenzeichen Erde in gewechselten Farben), Horgen (in Rot ein weißer gelbbewehrter Schwan), Hegi (in Gelb ein schwarzer Löwe), Stein am Rhein (in Rot der auf weißem Pferd nach links reitende gelbnimbierte hl. Georg in weißer Rüstung, mit der Lanze in seiner Linken den gelben Drachen tötend), Steinegg (in Blau ein weißer Wellenbalken), Andelfingen (in Rot ein gelber Schrägbalken, begleitet von zwei schreitenden gelben Löwen, über dem unteren ein gelber sechszackiger Stern), Stammheim (gespalten, links in Gelb ein halber ausgerissener grüner Zweig mit drei grünen Blättern, rechts in Rot ein gelber Stamm), Zollikon (schräglinksgeteilt von Blau mit sechsstrahligem Stern und von Weiß mit rotem Schrägbalken), Elgg (in Rot ein weißer Balken von drei 2:1 schwarzen Bärenköpfen mit gelbem Halsband beseitet), Meilen (nur noch fragmentarisch: in Gelb über grünem Dreiberg eine zweitürmige schwarze Zinnenburg, überhöht von zwei sechsstrahligen, hier weißen statt roten Sternen), Rümlang (in Rot ein halbes weißes Einhorn), Stäfa (in Weiß die hl. Verena gelbnimbiert, in blauem Kleid und gelbem Mantel, in der erhobenen Rechten einen gelben Kamm, in der gesenkten Linken einen grünen Krug haltend), Wädenswil (in Rot eine gelbe Schnalle), Kilchberg (in Blau eine vierblättrige weiße Rose), Thalwil (in Weiß zwei gekreuzte schwarze Rohrkolben an beblätterten gelben Stängeln), Küsnacht (in Rot ein übereckgestelltes gelbes Kissen mit Quasten), Greiffensee (in Gelb ein steigender roter Greif), Männedorf (in Gelb ein steigender schwarzer Fischotter, im Maul einen weißen Fisch haltend), Neuamt (geteilt, oben in Blau ein gestürzter Halbmond, unten in Gelb zwei rote Rosen), Sellenbüren (in Gelb ein schwarzer Bärenkopf), Bülach (schräggeteilt von Weiß und Rot), Fluntern (in Blau zwei gekreuzte weiße Zepter), Wollishofen (gespalten, rechts gelb, die linke rote Hälfte dreimal von Weiß quergeteilt), Freiamt (in Gelb ein kreuzförmiger schwarzer Schildbeschlag), Regensberg (in Rot eine weiße Burg, überhöht von einem gelben Regenbogen auf weißen Wolken fußend), Laufen (in blau zwei senkrechte gelbbekleidete Arme), Hedingen (nur noch fragmentarisch: in Gelb eine schrägrechte gestürzte schwarze Spitze), Winterthur (in Weiß ein roter Schrägbalken, begleitet von zwei schreitenden roten Löwen), Eglisau (in Gelb über weißem Dreiberg ein stehender schwarzer Hirsch), Grüningen (in Grün ein steigender weißer Löwe).

Ikonographie und Komposition der Scheibe sind Ausdruck des reichsstädtischen Repräsentationsbedürfnisses und folgen dem spätestens seit 1500 geläufigen Typus der Ämterscheibe, bei der die von Löwen präsentierte Standespyramide von einem Wappenkreis der Ämter und Vogteien umgeben wird[1000] (vgl. Kat. Nr. 167). Als Vorbild dienten vielleicht zwei in den Jahren 1528 und 1529 vom Zürcher Froschauer-Verlag gedruckte Holzschnitte der gleichfalls von Ämterwappen umgebenen Berner und Zürcher Standespyramide, die von den Löwen auf ganz ähnliche Weise gehalten wird[1001].

Datierung: Zürich, 1545. CVMA 99756

EF

KAT. NR. 179: AUSFALL AUS EINER BELAGERTEN STADT

Abb. 213

Maße: H. 7,5 cm, B. 16,5 cm. Inv. Nr. K 7326[1002].

Bibliographie: SCHMITZ, 1913, 2, S. 15, Nr. 289 (Nürnberg, um 1530–40).

Provenienz: 1835 aus der Sammlung Nagler erworben[1003].

Erhaltung: Der Sprung in der Mitte ist durch eine Bleinase fixiert, die Scheibe zwischen zwei Deckgläsern eingebleit. Verbleiung neu. Die Glasoberflächen zeigen keine Spuren von Verwitterung, die Bemalung der Innenseite ist stellenweise leicht berieben.

Ikonographie: Das kleine, von einem schmalen silbergelben Rahmen eingefasste Kabinettstück ist auf Nahsicht angelegt. Rechts im Bild erblickt man eine Stadt, die durch eine hohe Mauer und dicke wehrhafte Türme, einen Festungsgraben und einen niedrigen Wall geschützt ist. Von den Hausdächern wehen breite, gelbweiß gestreifte Fahnen, und links auf einer halbrunden Bastion zeigen dicke Rauchwolken, dass dort soeben zwei Feldschlangen abgeschossen wurden. Aus dem Stadttor rechts quillt ein breiter Strom von Fußsoldaten, bewaffnet mit Lanzen und Musketen, und strebt, angeführt von einem berittenen Offizier, den feindlichen Truppen am linken Bildrand entgegen, die sie freilich schon mit angelegten Gewehren erwarten. Während die ersten Söldner das Gefecht bereits eröffnet haben, sieht man im Hintergrund eine Kompanie Reiter mit erhobenem gelb-weiß gestreiften Banner, die sich in gestrecktem Galopp der feindlichen Kavallerie entgegenwirft.

Technik, Stil: Die Darstellung ist mit Sorgfalt gezeichnet, Stadtmauer, Dächer, Pferde und einzelne Kleidungsstücke sind in hellem Eisenrot, Rahmen und Fahnen in orangegelbem Ton, Bäume und Rasen in sehr lichtem Silbergelb koloriert. Ob die Scheibe als Einzelstück Verwendung fand, ist nicht gewiss, ihres schmalen Formats wegen mag sie auch als Oberbild etwa eines Wappens gedient haben.

Anhaltspunkte für die Datierung bietet die Tracht der Soldaten, deren knielange Pluderhosen wie die von hohen Stoffhüten verdeckten Helme ab 1540/50 in Mode waren[1004]. Die Stadt weist eine vage Ähnlichkeit zu Nürnberg auf[1005], doch lässt sich die Glasmalerei wegen ihres schmalen Formats mit keinem der dort erhaltenen Stücke vergleichen. Vielmehr erinnert die Schlachtenszene an typische Sujets in den Oberbildern der Schweizer Scheiben, weshalb man annehmen möchte, dass sie von dorther stammt.

Datierung: Schweiz, um 1540/50. CVMA 98776

EF

[1000] Als ältestes Beispiel gilt die vor 1500 entstandene Ämterscheibe der Kirche von Affoltern im Emmental, BOESCH, 1955, S. 68f.

[1001] CV SCHWEIZ NEUZEIT IV, 2004, Kat. Nr. 4, Abb. 4.1.

[1002] TIECK, 1835, Nr. 92a.

[1003] GStA PK, Rep. 137 II G, Nr. 7, Historischer Saal, Fenster I, Nr. 201.

[1004] ZANDER-SEIDEL, 1990, S. 187f. Vergleichbar ist die Kleidung der Landsknechte auf einigen Kupferstichen von Virgil Solis, etwa die Prozession von Landsknechten von 1542, BARTSCH, 19,1, 1987, Nr. 264 (Jane S. Peters).

[1005] Motivisch verwandt scheint insbesondere der Holzschnitt von Hans Sebald Beham zum Alten Testament mit dem die Stadt Bethulia verlassenden Heer der Juden. Er gibt eine ähnliche Stadtansicht wieder, ebenfalls mit einem Stadttor im Vordergrund, aus dem in einem breiten Strom Fußsoldaten mit geschulterten Lanzen marschieren. Sie tragen allerdings eng anliegende Hosen und kein Pludergesäß, PAULI, 1901, Nr. 345; BARTSCH, 15, 1978, Nr. 70 (Robert A. Koch).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

BERLIN · STIFTUNG STADTMUSEUM BERLIN · MÄRKISCHES MUSEUM

GEGENWÄRTIGER BESTAND: Die Sammlung des Märkischen Museums beherbergt insgesamt drei mittelalterliche Scheiben: zwei Scheibenfragmente des frühen 15. Jahrhunderts (Kat. Nr. 180f.) und eine Strahlenkranzmadonna aus der Zeit um 1490 (Kat. Nr. 182). Daneben werden im Museum noch zahlreiche Scheiben des 16., 17. und 18. Jahrhunderts verwahrt.

ZUR GESCHICHTE DER SAMMLUNG: Das Märkische Museum, heute Bestandteil der Stiftung Stadtmuseum Berlin, wurde 1874 als städtische Institution gegründet. Hauptziel war es anfangs, hier in den Worten des ersten Museumsführers, „die natürliche und geschichtliche Entwicklung des Stammlandes des preussischen Staates und seiner Hauptstadt sinnfällig vor Augen zu führen". Die kulturgeschichtliche Abteilung sollte „in Überbleibseln, bezeichnenden Erinnerungsstücken, in technischen und künstlerischen Gebilden sowie ähnlichen Hervorbringungen eine Übersicht über den geschichtlichen und kulturellen Werdegang der Provinz Brandenburg und Berlins von der Urzeit bis in die jüngste historisch gewordene Vergangenheit" geben[1006]. Aus der gesamten Provinz und den angrenzenden Gebieten gelangten die unterschiedlichsten Gegenstände – meist als Geschenk – in den Bestand, darunter für die mittelalterliche Abteilung zahlreiche Altaraufsätze, Skulpturen und liturgisches Gerät[1007]. Nach seiner Gründung war das „Märkische Provinzial-Museum" zunächst im Roten, dann im ehemaligen Köllnischen Rathaus untergebracht. 1908 bezog man einen nach Plänen von Ludwig Hoffmann errichteten großzügigen Gebäudekomplex aus mehreren Häusern, der „es ermöglichte, jede Sammlung in eigens zu ihr gestimmten Räumen unterzubringen"[1008].
Hoffmann, seit 1896 Stadtbaurat von Berlin, hatte dem Magistrat die Pläne für den Museumsneubau 1897/98 unterbreitet. 1899 legte man den Grundstein. Die Anlage bestand aus zehn Bauteilen, die sich um zwei Höfe herum gruppierten; ihre Formensprache lehnte sich an märkische und norddeutsche Architekturen der Gotik und Renaissance an[1009]. Auch die Innenausstattung bis hin zur Anordnung der Ausstellung oblag dem Berliner Stadtbaurat[1010]. Dabei verfolgte er das Ziel, die Wirkung der Sammlungsobjekte durch schlichte Architektur zu steigern, die Räume sollten, wie er selbst einmal äußerte, „bescheidener und rückhaltender erscheinen, als die Gegenstände selbst"[1011]. Auf Vorschlag Hoffmanns wurden auch „ältere Architekturstücke: Schlusssteine, Türen, Schlösser usw., alles Sammlungsgegenstände des Museums", als Bauschmuck oder zur Ausstattung verwendet, um der historistischen, musealen Hülle Authentizität zu verleihen[1012]. Diesem Leitbild folgend erhielten zwei Fenster des Ausstellungssaals im ersten Geschoss, der sich der Geschichte des Berliner Buchdrucks widmete, Glasmalereien, vermeintlich aus der Mark[1013]. In einem der beiden Fenster befand sich, historischen Abbildungen zufolge, bis zum Zweiten Weltkrieg die Wappenscheibe der Danziger Familie von der Linde aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, im anderen die Strahlenkranzmadonna, die ebenso wie das Wappen erst 1908, im Jahr der Eröffnung, „aus der hiesigen Nikolaikirche" in den Besitz des Museums gelangte[1014]. Zugleich wurden dem Museum dreizehn weitere, nachmittelalterliche Glasmalereien aus der Nikolaikirche übergeben[1015]. Trotz der Herkunftsangabe ist es mehr als

[1006] FÜHRER MÄRKISCHES MUSEUM, 1908a, S. 3.

[1007] BERNAU/MICHEL, 1999, S. 20f. Bereits in den ersten fünf Jahren nach der Gründung gelangten pro Jahr durchschnittlich 3.800 Gegenstände in das Museum, vier Fünftel davon waren „freiwillige Gaben aus allen Kreisen der Bevölkerung Berlins und der Provinz", MICHEL, 1996, S. 183.

[1008] HOFFMANN, 1909, S. IIf.

[1009] HOFFMANN schreibt in seinen Lebenserinnerungen, dass es ihn bei den Plänen zum Museum immer wieder gedrängt habe, „mit verschiedenen Orten, an welchen noch stimmungsvolle Bauten aus alter Zeit standen, in enger Beziehung zu bleiben". Reisen führten ihn deswegen nach Güstrow, Doberan, Lüneburg, Ratzeburg, Rostock, Wismar und Lübeck, HOFFMANN, o. J., pag. 86.

[1010] HOFFMANN, o. J., pag. 143; BERNAU/HÄRTH, 1999, S. 28.

[1011] HOFFMANN, o. J., pag. 136; Hoffman ließ in die Fenster der Gotischen Halle, des Waffensaals und der Kapelle zunächst Glasmalereien, angefertigt von Otto Lohr in München, einbringen, dann jedoch „bis auf wenige, in ihren Farben nicht sehr auffällige […] wieder […] entfernen", denn „sie drängten die Sammlungsgegenstände in ihrer Erscheinung zurück", ebd., pag. 145.

[1012] FÜHRER MÄRKISCHES MUSEUM, 1908a, S. 3; HOFFMANN, 1909, S. III; BERNAU/HÄRTH, 1999, S. 27.

[1013] Die Glasmalereien wurden im Laufe des Jahres 1908 in die Fenster eingesetzt. Zum ersten Mal werden sie in der zweiten Auflage des Museumsführers genannt, FÜHRER MÄRKISCHES MUSEUM, 1908b, S. 20.

[1014] FÜHRER MÄRKISCHES MUSEUM, 1916, S. 30; HOFFMANN, 1909, S. VIII, Abb. 24 und Tafel G 30; Reg. Nr. 356.

[1015] Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv.-Nr. VI, 15925–15936. Bei den Stücken handelte es sich vorrangig um Wappenscheiben, daneben zeigten einige Fragmente Putten und figürliche Darstellungen.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

unwahrscheinlich, dass die Strahlenkranzmadonna einst ein Fenster der Nikolaikirche geschmückt hat, denn seit dem frühen 17. Jahrhundert waren dort sämtliche Verschlüsse blankverglast. Es handelte sich bei dem Konvolut mit Scheiben unterschiedlichster Provenienz wohl eher um eine kleine Sammlung, die seinerzeit an das Museum überstellt worden ist[1016]. Die beiden Kopffragmente, neben der Strahlenkranzkranzmadonna heute einziger Bestand des Märkischen Museums an mittelalterlicher Glasmalerei, erwarb man nahezu zwanzig Jahre später, im Jahr 1926[1017].

Vorbemerkung zum Katalog: Die Strahlenkranzmadonna wurde im Oktober 2006 zusammen mit Dipl.-Rest. Tina Raedel, Fachbereich Restaurierung/Grabungstechnik der Fachhochschule für Technik und Wirtschaft, Berlin, untersucht und im November 2007 fotografiert. Die beiden Kopffragmente konnten im selben Monat vor Ort in Augenschein genommen und abgelichtet werden.

GLASMALEREIEN UNGESICHERTER HERKUNFT

KAT. NR. 180: WEIBLICHER KOPF, FRAGMENT

Abb. 214

Maße: H. 14 cm, B. 11 cm. Inv.-Nr. 17/II83/470 A (alt: VI 17899).

Bibliographie: STENGEL, 1926, S. 3 (berichtet von der „Erwerbung eines Bruchstücks von dem um 1425 entstandenen malerischen Schmuck der Chorfenster des Stendaler Domes").

Provenienz: Walter STENGEL, Direktor des Märkischen Museums, gab 1926 als Provenienz jüngst erworbener Glasmalerei die Chorverglasung des Stendaler Doms an. Das Fragment eines weiblichen Kopfes sei, so STENGEL, aus den Chorfenstern dieser Kirche „bei Ausbesserungsarbeiten vor vielen Jahren in Privatbesitz" gekommen[1018]. Die Unterlagen des Märkischen Museums geben als Vorbesitzer dieses Bruchstücks sowie eines weiteren, gleichzeitig erstandenen Kopffragmentes (Kat. Nr. 181) den Glasmaler Hugo Jäckel aus Berlin-Spandau an. Dieser habe, so der Inventareintrag, bei seiner Tätigkeit als Restaurator in Stendal die Stücke in Verwahrung genommen, um sie 1926 schließlich für einen Preis von 175 Reichsmark an das Museum zu veräußern.[1019] Karl-Joachim Maercker bezweifelte als erster diese Herkunft. „Obwohl sie niederdeutscher Provenienz zu sein scheinen", bemerkte er zu Recht, ließen sich die Fragmente „mit den Köpfen der Domfenster stilistisch unmittelbar nicht verbinden"[1020]. Hugo Jäckel lässt sich zudem nicht als Mitarbeiter des Königlichen Instituts für Glasmalerei in Berlin-Charlottenburg nachweisen, das von 1887 bis 1905 die aufwändigen Restaurierungen an den Fenstern des Stendaler Doms durchgeführt hat. In der Auflistung der an der Maßnahme beteiligten Glasmaler ist er nicht verzeichnet[1021]. Gleichwohl könnten die beiden Fragmente aus Kirchen stammen, in denen Jäckel als Restaurator tätig war – um welchen Bau es sich allerdings gehandelt hat, lässt sich nicht ermitteln. Es spricht darüber hinaus einiges dafür, dass die beiden stilistisch stark voneinander abweichenden Scherben unterschiedlicher Herkunft sind.

Erhaltung: Das Fragment, umfasst von einer Bleifassung neueren Datums, weist bis auf partiellen Punktfraß auf der Außenseite keine Beschädigungen auf. Teilweise ist die Bemalung berieben, etwa im Bereich der Unterlippe. Scheibe 1986 neu gerahmt.

Technik, Stil: Die Provenienz der Scherbe aus dem Stendaler Dom, die auf Angaben des vormaligen Besitzers Hugo Jäckel basiert, ist allein aus stilistischen Gründen mehr als fraglich. Die in den zwanziger und dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts ausgeführten Stendaler Antlitze zeichnen sich durch eine Bemalung mit feinen, parallel gezogenen Pinselstrichen aus, die dem Gesicht Falten sowie Höhen und Tiefen geben. Dieser differenzierten Binnenstruktur entbehrt der Berliner Frauenkopf, der lediglich durch dick aufgetragene Konturen markiert wird. Charakteristisch – und wiederum nicht in Stendal zu finden – ist die Ausführung der Mundpartie, die mit einem einzigen starken, geschwungenen Strich die Oberlippe andeutet. Der einfach ausgeführte Kopf wurde zeitlich etwas früher, um 1400, vielleicht in einer Brandenburger Werkstatt, angefertigt.

Datierung: Brandenburg(?), um 1400. CVMA 98198

KAT. NR. 181: MÄNNLICHER KOPF, FRAGMENT

Abb. 215

Maße: H. 19 cm, B. 18,5 cm. Inv.-Nr. 21/II89/361 A (alt: VI 17900).

Bibliographie: Unpubliziert.

Provenienz: Vgl. Kat. Nr. 180.

Erhaltung: Das Bruchstück ist tadellos erhalten, Korrosion nicht festzustellen. Bleinetz erneuert. Zu unbekannter Zeit wurde der Kopf in ein Medaillon eingesetzt. Seitdem wird er von blauen,

[1016] Ausführlich: Markus Leo Mock, Die Glasmalerei einer Strahlenkranzmadonna im Märkischen Museum, in: Stadt – Museum – Sammlung. Neue Forschungen zur Sammlung alter Kunst des Stadtmuseums Berlin [im Druck].

[1017] STENGEL, 1926, S. 3.

[1018] Ebd., S. 3.

[1019] Reg. Nr. 357–359.

[1020] CVMA DEUTSCHLAND XVIII,1, 1988, S. 14, Anm. 46.

[1021] Im Bartholomäusfenster s XII des Stendaler Doms werden im Feld 13a auf einem Spruchband die mit der Ausführung betrauten Mitarbeiter genannt: „Minna Garagno – G. Wiesbrock – 1905. – J. Engel, G. Grassme, O. Konnopasch, J. Burian, L. Aberbanell, E. Seifert, A. Croll: Artifices vitrarii – G. Pleus: Vitrarius – C. Hildebrandt, [unleserlich], Paul Müller[?]: Glaser – C. Winkel: Brenner."

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

stellenweise korrodierten Gläsern und einem roten Rand umfasst. Die Scheibe wurde 1986 neu gerahmt.
Technik, Stil: Dem Eintrag in den Akten des Märkischen Museums, die Scherbe entstamme dem Stendaler Dom, wird kaum zuzusprechen sein. Der stilistische Befund spricht noch mehr als bei dem Fragment des weiblichen Kopfes (Kat. Nr. 180) gegen diese Angabe. Auch hier fehlt die für die Stendaler Chorwerkstatt charakteristische Schattierung aus mehreren, nebeneinander verlaufenden Strichelungen. Höhen und Tiefen werden vielmehr durch sorgsam aufgetragene Lasuren angedeutet. Gänzlich abweichend ist die Gestaltung des Haars, das in dicken, elegant geschwungenen Locken das Haupt des Jünglings bedeckt. Dabei verwendete der Maler Pinsel unterschiedlicher Stärke, teilweise wurden Schraffen aus dem Schwarzlot ausgekratzt. Die gekräuselten Haare erinnern an westfälische und niedersächsische Tafelmalerei. Ähnlich differenziert gestaltetes, gelocktes Haar findet sich ebenso wie die herabhängenden Augenlider etwa im Werk des Conrad von Soest aus dem frühen 15. Jahrhunderts oder in der lübischen Malerei, beispielsweise im Zirkelbrüderaltar, um 1430, der heute im St.-Annen-Museum in Lübeck aufbewahrt wird. Die Scheibe dürfte somit in den 1420er Jahren in einer norddeutschen, vielleicht niedersächsischen Werkstatt entstanden sein.
Datierung: Niedersachsen(?), um 1420/30.

CVMA 98197

KAT. NR. 182: STRAHLENKRANZMADONNA IN ASTWERKARKADE

Fig. 339f., Abb. 216f.

Maße: H. 74,5 cm, B. 34,5 cm. Inv.-Nr. VI 15923, III 59,1.
Bibliographie: Führer Märkisches Museum, 1908b, S. 20 (Erwähnung); Raedel, 2007, S. 55f., 59, 159 (datiert die Strahlenkranzmadonna auf der Grundlage einer Einschätzung von Hartmut Scholz „um 1490“ und lokalisiert die Entstehung des Werks in den Raum zwischen Augsburg und Ulm).
Provenienz: Den Angaben des Märkischen Museums zufolge stammt die Strahlenkranzmadonna aus der Berliner Nikolaikirche[1022]. Richard Borrmann erwähnt sie in seinem Inventarband über Berlin von 1893 nicht; er benannte innerhalb der Berliner Stadtmauer lediglich in der Marienkirche „Reste eines von der Schuhmacherinnung gestifteten und 1557 ergänzten Glasfensters“ sowie in der Erasmuskapelle des Berliner Schlosses nicht näher erläuterte „alte Glasgemälde“[1023]. Historischen Abbildungen zufolge wiesen die Fenster des Langhauses und des Chors der Nikolaikirche bereits im frühen 17. Jahrhundert kein mittelalterliches Glas mehr auf, sondern eine schmucklose Blankverglasung[1024].
Die Strahlenkranzmadonna gelangte 1908 in einem Konglomerat von insgesamt vierzehn Scheiben aus der Nikolaikirche in den Besitz des Märkische Museums. Sie sind in Provenienz, Größe und Ikonographie jedoch derart verschieden, dass der Eindruck entsteht, seinerzeit habe eine kleine, unsystematisch zusammengetragene Glasmalereisammlung, die zuvor eventuell als Nachlass oder Schenkung der Nikolaikirche übereignet worden war, lediglich ihren Besitzer gewechselt. Vermutlich war keines der Stücke dieses Konvoluts je ein Ausstattungsstück der Nikolaikirche.
Nach ihrer Erwerbung wurde die Strahlenkranzmadonna in ein Fenster des Raums der Buchdruckerkunst eingesetzt[1025]. Nach dem Zweiten Weltkrieg überführte man sie aufgrund ihres schlechten Erhaltungszustandes in das Depot.
Erhaltung: Die mittelalterlichen Scheiben sind in ihrer Glassubstanz größtenteils intakt erhalten. Lediglich eine Scheibe in der rechten Gewandhälfte Marias weist zahlreiche Sprünge auf. Wettersteinkrusten und korrodierte Flächen sind nur vereinzelt festzustellen. Die blauen Scheiben sind innenseitig in geringem Maße von Punktfraß betroffen. 2006/07 wurden die Gläser behutsam gereinigt; seitdem besitzt das Feld zudem einen stabilen Messingrahmen[1026].
Ornament: Im Hintergrund Fiederrankenmuster (S. 10, XXII, 11).
Ikonographie: Die gekrönte Strahlenkranzmadonna steht auf einem nach unten geöffneten Halbmond, der ein männliches Antlitz aufweist, und wird von einem mit Astwerk durchbrochenen Bogen überfangen. Ein rotes, mit Brokatmuster verziertes Ehrentuch, dessen Fransen den mit Fliesen bedeckten Fußboden berühren, erstreckt sich hinter der Gottesmutter. Der Vorhang wurde allerdings nicht, wie sonst üblich, hinter die Arkade gehängt, sondern davor, so dass die beiden seitlichen Stützen, die den Bogen tragen, verdeckt werden.

Fig. 339. ES Kat. Nr. 182.

Der nach unten geöffnete Mond bezieht sich einerseits auf den Ausspruch „pulchra ut luna“ im Hohenlied, der die Schönheit und Reinheit der erwählten Frau mit dem Leuchten des Mondes vergleicht, andererseits auf das apokalyptische Weib der Offenbarung, das den Mond als Siegesgestus unter ihren Füßen hatte. In diesem Fall ist er als Symbol für das Vergängliche und Verschwindende zu interpretieren – Maria, die strahlende Sonne, hat dem Mond das Licht entzogen[1027]. Das männliche Gesicht ver-

[1022] Reg. Nr. 356.
[1023] Borrmann, 1893, S. 213, 289.
[1024] Im Hintergrund des Gedächtnisbildes für das Ehepaar Johann und Caritas von Kötteritz aus dem Jahr 1616 (Berlin, Märkisches Museum, Nikolaikirche) ist der Innenraum der Nikolaikirche mit Blick nach Südosten zu sehen. Folgt man dieser Darstellung, so nahmen die Fenster, bis auf zwei wohl in Silbergelb ausgeführte Kreuzigungen im Langhaus, eine einfache Blankverglasung auf. 1677 und 1715 lassen sich Renovierungsarbeiten nachweisen, Ribbeck, 1817, S. 7.
[1025] Führer Märkisches Museum, 1908b, S. 20.
[1026] Raedel, 2007.
[1027] Schiller, 4,2, 1980, S. 192–199.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 340. Strahlenkranzmadonna in Astwerkarkade. Stiftung Stadtmuseum Berlin, Märkisches Museum. Südwestdeutsch(?), um 1490. – Kat. Nr. 182.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

körpert wohl den dämonischen Charakter des Mondes, dem Marias Schönheit diametral entgegengesetzt ist.

Technik, Stil: Motivische und stilistische Zusammenhänge zeigt die Mondsichelmadonna mit Werken aus dem südwestdeutschen Raum. Gerade im Werk des 1491 verstorbenen Martin Schongauers finden sich zahlreiche Madonnendarstellungen, die in Teilen mit dem Berliner Werk in Übereinstimmung zu bringen sind: Auf einem Kupferstich aus dem Frühwerk des oberrheinischen Meisters (L. 40) sieht man beispielsweise die Mondsichelmadonna mit ebenso langen, schlanken Fingern[1028]. Ein anderer, um 1473 entstandener Stich (L. 39) bildet die stehende Muttergottes mit großen, niedergeschlagenen Augen, spitzem Mund und dem Kind ab, das ähnlich wie bei der Berliner Strahlenkranzmadonna auf dem linken Unterarm der Gottesmutter ruht[1029]. Der Glasmaler war mit dem Œuvre Schongauers vertraut, seine Kupferstiche dürften als Vorlageblätter für das Werk gedient haben, auch wenn sich heute kein unmittelbares Vorbild mehr benennen lässt. Auch in der südwestdeutschen Skulptur finden sich Parallelen: Eine Jörg Syrlin d. Ä. zugeschriebene, 1470–75 entstandene Muttergottes in der ehemaligen Klosterkirche Heggbach zeigt nicht nur eine übereinstimmende Haltung des Kindes, sondern auch Charakteristika wie die überlängten Finger der Maria, ihren ovalen Gesichtsausschnitt oder ihren kleinen Mund. Die Haare sind dort allerdings blockhaft um den Kopf angeordnet, während sie bei der Berliner Scheibe gänzlich vom Schleier verdeckt werden und erst unterhalb der Schulter den rechten Oberarm mit wenigen Lockenbündeln bedecken.

Einen entscheidenden Hinweis zur Provenienz lieferte Hartmut Scholz, der eine Entstehung des Werks im Raum zwischen Augsburg und Ulm vorschlug[1030]. Einen Hinweis für diese Vermutung lieferten die glatte, metallische Modellierung der Scheibe sowie die vegetabil gestaltete Arkade, die sich in ähnlicher Ausbildung in der dortigen Tafelmalerei für die 70er und 80er Jahre des 15. Jahrhunderts nachweisen lassen. Im zugeschriebenen Werk des 1444 geborenen Augsburger Malers Thoman Burgkmair finden sich verwandte Gewandfiguren und Rahmenformen, wobei allerdings die Ergänzungen bei der Strahlenkranzmadonna gerade im Bereich der Arkade nicht außer Acht gelassen werden dürfen. Auf zwei 1944 verbrannten Flügel mit Szenen aus dem Leben des hl. Benedikt, die für ein Retabel des Augsburger Benediktinerstifts St. Ulrich und Afra angefertigt wurden, wurden die Bögen auf den Außenseiten mit ähnlich verschränktem Astwerk gestaltet[1031]. Besonders aber in Tafelgemälden der Ulmer Malerfamilie Acker lassen sich ähnliche Typen und Astwerkrahmen ausmachen. Jacob Acker, der sich von 1461 bis 1491 in Ulm als Maler und Glasmaler nachweisen lässt, fertigte 1483 die Malereien für ein Retabel an, das heute in der St. Leonhards-Kapelle in Rißtissen aufgestellt ist[1032]. Die Figur der hl. Agnes auf der Innenseite des rechten Flügels weist dabei mit ihrem spitzen, leer wirkendem Gesicht nicht nur eine physiognomische Übereinstimmung mit der Berliner Strahlenkranzmadonna auf, sondern auch in der Art der Gewandung: Beide kindlich wirkenden Figuren sind in stoffreiche Gewänder gehüllt, die vielfältig gebrochen in langen Bahnen, Faltengeschieben und Stauungen am Körper herabgleiten. Es spricht demnach einiges dafür, die Entstehung des Berliner Werks zeitnah zum Rißtissener Retabel, also um 1490, in einer Augsburger, mehr noch in einer Ulmer Werkstatt anzusetzen.

Ein konkretes Vergleichsbeispiel in der Glasmalerei lässt sich für die Berliner Strahlenkranzmadonna im südwestdeutschen Raum allerdings nicht benennen. Die umfangreichsten, herausragenden Aufträge gingen damals an auswärtige Werkstätten, wie etwa die aufwändige, im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts in der Straßburger Werkstattgemeinschaft ausgeführte Neuausstattung des Ulmer Münsterchores belegt[1033]. Weder in Ulm noch in Augsburg haben sich aussagekräftige, nach 1470 entstandene Werke erhalten, die in heimischer Produktion hergestellt wurden und zum Vergleich herangezogen werden könnten. Dies heißt jedoch nicht, dass die bodenständige Glasmalerei nahezu vollkommen zum Erliegen gekommen war, denn in Archivalien werden durchaus Glasmaler vor Ort wie etwa der bereits oben erwähnte Jacob Acker genannt[1034]. Eine Vorstellung ihrer Fähigkeiten liefert lediglich eine Sammelscheibe mit mehreren Resten aus der Chorverglasung des Benediktinerkloster Blaubeuren, die heute im Ulmer Museum verwahrt wird[1035]. Eine dort eingesetzte, fragmentarisch erhaltene, um 1500 datierte Muttergottes mit Kind könnte in der Nachfolge der Berliner Strahlenkranzmadonna entstanden sein, die Technik der glatten Modellierung ist in beiden Fällen ähnlich.

Datierung: Südwestdeutsch(?), um 1490. CVMA 98184

MM

[1028] Kemperdick, 2004, S. 36, 39f.
[1029] Ebd., S. 40.
[1030] Zit. in: Raedel, 2007, S. 55f., 59, 159.
[1031] Stange, 1957, S. 49.
[1032] Ebd., S. 16f.
[1033] CVMA Deutschland I,3, 1994, S. LVIII.
[1034] Ebd., S. LXIII.
[1035] Ebd., S. 251–253.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

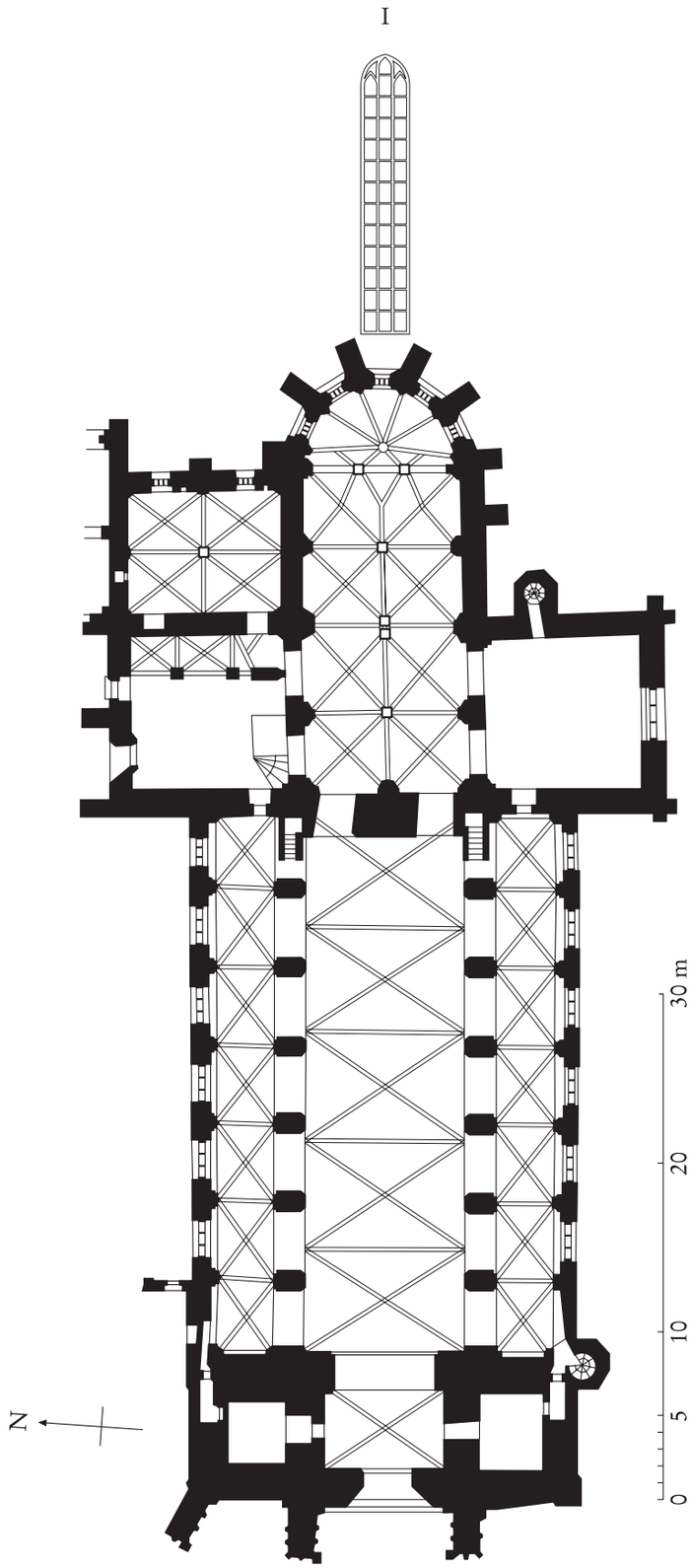


Fig. 341. Brandenburg an der Havel, Dom. Grundriss mit Fensterschema.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

BRANDENBURG AN DER HAVEL · DOM ST. PETER UND PAUL

BIBLIOGRAPHIE: BÜSCHING, 1819, S. 38 („Das hintere Fenster enthält noch Spuren von Glasmalerei, aber mit vielen Unterbrechungen von weißem Glase"); BERGAU, 1885, S. 202 (führt die Glasgemälde einzeln auf, nicht immer mit den richtigen Bildthemen); EICHHOLZ, 1912, S. 306f. (beschreibt die Motive und unterscheidet zwei Gruppen; die Figuren in kleinerem Maßstab entstanden zu Anfang des 15. Jahrhunderts, die großfigurigen Gestalten um 1500); FISCHER, 1912 (erwähnt „12 Scheiben religiösen Inhalts"); WENTZEL, 1944a, S. 17f. (während die Baldachine, wie seit den Straßburger und Esslinger Zyklen üblich, die Monumentalarchitektur nachbilden, scheint die wohl westdeutsch herzuleitende Madonna aus dem Ende des 13. Jahrhunderts stilistisch isoliert); WENTZEL, 1949, S. 136 (insbesondere an der Madonna wird deutlich, dass sich der stilbildende Einfluss der Glasmalereien in den Seitenschifffenstern des Straßburger Münsters bis nach Brandenburg auswirkte); WENTZEL, 1951a, S. 31, 58, 89, und WENTZEL, 1954, S. 32, 59, 91f. (die Madonna mit den zugehörigen Scheiben im Brandenburger Dom stammt aus dem Kreis der Glasmaler, die sich nach Abschluss der Langhausverglasung des Straßburger Münsters im gesamten deutschen Sprachraum verteilten; die spätgotischen Felder mit Heiligenfiguren und Engelwappen führte die gleiche Werkstatt aus, welche die Fenster der Heiligblutkirche in Wilsnack, das Sechs-Heiligen-Fenster und die Gregorsmesse in Werben, sowie die Weißscheiben der Katharinenkirche in Salzwedel schuf); RENTSCH, 1958, S. 4–7, 110–113 (schließt sich WENTZEL an, den stilistischen Zusammenhang mit der Langhausverglasung des Straßburger Münsters bestätigt der Vergleich mit der Madonna und den weiblichen Heiligen in Fenster S X); THORMANN, 1959, S. 227f., 234, 236 (die erhaltenen Glasmalereien stammen aus drei unterschiedlichen Verglasungsepochen; die ältesten Scheiben mit der Madonna, bedeutende Zeugnisse märkischer Kunst, sind Reste der im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts entstandenen Farbverglasung des Domes; eine in der Altmark, u. a. in Werben, tätige und von Stendaler Kunst beeinflusste Werkstatt schuf nach 1426 die Glasmalereien der zweiten Gruppe mit Heiligen und Engeln; die fünf Felder mit Fragmenten künstlerisch wertvoller großfiguriger Szenen aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts könnten von der Krönung oder dem Tod Marias gehandelt haben); BECKSMANN, 1967, S. 19f., 77, 154 (zur ältesten Gruppe: die auf Vorbilder in den Hochschifffenstern des Straßburger Münsters zurückgehende Architektur der Baldachine weist enge formale Entsprechungen zu den seitlichen Chorfenstern des Colmarer Martinsmünsters auf; die Madonna steht der Muttergottes aus der Freiburger Dominikanerkirche im Augustinermuseum sehr nahe und geht wie diese auf ein verlorenes Straßburger Vorbild zurück); FAIT, 1975, S. 45 (im Achsenfenster Reste von Glasmalereien, die älteste Scheibe mit einer Madonna in straßburgischem Stil gehört ins frühe 14. Jahrhundert, aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammen einige den Wilsnacker Fenstern verwandte Felder); DRACHENBERG/MAERCKER/RICHTER, 1979, S. 193f. (zur ältesten Gruppe der ursprünglich wohl alle Fenster des Domes füllenden Verglasung gehören 19 Scheiben, die mit der Madonna westliche straßburgische Einflüsse aufweisen und um 1300 entstanden sind; weitere, vermutlich aus dem Dom stammende Ornamentfelder gelangten zu einem späteren Zeitpunkt in die Schlosskapelle Orlik; die Glasmalereien der zweiten Gruppe wurden nach 1450 von einer auch in Werben und Wilsnack tätigen Werkstatt geschaffen, die Fragmente der dritten Gruppe gehören in die Zeit nach 1500; Erhard Drachenberg); Ebd., S. 235 (weist die Scheiben der zweiten Gruppe einem Atelier zu, das auch für Stendal Jakobi [Chor I], Wilsnack und die Salzwedeler Katharinenkirche arbeitete und 1467 in Werben Chor I, n II und das kurfürstliche Wappen in s II ausführte; Karl-Joachim Maercker); DEHIO, 1983, S. 147 (Reste aus dem Ende des 13. Jahrhunderts mit einer Madonna in straßburgischem Stil, und den Wilsnacker Glasmalereien verwandte Fragmente von Heiligenfiguren aus der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts; im Dommuseum Scheiben aus Paretz und Kuhsdorf aus dem 1. und 3. Viertel des 13. Jahrhunderts); GRODECKI/BRISAC, 1985, S. 214, 222 (die Madonna, um 1295 entstanden, ist französischer als die vorbildhaften Straßburger Modelle und ein exzellentes Beispiel für die Ausbreitung des gotischen Straßburger Stils in weiter entlegene Regionen); CV FRANCE IX,1, Paris 1986, S. 61, 329 (Hinweis auf RENTSCH, 1958, der mit WENTZEL, 1954, eine stilistische Beziehung der Straßburger Glasmalerei vor 1298 und dem Achsenfenster des Brandenburger Domes vermutet); KAT. AUSST. ERFURT, 1989, Nr. 19 (die um 1300 entstandene Madonna nach dem Typ der Eleusa steht elsässisch-oberrheinischen Madonnenbildern des späten 13. Jahrhunderts nahe); FLÜGGE, 1991 (die Scheiben der zweiten Gruppe stammen, wie die gleichen Glassorten, identische Brandzeichen und ihre der Tafelmalerei angenäherte Art der Bemalung belegen, aus einer Werkstatt, die um 1435 erstmals im Stendaler Dom auftritt, nach 1443 Fenster s II in Wilsnack schuf, um 1450 in Brandenburg begegnet, 1467 mit den Szenen aus dem Marienleben in Werben, n II, ihren

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 342. Brandenburg an der Havel, Dom. Chorinnenraum nach Osten.

künstlerischen Höhepunkt erreicht und letztmals um 1470 in der Jakobikirche Stendal greifbar ist); MAERCKER, 1993 (die ältere Gruppe der Glasmalereien stammt nicht aus dem Dom, sondern gelangte erst 1836 als Geschenk Friedrich Wilhelms III. dorthin; die Scheiben waren aus Colmar vermutlich über den österreichischen General Frimont, der nach den Befreiungskriegen die Stadt besetzt hielt und bei seinem Abzug 14 Kisten alte Glasmalereien mitnahm, in den Besitz von General Tauentzien gelangt; er vererbte sie seiner Tochter Lisinka Gräfin Hacke, die sie 1836 dem König veräußerte; nicht auszuschließen ist freilich, dass sie auch auf anderen Wegen nach Brandenburg kamen, denn wie ein Gemälde von Karl Friedrich Zimmermann belegt, besaß auch Prinz Friedrich von Preußen entsprechende Ornamentfelder aus Colmar und hatte sie zusammen mit anderen Scheiben im Fenster seiner Rüstkammer einsetzen lassen; dass die Glasgemälde im Achsenfenster des Brandenburger Domes wirklich aus Colmar stammen, erweisen etliche Scheiben mit identischem Muster, die sich noch heute in der Dominikanerkirche und in St. Martin befinden; ausgenommen davon ist nur die Madonna, deren kultivierte Formensprache und motivische Nähe zu den Jungfrauen in Fenster S X des Münsters eine Herkunft aus Straßburg wahrscheinlich machen); FAIT, 1994, S. 21 (wie FAIT, 1975); CVMA DEUTSCHLAND XVIII,2, 1995, S. 37 (zu den Scheiben der zweiten Gruppe wie DRACHENBERG/MAERCKER/RICHTER, 1979, doch nun mit der Folgerung, dass die Werkstatt vermutlich von dem in der Turmknopfurkunde der Jakobikirche genannten Meister Jacobus geleitet wurde und in Stendal ansässig war); FLÜGGE, 1998, S. 73–78 (19 Felder um 1290, wie MAERCKER, 1993; sieben Scheiben nach 1450, wie FLÜGGE, 1991; fünf Felder mit Fragmenten nach 1500 mit unklarer Ikonographie); KAT. AUSST. KÖLN, 1998, Nr. 40 (die Madonna entspricht einem Typus, der wohl von Paris ausgehend um 1300 am Oberrhein häufiger aufgegriffen wurde; stilistisch weiter fortgeschritten als die um 1260 entstandenen Straßburger Jungfrauen erweist sie sich in ihrer ausgeprägten Körperlichkeit zusammen mit den monumentaleren Rahmenarchitekturen als unmittelbarer Vorläufer der Madonna aus dem ehemaligen Westfenster des Freiburger Münsters; sie stammt wie die übrigen Architekturscheiben wohl aus einem Fenster des Martinsmünsters, das fünfzeilige Architekturtabernakel und Ornamentbahnen enthielt; Rüdiger Becksmann); ebd., Nr. 41 (zu Ornamentscheiben aus der Dominikanerkirche Colmar im Augustinermuseum Freiburg: die Glasmalereien sind Zeugnis für den frühen Ausverkauf der Colmarer Dominikanerscheiben, weitere zum Teil identische Felder gelangten in den Dom von Brandenburg, in die Schlosskapelle Orlik, ins Berliner Kunstgewerbemuseum [im Krieg zerstört] und in die Sammlung des Prinzen Friedrich von Preußen, durch ein Gemälde von Karl Friedrich Zimmermann dokumentiert; Hartmut Scholz); STENZEL, 1999 (exemplarische Untersuchung je eines Glasgemäldes der drei Gruppen – 5a, 8b, 14c – mit Bestandsaufnahme, Schadensanalyse und Vorschlag eines Konservierungskonzepts); DEHIO, 2000b, S. 110f. (wie FLÜGGE, 1998); AMAN, 2004, S. 67 (zur zweiten Scheibengruppe, wie CVMA DEUTSCHLAND XVIII,2, 1995 und FLÜGGE, 1998); CVMA DEUTSCHLAND XIX,1, 2007, S. 149, 152f. (die Scheiben der zweiten Gruppe unterscheiden sich hinsichtlich ihres Bemalungsschemas, der Gesichtstypen und des Faltenstils der Fragmente nicht von den Glasmalereien der Altmärker Werkstatt in Werben, Stendal und Wilsnack, deren Produktion stilistisch und kompositionell altertümlich wirkt. Sie dürften im Blick auf die Baugeschichte des Domes um 1450 oder 1460 entstanden sein).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

GEGENWÄRTIGER BESTAND: Im Achsenfenster des Chores befinden sich heute insgesamt 32 mittelalterliche Glasmalereien, die aus Restbeständen von Zyklen unterschiedlicher Herkunft zusammengestellt wurden (Fig. 342f.). Nur zwei davon, eine Folge mit sieben und eine mit fünf Scheiben, stammen aus dem Dom selbst. Es handelt sich um Fragmente ursprünglich umfangreicher Kompositionen aus der Zeit um 1450/60 bzw. um 1490/1500, die bereits 1836[1036] im Mittelfenster eingesetzt wurden (Fig. 344f.). Der dritte, besser erhaltene und mit insgesamt 19 Glasgemälden aus dem Ende des 13. Jahrhunderts zugleich umfangreichste Komplex stammt aus der Dominikanerkirche in Colmar. Er kam als Geschenk König Friedrich Wilhelms III. an den Dom, wurde 1837 in die Fenster n/s II eingesetzt und endlich 1851 in Fenster I übertragen (Fig. 346)[1037]. Das Feld 10b, eine Madonna mit Kind, wurde 1979 durch eine Kopie ersetzt; das Original befindet sich seitdem im Dommuseum.

EF

BAUGESCHICHTE: Eine erste Domkirche des im Jahr 948 begründeten Bistums Brandenburg befand sich wahrscheinlich im Bereich der nördlich der Hauptburg gelegenen Vorburg auf der heutigen Dominsel[1038]. Die Grundsteinlegung zum romanischen Dom erfolgte urkundlich bezeugt 1165 (Bischof Wilmar, 1161–1173)[1039]. Der Baugrund erstreckte sich zum Teil auf dem verfüllten Graben der alten Burganlage, was zu einer genuinen Instabilität des Baus führte[1040]. In mehreren Bauphasen entstanden zunächst die Ostteile ohne Wölbung (Chor mit Apsis und Querhaus ohne Öffnungen nach Westen)[1041]. Die auf drei Schiffe angelegten Fundamente des Langhauses wurden erst danach begonnen, das Langhaus selbst vielleicht mit weiterer zeit-

Fig. 343. Brandenburg an der Havel, Dom, Chor I, 1–15a–c (Montage). – Kat. Nr. 183–228.

[1036] Reg. Nr. 385, 392f., 396.
[1037] Reg. Nr. 396, 404.
[1038] GREBE, 1991, S. 14 und 23.
[1039] Dieser romanische Bau wird in der Literatur als ältester reiner Backsteinbau Nordeuropas bezeichnet, DEHIO, 2000b, S. 108, oder, etwas relativierender, als „erster steinerner Großbau im mittelmärkischen Gebiet“ und einer der ältesten im nördlichen Mitteleuropa, CANTE, 1996b, S. 21.
[1040] DEHIO, 2000b, S. 108.
[1041] CANTE, 1996b, S. 24; CANTE datiert den Bauabschluss für die Ostteile mit der laut Überlieferung 1173 erfolgten Bestattung von Markgräfin Judit in der Mitte der Kirche. DEHIO, 2000b, S. 108, spricht von zwei Hauptbauphasen. BODENSCHATZ/SEIFERT, 1992, S. 33, datieren den Bauabschluss der parallel gebauten Klausur auf 1179.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

licher Verschiebung im späten 12. Jahrhundert aufgemauert[1042]. Der zunächst als Querriegel geplante Westbau erhielt zwei Türme[1043]. Die Basilika wurde flach gedeckt[1044].

Während der Regierung von Bischof Gernand (1221–1241) wurden unter Chorhaupt und Vierung die Hallenkrypta eingebaut, die Chorwände erhöht, die Apsis als fünfseitiges Polygon neu errichtet. Der Abschluss der Bauarbeiten wird mit der Altarweihe von 1235 für die Bunte Kapelle im Anbau (zwischen Nordwand des Chors und Ostwand des nördlichen Querhauses) datiert[1045]. Mitte des 15. Jahrhunderts erfolgte ein spätgotischer Umbau der Ostteile (Dachwerke dendrochronologisch datiert auf 1454/59)[1046]. Unter Bischof Stephan Bodecker (1421–1459) waren mit der Konsolidierung der Finanzen des Bistums in den 50er Jahren die materiellen Voraussetzungen für den Beginn umfangreicher Bauarbeiten geschaffen worden[1047]. Das Chorpolygon wurde auf den bestehenden Fundamenten erneut erhöht, Chorhaupt, Querhaus[1048], und das Langhaus eingewölbt[1049]. Die großen Chorfenster erhielten ihre Dreiteilung zwischen gestuften Strebepfeilern. Im Innenraum wurden in die Sockelzone der Chorwände Nischen eingefügt[1050].

Nach der Einführung der Reformation 1536 und der Umwandlung des Domkapitels in ein evangelisches Stift wurde der Dom Pfarrkirche für die Einwohner der Dominsel. Die so veränderte Nutzung des Baus stellte auch Anforderungen an eine Umgestaltung seines Inneren. Die Sicht und der freie Zugang zum Hochaltar waren durch den Lettner und die bei ihm aufgestellten Domherrensitze versperrt. Im 17. Jahrhundert wurde durch den Abriss des Lettners und des westlichen Chorgestühls sowie den Bau einer breiten Mitteltreppe zum hohen Chor der Zugang zum Altarraum frei gemacht[1051]. Um 1725 wich die weiß-rote einer weiß-gelben Innenfassung[1052]. Die bis ins 18. Jahrhundert noch vorhanden gewesenen zahlreichen Nebenaltäre wurden beseitigt[1053].

Bereits im 16. Jahrhundert waren aufgrund der Überlastung der romanischen Fundamentmauern Risse und Deformierungen am Gebäude aufgetreten, die 1562 zum Einsturz des südlichen Querschiffgiebels führten[1054]. Nachdem wegen erneuter (oder anhaltender) statischer Probleme des Baus in den Jahren 1801 und 1827 die Fundamente punktuell untersucht worden waren, bat das Domkapitel 1827 K. F. Schinkel, die Leitung der Instandsetzung des Gebäudes zu übernehmen[1055]. Zwischen 1834 und 1836 wurde der für die Region so bedeutende Bau grundlegend restauriert unter der Leitung einer Gruppe von Baufachleuten um C. W. Redtel, Bauinspektor Heidfeld und den königlichen Regierungskondukteur Stappenbeck, beraten von K. F. Schinkel[1056]. Unter anderem wurden der südliche Querhausarm teilweise neu aufgeführt, die Freitreppe gebessert, der letztmals 1669 bis 1672 umgebaute Turm erneuert, die Westfassade verändert, die Fundamente der Ostteile gesichert[1057].

[1042] Cante, 2007c, S. 250: Einige Schiffspfeiler wurden auf Bögen im Fundament gesetzt.

[1043] Dehio, 2000b, S. 108; Cante, 2007c, S. 251.

[1044] Cante, 1996b, S. 24. Engel/Enders/Schich, 2000, S. 52: dreischiffige, flachgedeckte Backsteinbasilika mit ausladendem Querhaus, Chor und Apsis und zweischiffiger Hallenkrypta.

[1045] Dehio, 2000b, S. 108; Cante, 2007c, S. 251: Krypta bereits um 1200 begonnen; Cante, 1996b, S. 24, ohne Datierung; Baudenkmale, 1978, S. 65: um 1220. Nach Fait, 1991, S. 3, hingegen entstand die Krypta schon mit den 1165 begonnenen Bauarbeiten und erhielt im 13. Jahrhundert ihr endgültiges Aussehen. Fait verweist auf die selten anzutreffende Öffnung der Krypta hin zum Mittelschiff (einziger weiterer Fall im Backsteingebiet die Klosterkirche Jerichow).

[1046] Dehio, 2000b, S. 108; Cante, 1996b, S. 25. Vgl. Urkunde Bischof Dietrichs von der Schulenburg, Brandenburg 25. Mai 1377, bei Schössler, 1998, S. 230, Nr. 325, nach der der Bau („fabrica seu structura") der Domkirche einsturzgefährdet war. Der Bischof überträgt Einkünfte auf das Dombauamt. Dasselbe Handeln in weiteren Urkunden für die Jahre 1377 bis 1395, Schössler, 1998, S. 231, Nr. 326, S. 312, Nr. 464, S. 316, Nr. 470f., S. 317, Nr. 472, S. 351, Nr. 526.

[1047] Cante, 2007c, S. 251; Cante, 1996b, S. 26. Im Jahr 1426 gibt Markgraf Friedrich I. von Brandenburg seine Erlaubnis zur Ausbesserung der seines Wissens stark baufälligen Kirche und der Türme, Schössler, 1998, S. 386, Nr. 578.

[1048] Dehio, 2000b, S. 108; Cante, 1996b, S. 26: Die Bauarbeiten seien bisher mit Ablässen und Stiftungen für den Dom zwischen 1377 und 1389 in Verbindung gebracht worden.

[1049] Dehio, 2000b, S. 108; Engel/Enders/Schich, 2000, S. 52: nach 1426; Cante, 2007c, S. 252.

[1050] Cante, 2007c, S. 252: die Arbeiten an den Ostteilen wurden zuletzt ausgeführt. Engel/Enders/Schich, 2000, S. 52: Umgestaltung des Inneren im 15. Jahrhundert.

[1051] Cante, 1996a, S. 46; Cante, 2007c, S. 252: Freitreppenbau 1648.

[1052] Heffter, 1840, S. 391; Cante, 1996a, S. 46.

[1053] Heffter, 1840, S. 391.

[1054] Denkmale, 1969, S. 165.

[1055] Schinkel bemerkte 1828, der Brandenburger Dom könne „auf eine sehr lange Dauer nicht mehr Anspruch machen", Denkmale, 1969, S. 165.

[1056] Schröder, 1836, S. 24. Zum tatsächlichen Anteil K. F. Schinkels Cante, 1996a, S. 45.

[1057] Dehio, 2000b, S. 109. Cante, 1996a, S. 46. O. Stiehl schreibt 1896, man sei bei der Wiederherstellung des Doms in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts „mit dem alten Bestand der Westfront bekanntlich etwas frei umgesprungen". Der steinerne Mittelpfosten und die Türbögen, deren Gewände noch vorhanden seien, waren entfernt worden. Ein Bruchstück des alten Mittelpfostens war 1896 aufgefunden worden, Stiehl, 1896, S. 372.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 344. Innenraum des Brandenburger Doms nach Osten, Ausschnitt. Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Aquarellsammlung. Johann Heinrich Hintze, 1837.

Fig. 345. Innenraum des Brandenburger Doms nach Osten, Ausschnitt. Domstiftsarchiv Brandenburg an der Havel. Um 1848.

Bereits in den 1880er Jahren aufgetretene neue Risse in den Mauern und Gewölben des Doms wurden 1886/87 repariert. Im Innenraum als störend und minderwertig eingestufte Ausstattungsstücke erhielten im neu geschaffenen „Antiquarium“ ihren Platz. Dafür war in den südlichen Querarm ein Zwischenboden eingezogen worden[1058]. Die im Zuge einer erneuten Restaurierung und Neugestaltung des Kircheninneren von 1891 bis 1892 freigelegten Innenausmalungen wurden 1896 durch den Zeichenlehrer Köpke restauriert oder übermalt, 1973 und 1974 aber wieder auf den Originalzustand zurückgeführt[1059]. 1929 folgte auf Initiative des Provinzialkonservators Blunck die Restaurierung der Ausstattung; einige Stücke aus dem „Antiquarium“ kamen zurück in den Kirchenraum[1060].

In den Jahren 1961 bis 1965 erstreckten sich umfassende Restaurierungsarbeiten auf die Fundamentunterfangungen durch Stahlbetonkonstruktionen, den Rückbau der 1835 angelegten Freitreppe im Chor und die Freilegung der Kryptazugänge, die Rekonstruktion der alten Niveauverhältnisse und auf die Innenfassung (nach Befunden aus dem frühen 17. Jahrhundert)[1061]. In den Jahren 1974 und 1975 wurde die Bunte Kapelle im Untergeschoß des um 1220/30 angefügten Anbaus zwischen Chor und nördlichem Kreuzarm wiederhergestellt[1062].

[1058] Cante, 1996a, S. 46.
[1059] Denkmale, 1987, S. 479.
[1060] Cante, 1996a, S. 46.
[1061] Dehio, 2000b, S. 109; Denkmale, 1969, S. 165–169; Fait, 1991, S. 13–15.
[1062] Denkmale, 1987, S. 479.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 346. Brandenburg an der Havel, Dom. Innenraum nach Osten. Zustand 1896.

Im Jahr 1992 begannen, wieder durch die Instabilität des Gebäudes bedingt, neue grundlegende bauliche Instandsetzungs- und Restaurierungsarbeiten, die bis 1999 abgeschlossen wurden[1063].

VERGLASUNGSGESCHICHTE: Unzweifelhaft besaßen die Fenster des Brandenburger Doms, zumindest die Chorfenster, eine mittelalterliche Farbverglasung[1064]. Einen ersten direkten Hinweis enthält ein im Mai 1751 aufgestellter Kostenvoranschlag des Brandenburger Glasermeisters Gottfried Rückardt für die Erneuerung der Scheiben der Chorfenster, in denen „einige

[1063] DEHIO, 2000b, S. 109; CANTE, 2007c, S. 252.

[1064] Bisher konnten in den schriftlichen Quellen keine Nachrichten zu den Fensterverglasungen aus der Zeit vor dem 18. Jahrhundert gefunden werden. HEFFTER berichtet, 1648 seien Fenster, Stühle und Türen auf Anordnung des Dompropstes von Burgstorf ausgebessert und schön verziert worden, nennt aber keine Quelle, HEFFTER, 1840, S. 107, 365. Unklar bleibt auch die Frage, ob und welche Glasmalereien aus der Marienkirche (und den zugehörigen Klosterräumen) auf dem Harlungerberg in die Domfenster gelangt sein können, nachdem das Kloster 1551 dem Domkapitel übereignet worden war. Eine Beschreibung des Inneren der Marienkirche, die auch ihre Verglasung umfasst, konnte nicht gefunden werden, auch wenn ADLER, 1862/1898, 1, S. 8, schreibt, Zeitgenossen hätten „den wunderbaren Eindruck“ der „an Glasgemälden, Altären, Geschlechtstafeln und Wappenschildern […] fast überreichen“ Kirche gerühmt. Angesichts der Bedeutung dieses Gotteshauses als Wallfahrtsort und Sitz des 1440 durch den brandenburgischen Kurfürsten Friedrich II. gegründeten Schwanenordens (eigens für den Orden wurde die Marienkapelle angebaut), kann durchaus auf eine farbige Verglasung der Fenster geschlossen werden. Bereits 1551 wurde von Diebstählen aus dem Klosterbereich, in den durch Aufbrechen der vermauerten Türen und verbretterten Fenster Zugang erlangt worden war, berichtet. Im Jahr 1552 wird neben anderem beklagt, der Verwalter trage die eisernen Stangen der Fenster und das Kupfer und Blei an den Türen und Gesimsen fort, STILLFRIED/HAENLE, 1881, S. 19.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

gemahlte fache bleiben“ sollten[1065]. Im Jahr 1817 besuchte Johann Gustav BÜSCHING das Gotteshaus und fand im „hinteren“ Fenster des Chors „Spuren von Glasmalerei, aber mit vielen Unterbrechungen von weißem Glase“[1066]. 1825 wurde der Zustand der Domfenster überprüft und ein Kostenvoranschlag gemacht, nach dem u. a. „das bunte fenster mit bunt Glas auszubessern“ war[1067]. In den Planungsunterlagen von 1830 für eine grundlegende Renovierung und Instandsetzung des Doms findet Baukondukteur Pflughaupt im Chormittelfenster „31 bunte Fache à $4^1/_2$ q(uadrat)Fuß biblische Darstellungen enthaltend“, die durch farbiges Glas zu ergänzen und mit Drahtgittern zu schützen seien[1068]. Den Zustand der vorhandenen Glasmalereien beurteilt Baukondukteur Stappenbeck im Jahr 1835 als „bereits sehr zerstört“. Im selben Zusammenhang erscheint der erste Hinweis auf eine geplante neue farbige Verglasung der Fenster n II und s II[1069]. Auf die endgültige Gestaltung der drei mittleren Chorfenster nahm der Stifter der Farbverglasungen für die Fenster n II und s II, Kronprinz Friedrich Wilhelm, in Absprachen mit Karl Friedrich Schinkel selbst Einfluss[1070]. Schinkel entschied, für Fenster I, die noch erhaltenen alten Glasmalereien in 12 Fache[1071] einzusetzen, während die übrigen 27 Felder des Fensters sowie die Felder „im Bogen“ der Gestaltung der Fenster n II und s II folgen, d. h. mit sogenannter Mosaikverglasung gefüllt werden sollten[1072]. Welches die aus dem Dom stammenden mittelalterlichen Glasmalereien waren, geht aus den Aktenbeständen nicht hervor[1073]. Der Zustand der mittelalterlichen Glasmalereien in Fenster I wurde im Mai 1835 vom Berliner Glasermeister Thom nur begutachtet[1074], die Restaurierung führte jedoch der Brandenburger Glasermeister Ribbach bis zum August 1835 aus[1075]. Thom fertigte die notwendigen neuen „Mosaik Fache“ an[1076] und war dann vor allem mit der Herstellung der Mosaikscheiben für die Fenster n II und s II, deren Gestaltung Schinkel vorgab[1077], beauftragt, die er im August 1835 in die Fenster einsetzte[1078]. Alle anderen Domfenster wurden auf Anraten Schinkels „mit runden Scheiben von bestem halbweißem Glase in verzinktem Tafelblei“ durch den Brandenburger Glasermeister Ribbach verglast[1079]. Am 1. Oktober 1836 wurde die restaurierte Domkirche in Anwesenheit des Königs Friedrich Wilhelm III. geweiht. Man lobte, das Sonnenlicht falle auf den Hochaltar „durch ebenso geschmackvolle als kunstreiche farbige Fenster, in welche die alten Glasmalereien der Kirche eingereiht recht bedeutungsvoll hervortreten“ (Fig. 344)[1080].

Die erste Gestaltung der Chorfenster wurde bereits 1837 ergänzt. König Friedrich Wilhelm III. hatte der Gräfin von Hacke einen Bestand alter Glasmalereien abgekauft und Karl Friedrich Schinkel im Dezember 1836 beauftragt, diese sinnvoll in die Fenster des Brandenburger Doms einzufügen[1081]. Die „20 + 4 Scheiben“ wurden nach einem Entwurf von Baukondukteur Stappenbeck eingesetzt[1089], und zwar jeweils zwölf in den mittleren vier Zeilen von Fenster n II und s II (Fig. 345). Ihr Einbau war im April 1837 abgeschlossen[1082]. Im Jahr 1846 stiftete König Friedrich Wilhelm IV. für die übrigen bis dahin lediglich mit farblosen Rundscheiben versehenen Felder der Fenster eine farbige Mosaikverglasung nach dem Schinkel’schen Entwurf[1083]. Ausgeführt wurden sie von dem Brandenburgischen Glasermeister Ribbach, der auch „schadhaft

[1065] Reg. Nr. 365f.
[1066] BÜSCHING, 1819, S. 38.
[1067] Reg. Nr. 369.
[1068] Reg. Nr. 372.
[1069] Reg. Nr. 376.
[1070] Reg. Nr. 378.
[1071] Vgl. dazu oben, wo 1830 noch von „31 bunten Fachen“ gesprochen wurde. Über den Verbleib von 19 Fachen findet sich keine Nachricht. MAERCKER, 1996, S. 73, kennt lediglich zwölf im 18. Jahrhundert aus dem Dom selbst erhaltene Felder nach dem 1837 gemalten Aquarell von J. H. Hintze (Fig. 344).
[1072] Reg. Nr. 385–387.
[1073] Offensichtlich wurden nicht alle aus dem Dom zusammengetragenen Reste von Glasmalerei für Fenster I verwendet, so ist über den Verbleib von „nur noch aus lauter kleinen Stücken bestehende[m] vorhandene[m] alte[m] Glasmaterial“ nichts bekannt, Reg. Nr. 387. Eventuell wurden diese Reste jedoch für die Zwickel der Fenster I, n II und s II verwendet. Einziger Anhaltspunkt für diese Vermutung ist die teilkolorierte Zeichnung von Hintze (Fig. 344), in der die Zwickel in gleicher Weise farbig markiert sind wie die Felder mit mittelalterlicher Glasmalerei.
[1074] Reg. Nr. 383.
[1075] Reg. Nr. 389f., 392, 395.
[1076] Reg. Nr. 384.
[1077] Reg. Nr. 385.
[1078] Reg. Nr. 381–384, 389f.
[1079] Reg. Nr. 380. Die Datierung der Zusammenstellung von Resten originaler mittelalterlicher Glasmalerei aus dem Dom in Fenster I auf 1851 im BRANDENBURGISCHEN KLOSTERBUCH, 2007, 1, S. 257, ist zu spät; dort steht: „31 Reste aus verschiedenen, in ihrer Gesamtheit verlorenen Zyklen wurden zusammen mit 1836 angekauften Sammlungsstücken seit 1851 im mittleren Chorfenster der Domkirche zusammengestellt (1974–76 restauriert)“. Ein Einbau zusätzlich angekaufter mittelalterlicher Felder in zwei Chorfenster erfolgte 1837, danach die Neuordnung aller mittelalterlichen Reste in Fenster I im Jahr 1850, vgl. im Text weiter unten.
[1080] SCHULTZE, 1836, S. 19.
[1081] MAERCKER, 1993; Reg. Nr. 393. In den für den vorliegenden Beitrag benutzten Aktenbeständen konnten keine genauen Aussagen zu den Motiven der Glasmalereien gefunden werden. Im Preußischen Geheimen Staatsarchiv befinden sich lediglich Akten aus den Jahren 1840/41 zu einem Ankauf von Glasmalereien von der Gräfin Hacke durch den König, darunter auch einer Madonna mit dem Kind. Dazu auch Reg. Nr. 394.
[1082] Reg. Nr. 396, 398
[1083] HEFFTER, 1840, S. 47.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

gewordene Stellen“ an den mittelalterlichen Glasmalereien reparierte[1084]. Die Arbeiten waren im August 1846 beendet, die Rechnung listet wortgenau die bereits im Kostenanschlag genannten Teilarbeiten auf[1085].

Im Jahr 1850 wurde die Gestaltung der Chorfenster ein weiteres Mal verändert. In die Mittelbahnen zweier Chorfenster wurden 18 Felder mit im Königlichen Institut für Glasmalerei neu angefertigten Wappendarstellungen durch Glasermeister Ribbach eingesetzt[1086]. Dazu wurden mehrere Chorfenster umgestaltet. Vorhandene 24 Fache alter Glasmalerei wurden, offensichtlich die aus n II und s II, herausgenommen. 19 von ihnen versetzte man in Fenster I, nachdem sie „gehörig ausgebessert und gereinigt worden“ waren[1087]. Über den Verbleib der dann übriggebliebenen fünf Fache Glasmalerei gibt es keine Nachrichten[1088]. In die Fenster, aus denen die mittelalterlichen Glasmalereien nach Fenster I versetzt worden waren, kamen nun die neu angefertigten Wappendarstellungen, je 9 Felder pro Fenster; um die Wappenfelder wurden Mosaikfelder angeordnet[1089].

Im Jahr 1854 stellte sich die Chorverglasung nach einem Bericht des Domdechanten von Erxleben folgendermaßen dar[1090]: Die aus dem Dom selbst stammenden alten Glasmalereien waren in Fenster I in „12 Fächern und 4 Reihen über einander“ zu sehen, so wie sie zwischen 1834 und 1836 eingesetzt worden seien, während damals alle übrigen Chorfenster mit weißem Glas gefüllt worden seien. In einem zweiten Schritt seien durch den verstorbenen König geschenkte alte Glasmalereien in die Fenster n II und s II „ganz oben angebracht“ worden. Gefolgt sei die Stiftung von Mosaikglasfenstern für den gesamten Chorraum durch den regierenden König. Eine weitere Stiftung von 18 gemalten Wappen durch die Königin, die verwitwete Großherzogin von Mecklenburg-Schwerin und die Prinzessin Luise der Niederlande habe zur Versetzung der alten Glasmalereien aus n II und s II nach Fenster I geführt, da an deren Stelle die Wappendarstellungen gerückt seien. Schließlich seien 1853 der Kirche erneut alte Glasmalereien durch den König geschenkt und ebenfalls in das mittlere Fenster eingesetzt worden[1091], „so daß jetzt dieses Fenster, mit Ausnahme der drei untersten Fächer welche Mosaikglas enthalten, gänzlich mit Glasmalerei versehen ist“[1092].

Mit Blick auf die bevorstehende Tausendjahrfeier der Stadt Brandenburg wurde 1929 mit der Planung einer umfangreichen Rekonstruktion des gesamten Doms begonnen. Außer sehr allgemein formulierten Arbeiten an Fenstern konnten keine Nachrichten zu den mittelalterlichen Glasmalereien gefunden werden[1093]. Am Jahresende 1939 zog der Provinzialkonservator im Rahmen notwendiger Brandschutzmaßnahmen an wertvollen Kulturgütern die Herausnahme der mittelalterlichen Glasfenster des Brandenburger Doms in Betracht[1094]. Das Preußische Staatshochbauamt plante im März 1940 die Unterbringung „der Glasmalereien des Domes, in Kisten verpackt, im Keller des Hauses Burghof 10“[1095]. Im Oktober

[1084] Reg. Nr. 400, je 12 mittelalterliche Glasmalereien wurden „in der Mitte eines jeden Fensters, wie es auch im Fenster hinter dem Altar der Fall ist“, eingesetzt.

[1085] Reg. Nr. 401.

[1086] Reg. Nr. 404. Es handelte sich um die Wappen von Preußen, Brandenburg, Schlesien, Nürnberg, Bayern, Hohenzollern, Mecklenburg-Preußen, Windischgrätz, Mecklenburg, Niederlande-Preußen, Schweden-Niederlande, Reg. Nr. 405.

[1087] Reg. Nr. 404. Auch in Denkmale, 1987, S. 486; Fait, 1991, S. 26; Dehio, 2000b, S. 110, wird die Zusammenstellung aller vorhandenen Tafeln an alter Glasmalerei in einem Fenster auf 1851 datiert. Maercker, 1996, S. 73, datiert, ohne Lokalisierung der angekauften Scheiben, auf 1837 und bleibt ohne Aussage zum Zeitpunkt der Zusammenstellung der alten Glasmalereien im Fenster I.

[1088] Vielleicht waren sie Anlass für die an Baurat von Quast 1854 gegangene Anzeige von nicht eingesetzten mittelalterlichen Glasmalereien im Brandenburger Dom, Reg. Nr. 406f. Nach den oben geschilderten Vorgängen von 1837 beim Einsetzen der durch den König angekauften Scheiben könnte es sich hier um eine mittelalterliche Scheibe und die vier damals durch Ribbach zusätzlich angefertigten vier Scheiben gehandelt haben.

[1089] Reg. Nr. 404. Die Fenster werden wieder nicht näher bezeichnet. Die aus Fenster I entfernten 19 Mosaikfelder wurden zusammen mit ähnlichen Feldern aus den Fenstern n II und s II in zwei noch blank verglaste Fenster (s IV und s V?) versetzt, und durch neu angefertigte ergänzt. Die aus dem Jahr 1836 stammende Rundscheibenverglasung dieser beiden Fenster wurde entfernt. Im August des Jahres 1854 waren weitere 14 durch den König gestiftete neue Fenster „in schönem bemaltem Glase“ im „unteren Theil der Kirche“, d. h. im Kirchenschiff, eingesetzt worden, während die Lieferung von zehn Fenstern „im oberen Teil“, also für den Obergaden, durch das königliche Institut für Glasmalerei erst im Frühjahr 1855 zu erwarten war (GStA PK, I. HA Rep. 89 Geh. Zivilkabinett, jüngere Periode, Nr. 23341, Acta des Königl. Geh. Cabinets betr. die Reparatur der Domkirche in Brandenburg an der Havel, 1827–1891, nicht foliert). Der obere Teil wird an anderer Stelle „obere Etage“ genannt (GStA PK, I. HA Rep. 89 Geh. Zivilkabinett, jüngere Periode, Nr. 23341, Acta des Königl. Geh. Cabinets betr. die Reparatur der Domkirche in Brandenburg an der Havel, 1827–1891, fol. 149).

[1090] Reg. Nr. 407.

[1091] Hier irrt von Erxleben offenbar, denn darüber wurde kein anderer Nachweis gefunden.

[1092] Alles Reg. Nr. 407.

[1093] Reg. Nr. 409. Im Jahr 1937 wurde Anstoß gegeben, die zu grellen farbigen Verglasungen des Domes gegen gedecktere auszutauschen, während die Fenster im Altarraum unverändert bleiben sollten (Reg. Nr. 412).

[1094] Reg. Nr. 417.

[1095] Reg. Nr. 418.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

1940 informierte das Preußische Staatshochbauamt den Provinzialkonservator Blunck auf dessen Anfrage, „ob die dort befindlichen alten wertvollen Glasgemälde nunmehr gegen Luftangriffe geschützt worden sind und welche Art der Sicherung, ob Entglasung oder doppelseitige Verbretterung usw. in Anwendung gekommen ist“ [1096], über eine bereits angebrachte, für ausreichend gehaltene Verbretterung der Fenster[1097]. Im Mai 1942 wurde jedoch der vollzogene Ausbau der Glasmalereien durch die ausführende Firma abgerechnet[1098]. Die Kisten fanden Platz „in einem besonderen verschlossenen Luftschutzkeller“[1099] und überstanden die Luftangriffe ohne Schäden. Aufgrund von Mangel an Fachleuten und Material[1100] konnten die Felder nach dem Ende des Krieges zunächst nicht eingebaut werden. Zwischen 1951 und 1953 wurden „im Mittelfenster des [...] Chores [...] ein Feld mit dem Oberkörper einer Muttergottes, einige Architektur- und Ornamentscheiben eingeglast“[1101]. Im Oktober 1956 wurden einem Kostenvoranschlag angepasste Mittel von rund 700 Mark zur „Reparatur des mittelalterlichen Glasfensters im Hohen Chore“ aus dem Denkmalfonds zugesagt[1102]; über tatsächlich ausgeführte Reparaturen liegen keine Nachrichten vor[1103].
In den Jahren 1975 bis 1976 wurden die 31 Felder älterer Glasmalerei von Heinz Hajna, Erfurt, restauriert und durch isothermische Doppelverglasung gesichert[1104]. Die Madonnendarstellung fand ihren Platz im Dom-Museum und wurde im Fenster I durch eine Kopie ersetzt[1105]. Der Einbau der Scheiben erfolgte im Mai 1977[1106].
Die Glasmalereien wurden im Jahr 2005 in der Werkstatt Oidtmann, Linnich, zurückhaltend restauriert; die Eingriffe beschränkten sich im Wesentlichen auf eine Reinigung mit dem Pinsel und die Fixierung der gelockerten Bemalung.

MV

ERHALTUNG: Vor ihrer Vereinigung im Mittelfenster 1836 waren die aus verschiedenen Fenstern des Domes stammenden Scheiben instand gesetzt und neu verbleit worden (Kat. Nr. 198–209). Um einen auf den ersten Blick hin farblich und ikonographisch stimmigen Gesamteindruck herzustellen, hatte man damals nach Möglichkeit Fehlstellen und zerbrochene Gläser durch Stücke aus ausgemusterten Feldern ergänzt und störende Bemalung gegebenenfalls entfernt. Die Colmarer Glasmalereien hingegen waren 1837 offenbar in gutem Zustand, sie mussten nur durch seitlich angesetzte neue Randstreifen den größeren Maßen des Fensters angepasst werden (Kat. Nr. 195–197, 210–224, 226, 228). Bei der 1975/76 durchgeführten Restaurierung tauschte Heinz Hajna etliche der nach damaligem Empfinden unpassenden Flickstücke durch eigene, einfühlsamere Ergänzungen aus. Nur in Nahsicht erkennbar sind die Tropfen von Eisenmennige, die auf Unachtsamkeit beim Streichen der Quereisen zurückzuführen sind.

1. DIE GLASMALEREIEN AUS DER MITTE DES 15. JAHRHUNDERTS

URSPRÜNGLICHER STANDORT: Dass das Chorachsenfenster auch ursprünglich schon mit Glasmalereien geschmückt war, steht in BÜSCHINGS Beschreibung des Domes von 1817. Allerdings sah er dort nur „noch Spuren von Glasmalerei, […] mit vielen Unterbrechungen von weißem Glase“[1107]. Andere Bildfenster erwähnt er nicht. Die 1836 im Achsenfenster vereinigten Reste der alten Farbverglasung des Domes zerfallen jedoch schon auf den ersten Blick in zwei stilistisch klar voneinander zu trennende Gruppen. Fünf Scheiben stammen aus großformatigen szenischen Darstellungen der Zeit um 1500 (Kat. Nr. 198, 200, 207–209). Die übrigen sieben Felder enthalten kleinfigurige Motive in einer spätgotischen, noch dem Internationalen Stil verpflichteten Tradition (Kat. Nr. 199, 201–206). Damit ist zugleich klar, dass damals nicht nur das

[1096] Reg. Nr. 420.
[1097] Reg. Nr. 421.
[1098] Reg. Nr. 422f.
[1099] Reg. Nr. 428.
[1100] Bereits im August 1946 war der Auftrag zum Wiedereinsetzen der Felder offensichtlich an Glasermeister Müller, Neuruppin, erteilt, jedoch aus Materialmangel nicht ausgeführt worden (DStArB, BDS 577/777 Dom Verglasung, 1946–1977, nicht foliert).
[1101] RENTSCH, 1958, S. 4.
[1102] Reg. Nr. 436.
[1103] In den Jahren 1962 und 1963 wurden im Rahmen umfangreicherer Arbeiten an den Fundamenten und am Dominnenraum die „stark farbigen schadhaften Fenster in den Seitenschiffen, aus der Schinkel-Zeit, gegen hell einfarbige Bleiverglasung mit stehenden Rechtecken ersetzt“, DENKMALE, 1969, S. 167.
[1104] Planungen ab 1973, Reg. Nr. 438f., 442–445. Die Datierung der Restaurierung auf 1974 bis 1976 im BRANDENBURGISCHEN KLOSTERBUCH, 2007, 1, S. 257, ist nicht ganz korrekt.
[1105] DENKMALE, 1987, S. 486; FAIT, 1991, S. 26; DEHIO, 2000b, S. 110.
[1106] Reg. Nr. 448.
[1107] BÜSCHING, 1819, S. 38. Siehe auch Reg. Nr. 372.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Mittelfenster des Chores, sondern auch noch andere Fenster Reste ihres bildlichen Schmuckes besessen haben müssen. Ihr Zustand dürfte freilich mehr als kläglich gewesen sein, weil der sonst so gewissenhafte BÜSCHING sie nicht für erwähnenswert hielt. Das führt zu dem Schluss, dass die ältere Bilderfolge, von der immerhin noch sieben Glasmalereien erhalten sind, ihren Platz im Mittelfenster des Chores hatte.

REKONSTRUKTION, IKONOGRAPHISCHES PROGRAMM: Die Darstellungen zeigen einzelne, in einer gehäuseartigen Rahmenarchitektur stehende oder sitzende Heilige und außerdem zwei Wappen tragende Engel (Abb. 223, 225, 227, 232). Bei den Heiligen handelt es sich um Andreas, Sebastian, Mauritius, Apollonia, Anna selbdritt und den Propheten David. Ihre Auswahl erschiene beliebig, befände sich nicht die Gestalt Davids darunter, die, als dem Alten Testament zugehörig, sich im Allgemeinen nicht unter den geläufigen Heiligenzyklen befindet. Denkbar ist seine Anwesenheit bestenfalls in einer Versammlung aller Heiligen, in einem Allerheiligenzyklus, der die Heiligen hierarchisch und nach Chören unterschieden zur Anschauung brachte. Die Vorstellung, dass Heilige ihrem Wirken, ihren Ämtern und Charismen entsprechend verschiedene Ränge bekleiden, findet sich in der Liturgie. Das „Commune Sanctorum" unterscheidet zwischen Märtyrern, Bekennern, Jungfrauen und Nicht-Jungfrauen, die „Allerheiligenlitanei" außerdem noch zwischen Patriarchen, Propheten, Evangelisten, Aposteln, Eremiten u. a. mehr. Der klassische Bildtyp präsentiert in der Regel die oben genannten neun Gruppen[1108]. Demnach könnte David zu den Propheten und Andreas zu den Aposteln gehört haben, Mauritius und Sebastian hingegen zu den Märtyrern, während Apollonia und Anna den Stand der Jungfrauen und der Nicht-Jungfrauen vertraten. Bis zur Restaurierung von 1836 waren von dem ursprünglichen Bestand des Fensters noch 31 Glasmalereien vorhanden[1109], doch wurden die meisten Felder damals ausgeschieden und zu Flickstücken verwendet. Ein besonders drastisches Beispiel stellt die hl. Apollonia dar, von der nur noch der Oberkörper, die Hand mit dem Attribut, Haare und Nimbus vorhanden sind (Abb. 225). Nicht schlüssig ist ferner die Anordnung von David und Mauritius in einem Feld (Abb. 223). Beide Figuren sind stark ergänzt und wurden außerdem allseits beschnitten, vermutlich um sie nun in einer Scheibe zusammen zu fügen. Sie können jedenfalls schon allein ihrer Rangfolge nach nie und nimmer ehemals so nebeneinander gestanden haben. Der Allerheiligentag wurde im Dom schon von alters her als Hochfest begangen und besonders gewürdigt[1110]. Die mutmaßliche Darstellung im Mittelfenster des Chores bezeugt ebenso wie die Stiftung des Allerheiligenaltars und -retabels ein Aufleben des Kultes[1111]. Das Chorachsenfenster ist mit 14 Zeilen dreibahnig angelegt. Denkbar wäre nun, dass die Heiligen, jeweils drei in einer Reihe, in neun Chören von unten nach oben aufsteigend und dem Rang ihrer Hierarchie entsprechend übereinander angeordnet waren. Wenn sich die Wappen, wie üblich, in der untersten Zeile befanden, wäre damit in der Spitze des Fensters noch genug Raum geblieben, eine dem Zyklus übergeordnete Darstellung unterzubringen, vielleicht wie sonst meist die Krönung der Maria-Ecclesia[1112], eventuell hervorgehoben durch ein etwas größeres Format oder eine aufwändigere Bildarchitektur.

Obwohl die Rekonstruktion des Fensters in dieser Form nur hypothetisch ist, scheint noch ein weiterer Umstand sie zu stützen. Es ist das Aussehen der hl. Anna, die nicht, wie zu erwarten, als Einzelfigur wiedergegeben ist, sondern zur Dreiergruppe erweitert als Anna selbdritt mit Maria und dem Jesusknaben. In eben dieser Gestalt erscheint sie auch auf dem Retabel des Allerheiligenaltars, einer Stiftung des Dompriors und späteren Dompropstes Nikolaus Koch von 1465 (Fig. 20)[1113]. Es zeigt im Mittelfeld die Krönung Marias, umgeben von den Chören der Heiligen, von denen einzelne auf

[1108] HENNING, 1964; LCI, 1, 1968, Sp. 101–104, bzw. LCI, 5, 1973, Sp. 98f. (Gabriela Kaster).

[1109] Reg. Nr. 372.

[1110] GROTEFEND, 1892, 2, S. 17; ferner SCHÖSSLER, 1998, Nr. 88 (1295), 92 (1296).

[1111] Darauf deutet auch die Stiftung von Dompropst Sigismund Britzke von 1465 für eine tägliche Messe, die sogenannte Große Propstmesse, und eine brennende Kerze zum Allerheiligenaltar, Brandenburg an der Havel, Domstiftsarchiv, Reg. Nr. 642.

[1112] Die Krönung Marias, in etwas größerem Format, befindet sich auch in dem vor 1362 entstandenen Fenster n II des Halberstädter Domes über einer Darstellung der himmlischen Hierarchien, in diesem Fall der Heiligen, Engel und Tugenden, CVMA DEUTSCHLAND XVII, 1993, S. 108–120, Abb. 33–55.

[1113] Nach Alphonse de Vignoles, Inscriptions du Dome de Brandenbourg, 1703 (Abschrift im Domstiftsarchiv Brandenburg, BDK 4338/2151n, im Folgenden: Vignoles, Inscriptions), Nr. 17, stand der Altar gegenüber dem 4. Pfeiler und im 4. Bogen des Langhauses, vermutlich in der Nähe des Grabes seines Stifters, etwa auf Höhe des vierten Bogens der südlichen Arkade, SCHÖSSLER, 1998, Nr. I 28; BRANDENBURGISCHES KLOSTERBUCH, 2007, 1, 2007, S. 255. Eine weitere Stiftung für den Allerheiligenaltar verfügte Dompropst Siegmund von Britzke 1494, Ebd., S. 246.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

den Seitenflügeln stärker hervorgehoben sind, darunter auf dem rechten Flügel die hl. Anna selbdritt. Wie in den Glasmalereien sind außerdem neben ihr die hl. Apollonia vertreten und unter den Märtyrern die hll. Sebastian und Mauritius, so dass man meinen möchte, die Ikonographie des Flügelaltars sei durch das Fenster angeregt worden.

Zur Frage des Stifters: Hinweise auf den Stifter geben die von den Engeln präsentierten Wappen. Das eine mit den silbernen überkreuzten Schlüsseln in Rot ist das Wappen des Hochstifts, das andere mit dem roten dreiarmigen Kerzenhalter in Gold ist unbekannt (Abb. 229, 232). Es muss jedoch einem Bischof gehört haben, denn nur ein solcher durfte das Bistumswappen führen[1114]. Im Grunde kommt dafür nur Stephan Bodeker (1421–1459), der Sohn eines Böttchers aus Rathenow, in Frage, denn die übrigen Bischöfe des 15. Jahrhunderts entstammten sämtlich adeligen Familien und besaßen bekannte Wappen[1115]. Seine Siegel und die seinem Andenken gewidmeten Bildnisse enthalten lediglich das Wappen des Bistums[1116]. Nur auf einem Tafelgemälde mit seinem Portrait war außerdem noch als redendes Wappen das Zunftzeichen der Böttcher (niederdeutsch „Bodeker“) dargestellt[1117]. Die Beischrift des Bildes mit einem Nachruf auf Leben und Wirken Stephan Bodekers deuten jedoch darauf, dass es posthum angefertigt wurde. Das Wappen könnte demnach von anderer Hand ausgewählt worden sein. Jedenfalls findet es sich sonst nirgends, auch nicht in seinen Handschriften oder den Büchern aus seiner Bibliothek[1118]. Da schließlich auch Stephan Bodeker selbst sein Wappen im Laufe seiner langen, immerhin 38 Jahre währenden Amtszeit gewechselt haben könnte, spricht mithin nichts dagegen, in dem Leuchter sein Signum zu erkennen[1119]. Möglicherweise besaß er für ihn ja eine besondere Bedeutung, denn auf seiner Grabplatte im südlichen Querhaus des Domes, die den Verstorbenen in ganzer Gestalt zeigt, ist ein ganz ähnlicher Kerzenständer in dem Lesepult rechts neben ihm dargestellt (Fig. 348)[1120].

Aus der Zuordnung des Wappens an Stephan Bodeker folgt beinahe zwingend, dass er der Stifter des Fensters war. Die Schenkung dokumentierte für alle sichtbar, dass er am Neubau des Chores, der während seiner Amtszeit errichtet wurde, Anteil nahm und ihn nach Kräften unterstützte[1121]. Das zeigt seine Person in einem neuen Licht, fügt dem bereits bekannten Bild des engagierten Hirten, des mit finanziellem Geschick begabten Verwalters, des Verfechters der Kirchenreform,

[1114] Nur die Bischöfe führten ihr eigenes Wappen zusammen mit dem des Bistums. Die einzige bekannte Ausnahme ist Dompropst Nikolaus von Klitzing, der während der Sedisvakanz 1414/15 ebenfalls das bischöfliche Wappen führte und es in dieser Form auch auf seinem Pluviale P 13 einsticken ließ, Wetter, 2001, S. 85. Das Wappen des Hochstifts erscheint ansonsten nur auf Siegeln und Grabsteinen der Bischöfe von Brandenburg neben ihren Familienwappen, Brandenburgisches Klosterbuch, 2007, 1, S. 260.

[1115] Henning von Bredow (1406–1414), Johann von Waldow (1415–1420), Dietrich IV. von Stechow (1459–1472), Arnold von Burgsdorf (1472–1485), Kittel, 1937, S. 98–100.

[1116] Auf seinen Siegeln ist er anstelle des Familienwappens als Adorant vor den Dompatronen dargestellt, diese Auskunft verdanke ich dem freundlichen Hinweis von Dr. Christian Gahlbeck, Berlin. Siehe auch Bergau, 1895, Taf. VI, Abb. 4; Germania Sacra I,1, 1929, S. 48f.

[1117] Das Bild, auf dem er zwischen zwei Diakonen dargestellt war, ist nicht erhalten, es befand sich ursprünglich an der Ostwand des südlichen Querschiffes. Das Wappen hatte einen gevierten Schild, die Felder 1 und 4 trugen auf rotem Grund die überkreuzten silbernen Schlüssel des Bistums, die Schildstellen 2 und 3 das Zunftzeichen der Böttcher in Silber, das Oberdeck 2 einen nach unten geöffneten Zirkel, 3 ein senkrechtes Beil, Vignoles, Inscriptions, Nr. 25; die Beischrift zit. in Schössler, 1998, Regesten, Nr. I 26. Die Rathenower Böttcherfamilie, der Bischof Stephan entstammte, ist wohl nicht verwandt mit der gleichnamigen Familie Bodecker, eigentlich von Bodeck zu Ellgau. Diese führte ein Wappen mit geviertem Schild, die Felder 1 und 4 trugen in Blau ein gemeines goldenes Kreuz, 2 und 3 in Gold einen roten Löwen, Siebmacher, 1901b, S. 10, Taf. 9. Einen Schild mit einem einarmigen Leuchter enthielt, nach Sichtung der Kartei des Herold, Berlin, nur noch das Wappen der Familie von Dingelstedt I., die im 15. Jahrhundert erlosch, Siebmacher, 1884a, S. 36, Taf. 22.

[1118] Für diese Auskunft danke ich Dr. Annette Wigger, Berlin.

[1119] Dieser Ansicht ist auch Dr. Harald Drös, Heidelberg, dem ich für seine Stellungnahme herzlich danke.

[1120] Der Kerzenhalter steht zusammen mit einem Schreibzeug im oberen Fach, in den unteren Fächern und auf dem Pult selbst liegen Bücher. Dass Schreibpult, Folianten und Schreibzeug auf die theologischen Werke Bodekers hinweisen sollen, liegt auf der Hand. Aber worauf deutet der Leuchter? Darf man so weit gehen, ihn in symbolischem Sinn zu deuten? Leuchter standen für das geistige Licht, denn sie trugen Kerzen, die Sinnbilder des Glaubens. Wollte sich Bodeker als Träger geistigen Lichts verstanden sehen? In diesem Fall assoziierte die Wappenfigur ein Motiv, das mit dem Bestreben Stephan Bodekers, gut in Übereinstimmung zu bringen ist, Molsdorf, 1926, Nr. 1056, S. 213. Vignoles, Inscriptions zufolge befand sich das Grab mit dem Epitaph ursprünglich im Mittelschiff vor dem Laienaltar, vgl. auch Schössler, 1998, Regesten, Nr. I 25.

[1121] Dass Stephan Bodeker am Neubau Anteil hatte, vermutete schon Cante, 1996b, S. 27. Bislang hatte man immer angenommen, dass die Planung und Leitung des Chorneubaus in Händen des Dompropstes Peter von Klitzing (1425/26–1447) lag, und dass nur er sich auch selbst finanziell daran beteiligte. Peter von Klitzing hatte 1426 die Genehmigung zum Ausbau und zur Besserung des Gotteshauses von Kurfürst Friedrich I. erlangt. Er stiftete 1440 namhafte Beträge für Messen in der Krypta und 1441 zwei Kerzenleuchter aus Messing, Zu Peter von Klitzing vgl. Wigger, 1996/1997; Germania Sacra I,1, 1929, S. 117f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

des Gelehrten und des für seine theologischen Schriften namhaften Bischofs[1122] eine weitere Facette hinzu. Die Glasmalereien belegen darüber hinaus sein Interesse an bildnerischem Schmuck, eine Tatsache, die freilich auch schon die Ausstattung seiner Handschriften mit Miniaturen bezeugt (Fig. 347)[1123], außerdem ein weiteres Gemälde mit seinem Bildnis[1124] und seine Grabplatte (Fig. 348), die er wohl ebenfalls noch zu Lebzeiten anfertigen ließ.

Fig. 347. Initialbild des Bischofs Stephan Bodeker. Traktat De oratione dominica, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, MS theol. lat. fol. 117, fol. 6r. 1432.

Fig. 348. Grabplatte des Bischofs Stephan Bodeker (gest. 1459). Brandenburg an der Havel, Dom, südl. Querhausarm. Vor 1459.

TECHNIK, STIL, DATIERUNG: Die Glasmalereien sind von hoher künstlerischer Qualität und beeindrucken durch den Wohlklang der Darstellung. Die Figuren bewegen sich voller Anmut, sind grazil und von großem Liebreiz, elegant und sicher in den Proportionen. Es umweht sie ein Hauch von Milde und in sich gekehrter Frömmigkeit.
Die Bemalung ist subtil und mit routinierter Sorgfalt auf der Innen- und Außenseite der Gläser in mehreren Lagen übereinander aufgetragen. In einem ersten Schritt wurden die Motive lasierend in hellbraunen Halb- und Wassertönen angelegt, Schatten in den Gesichtern durch Eisenrot vertieft, die Modellierung der Stoffe durch leichte Schrägschraffen akzentuiert. Danach erfolgte die Konturierung mit feinen, gleichmäßigen, in der Stärke kaum modifizierten Linien, und endlich wur-

[1122] Seine Verdienste sind zuerst in der Inschrift auf dem nicht mehr erhaltenen Gemälde mit seinem Bildnis gewürdigt (Anm. 1117), die Vignoles, Inscriptions, Nr. 25, und LENTZ, 1750, S. 52 im Wortlaut überliefern: „[Primo] ordinavit Breviarum novum, ut clerus civitatis et diocesis confirmaret se ecclesie nostre in horis legendis, qu(od) et hodie plurimi faciunt", zit. nach SCHÖSSLER, 1998, I 26. Zum Leben und Wirken des Bischofs vgl. insbesondere WIGGER, 1992.

[1123] SBBPK, ms. theol. lat. fol. 186, (de salutatione angelica) und ms. theol. lat. fol. 117 (de oratione dominica). Auch seine anderen Schriften sind fast alle mit mehr oder weniger aufwändigem Initialschmuck versehen, etwa ms. lat. theol. fol. 294 oder ms. lat. theol. 310, nur in ms. theol. lat. fol. 182 finden sich eher dilettantisch anmutende, wenngleich originelle Federzeichnungen.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 349. Sog. Franziskanermadonna. Ehemals Berlin, Franziskanerkloster. Berlin, St. Marien. Um 1465/70.

Fig. 350. Maria mit Kind. Stendal, Dom, n VIII, 3/4b. Altmark, um 1440.

den die Lichtreflexe an den Konturen durch begleitende Radierstriche, auf Faltenrücken durch breitere Lichtstege hervorgehoben und die Glanzlichter auf der Haut in fließenden Übergängen aus dem Halbton gewischt. Nach der Hinterlegung mit Silbergelb auf der Rückseite und einem Zwischenbrand wurden zuletzt die rückseitigen Halbtöne in lasierendem Braunlot aufgetragen, hin und wieder mit Beimengungen von Eisenrot in den Schattenzonen.

Das Atelier, aus dem die Glasmalereien stammen, ist längst bekannt[1125]. Es war in großem Umfang an der Chorverglasung der Wallfahrtskirche in Bad Wilsnack[1126] beteiligt und hatte außerdem Fenster für den Dom (Fig. 86–88, 350)[1127] und die Jakobikirche (1460/70; Fig. 85f.)[1128] in Stendal sowie 1467 für die Johanniterkirche in Werben (Fig. 81–83)[1129] gefertigt. Die gemeinsame Herkunft der Glasmalereien zeigt sich an dem über Jahre hinweg einheitlichen Stil, an den immer wiederkeh-

[1124] Das Bild mit seinem lebensgroßen Portrait ist verloren, es befand sich 1703 in der Krypta, am östlichen Ende der Nordwand. In der Inschrift ist die Stelle für Tag und Jahr seines Todes freigelassen, was darauf deutet, dass es vor seinem Hinscheiden angefertigt wurde, Vignoles, Inscriptions, Nr. 99, die Inschrift zit. auch Schössler, 1998, Nr. I 24.

[1125] Drachenberg/Maercker/Richter, 1979, S. 237 (Karl-Joachim Maercker); Nickel, 1990, S. 156f.; CVMA Deutschland XVIII,2, 1995, S. 35–38; Aman, 2004, S. 65–69; CVMA Deutschland XIX,1, 2007, S. 56f., 143–154.

[1126] Vgl. S. 115–136, passim.

[1127] Reste sind in Fenster n VIII erhalten, CVMA Deutschland XVIII,1, 1988, S. 51f., Abb. 545–559, 561, dort um 1435 datiert und stilistisch mit der Verkündigungsmaria s VII und dem jugendlichen König der Anbetung s VIII verbunden.

[1128] Teile der Verglasung noch in Fenster I, n II, die für den 1460–69 neu errichteten Chor vor 1469 von „magister Jacobus“ gefertigt wurden, der Maercker zufolge auch schon die älteren Fenster im Dom geschaffen habe. Seinen Namen nennt ein nur durch eine Abschrift überliefertes, 1708 im Turmknopf der Jakobikirche entdecktes Dokument, CVMA Deutschland XVIII,2, 1995, S. 5, 27, 35–38, 41–58, Abb. 7–44, 50–60, Taf. Vf.

[1129] Fenster n II, s II, 5/6a–c, CVMA Deutschland XIX,1, 2007, S. 143–154, Abb. 12–23, 25, Fig. 18, 93, 99, Farbtaf. IIIf.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

renden Figuren- und Kopftypen, den gleich bleibenden Formeln für Augen, Nase und Mund, den aus denselben Versatzstücken zusammengesetzten Bildräumen. Dazu kommt der stets nämliche Dekor von Kapitellen, Fliesen und Kassettendecken, die Verwendung identischer Schablonen für Damast- und Rankenmuster[1130], sowie die auf jeder Scherbe eingeritzten gleichartigen Brandzeichen[1131]. All dies weist auf die Routine einer größeren Werkstatt, die ein festes Repertoire besaß, sich eines Musterbuches bediente und deren rationell organisierte Arbeitsweise eine gleich bleibende künstlerische Qualität garantierte. Dass sie auch in technischer Hinsicht auf der Höhe der Zeit stand, belegen die Verwendung von besagten Brandzeichen sowie der Einsatz von Eisenrot als zweiter Malfarbe neben Silbergelb, denn beide Verfahren wurden von anderen Ateliers erst viel später genutzt[1132].

Die Datierung der Glasmalereien wird freilich durch die stilistische Beständigkeit und die über Jahre hinweg kaum wahrnehmbare künstlerische Entwicklung der sogenannten Altmark-Werkstatt erschwert; dazu kommt der fragmentarische Zustand der Felder, der nur wenig Indizien für eine zeitliche Fixierung im Werkstattœuvre liefert. Anhaltspunkte für die zeitliche Einordnung bieten sich aber immerhin mit dem Tod Stephan Bodekers am 15. Februar 1459 und der mutmaßlichen Vollendung des Chorneubaus gegen 1464 an[1133]. Demnach dürfte das Fenster Anfang der 1460er Jahre, spätestens aber 1465 entstanden sein.

Das Atelier war nicht ausschließlich auf Glasmalerei spezialisiert. Dies belegt ein bislang kaum beachtetes Tafelgemälde, die sogenannte Franziskanermadonna aus der Kirche des Grauen Klosters in Berlin (Fig. 349). Das Bild wird um 1465/70 datiert[1134], es ist am unteren Rand beschnitten und befindet sich heute in der Marienkirche. Die Darstellung zeigt Maria mit dem Jesusknaben im Strahlenkranz und von Engeln gekrönt. Links vor ihr kniet der um Fürbitte flehende Stifter „frater hieronimus musa“, über ihm in die Höhe gestaffelt stehen die hll. Antonius von Padua und Franziskus, rechts neben Maria die hll. Klara, Bernhardin von Siena und Ludwig von Toulouse. Die Ähnlichkeit der Gottesmutter z. B. mit der aus dem Stendaler Dom ist eindeutig (Fig. 86, 350). Beide haben die gleiche Physiognomie, dieselben aus halb gesenkten Lidern blickenden Augen, das durch ein stumpfes Dreieck betonte Unterlid und die in lockeren Strähnen aus dem Gesicht hinter die Ohren gekämmten Haare. Vergleichbar ist außerdem das Antlitz des Kindes, von den breiten Pausbacken bis hin zu der kleinen Locke über der Stirn. Desgleichen lassen sich für die Gesichter der übrigen Heiligen genügend Beispiele unter den Wilsnacker Glasmalereien anführen (Abb. 27, 87, 92). Dem Vokabular der Werkstatt entsprechen außerdem noch weitere Details, etwa das Aussehen der Ohren, der Dekor der Nimben, der beschriftete Kronreif, das S mit dem lang ausschwingenden Unterbogen oder der in Form eines gleichschenkeligen Dreiecks doppelt umgeschlagene Mantelzipfel. Insgesamt sind die Analogien so eng, dass man an der Entstehung des Gemäldes im Atelier selbst kaum zweifeln mag.

2. DIE GLASMALEREIEN DES SPÄTEN 15. JAHRHUNDERTS

Ursprünglicher Standort: Gleichfalls aus Fragmenten zusammengesetzt sind die fünf Glasmalereien in 6a/c, 9a–c (Kat. Nr. 198, 200, 207–209). Die Größe der Figuren lässt auf großformatige Darstellungen schließen, die sich über drei bis vier Bahnen in die Breite und drei bis vier Zeilen in die Höhe erstreckten. Wo sich die Glasmalereien befanden, bleibt unge-

[1130] Etwa die identischen Muster im Mantel Davids und im blauen Bildgrund von Sebastian, Abb. 223, 227.

[1131] Abbildungen der Brandzeichen in CVMA Deutschland XVIII,2, 1995, S. 42; vgl. oben Anm. 338.

[1132] Ebd.; Eisenrot war zwar schon vor der Mitte des 15. Jahrhunderts bekannt, in größerem Umfang wurde es jedoch erst in der monumentalen Glasmalerei der Dürerzeit verwendet, CVMA Deutschland III,2, 1999, S. 320.

[1133] Cante, 2007c, S. 252.

[1134] Borrmann, 1893, S. 197, dort finden sich alle Beischriften im Wortlaut zitiert und die Bemerkung, dass es im Jahr 1891 von Bianconi restauriert wurde (vermutlich wurde das auf Leinwand gemalte Bild damals doubliert und auf Holz aufgezogen); Knüvener, 2004/2005, S. 138; Brandenburgisches Klosterbuch, 2007, 1, S. 154 (Peter Knüvener), mit dem Hinweis auf stilistisch vergleichbare Glasmalereien im Querhaus des Stendaler Domes. Der Stifter Frater Hieronymus Musa erscheint nicht in den Archivalien des Klosters. Der Name Hieronymus war allerdings nicht so häufig, es scheint daher nicht ausgeschlossen, dass er mit einem zweiten Frater Hieronymus identisch war, von dem eine Fürbitteinschrift auf einer Säule in dem zwischen 1471 und 1474 errichteten Kapitelsaal stammte, die zudem neben Maria auch die gleichen Ordensheiligen nennt. In diesem Fall wäre eine Entstehung des Bildes um 1470 plausibel. Vom Kloster, das im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde, steht nur noch die Ruine der Kirche, Ebd., S. 151 (Dirk Schumann). Die Inschrift auf der vierten Säule „Ave Maria gracia * plenado mi * tecu frhimn- ? - sun diamis“ (Ave Maria gratia plena dominus tecum. Frater Hieronymus (?) servus (?) divina misericordia), und darunter „ihesus maria ihesus sfranciscus; satoni sludwic sbernhar dinus“ (Jesus Maria Jesus, sanctus Franciscus, sanctus Antonius, sanctus Ludovicus, sanctus Bernhardinus), überliefern Bellermann, 1823/24, S. 44f.; Heidemann, 1874, S. 30f. Zu dem Bild siehe auch oben die Anm. 63, 355.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

wiss. Doch kämen als Standorte am ehesten die beiden vierbahnigen Fenster im nördlichen und südlichen Querhaus mit 10/11 bzw. 12/14 Zeilen in Frage[1135]. Das scheint auch im Blick auf die Baugeschichte plausibel, denn das Querhaus wurde, wie es scheint, 1464 erhöht und mit neuen Giebeln versehen[1136].

Fig. 351. Bekehrung Pauli. Ausschnitt aus dem sog. Böhmischen Altar. Brandenburg an der Havel, Dom. Böhmen, 1375.

Ikonographie, Rekonstruktion: Angesichts der wenigen, überdies zu kaum verständlichen Motiven zusammengesetzten Segmente scheint es vermessen, auf den Bildinhalt der Fenster zu schließen. Die beiden Kopffragmente mit den in ihren Nimben namentlich genannten Aposteln Petrus und Paulus (Abb. 233f.) lassen gleichwohl die Annahme zu, dass den Patronen des Domes eine Glasmalerei oder gar ein ganzes Fenster gewidmet war. Aus dem Schergen neben Paulus, der auf eine Gefangennahme oder ein Verhör des Heiligen schließen lässt, darf man folgern, dass es szenische Darstellungen enthielt. Wenn dem so war, dürfte es als bekanntestes Ereignis seines Lebens die Bekehrung vor Damaskus gezeigt haben. Tatsächlich scheint die Gestalt des Mannes in 6a die Vermutung zu stützen (Abb. 222). Der Griff des Schwertes in seiner Hand und die Sporen unten rechts im Bild lassen vermuten, dass er bewaffnet zu Pferde saß, während seine hochgerissenen Arme darauf deuten, dass er soeben im Begriff ist zu stürzen. Die Szene begegnet auf der Domburg gleich zweimal – auf dem ehemaligen Hochaltarretabel des Domes von 1375[1137] und auf dem der benachbarten Petrikapelle[1138] (um 1430). Auf beiden Gemälden hat Paulus die Arme erhoben, um sich vor den gleißenden Strahlen der Erscheinung zu schützen und den Sturz vom strauchelnden Pferd abzufangen (Fig. 351). Eine auffällige Analogie ist außerdem das Schwert in seiner Rechten, mit dem er sonst nicht häufig dargestellt ist und das auf den Bildern wie auf dem Glasmalereifragment durch seinen ungewöhnlich langen Griff als Reiterschwert definiert ist[1139]. Da der spätere Apostel in beiden Gemälden mit einem Trupp Reiter auftritt, scheint es nicht ausgeschlossen, dass die Szene in der Glasmalerei ähnlich dargestellt war und dass die Bruchstücke mit den Soldaten (Abb. 224) und den Pferdeköpfen von daher stammen (Abb. 252, 254).

Die beiden anderen Glasgemälde gehörten ihren Motiven nach nicht zu den Schilderungen der Apostellegende. Vielmehr ist man versucht, in den traurigen Köpfen und betenden Händen (Abb. 237) sowie in der Greisengestalt mit Bügelkrone und Szepter (Abb. 236) Reste von Szenen mit dem Tod und der Krönung Marias zu sehen. Ihrer unterschiedlichen Themen wegen dürften die Scheiben wohl nicht in einem Fenster, sondern in mindestens zweien gesessen haben.

Dass die Glasmalereien auf die Stiftsheiligen Bezug nahmen, mag kaum erstaunen. Wie sehr die Patrone verehrt wurden, bezeugen nicht nur zahlreiche Bildwerke im Dom, sondern auch ihre bevorzugte Stellung im Festkalender und bei Prozessionen[1140]. Das mutmaßlich zweite Thema griff mit Tod und Krönung Marias Motive auf, die im ausgehenden 15. Jahrhundert außerordentlich beliebt waren. Der Tod Marias galt als Vorbild des „guten Sterbens“. Die damals entstandene Gattung der „Ars moriendi“ macht deutlich, dass der Gläubige hoffte, wie Maria den Zeitpunkt seines Todes voraus zu wissen, um weder die Sterbesakramente, noch die trostreiche Gegenwart von Verwandten und Freunde vermissen zu müs-

[1135] Nicht völlig auszuschließen ist dennoch, dass sie in den, mit drei Bahnen und sechs Zeilen relativ kleinen, Fenstern des Langhausobergadens oder der Seitenschiffe saßen.

[1136] Cante, 2007c, S. 252.

[1137] Hierzu zuletzt Wolf, 2002, S. 166–177.

[1138] Deiters, 2006, S. 145f., Abb. 189.

[1139] Boeheim, 1890, S. 244–251.

[1140] Neben dem Böhmischen Altar von 1475 z. B. die Kopfbüsten von Petrus und Paulus und verschiedene Textilien, eine Prozessionsfahne V 3 (um 1430/40), der Behang eines Antependiums V 4 (um 1415/30), eine Kasel C 8 (um 1472/85), ein Klappaltärchen B 6f. (um 1480/1507), Bergau, 1885, S. 208; Reihlen, 2005. Als Hochfeste wurden neben den Namenstagen der beiden Schutzpatrone am 29./30. Juni auch die Bekehrung Pauli am 25. Januar und die Cathedra Petri am 22. Februar gefeiert, Grotefend, 1892, 2, S. 14–16; noch 1521 wurden im Ablasshandel Reliquien der beiden Patrone mitgeführt, um für die Bauhütte des Domes mehr Geld einzuwerben, Brandenburgisches Klosterbuch, 2007, 1, S. 249.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

sen[1141]. Wohl im Hinblick darauf hatte man die Darstellung von Tod und der Krönung Marias (um 1475) im Dom von Halberstadt in dem zum Kreuzhof und der Grablege der Domherren gelegenen Fenster des südlichen Querhauses angebracht[1142]. Unter diesem Aspekt wäre es denkbar, dass sich die Brandenburger Marienszenen in dem zum Kreuzhof hin blickenden nördlichen Querhausfenster befanden.

Fig. 352. Johannes der Täufer. Wandmalerei mit dem Jüngsten Gericht, Ausschnitt. Hamersleben, Stiftskirche. Um 1500.

TECHNIK, STIL, DATIERUNG: Insbesondere an den Köpfen lässt sich die sorgfältige Art der Bemalung beobachten. Die Gesichter sind auf beiden Seiten der Gläser in Halbtönen und zarten Lasuren mit fließenden Übergängen bemalt. Mit sanften, meist gewischten Lichtern und Höhen kommt dabei der modellierenden Wirkung des Lichts eine wichtige Rolle zu. Die Binnenzeichnung liegt jedoch nur auf der Glasinnenseite, sie ist in feinen Linien mit dem spitzen Pinsel aufgetragen und wird gelegentlich durch scharfe Radierstriche akzentuiert, Schattierungen sind hin und wieder durch Parallel- oder weitmaschige Kreuzschraffuren verstärkt. Eine Besonderheit ist der Einsatz von zweierlei Lotfarben auf einem Glasstück, so ist etwa das Gesicht des Paulus in einem weichen silbergrauen Ton angelegt, seine Haare dagegen in einem dunkleren härteren rötlichbraunen (Abb. 222)[1143]. Entsprechend sind auch beim Silbergelb alle Möglichkeiten der Farbvariation genutzt, von Bernstein- bis Zitronengelb auf weißem bzw. Hell- bis Olivgrün auf blauem Glas.

Von den Figuren sind vor allem die Köpfe erhalten. Die Gesichter sind großflächig, breit und schwer, die Züge kompakt und fast derb, mit hohen Wangenknochen, vollen Lippen und kräftigen fleischigen Nasen. Charakteristisch sind der breite, durch zwei Linien markierte Nasenrücken, Tränensäcke, Krähenfüße und die mit einem runden Haken ansetzenden, im flachen Bogen über den Augen liegenden Brauen. Die Darstellungen stammen nicht alle von einer Hand, das mitunter recht hohe künstlerische Niveau zeigt sich beispielsweise an dem Fragment einer schön gezeichneten Hand mit vortretenden Adern (Abb. 236). Die maltechnischen Besonderheiten – die weiche, die Wirkung des Lichts einbeziehende Modellierung und die auf feine Nuancen berechnete Verwendung zweier Lotfarben – legen die Vermutung nahe, dass die Werkstatt nicht nur Glasmalereien, sondern vielleicht auch Tafelmalereien ausführte.

Mit ihrer ausdrucksvollen Physiognomie entfernen sich die Köpfe von der um 1480 noch gebräuchlichen Typisierung und suchen bereits den Eindruck individueller Charaktere zu erwecken, die zudem von bestimmten Gefühlen bewegt sind. Ähnlich ausdrucksstarke, auf Fernwirkung bedachte großformatige Gestalten begegnen im nördlichen Querhausfenster des Stendaler Domes, das um 1480/90 datiert wird[1144]. Darüber hinausgehende stilistische Bezüge sind jedoch nicht zu erkennen. Auch in der weiteren regionalen Umgebung findet sich nichts, was sich mit den Brandenburger Glasmalereien in eine nähere Verbindung bringen ließe. Mehr Nähe weisen lediglich die Figuren einer um 1500 entstandenen Wandmalerei mit dem Jüngsten Gericht in der Apsis der südwestlich von Magdeburg gelegenen Stiftskirche Hamersleben auf[1145].

[1141] Ihren Beistand ersehnte er in seiner Todesstunde, wie ein 1440 im Auftrag des Kurfürsten Friedrich von Brandenburg verfasstes Reimgebet zum Ausdruck bringt: „An der letzten Stunde mein/ Wann ich leid Smertz und pein/ Und von hynnen verscheid/ Thu mir dann Maria Trost/ Das ich selig ganz erlost/ Fahr hin in dein Gelyde/ Amen“, zit. in BEISSEL, 1910, S. 12.

[1142] CVMA DEUTSCHLAND XVII, 2003, S. 432.

[1143] In der gleichen Manier ist der Kopf des vorderen Soldaten (6c) in rötlichbraunem Lot angelegt und sein Hut in grauem Halbton (Abb. 226).

[1144] CVMA DEUTSCHLAND XVIII,1, 1988, S. 59–62, 212–218, Abb. 614–629, 635. Maercker weist auf ihren fast psychologisierenden Ausdruck hin und bringt sie ihrem Stil nach in Verbindung mit Tafelmalereien aus dem Umkreis von Hans Raphon. Er datiert die Glasmalereien um 1480/90, eine Entstehung um 1500 vertritt hingegen Bernd Konrad, in: HISTORISCHE GLASMALEREI, 1999, S. 204f.

[1145] Zu den Wandmalereien vgl. NICKEL, 1979, S. 103, Abb. 59f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Vergleichbar sind insbesondere die schweren Köpfe mit dichten Haaren, die wie Kappen wirken, die breiten Gesichter mit großen, unter flachen Brauen eindringlich blickenden Augen, vollen Lippen und Nasen, deren gerader Rücken scharf durch Licht und Schatten akzentuiert wird. Größere Ähnlichkeit zeigt das Antlitz von Johannes dem Täufer mit dem kantigem Nasenrücken und Brauen, die ebenfalls mit hakenförmigem Ansatz dicht über den Augen liegen und an der Nasenwurzel eine senkrechte wulstige Falte bilden (Fig. 352).
Die Glasmalereien im Brandenburger Dom dürften in zeitlicher Nähe der erwähnten Werke um 1490/1500 entstanden sein. Die Datierung wird durch einige zeittypische Details gestützt, wie die moderneren Teile der Rüstung – das kantige Kinnreff oder die Harnischbrust mit plastischem Mittelgrat und spitz ausgezogener Doppelschiftung (Abb. 224)[1146].

3. DIE GLASMALEREIEN DES 13. JAHRHUNDERTS AUS COLMAR

URSPRÜNGLICHER STANDORT: König Friedrich Wilhelm III. hatte die 20 Glasmalereien im Jahr 1836 von der Gräfin Hacke für den Brandenburger Dom erworben (Kat. Nr. 195–197, 210–224, 226, 228)[1147]. Die Herkunft der Scheiben aus Colmar ist seit MAERCKER, 1993, unumstritten. Nicht geklärt ist nur, wie sie in den Besitz der preußischen Gräfin kamen[1148]. Doch könnten sie aus dem Erbe ihres 1835 verstorbenen Schwagers Carl Alexander Wilhelm Graf Hacke[1149] stammen, der als Hofmarschall des Prinzen Friedrich von Preußen vielleicht von dessen Interesse für Glasmalerei angesteckt worden war. Prinz Friedrich, ein Neffe König Friedrich Wilhelms III., der als Repräsentant des Königshauses und Kommandeur der 14. Division seit 1821 in Düsseldorf residierte, war bereits in jungen Jahren ein leidenschaftlicher Sammler mittelalterlicher Kunst[1150]. Mit Glasmalereien schmückte er nicht nur alle Zimmer der von ihm 1825–29 wieder aufgebauten und eingerichteten Burg Rheinstein, sie bildeten auch das Kernstück der Rüstkammer seines Berliner Palais und wurden dort, wie ein zwischen 1818 und 1820 entstandenes Gemälde zeigt, als Pasticcio in einem großen, durch verdeckte Lampen beleuchteten Fenster an der Rückwand des Raumes präsentiert (Fig. 353)[1151]. In der Randeinfassung sind u.a. neun

Fig. 353. Rüstkammer des Prinzen Friedrich von Preußen in seinem Berliner Palais. Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Aquarellsammlung. Karl-Friedrich Zimmermann, vor 1820.

[1146] GAMBER, 1955, S. 31–102, Abb. 28, 40, 44, 50. Eine ähnliche Harnischbrust, Bauchreifen und ungegliederten Henzen mit Mittelgrat weisen auch die Rüstungen in der Farbverglasung der Wallfahrtskirche von Bad Wilsnack auf (1460/70), Abb. 31, 37, 48.

[1147] MAERCKER, 1993, S. 73; Reg. Nr. 393. Die Glasmalereien wurden auf Anweisung von Karl Friedrich Schinkel 1837 zunächst zusammen mit vier neu angefertigten Ornamentscheiben in den vier mittleren Zeilen der Chorschrägenfenster n/s II eingesetzt, doch schon 1851, als beide Fenster eine neue Farbverglasung erhielten, in das Achsenfenster übertragen. Verwendung fanden allerdings nur 19 der 20 Scheiben, das Schicksal des 20. Glasgemäldes ist unbekannt, Reg. Nr. 396, 404. MAERCKER, 1993, identifiziert die Gräfin Hacke, deren Vornamen erst 1840 erwähnt wird, als sie dem König weitere Glasmalereien verkaufte, wohl zu Recht mit Lisinka Gräfin Hacke, geb. von Tauentzien, GStA PK, HA Rep. 89. Geh. Zivilkabinett, jüngere Periode, Nr. 20942 Act betr. Glasmalereien. 1840 (Wissenschafts- und Kunstsachen, Generalia), fol. 1–3, 13.

[1148] Die Annahme von MAERCKER, 1993, dass Gräfin Hacke die Glasmalereien von ihrem Vater General von Tauentzien (gest. 1824) geerbt habe, findet in dessen Biographie keine Unterstützung. Der General hielt sich im Laufe seines Lebens lediglich zweimal und da jeweils nur für kurze Zeit in Frankreich auf, 1815 in der Bretagne und 1820 in Paris, zudem fehlen Hinweise, dass er sich für mittelalterliche Kunst interessiert hätte, GORSZKOWSKY, 1832, S. 131–134.

[1149] Neuer Nekrolog der Deutschen 13, Weimar 1835 (1837), Nr. 1144.

[1150] MIRBACH, 2006, S. 116, 121.

[1151] Die Innensicht des Raumes stammt von Karl Friedrich Zimmermann (1796–1820), der am 31.7.1820 in der Loisach ertrank. Um das Bild des Freundes fertig zu stellen, fügte Franz Krüger (1797–1857) später die Portraits des Prinzenpaares ein, BÖRSCH-SUPAN, 1976/77; KAT. AUSST. KÖLN, 1998, Nr. 94 (Claudia Schumacher). Die Rüstkammer befand sich im Berliner Palais des Prinzen, Wilhelmstraße 72, das 1817/18 von Karl Friedrich Schinkel umgebaut und einrichtet wurde. Das Palais brannte 1945 vollständig aus, von dem Fenster fehlt jede Spur, SIEVERS, 1950, S. 19; DERS., 1954, S. 94–116.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Ornamentfelder aus Colmar zu sehen[1152], fünf davon weisen dasselbe Muster auf wie die über die Gräfin Hacke an den Dom gelangten Scheiben[1153]. Wenn die Glasgemälde, was nahe liegt, aus ein und derselben Quelle kommen, müssen sie ebenso wie die des Prinzen Friedrich noch vor 1820 in den Handel gelangt sein[1154].

Als ihr ursprünglicher Standort kommt damit im Grunde nur die Colmarer Dominikanerkirche in Frage. Sie war 1791 geschlossen worden und diente der Stadt seit 1807 als Getreidemarkt, hatte jedoch ihren Fensterschmuck noch nahezu vollständig bewahrt, während St. Martin und die Franziskanerkirche den ihren bereits weitgehend verloren hatten[1155]. Größere Einbußen erlitt die Farbverglasung offenbar erst gegen 1818. Damals wurden 14 oder 15 Kisten mit Glasmalereien ausgebaut und dem österreichischen General de Frimont, der zwischen 1814 und 1818 mit seiner Garnison die Stadt besetzt hielt, als Geschenk überreicht, weil er für die Marienkapelle an St. Martin eine neue Ausstattung gestiftet hatte[1156]. Ob der General darum gebeten hatte, weiß man nicht, denn die Vorgänge sind nur in großen Zügen überliefert, genauere Aufzeichnungen fehlen. Unklar ist auch, ob de Frimont bei seinem Abzug nach Österreich alle Glasgemälde mitnahm. Zumindest scheint er sie bald darauf veräußert zu haben, da Scheiben aus Colmar bereits vor und um 1820 in den Besitz Prinz Friedrichs von Preußen und in weitere Sammlungen gelangten[1157].

Tatsächlich ist es in erster Linie der Umstand, dass die Bildwerke schon vor und um 1820 in den Handel kamen, der für ihre Herkunft aus der Dominikanerkirche spricht[1158], denn in der katholischen Pfarrkirche St. Martin erfolgten die Eingriffe an den Fenstern erst nach 1822 bzw. 1823/24. Um wenigstens die Fenster des Chors wieder vollständig mit Glasmalereien zu füllen, hatte Curé Maimbourg, der Pfarrer der Martinskirche, sämtliche noch in der Dominikanerkirche verbliebenen Glasmalereien nach St. Martin überführen lassen. Als die Felder nicht ausreichten, übernahm er auch noch Restbestände aus den Fenstern der Seitenschiffe von St. Martin und der Franziskanerkirche. Die Scheiben wurden nach optischen Gesichtspunkten auf die Fenster verteilt[1159], ohne zu dokumentieren, aus welcher Kirche sie stammten[1160]. We-

[1152] Maercker, 1993, S. 76. Mit der Anordnung der Ornamente im Rand folgte Prinz Friedrich einem Vorschlag von Sulpiz Boisserée, Rode, 1980, S. 279.

[1153] Maercker, 1993, S. 76; vgl. Kat. Nr. 210, 212, 219, 221, 224. Die restlichen vier entsprechen einem Motiv, das sich heute in den seitlichen Bahnen des Chorachsenfensters der Dominikanerkirche in Colmar befindet, CV France, Recensement V, 1994, Fig. 267.

[1154] Das folgt aus der zeitlichen Entstehung des Gemäldes mit der Innenansicht der Rüstkammer, vgl. Anm. 1151. Von wem Prinz Friedrich die Scheiben kaufte, weiß man nicht. Bekannt ist lediglich, dass er die Glasmalereien für Burg Rheinstein in Köln erwarb, Rheinstein, 1837, S. 38; Wolff-Wintrich, S. 346f.

[1155] Schauenbourg, 1860, S. 54; Becksmann, 1967, 48, Anm. 173; CV France, Recensement V, 1994, S. 267f., 277–280.

[1156] Schauenbourg, 1860, S. 55; Herzog, 1955, S. 38; Maercker, 1993, S. 74f. CV France, Recensement V, 1994, S. 273, stellt die Übergabe der Scheiben an General de Frimont noch in Frage, weil von den Scheiben seither keine aufgetaucht sei.

[1157] So erwarb wohl noch vor 1820 Heinrich Friedrich Karl Freiherr vom und zum Stein (1757–1831) ein Architekturstück (im Krieg zerstört) für seine Sammlung, Becksmann, 1967, Anm. 203, mit Hinweis auf Oidtmann, 1912/1929, 1, S. 167, Abb. 304. 1820 soll auch die Stadt Freiburg die heute im Augustinermuseum befindlichen Felder mit ornamentalen Motiven erstanden haben, Geiges, 1931, S. 343, Abb. 310f.; Kat. Ausst. Köln, 1998, Nr. 41.1.3 (Hartmut Scholz). Weil sie das gleiche Muster wie die Scheibe in Chor I, 14b besitzen, könnten die beiden Ornamentfelder aus dem Kunstgewerbemuseum Berlin (Inv. Nr. 1882, 964f., bzw. 1868, 3080, 3083, 1945 zerstört; Fig. 354) ebenfalls aus dem Besitz der Gräfin Hacke stammen. Sie waren dem Museum 1868 von der 1799 gegründeten Königlichen Bauakademie übergeben worden, Schmitz, 1912, 1, Abb. 26, bzw. 2, 1913, S. 3, Nr. 8 (Inv. Nr. 1868, 3080, ohne Provenienz). Gleichfalls aus der Dominikanerkirche und möglicherweise ebenfalls aus dem Bestand de Frimonts stammen die Ornamentscheiben der Kapelle von Schloss Orlik (übereinstimmende Muster in Kat. Nr. 213, 219, 222, 224), die Fürst Schwarzenberg noch vor 1849 eigens für die Ausstattung der Kapelle erstand, Maercker, 1993, S. 76, mit Hinweis auf CVMA Tschechoslowakei, 1975, S. 61f., Abb. 47f., das leider die genaue Anzahl der Felder nicht erwähnt.
Wohl aus der Franziskanerkirche stammen ein Glasgemälde in der Sammlung Bremen in Krefeld, jeweils zwei Ornamentscheiben im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg und im Bayerischen Nationalmuseum München, sowie 12 Felder im Musée National du Moyen Age – Thermes de Cluny in Paris. Die Provenienz der Nürnberger Tafeln ist ungewiss, die anderen wurden über die Glasmaler Max Ainmiller bzw. Prosper Lafaye erworben, Becksmann, 1966, S. 287–292; CV France, Recensement V, 1994, S. 280f.; Kat. Ausst. Köln, 1998, Nr. 50 (Françoise Gatouillat).

[1158] Ein weiteres Argument ist das auffallend schmale Maß der Scheiben von 30–42 cm Breite. Dass die Scheiben aus dem Chor der Dominikanerkirche ungewöhnlich schmal sind, betont Becksmann, 1967, S. 47f. Als Breitenmaß gibt er 42–44 cm an. Das könnte mit den nach Brandenburg gelangten Scheiben übereinstimmen, wenn man die ursprünglich vorhandenen seitlichen Ornamentstreifen hinzurechnet, vgl. hier Fig. 354 bzw. die Ornamentscheibe in Kat. Nr. 212, deren 36,3 cm breites Pendant im Freiburger Augustinermuseum ebenfalls noch einen Randstreifen aufweist, Kat. Ausst. Köln, 1998, Kat. Nr. 41.1.3 (Hartmut Scholz).

[1159] Becksmann, 1967, S. 48, mit der Bemerkung, dass in den 1880er Jahren auch noch die Scheiben aus dem letzten Fensterpaar entfernt und auf die Seitenschifffenster von St. Martin verteilt wurden; CV France, Recensement V, 1994, S. 268, 273. Kraus, 1884, S. 266, erwähnt keine Glasmalereien in der Dominikanerkirche.

[1160] Ihre damalige Anordnung ist durch die Beschreibungen von Schauenbourg, 1860, S. 55f., und Kraus, 1884, S. 252–255, sowie durch vor 1903 aufgenommene Fotos ziemlich genau bekannt. Die Publikationen der beiden Autoren bildeten die Grundlage, auf denen die späteren Beschreibungen fußen, vgl. hierzu die ausführliche Bibliographie bei Becksmann, 1967, S. 46f., zu den historischen Aufnahmen, S. 47, Anm. 158f., 161, 175, 177, 191f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

nig zuverlässig sind auch die Angaben in den 1860 und 1884 erschienenen Kirchenbeschreibungen, die offenbar nach der Erinnerung zusammengestellt wurden und sich zudem teilweise widersprechen[1161].
Weitere Unklarheiten entstanden, als die in St. Martin befindlichen Glasmalereien bei der von 1903–1910 durchgeführten Restaurierung neu geordnet wurden. Dabei sollten auch die Scheiben der Dominikanerkirche wieder ausgeschieden werden, denn die Kirche wurde seit 1894 wieder sakral genutzt. Man plante bereits die Rekonstruktion ihres Fensterschmucks. Weil man damals aber längst nicht mehr genau wusste, welche Glasgemälde aus der Dominikanerkirche stammten, blieb ein beachtlicher Teil ihres ursprünglichen Bestandes in St. Martin, während andere, nicht zugehörige Felder ihr zugeordnet wurden[1162]. Die Verglasung der Dominikanerkirche wurde von 1917–1928 restauriert und ergänzt und vermittelt zumindest im Chor heute wieder einen Eindruck von ihrem ursprünglichen Aussehen. Sie besaß damals allerdings statt der heute zwei nur jeweils eine figürlich-architektonische Zone in den unteren fünf Zeilen der ansonsten bis in die Spitzen mit Ornamenten gefüllten Fenster[1163]. Sie zeigten Darstellungen einzelner Heiligengestalten in Tabernakeln, die wie ein Band den Chor umzogen und auf die Kreuzigungsgruppe im Achsenfenster orientiert waren[1164].
Aus welchen Fenstern der Dominikanerkirche die nach Brandenburg gelangten Scheiben stammen, wird angesichts des mehrfach umgesetzten und neu geordneten Bestandes wohl nicht mehr zu ermitteln sein.

Erhaltung: Die meisten Scheiben besitzen noch große Teile ihrer originalen Verbleiung. Fast alle sind am oberen oder unteren Rand beschnitten und durch seitlich angesetzte Streifen verbreitert. Die Bemalung ist im Allgemeinen noch relativ gut erhalten, auf der einzigen figürlichen Scheibe jedoch leider stark gelockert und teilweise verloren, während die ehemals seitenverkehrt eingesetzten Scheiben heute fast Mosaiken gleichen. Die Gläser weisen, wie für die Zeit typisch, ein unterschiedliches Erscheinungsbild auf, mit mehr oder weniger starken Korrosionsbelägen auf der Außenseite und unterschiedlich intensiven Verbräunungen. Von Verwitterung weniger betroffen sind nur einige weiße Gläser und ein smaragdgrünes Glas.

Komposition, Ikonographie: Mit ihren figürlichen, architektonischen und ornamentalen Darstellungen führen die nach Brandenburg gelangten Glasmalereien die in den Chorfenstern der Dominikanerkirche Colmar vorhandenen Motive gewissermaßen exemplarisch vor Augen. Die neun dreibahnigen und mit 16 Zeilen sehr hohen und schmalen Fenster zu Seiten des Achsenfensters waren nach einem stilistisch, ikonographisch und kompositionell einheitlichen System gestaltet. Sie enthielten in den unteren fünf Zeilen Standfiguren in einer Rahmenarchitektur und waren darüber bis in die Spitzen hinauf mit Ornamenten gefüllt. Die Schmuckmotive variierten von Fenster zu Fenster, zudem wies jeweils die mittlere Fensterbahn ein anderes Muster als die Seitenbahnen auf[1165].
Die Kombination von figürlich-architektonischen und ornamentalen Glasmalereien hatte gegen Ende des 13. Jahrhunderts längst ihre klassische gotische Form gefunden. Die Vorzüge lagen auf der Hand: die reduzierte figürliche Zone ermöglichte ein überschaubares inhaltlich stringentes Bildprogramm, während die durchwegs helleren Ornamente dem Raum größere Lichtfülle gewährten. Das Schema schien wie geschaffen für die schlanken hohen Fenster der Hochgotik und verbreitete sich rasch in allen möglichen Varianten. Speziell im Elsass hatte sich dabei ein besonderer Typus entwickelt, für den, wie im Chor der Dominikanerkirche, der auf die unteren Zeilen beschränkte figürlich-architektonische Bereich und die darüber ansetzenden langen Ornamentteppiche charakteristisch sind[1166].

[1161] Becksmann, 1967, S. 48, mit Hinweis auf Kraus, 1884, S. 243. Nur dieser führt in seiner Beschreibung von St. Martin an, dass die gemalten Fenster 1816 General Frimont übergeben wurden, der sie in das Schloss Schönbrunn bei Wien brachte. Man ist allerdings geneigt, angesichts der wenig wahrscheinlichen Behauptung, Frimont habe mittelalterliche Glasmalereien in ein Rokokoschloss gebracht, auch an ihrer angeblichen Herkunft aus St. Martin zu zweifeln.

[1162] Vgl. hierzu die sorgfältige Rekonstruktion bei Becksmann, 1967, S. 48; CV France, Recensement V, 1994, S. 268, 273. Außerdem beließ man auch noch einige Ornamentfelder aus der Dominikanerkirche in den Fenstern von St. Martin, baie 123, 126, 127, CV France, Recensement V, 1994, S. 268, 270f., Fig. 265.

[1163] CV France, Recensement V, 1994, S. 273, Fig. 267.

[1164] Becksmann, 1967, S. 48–51.

[1165] CV France, Recensement V, 1994, Fig. 267.

[1166] Weitere Beispiele dieser Bildform finden sich in den Chorfenstern aus Niederhaslach (um 1275) und Mutzig (um 1310) im Frauenhausmuseum, Straßburg, Scholz, 1998b, S. 51–62, S. 56, Abb. 4; CV France, Recensement V, 1994, S. 173, 175f., 232f., Fig. 155; Becksmann, 1967, S. 105f., 142–144.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Technik, Stil, Datierung: Die Entstehung der Farbverglasung des zwischen 1283 und 1291 errichteten Chores der Dominikanerkirche wird in der kunstgeschichtlichen Literatur übereinstimmend um 1290 angesetzt[1167]. Die stilistische Eleganz der Muttergottes (Fig. 362, Abb. 255) hatte Wentzel schon 1951 als typisches Merkmal straßburgisch geschulter Glasmaler erkannt[1168]. Insbesondere in der Bildung des Gesichts steht sie den weiblichen Heiligen in den Hochschifffenstern des Münsters (1260–75) noch recht nahe, ist jedoch mit dem deutlich ausgeprägtem elastischen S-Schwung des Leibes und geschmeidiger fließendem Faltenwurf in ihrer stilistischen Entwicklung bereits weiter fortgeschritten. Bezeichnend dafür sind auch die Darstellung des Gefühls, die innige Zuneigung in den Blicken von Mutter und Sohn, und die scheinbar kindliche Geste, mit der er an ihrem Schleier zupft[1169]. Dass auch das Aussehen der noch streng an die Fläche gebundenen Architekturen von der Straßburger Glasmalerei beeinflusst wurde, bezeugen einzelne von dort übernommene Motive, die eigentümlichen schornsteinartigen Türmchen (Abb. 250) oder die mit Vögeln und Phantasietieren besetzten Fialen (Abb. 219)[1170]. Die Baldachine sind jedoch nicht so filigran wie dort und auch nicht farblos. In ihrer bunten, der gebauten Architektur entsprechenden Farbigkeit und den an der zeitgenössischen Bauplastik orientierten Schmuckformen kommen daher wohl auch andere Anregungen, vielleicht vom Mittelrhein zum Tragen[1171]. Dazu treten fortschrittliche Tendenzen, wie die ansatzweise bereits vorhandene perspektivische Darstellung in Kat. Nr. 223 (Abb. 247) und die fehlenden Ornamentbänder an den Seiten. Die gemalte Architektur im Fenster sollte sich jedenfalls in die gebaute fügen. Mit diesen Vorstellungen, welche die Komposition in den Gesamtzusammenhang einbinden, stehen die Bildarchitekturen der Dominikanerkirche am Beginn einer folgenreichen und komplexen Entwicklung, die letztlich zur Ausbildung des spätgotischen Architekturfensters führen sollte.

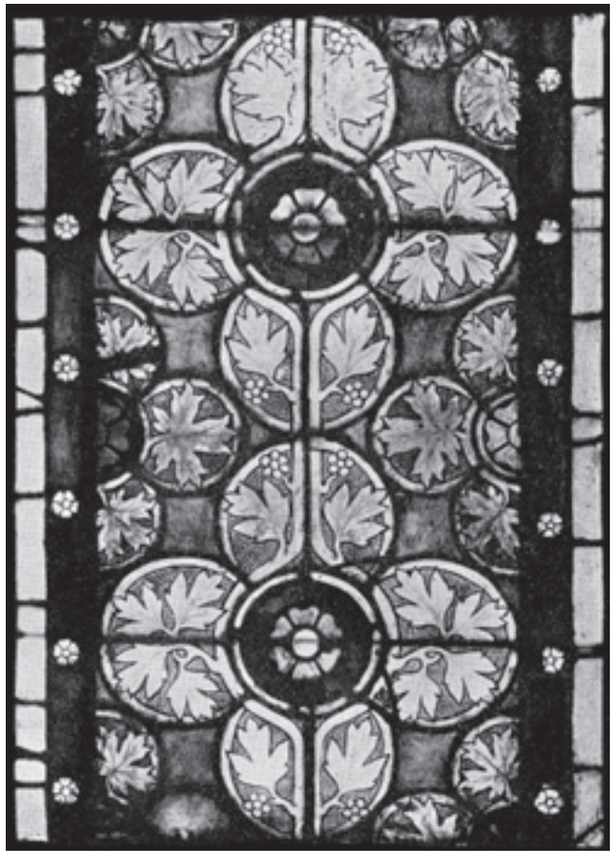


Fig. 354. Ornament mit Weinblättern und Rosen (Berlin, Kunstgewerbemuseum, Kriegsverlust). Colmar, um 1290.

Der hohe künstlerische Anspruch der Glasmalereien zeigt sich nicht zuletzt an der genauen, realen Vorbildern folgenden Darstellung der Architekturen und den sorgfältig gezeichneten Details. So sind die Strebepfeiler der Wimperge mit farbigen Wasserschlägen versehen, das Mauerwerk hinter ihnen mit vielfältig variierten Blendfenstergalerien und die Tympana mit kleinteiligen reich genasten Maßwerkrosetten. Bemerkenswert sind insbesondere das mit feiner Binnenzeichnung naturnah gestaltete Krabbenlaub der Wimperge und der filigrane Rankendekor der Bogenlaibungen, zu erkennen sind u. a. Birken-, Beifuß-, Weißdorn- und Ulmenblätter (Kat. Nr. 214, 216, 218). Dass der Bildgrund ebenfalls mit Aufmerksamkeit

[1167] Vgl. insbesondere Becksmann, 1967, S. 48–51; CV France, Recensement V, 1994, S. 271, 273.

[1168] Wentzel, 1951a, S. 31, 89, Abb. 97; 1954, S. 32, 91, Abb. 97; Rentsch, 1958, S. 5f., 111, Abb. 23; Becksmann, 1967, S. 77, Abb. 14; Drachenberg/Maercker/Richter, 1979, S. 193f., Abb. 38 (Erhard Drachenberg); Grodecki/Brisac, 1985, S. 214, 222, 241, Abb. 204; CV France IX/1, 1986, S. 61, 329; Kat. Ausst. Erfurt, 1989, Nr. 19; Maercker 1993; Flügge 1998, S. 73–78; Kat. Ausst. Köln, 1998, Nr. 40 (Rüdiger Becksmann).

[1169] Kat. Ausst. Köln, 1998, Nr. 40 (Rüdiger Becksmann), vermutet eben wegen des Motivs des am Schleier der Mutter zupfenden Kindes, das erstmals bei einer Elfenbeinstatuette aus der Sainte Chapelle im Louvre begegnet, dass die stilistischen Voraussetzungen möglicherweise von Paris ausgingen.

[1170] Vgl. Kat. Nr. 195, 223.

[1171] Darauf deuten z. B. die annähernd vergleichbaren Baldachinarchitekturen der vielleicht in Speyer gefertigten älteren Chorverglasung in St. Dionys, Esslingen (um 1280), Kat. Ausst. Esslingen, 1997, Nr. 18–21.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

behandelt wurde, zeigt neben den weißen Streublüten in Kat. Nr. 196f. vor allem das ungewöhnliche, aus dem roten Überfang geschliffene Punktraster in Kat. Nr. 214, 216, 223.

Es würde sich gut ins Bild fügen, wenn auch die Ornamentik der Colmarer Scheiben den Vorgaben der Straßburger Glasmalerei folgte. Tatsächlich scheint der Dekor der wenigen im Münster erhaltenen Originale (um 1250/55)[1172], bzw. ihrer Kopien die Vermutung zu stützen[1173]. Die Analogien sind im Einzelnen dennoch nicht konkret genug, um direkte Abhängigkeiten zu belegen[1174]. Das gilt auch für diverse Kompositionselemente, deren Grundformen ebenfalls schon in Straßburg begegnen, etwa die von farbigen Bändern umschlossenen Kreise (Abb. 238), die in der Vertikale gereihten Rauten und Kreise (Abb. 241f.) oder die sich immer wieder aufs Neue verzweigende und umschlingende Weinrebe (Abb. 249, 253)[1175]. Zudem bleibt zu bedenken, dass ornamentale Motive allgemein verbreitet waren. Ob die Anregungen zu den verschiedenen Typen tatsächlich alle von nur einem Zentrum ausgingen, lässt sich daher heute kaum noch sagen. Der Vergleich zeigt jedenfalls, dass in Colmar durchaus auch eigenständige Lösungen entwickelt wurden. Ein besonders originelles Beispiel hierfür sind die von schlanken Eichenranken durchflochtenen Rauten mit einem kleinen, von gelbem Perlband und grünen Blättern umrahmten Kopfmedaillon im Zentrum (Kat. Nr. 212). Sehr apart und, soweit bekannt, ebenfalls einzigartig ist auch das Muster aus gegenständig angeordneten, großformatigen und in den Komplementärfarben Gelb und Blau gehaltenen Weinblättern in Kat. Nr. 224 (Abb. 251). Ungewöhnlich reizvoll und in seiner Schlichtheit ausgesprochen elegant ist außerdem der aus langstieligen Weinblättern gebildete Kranz in roten spitzovalen Medaillons vor gelb-grünem Rautengrund (Abb. 246, 248). Dass auch die Ornamentscheiben hohes künstlerisches Niveau besitzen, zeigt sich – mehr noch als an einzelnen phantasievollen Schöpfungen – an der durchdachten Komposition, die mitunter auch wenige Motive abwechslungsreich und beziehungsvoll miteinander kombiniert. Entsprechend anspruchsvoll ist die Zeichnung, Blätter und Früchte sind meist naturnah und botanisch bestimmbar gezeichnet, mit einem genauen Blick für Details, nur die Blüten haben oft abstraktere Formen. Fast alle vegetabilen Motive sind in Grisaille gehalten, die geometrischen und der Bildgrund dafür umso bunter. Hierbei scheint die Farbigkeit eine in dieser Zeit vergleichsweise große Rolle zu spielen, ob in fröhlicher Vielfarbigkeit (Abb. 238) oder im Wechsel zweier Farben, als kleinteiliges Schachbrettmuster (Abb. 253) oder als größere Fläche und auf Fernwirkung bedacht im Bildgrund (Abb. 239–242).

CHORFENSTER I

Lichtes Gesamtmaß: H. 9,34 m, B. 1,82 m.
Dreibahniges Maßwerkfenster von 14 bzw. 15 Zeilen einschließlich Kopfscheiben mit erhöhter Mittelbahn.

KAT. NR. 183: ORNAMENT

Fig. 343, 355, Abb. 218

Position: 1a.
Maße: H. 58,5 cm, B. 54,8 cm.
Datierung: 1835 nach Entwurf Schinkels von Glasermeister Thom, Berlin[1176].

CVMA 77048

KAT. NR. 184: ORNAMENT

Fig. 343, 355, Abb. 218

Position: 1b.
Maße: H. 58 cm, B. 55 cm.
Datierung: 1835 nach Entwurf Schinkels von Glasermeister Thom, Berlin.

CVMA 77049

[1172] Originale in den Okuli des südlichen Triforiums s I–VI, CV FRANCE IX,1, 1986, S. 258, 261, 264, 493, 498, Fig. 233–235, 247–257, und im Frauenhausmuseum, S. 559f., 581, Fig. 556–567, Kopien in den Triforiumfenstern der Westfassade (1848/50) und im oberen Fenster des südlichen Narthex (1876), S. 493, 498, Fig. 434–442, 445–448.

[1173] So könnte das Motiv in Kat. Nr. 213 mit den von Rauten umschlossenen, aus Weinranken und -blättern gebildeten Vierpässen von dem heute in westlichen Triforiumfenster f befindlichen Ornament (Kopie) angeregt worden sein, CV FRANCE IX,1, 1986, Fig. 438.

[1174] Zu denken wäre hier etwa an das reizvolle Motiv der Laubkrone, die aus an langen, strahlenförmig angeordneten Stängeln sitzenden Blättern gebildet wird. In Straßburg erscheint es in zwei Varianten, beide noch vergleichsweise streng und starr, Frauenhausmuseum, CV FRANCE IX,1, 1986, Fig. 558, 567. Davon angeregt wurden vermutlich die Blattkränze im nördlichen Chorfenster von St. Pierre in Wissembourg (um 1280), CV FRANCE, RECENSEMENT V, 1994, Planche XXVII, auch die verspielt elegante Laubkrone in Kat. Nr. 219, 221, nun einem spitzovalen Medaillon eingepasst, könnte aus dieser Grundform entwickelt worden sein.

[1175] CV FRANCE IX, 1, 1986, S. 264, Fig. 557–561.

[1176] Reg. Nr. 384, 407. Betrifft auch Kat. Nr. 184f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

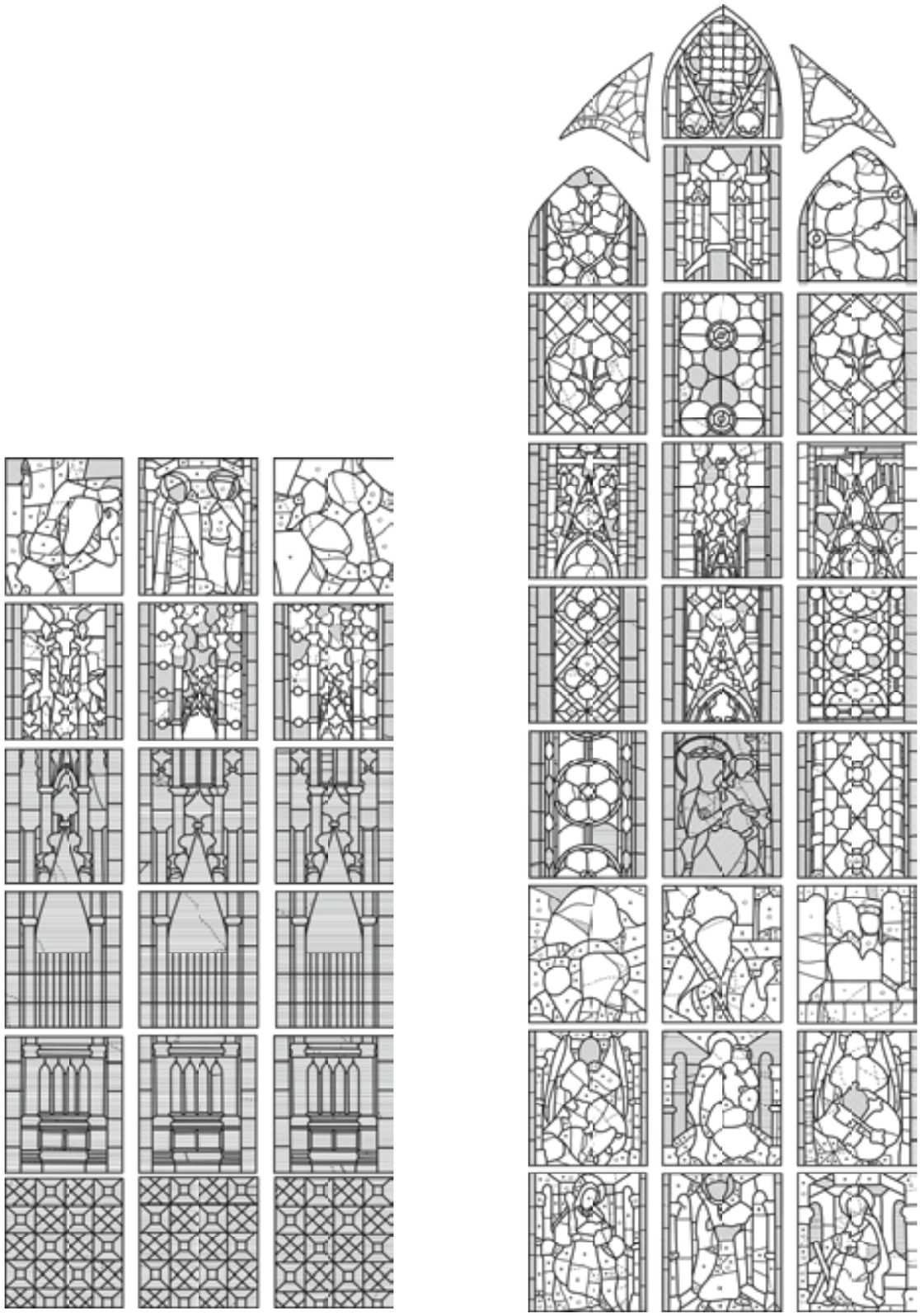


Fig. 355. ES Chor I, 1–15a–c. – Kat. Nr. 183–227.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KAT. NR. 185: ORNAMENT
Fig. 343, 355, Abb. 218
Position: 1c.
Maße: H. 58 cm, B. 55,9 cm.
Datierung: 1835 nach Entwurf Schinkels von Glasermeister Thom, Berlin. CVMA 77050

KAT. NR. 186: ARCHITEKTUR
Fig. 343, 355, Abb. 218
Position: 2a.
Maße: H. 61,9 cm, B. 54,4 cm.
Datierung: 1853, Königliches Institut für Glasmalerei, Berlin[1177]. CVMA 77051

KAT. NR. 187: ARCHITEKTUR
Fig. 343, 355 Abb. 218
Position: 2b.
Maße: H. 61,9 cm, B. 54,5 cm.
Datierung: 1853, Königliches Institut für Glasmalerei, Berlin. CVMA 77052

KAT. NR. 188: ARCHITEKTUR
Fig. 343, 355, Abb. 218
Position: 2c.
Maße: H. 62 cm, B. 56,5 cm.
Datierung: 1853, Königliches Institut für Glasmalerei, Berlin. CVMA 77053

KAT. NR. 189: ARCHITEKTUR
Fig. 343, 355, Abb. 218
Position: 3a.
Maße: H. 61,8 cm, B. 54,4 cm.
Datierung: 1853, Königliches Institut für Glasmalerei, Berlin. CVMA 77054

KAT. NR. 190: ARCHITEKTUR
Fig. 343, 355, Abb. 218
Position: 3b.
Maße: H. 61,4 cm, B. 54,4 cm.
Datierung: 1853, Königliches Institut für Glasmalerei, Berlin. CVMA 77055

KAT. NR. 191: ARCHITEKTUR
Fig. 343, 355, Abb. 218
Position: 3c.
Maße: H. 61,7 cm, B. 56,4 cm.
Datierung: 1853, Königliches Institut für Glasmalerei, Berlin. CVMA 77056

KAT. NR. 192: ARCHITEKTUR
Fig. 343, 355, Abb. 218
Position: 4a.
Maße: H. 60,5 cm, B. 54,3 cm.
Datierung: 1853, Königliches Institut für Glasmalerei, Berlin. CVMA 77057

[1177] Reg. Nr. 407f. Betrifft auch Kat. Nr. 187–194.

KAT. NR. 193: ARCHITEKTUR
Fig. 343, 355, Abb. 218
Position: 4b.
Maße: H. 60,5 cm, B. 54,3 cm.
Datierung: 1853, Königliches Institut für Glasmalerei, Berlin. CVMA 77056

KAT. NR. 194: ARCHITEKTUR
Fig. 343, 355, Abb. 218
Position: 4c.
Maße: H. 61 cm, B. 55,9 cm.
Datierung: 1853, Königliches Institut für Glasmalerei, Berlin. CVMA 77059

KAT. NR. 195: ARCHITEKTUR MIT STÖRCHEN UND PHANTASIETIEREN
Fig. 343, 355f., Abb. 218f.
Position: 5a (1965–2005 in 10a).
Herkunft: Colmar, Dominikanerkirche.
Maße: H. 61 cm, B. 55 cm, ursprüngliche B. 37 cm.
Erhaltung: Die Scheibe besitzt noch ihre originale mittelalterliche Verbleiung. Auf diesem Feld wirken die achtlos herabgetropften Spuren von Eisenmennige besonders störend. Innenseite: Das Schwarzlot teilweise von der Verwitterung unterwandert, vorläufig jedoch nur die feineren Linien abgeplatzt. Die grünen Gläser inklusive der Bemalung noch vollkommen intakt. Die blauen und amethystfarbenen Gläser hingegen stark korrodiert und verbräunt, desgleichen die weißen und gelben Gläser, wenngleich in deutlich geringerem Ausmaß. Außenseite: Vorzüglich erhalten die grünen Gläser, selbst die Halbtonbemalung ist noch vorhanden. Die übrigen Gläser flächig abgewittert, mit festen, hellen, Transparenz mindernden Belägen.

Fig. 356. Architektur mit Störchen und Phantasietieren. Brandenburg an der Havel, Dom, Chor I, 5a. Colmar, um 1290. – Kat. Nr. 195.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Ikonographie: Vor einfarbig blauem Grund steht eine steile hoch aufragende Turmspitze, die flankiert wird von zwei mit Fialen bekrönten Strebepfeilern und zwei niedrigeren Türmen, von denen jedoch nur noch die Kreuzblumen zu sehen sind. Auffällig ist die Bauzier der Fialen und Kreuzblumen; die einen sind mit zwei einander ansehenden Störchen besetzt, auf den anderen sitzen zwei voneinander abgewandte hundeähnliche Tiere mit spitzer Schnauze und Schlappohren. Die Anregung zu diesen Motiven kam aus Straßburg, wo ebensolche Tiere zunächst in der zeitgenössischen Bauplastik des Münsters und bald auch in den Glasmalereien des Langhauses (1260–75) begegnen[1178]. Die Turmgruppe war der obere Abschluss eines Baldachins, wie die davor emporragende, mit grünen Krabben besetzte Spitze eines Wimpergs bezeugt.
Datierung: Colmar, um 1290. CVMA 98834

KAT. NR. 196: TURMSPITZE MIT WIMPERG UND ZWEI FIALEN

Fig. 343, 355, Abb. 218, 220

Position: 5b (1976–2005 in 12b).
Herkunft: Colmar, Dominikanerkirche.
Maße: H. 61 cm, B. 54,2 cm, ursprüngliche B. 38–38,5 cm.
Erhaltung: Die Scheibe war ein Flickwerk aus willkürlich zusammengestückelten Fragmenten und wurde 1976 von Heinz Hajna in ihrem wohl ursprünglichen Zusammenhang rekonstruiert. Innenseite: Die weißen Gläser mit vereinzeltem Lochfraß und gut erhaltener Bemalung, stärker korrodiert nur die erste Rosette links sowie die zweite und dritte rechts oben. Die gelben und roten Gläser mit dichtem Lochfraß und gelblichen Rückständen, davon ausgespart die bemalten Partien. Blau flächig abgewittert mit opakem Belag. Außenseite: Die roten, blauen und gelben Gläser flächig abgewittert und von mehr oder weniger dünnen Korrosionskrusten bedeckt, desgleichen die weißen bis auf die zweite und dritte Rosette links oben.
Ikonographie: Ein von Strebepfeilern gerahmter blaugrundiger Spitzbogen wird von einem steilen Wimperg gekrönt, dahinter erhebt sich ein spitzer hoher Turmhelm, der von Fialen flankiert wird. Die Giebelschrägen des Wimpergs sind mit weißen Efeublättern geziert, sein Tympanon mit einem roten Dreistrahl. Im Scheitel des Spitzbogens steht ein Vierpass, darunter öffnet sich ein genaster Doppelbogen. Der Bildgrund ist einfarbig rot mit einem Muster aus weißen fünfblättrigen Blüten.
Das Glasgemälde stammt mit großer Wahrscheinlichkeit aus dem gleichen Fenster wie Kat. Nr. 197, das, wenngleich in umgekehrter Farbigkeit, dasselbe Motiv enthält.
Datierung: Colmar, um 1290. CVMA 98835

KAT. NR. 197: TURMSPITZE MIT WIMPERG UND ZWEI FIALEN

Fig. 343, 355, Abb. 218, 221

Position: 5c (von 1965 bis 2005 in 9b).
Herkunft: Colmar, Dominikanerkirche.
Maße: H. 61,3 cm, B. 56,4 cm, ursprüngliche B. 38/38,5 cm.
Erhaltung: Die Scheibe besitzt noch ihre originale mittelalterliche Verbleiung. Innenseite: Die weißen und roten Gläser mit mehr oder weniger dichtem Lochfraß, davon ausgespart nur die satt mit Schwarzlot bemalten Partien, die dünneren Konturen teilweise verloren. Die gelben Gläser, ausgenommen das mittlere Stück der rechten Fiale, flächig korrodiert, das Schwarzlot dort fast durchwegs porös und weitgehend auch schon ausgebrochen. Die Oberflächen der blauen Gläser abgewittert und von opaken Belägen bedeckt, die ursprüngliche Farbigkeit nur an dem Stück rechts unten noch erkennbar. Auf dem ganzen Feld Spuren von Eisenmennige. Außenseite: Bis auf die linke obere Rosette alle Gläser flächig abgewittert und von kreidig hellen Belägen bedeckt.
Ikonographie: Die Architektur stimmt mit der in Kat. Nr. 196 überein, ist jedoch in umgekehrter Farbigkeit ausgeführt und mit etwas anders gestaltetem Dekor. So ist der Bildgrund hier blau, die Wasserschläge und das Maßwerk des Spitzbogens sind hingegen rot und im Tympanon befindet sich ein blauer Vierpass.
Datierung: Colmar, um 1290. CVMA 98836

KAT. NR. 198: FRAGMENT EINER BEKEHRUNG DES HL. PAULUS(?)

Fig. 343, 355, Abb. 218, 222

Position: 6a (1948–1965 in 9a, 1965–2005 in 5a).
Maße: H. 62 cm, B. 55,5 cm.
Erhaltung: Innenseite: Die Bemalung stabil, die mit Schmelzlot aufgetragenen Partien mit geringfügigen Ausbrüchen, die Halbtonlasur auf dem blauen Ornament rechts unten teilweise berieben. Außenseite: ohne auffällige Korrosionserscheinungen, die Halbtonbemalung des Kopfes mit beginnendem Lochfraß. Die auf den seitenverkehrt eingesetzten Stücken vorhandene Bemalung gelockert und teilweise bereits verloren.
Ikonographie: Im Zentrum der aus Resten verschiedener Glasgemälde kompilierten Scheibe befindet sich das Fragment eines Mannes, der den Griff eines Reiterschwertes in seiner Rechten haltend beide Arme über den Kopf erhoben hat. Nach den Sporen am Bildrand zu schließen, war er beritten. In Kopftyp und Gestik gleicht er dem vom Pferd stürzenden hl. Paulus in der Szene seiner Bekehrung, wie er sowohl auf dem Böhmischen Altar (um 1375, Fig. 351) als auch auf dem Hochaltarretabel (um 1430) aus der Petrikapelle in der Domburg dargestellt ist[1179]. Es ist offensichtlich, dass die beiden Tafelgemälde motivisch voneinander abhängig sind. Auffällig sind insbesondere zwei Details, die auch auf dem Fragment wiederkehren – das spezielle Schwert und das für Paulus nicht unbedingt übliche blonde Haar. Die Analogien legen die Vermutung nahe, dass das Bruchstück aus einer entsprechenden Darstellung stammt. Wenn Paulus, wie auf den beiden Gemälden, auch Bewaffnete in seinem Gefolge hatte, dürften die Soldaten in Kat. Nr. 200 zu der Glasmalerei gehört haben.
Die Bekehrung ist die am häufigsten dargestellte Begebenheit aus der Legende des hl. Paulus[1180]. Sie schildert auf höchst dramatische Weise die Wende im Leben des späteren Apostels. Noch als Saulus hatte sich der gelehrte Pharisäer nach Jerusalem aufge-

[1178] Van den Bossche, 2001, Abb. XXXIII, LXXIV; CVMA France IX,1, 1986, Fig. 302f., 307 (baie s II), 325 (baie s IV), 340 (baie S V), 372, 379 (baie n III), 386 (baie n IV). Ob die Skulpturen wie hier ursprünglich farbig gefasst waren, ist nicht bekannt.

[1179] Vgl. S. 321.

[1180] LCI, 8, 1974, Sp. 128–147 (Martin Lechner).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

macht, um dort im Auftrag des Synedriums gegen die Christen vorzugehen. Vor den Toren von Damaskus traf ihn die Erkenntnis von der göttlichen Natur und der Heilstat Christi wie ein Blitzschlag, so dass er geblendet zu Boden stürzte. Nach seiner Taufe änderte er seinen Namen in Paulus.
Die Wahl des Motivs nahm Bezug auf Paulus als den Compatron des Domes, der Tag seiner Bekehrung wurde am 25. Januar als Hochfest im Dom begangen. Nach dem Liber ordinarius wurde auch die Commemoratio Pauli gefeiert[1181].
Datierung: Brandenburg an der Havel, um 1490/1500.

CVMA 98837

KAT. NR. 199: PROPHET DAVID UND HL. MAURITIUS
Fig. 343, 355, Abb. 218, 223

Position: 6b.
Maße: H. 62 cm, B. 54,4 cm.
Inschriften: Der Text auf den beiden Flickstücken am oberen rechten Rand ist so gut wie unleserlich, zu entziffern sind lediglich die in gotischer Minuskel ausgeführten Buchstaben *s(anctus) bo[..]* auf dem rechten Scherben. Die Borte im Gewand Davids enthält Phantasiebuchstaben.
Erhaltung: Innenseite: Die Bemalung auch im Halbton noch relativ stabil, nur geringfügig berieben, doch zum Teil korrodiert. Die Konturen mit nur wenigen Ausbrüchen. Außenseite: Auf einzelnen rosafarbenen und weißen Gläsern beginnender Lochfraß. Die beiden Stücke mit den Inschriften abgewittert, mit opaken kreidig hellen Belägen. Im Übrigen unauffällig. Auf dem als Brustharnisch eingesetzten Flickstück die ursprüngliche Bemalung weitgehend abgeschliffen.
Ikonographie: Die 1836 aus Bruchstücken verschiedener Glasmalereien zusammengesetzte Darstellung zeigt in einer von Pfeilern gerahmten Nische mit vorkragendem Baldachin nebeneinander David mit der Harfe und einen Ritterheiligen, vermutlich den hl. Mauritius. Darauf deuten nicht nur seine Attribute, die Heilige Lanze und das hier silbergelb hervorgehobene Kreuz auf dem Schild[1182], sondern auch die recht ähnliche Darstellung des Märtyrers auf dem Allerheiligenaltar im Dommuseum (Fig. 20). Die beiden Gestalten sind seitlich und an den Füßen beschnitten und waren ursprünglich wohl, wie die anderen Heiligen des Zyklus, jeweils einzeln dargestellt. Der nimbierte David dürfte in dem Fenster dem Chor der Propheten, Mauritius hingegen dem der Märtyrer zugeordnet gewesen sein.
Mauritius genoss als Patron des Erzstifts Magdeburg auch im Brandenburger Dom besondere Verehrung, sein Fest am 22. September wurde halbfestlich begangen. Seit 1334 besaß er einen eigenen Altar[1183].
Technik: Brandzeichen in Form einer 3. Die blauen Gläser von Davids Gewand mit einer von großen Blasen durchsetzten Struktur. Das Damastmuster von Davids Mantel wurde mittels einer Schablone aus dem Halbton radiert und kommt auch in Bad Wilsnack vor, z. B. im Wams des Schergen (Abb. 20) oder im Mantel der Maria (Abb. 42). Das Fellfutter im Mantel des hl. Mauritius ist wie beim Mantel des hl. Michael, Bad Wilsnack (Abb. 37), durch parallele Reihen kurzer senkrechter Striche definiert. Beide tragen dieselben Eisenhandschuhe und den gleichen Dupsing, während der spindelförmige und mit Schnur umwickelte Griff seines Schwertes beim hl. Georg (Abb. 48) wiederkehrt.
Datierung: Altmark-Werkstatt, um 1460/65.

CVMA 98838

KAT. NR. 200: FRAGMENT MIT SOLDATEN
Fig. 343, 355, Abb. 218, 224, 226

Position: 6c.
Maße: H. 61,8 cm, B. 54,5 cm.
Erhaltung: Die Scheibe war 1836 seitenverkehrt eingesetzt worden, die Außenseite ist daher sehr gut erhalten. Die Glasoberflächen sind inklusive der Lasuren intakt, selbst die seitenverkehrt eingesetzten Stücke weisen so gut wie keine Korrosion auf. Innenseite: Auf den weißen Scherben ist die Bemalung, vor allem im Bereich der Konturen, teilweise bereits stark gelockert und ausgebrochen.
Ikonographie: In dem Pasticcio ziehen zwei Soldaten in hellen Rüstungen den Blick auf sich. Der hintere trägt einen Schaller mit aufgeklapptem Visier und zum Schutz von Hals und Kinn ein Kinnreff mit geschweiftem Rand. Beachtung verdient die Kopfbedeckung des vorderen – ein ziviler Filzhut über einer Hirnhaube. Sie wurde, obgleich verbreitet, nur selten dargestellt[1184]. Sein Harnisch mit Zungenschiftung und spitzbogig ausgeschnittenen Schultern, das Beinzeug und die Hentze entsprechen Rüstungen, wie sie seit 1480 getragen wurden[1185]. Aus der Haltung des Mannes möchte man schließen, dass er zu Pferd saß und den Zügel in der Rechten hielt. Die Bruchstücke hellblauer Harnischteile am linken Bildrand belegen, dass in dem Fenster noch mehr Kriegsknechte dargestellt waren[1186]. Ob sie aus der gleichen Szene stammen, muss angesichts der wenigen Fragmente bloße Spekulation bleiben. Doch wäre es vorstellbar, dass sie zu Bildern aus der Legende der beiden Apostelfürsten gehörten, vielleicht zur Bekehrung des hl. Paulus (Kat. Nr. 198). Bei den hellblauen Gläsern mit großblättrigen Ranken könnte es sich um Reste eines Medaillonrahmens handeln, der demnach wohl die großfigurigen Szenen dekorativ umfing und über die Zeilen hinweg miteinander verband.
Technik: Das Antlitz des vorderen Soldaten in rötlichbraunem, sein Hut hingegen in grauem Halbton. Das Gesicht mit lebendiger Binnenzeichnung, subtil im Halbton modelliert, die Höhen mit der Nadel sehr fein ausradiert. Der Kopf des zweiten Soldaten aus anderem Glas und ganz in rötlichbraunem Ton.
Datierung: Brandenburg an der Havel, um 1490/1500.

CVMA 98839

[1181] Grotefend, 1892, 2, S. 14; Lecheler, 2002/2003, S. 94.
[1182] Suckale-Redlefsen, 1987. Entsprechend seiner damals schon fest ausgeprägten Ikonographie könnte er auch von dunkler Hautfarbe gewesen sein und einen Harnisch getragen haben, LCI, 7, 1974, Sp. 610–613 (Felicitas Reusch).
[1183] Grotefend, 1892, 2, S. 17. Zur Altarstiftung vgl. CDB, 1,8, 1847, Nr. CCX.
[1184] Für diese Auskunft danke ich Dr. Holger Quaas, Berlin. Vergleichbare Beispiele sind, soweit bekannt, nicht erhalten.
[1185] Zu den einzelnen Teilen des Harnischs, vgl. Gamber, 1955, S. 50, 59, 62, Abb. 52, 84/11. Vergleichbare Schultern begegnen auch bei der Rüstung des hl. Georg auf dem Retabel aus der Schlosskapelle in Sachsenburg (um 1480), heute im Stadt- und Bergbaumuseum Freiberg, Sandner, 1993, Taf. 4.
[1186] Weitere Harnischteile befinden sich in Kat. Nr. 207 rechts am Rand, sowie in Kat. Nr. 198 am linken Bildrand, dort rechts oben außerdem noch die Fragmente einer Lanze und Hellebarde (Abb. 233, 222).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KAT. NR. 201: HL. APOLLONIA

Fig. 343, 355, Abb. 218, 225

Position: 7a.
Maße: H. 61,1 cm, B. 65,4 cm.
Inschrift: Im Nimbus in gotischer Minuskel: *[...] apollonia ora […]*
Erhaltung: Innenseite: Glasoberflächen und Bemalung weitgehend stabil, beginnende Korrosion auf Bernsteingelb, das amethystfarbene Glas des rechten Kapitells mit aufgebrochener Oberfläche und weißen Verwitterungsrückständen. Außenseite: Oberflächen der Gläser weitgehend intakt, nur Bernsteingelb und das rechte amethystfarbene Kapitell abgewittert und mit Korrosionsrückständen bedeckt.
Ikonographie: In einer von Säulen gerahmten und durch seitliche schmale Arkaden geöffneten Nische sitzt die Heilige auf einem Thron, dessen Armlehnen mit geschnitzten Ranken verziert sind. Sie scheint aufmerksam in dem Buch zu lesen, das geöffnet auf ihrer Linken liegt, und hält dabei mit der Rechten ihr Attribut, die Zange mit einem Zahn, empor. Ihre Kleidung, ein weißes, am Hals gefälteltes Gewand ist ausgesprochen schlicht; einziger Schmuck ist das mit Perlen besetzte Schapel in ihrem blonden Haar, das in Wellen offen über ihren Rücken bis in die Taille herabfällt.
Technik: Die zur Darstellung gehörenden Gläser tragen ein Brandzeichen in Form eines Dreizacks.
Datierung: Altmark-Werkstatt, um 1460/65.

CVMA 98840

KAT. NR. 202: HL. SEBASTIAN

Fig. 343, 355, Abb. 218, 227

Position: 7b.
Maße: H. 61,7 cm, B. 53,9 cm.
Erhaltung: Schleifspuren auf den Teilen des blauen Gewandes und dem rosa Scherben links oben belegen, dass dort die alte Bemalung mechanisch entfernt wurde. Der auf dem alten Foto von 1948 oder 1965 noch vorhandene Teil des Obergewandes wurde 1976 durch eine Ergänzung ersetzt. Innenseite: Auf den zum alten Bestand der Scheibe gehörigen Scherben ist die Bemalung noch vorzüglich, ausgenommen die bernsteingelben Bestandteile der rechten Säule und das blaue Glas rechts. Die Flickstücke mit geringfügigen Ansätzen von beginnender Korrosion. Außenseite: Glasoberflächen weitgehend intakt, nur Bernsteingelb teilweise aufgebrochen und von Korrosionsrückständen bedeckt. Das Silbergelb auf den Pfeilen nur schwach erhalten.
Ikonographie: Der Heilige steht inmitten einer schmalen, von Pfeilern gerahmten und seitlich durch Arkaden geöffneten Nische. Er trägt ein hellblaues hochgeschlossenes Gewand und einen am Hals geknöpften weißen Mantel. In der Rechten hält er sein Attribut, die Pfeile, und auf der Linken ein aufgeschlagenes Buch. Zweifel, ob die wenigen zum ursprünglichen Bestand des Glasgemäldes gehörenden Fragmente nicht die meist ebenfalls mit Pfeilen dargestellte hl. Ursula dargestellt hätten[1187], werden durch das bis 1976 vorhandene sehr weite faltenreiche Oberteil des Gewandes[1188] und den wadenlangen, am Hals geknöpften Mantel widerlegt, der bei einer Frau höchst ungewöhnlich wäre. Zudem ist der hl. Sebastian, wenngleich sonst meist mit nacktem Oberkörper wiedergegeben, auch auf dem Allerheiligenaltar im Dommuseum bekleidet zu sehen (Fig. 20).
Technik: Die zum originalen Bestand des Glasgemäldes gehörenden Scherben tragen Brandzeichen in Form eines seitenverkehrten S.
Datierung: Altmark-Werkstatt, um 1460/65.

CVMA 98841

KAT. NR. 203: HL. ANDREAS

Fig. 343, 355, Abb. 218, 228

Position: 7c.
Maße: H. 61,5 cm, B. 54 cm.
Inschrift: Im Nimbus in gotischer Minuskel: *Sanctus andreas*. Die Form der Buchstaben ist die gleiche wie im Nimbus der hl. Apollonia.
Erhaltung: Von den Glasgemälden des Heiligenzyklus weist dieses den größten Bestandteil zusammengehöriger Gläser auf. Innenseite: Die Bemalung ist verhältnismäßig gut erhalten, nur auf Blau, Rosa und den bernsteingelben Kapitellen sind Konturen und Halbtöne bereits porös, teilweise berieben oder gar verloren. Geringfügige Spuren von Eisenmennige. Außenseite: Beginnender Lochfraß auf den blauen Scherben, vereinzelt auch auf den weißen und rosafarbenen, die inkarnatfarbene Hand vollständig korrodiert.
Ikonographie: Der hl. Andreas sitzt schräg nach links gewandt und in die Lektüre eines Buches vertieft auf einer Bank in einer mit Baldachin und seitlichen Rundbogenfenstern ausgestatteten Nische. Links neben ihm lehnt, fast ein wenig achtlos, sein Attribut, das Kreuz. Er trägt ein weißes Gewand und darüber einen blauen Mantel, den er lose um Hals und Schultern geschlungen hat. Er dürfte in dem Allerheiligenzyklus zum Chor der Apostel gehört haben.
Ansonsten wurde der Apostel im Dom besonders verehrt, er besaß einen eigenen Altar und sein Namenstag am 30. November wurde als Hochfest begangen[1189].
Datierung: Altmark-Werkstatt, um 1460/65.

CVMA 98842

KAT. NR. 204: ENGEL MIT WAPPENSCHILD

Fig. 343, 355, Abb. 218, 229

Position: 8a.
Maße: H. 61,5 cm, B. 57,7 cm.
Erhaltung: Innenseite: Bemalung auf den weißen und den amethystfarbenen Gläsern der Flügel vorzüglich erhalten. Das bernsteinfarbene Glas des Wappenschildes teilweise mit Flächenfraß, die Bemalung nur noch an der Negativkorrosion zu erkennen. Außenseite: Die weißen und blauen Gläser weitgehend intakt, die roten und amethystfarbenen mit Lochfraß, die bersteingelben abgewittert mit weißen Korrosionsrückständen.
Ikonographie: In einer von Pfeilern gerahmten Nische steht der Engel frontal dem Betrachter zugewandt und präsentiert mit einer leichten Neigung seines Kopfes nach rechts einen Wappenschild, der in Gold einen roten, sehr schlichten Kerzenleuchter zeigt: Der auf drei Beinen ruhende mit einem Bogenfries ver-

[1187] LCI, 8, 1976, Sp. 318–324 (Peter Assion) bzw. Sp. 522–527 (Gaynor Nitz).

[1188] Vgl. das Foto des Vorzustands, CVMA Deutschland/Potsdam, Fotoarchiv, Inv. Nr. 22951.

[1189] GROTEFEND, 2, 1892, 2, S. 18. Den Andreasaltar hatte Friedrich von Stechow am 3. Februar 1329 gestiftet, CDB, 1,8, 1847, Nr. CCIII.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

zierte Fuß geht über in einen trichterförmig gezogenen Schaft mit einem kugeligen Nodus in der Mitte. Auf dem Traufteller sitzen rechts und wohl auch links eine Tülle für sprödere Talgkerzen und in der Mitte einen Dorn für Wachskerzen[1190]. Das Wappen mit dem Leuchter ist unbekannt. Es dürfte jedoch in Zusammenhang mit dem Bistumswappen in Kat. Nr. 206 zu sehen sein, das von einem ganz ähnlichen Engel gehalten wird. Zu seiner Deutung als Wappen Stephan Bodekers, vgl. S. 317.
Technik: Die zum Feld gehörigen Gläser sind durch ein Brandzeichen in Form einer Schlaufe markiert.
Datierung: Altmark-Werkstatt, um 1460/65.

CVMA 98843

KAT. NR. 205: HL. ANNA SELBDRITT

Fig. 343, 355, 357, Abb. 218, 230f.

Position: 8b.
Maße: H. 61,5 cm, B. 54 cm.
Erhaltung: Innenseite: Die Bemalung überwiegend noch in vorzüglichem Zustand, nur auf dem blauen Mantel einzelne geringfügige Ausbrüche. Die amethystfarbenen Flickstücke partiell mit Lochfraß und weißen Verwitterungsrückständen. Außenseite: Die Glasoberflächen inklusive der Halbtonbemalung größtenteils noch intakt, lediglich die dunkelrosa und bernsteingelben Flickstücke korrodiert und von Verwitterungsrückständen bedeckt. Auf dem rechten unteren Teil des weißen Pilasters Ansätze von Lochfraß. Auch die amethystfarbenen Gläser der Rahmenarchitektur flächig abgewittert, doch hier die Bemalung ausgespart. Ein Teil der bernsteingelben Gläser ist flächig korrodiert und mit weißen Verwitterungsrückständen bedeckt, die weißen Gläser ganz vereinzelt mit großporigem Lochfraß. Die Bemalung der seitenverkehrt eingesetzten lindgrünen Flickstücke berieben.
Ikonographie: Anna sitzt halb nach links gerichtet und hält, ein wenig an sie geschmiegt, die kindlich kleine gekrönte Maria auf ihrem Schoß. Beide bilden einen schützenden Rahmen und einen lebendigen Thron für den Jesusknaben, der zwischen ihnen in der Bildachse auf den Knien Marias hockt. Sie betrachten ihn mit liebevollen Blicken und halten ihn fürsorglich fest, während er scheinbar unbefangen mit einer Rassel spielt. Das Spielzeug ist als Attribut vollkommen ungewöhnlich, doch gewiss nicht ohne Bedeutung. Seine Form als Haus mit stufenförmigen Giebeln erinnert an eine Kapelle und könnte daher als symbolischer Hinweis auf die von Christus eingesetzte Kirche verstanden worden sein. Vielleicht soll auch unter diesem Aspekt die Krone Marias auf ihre Bedeutung als Kirche und Braut Christi deuten[1191].
Wenngleich das Motiv der hl. Anna einem traditionellen Bildtyp folgt[1192], ist es hier durch die empfindsame Interpretation zu einem Kunstwerk von Rang gesteigert. Die von zarten Gesten und dem Ausdruck inniger Zuneigung geprägte intime Stimmung atmet Poesie und leise Wehmut. Die mädchenhafte Anmut der beiden Frauen, die harmonisch geschlossene Komposition der Gruppe tragen zur Wirkung bei.
Die Verehrung der hl. Anna hatte in Brandenburg wie andernorts auch gegen Ende des 15. Jahrhunderts stark zugenommen.

Fig. 357. Hl. Anna selbdritt, Ausschnitt. Brandenburg an der Havel, Dom, Chor I, 8b. Altmark, um 1460/65. – Kat. Nr. 205.

1496 wurde in Brandenburg die St. Annengilde gegründet, die der Mutter Marias sogar eine eigene Kapelle errichtete[1193].
Technik: Brandzeichen der Scherben aus dem originalen Bestand ist ein kurzer Pfeil.
Datierung: Altmark-Werkstatt, um 1460/65.

CVMA 98844

KAT. NR. 206: ENGEL MIT DEM WAPPEN DES BISTUMS BRANDENBURG

Fig. 343, 355, 358, Abb. 218, 232, 235

Position: 8c.
Maße: H. 61,5 cm, B. 54 cm.
Erhaltung: Bis auf wenige unbedeutende Teile noch vollständig erhalten. Innenseite: Das Schwarzlot ist weitgehend stabil, nur auf dem roten Wappenschild und dem blauen Hintergrundornament mehr oder weniger stark berieben. Die rosafarbenen Teile der Architektur partiell verwittert, die Bemalung ist dort gelockert und vereinzelt ausgebrochen. Minimale Spuren von Eisenmennige. Außenseite: Die roten, zum Teil auch die weißen Gläser mit Lochfraß, desgleichen die amethystfarbenen und der dunkelgelbe Fuß der linken Säule, nur diese Scherben sind stärker korrodiert und von kreidig hellen Verwitterungsrückständen bedeckt.

[1190] Vergleichbare Leuchter sind nicht bekannt; ein in etwa entsprechendes Beispiel gibt KAT. AUSST. FRANKFURT, 1987, Kat. Nr. 29.
[1191] MARIENLEXIKON, 3, 1991, S. 681–683 (Ulrike Liebl).
[1192] Nach dem Muster der sogenannten superponierend gedoppelten Nikopoia, LCI, 5, 1973, Sp. 185–190 (Johannes H. Emminghaus).
[1193] CDB, 1,8, 1847, S. 452 (1496); Ebd. A. XIX, 1849, S. 249 (1498), S. 254 (1501). Die längst abgegangene Kapelle befand sich vor dem Schmerzker Tor, auf ihre Existenz verweisen heute noch die St. Annenstraße, -brücke und -promenade; das St. Annen-Tor wurde im 19. Jahrhundert abgebrochen, TSCHIRCH, 1936, S. 253.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Ikonographie: Der Engel steht frontal dem Betrachter zugewandt in einer von Pfeilern gerahmten Nische und präsentiert das Bistumswappen, zwei überkreuzte silberne Schlüssel in Rot. Die mit Kat. Nr. 204 übereinstimmende Ikonographie lässt beide Engel als zusammengehöriges Paar erscheinen. Zusammen mit dem Wappenbild des Leuchters kann das Bistumswappen im Grunde nur auf Bischof Stephan Bodeker bezogen werden, der sich dadurch – wie auf S. 317f. ausgeführt – als Stifter des Fenster erweist. Es wäre gut vorstellbar, dass sich zwischen den beiden Engeln in der mittleren Fensterbahn ursprünglich sein Bildnis befand, das ihn vielleicht kniend als Adorant oder mit betend erhobenen Händen um Fürbitte flehend zeigte.
Technik: Die zum originalen Bestand gehörigen Scherben haben ein Brandzeichen in Form eines Y.
Datierung: Altmark-Werkstatt, um 1460/65.

CVMA 98845

Fig. 358. Engel mit dem Wappen des Bistums Brandenburg. Brandenburg an der Havel, Dom, Chor I, 8c. Altmark, um 1460/65. – Kat. Nr. 206.

[1194] MARIENLEXIKON, 3, 1991, S. 680–683 (Ulrike Liebl). Die Marienkrönung, wenngleich nach dem zweifigurigen Typ mit Christus und Maria, war im Dom außerdem noch auf dem Allerheiligenaltar von 1465 dargestellt (Fig. 20), auf dem Marienretabel von 1476, heute als Leihgabe in der Klosterkirche Lehnin, sowie auf der Prozessionsfahne V 3, um 1430/40, und der Dalmatika D 9, um 1455/60, im Dommuseum Brandenburg; REIHLEN, 2005, Nr. 18, 25.

KAT. NR. 207: FRAGMENT MIT DEN APOSTELN PETRUS UND PAULUS

Fig. 343, 355, Abb. 218, 233f.

Position: 9a (1948–1976 in 6a, 1976–2005 in 5a).
Maße: H. 61,7 cm, B. 57,5 cm.
Inschriften: In gotischer Minuskel mit Versal in den Nimben: *Sanctus pa(u)lus ·oraprom* und *Sanctus petrus ·o*.
Erhaltung: Innenseite: Konturen und Halbtonbemalung sind bei den Köpfen des Paulus, des Schergen hinter ihm und des zweiten Mannes links unten in relativ gutem Zustand und weisen insgesamt nur geringfügige Ausbrüche auf. Die Bemalung im Gesicht Petri teilweise verloren. Feuerschmelz erhalten. Außenseite: Gläser und Bemalung intakt, kleinere Ausbrüche nur auf dem Flickstück mit dem Bart.
Ikonographie: In der aus Resten diverser Glasmalereien zusammengesetzten Scheibe fallen zunächst die Köpfe von Petrus und Paulus ins Auge. Der Scherge neben Paulus deutet darauf, dass hier eine Szene aus der Legende des Heiligen dargestellt war. Die Gesichter der Apostelfürsten stimmen stilistisch überein, ihre Nimben sind identisch und enthalten Fürbitteinschriften. Das lässt vermuten, dass die Fragmente aus einem Fenster stammen, das den beiden Kirchenpatronen gewidmet war und Ereignisse aus ihrem Leben zur Anschauung brachte.
Datierung: Brandenburg an der Havel, um 1490/1500.

CVMA 98846

KAT. NR. 208: FRAGMENT EINER MARIENKRÖNUNG(?)

Fig. 343, 355, Abb. 218, 236

Position: 9b (1965–2005 in 5b).
Maße: H. 61,5 cm, B. 55 cm.
Erhaltung: Innenseite: Bemalung bereits korrodiert und stellenweise ausgebrochen, Barthaare berieben, doch im Auflicht noch gut sichtbar. Glasoberflächen intakt, nur die beiden unteren seitenverkehrt eingesetzten Scherben des Szepters mit Lochfraß. Außenseite: Auf dem Gesicht Spuren der ehemaligen Halbtonbemalung von Mund und Augen im Auflicht noch sichtbar.
Ikonographie: Bildbeherrschend in dem aus Fragmenten verschiedener Scheiben kompilierten Glasgemälde ist die Halbfigur eines schräg nach rechts gewandten Greises mit langem weißen Bart. Kopftyp, kaiserliche Bügelkrone mit dem noch sichtbaren Ansatz des Nimbus und das Szepter entsprechen der traditionellen Darstellung von Gottvater. Er könnte, wie die Ergänzung nahe legt, einen roten Mantel mit Hermelinbesatz getragen haben. Vorstellbar ist auch, dass er – obgleich die Linke ein Flickstück ist – seine Hand segnend erhoben hatte. Wenn dem so war, dürfte er zu einer Darstellung der Krönung Marias gehört haben. Sie wird nach der gängigen Bildtradition rechts Christus gezeigt haben und in der Mitte zwischen ihnen Maria, die königliche Braut[1194]. Offen bleibt dabei, ob die Gruppe auf einem Thron mit architektonisch gestalteter Rückwand saß oder auf einer Bank vor einem Damastvorhang. Die im Hintergrund befindlichen Fragmente mit der Ansicht einer mittelalterlichen Stadt stammen daher vermutlich aus einem anderen Feld.
Technik: Das Gesicht ist in rotbraunem Schwarzlot gemalt, die Haare in einem helleren Grauton.
Datierung: Brandenburg an der Havel, um 1490/1500.

CVMA 98847

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KAT. NR. 209: FRAGMENT EINES MARIENTODS(?)

Fig. 343, 355, Abb. 218, 237

Position: 9c (bis 2005 in 5c).
Maße: H. 61,5 cm, B. 50,5 cm.
Erhaltung: Innenseite: Wie in Kat. Nr. 207 sind die Konturen der Gesichtszüge gut erhalten, die der Haare hingegen porös und teilweise ausgebrochen. Glasoberflächen intakt, nur das Rot des Hutes weist Lochfraß auf, der teilweise den Überfang durchbrochen hat. Außenseite: Auf den seitenverkehrt eingesetzten Scherben ist die Bemalung teilweise noch erstaunlich gut, vereinzelt sind die Konturen aber auch stärker angegriffen und bereits verloren.
Ikonographie: Die Scheibe ist aus Flickstücken diverser Glasmalereien zusammengesetzt. In der Bildmitte befinden sich Köpfe von drei Männern, die aus ein und demselben Feld zu stammen scheinen. Sie wirken auffallend traurig und blicken mit kummervoller Miene nach links vorne. Im Blick auf die betend gefalteten Hände ist man geneigt, an eine Sterbeszene zu denken, der drei Männer wegen am ehesten an eine Darstellung vom Tod Marias. Die Gottesmutter dürfte sich dann links vor ihnen kniend oder in einem Bett liegend befunden haben[1195]. Zum Bettzeug gehörte vielleicht das Fragment mit dem weißen Stoff am linken Bildrand, eventuell auch das Stück mit den gelben Weinblättern auf schwarzem Grund und den weißen Streifen[1196].
Technik: Die Gesichter sind in bräunlichem Schwarzlot ausführt, die Haare hingegen in einem hellgrauen Lot. Ungewöhnlich aufwändig ist die Bemalung der Rückseite in zwei oder mehr Schichten.
Datierung: Brandenburg an der Havel, um 1490/1500.

CVMA 98848

KAT. NR. 210: ORNAMENT MIT SECHSPASS

Fig. 343, 355, Abb. 218, 238

Position: 10a (1976–2005 in 12c).
Herkunft: Colmar, Dominikanerkirche. Scheiben mit einem identischen Muster befinden sich heute dort in n/s III[1197].
Maße: H. 60,3 cm, B. 58 cm, ursprüngliche B, 36,5 cm.
Erhaltung: Die Scheibe ist neu verbleit. Innenseite: Die Bemalung ist in verhältnismäßig gutem Zustand, auch wenn das Schwarzlot an einigen Stellen bereits von der Korrosion unterwandert, porös und aufgebrochen ist. Auffällig gut erhalten die hellgrünen und die roten Gläser, sie weisen nur vereinzelt punktförmige Verwitterung auf. Die gelben Gläser stellenweise mit Lochfraß, die blauen stärker korrodiert, partiell mit dunklen Belägen. Außenseite: Die Oberflächen der weißen, gelben und blauen Gläser durchgehend abgetragen und von kreidig hellen Rückständen bedeckt.
Ikonographie: Im Feld sind übereinander angeordnet blau gerahmte und durch ein blaues Band verbundene runde Medaillons. Darin liegen vor rotem Grund weiße Sechspässe mit einem bunten Vierpass im Zentrum. In die Sechspässe wächst axial aufsteigend ein Stängel, dessen kreisförmig in die Pässe austreibende Ranken Erdbeerblätter und -blüten tragen. Die gleichen Ranken füllen auch die Zwischenräume der Medaillons. Das Feld wird seitlich von einem gelben Band und einer roten, mit bunten Blättern besetzten Borte gerahmt.
Datierung: Colmar, um 1290.

CVMA 98849

KAT. NR. 211: MARIA MIT KIND

Fig. 355, Abb. 218

Position: 10b.
Das Original wurde 1976 in das Dommuseum überführt (Kat. Nr. 228). In situ befindet sich eine Kopie von Heinz Hajna, Erfurt, 1976.

KAT. NR. 212: ORNAMENT MIT EICHENRANKEN UND KOPFMEDAILLONS

Fig. 343, 355, 359, Abb. 218, 239

Position: 10c (1976–2005 in 12a).
Herkunft: Colmar, Dominikanerkirche, Chor. Scheiben mit einem identischen Muster befinden sich heute in der Dominikanerkirche, s VI[1198].
Maße: H. 60 cm, B. 51 cm, ursprüngliche B. 42–42,5 cm.
Erhaltung: Die Scheibe ist vollständig original und besitzt noch ihre ursprüngliche mittelalterliche Verbleiung. Erstaunlich gut der Zustand der roten, grünen und, ausgenommen die obere Ecke der unteren Raute und zwei Scherben des rechten Vierpasses, auch der weißen Gläser, die so gut wie keine Verwitterungsspuren aufweisen. Dass sie zweifellos alt sind, belegen ihre Kröselkanten. Innenseite: Die weißen Gläser vermutlich 1976 mit einer rostfarbenen, leicht entfernbaren Substanz bedeckt, wohl um ihre sonst alles überstrahlende Helligkeit zu dämpfen. Das Schwarzlot ist dort und auf den grünen Gläsern ungewöhnlich gut erhalten, Ausbrüche nur auf den beiden unteren Scherben des linken Vierpasses und auf dem oberen Stück der unteren Raute. In welchem Ausmaß dort die Verluste zugenommen haben, zeigt ein Vergleich mit dem Foto von 1942. Auch auf den gelben und blauen Gläsern ist die Bemalung noch relativ stabil, ausgebrochen nur einige, im Auflicht noch deutlich sichtbare Konturen. Minimale Spuren von Eisenmennige. Außenseite: Die blauen, gelben und pergamentfarbenen Gläser sind flächig korrodiert und von kreidig hellen Belägen bedeckt.
Ikonographie: Vor unten rotem und oben blauem Bildgrund sind in der Bildachse übereinander zwei weiße Rauten angeordnet, in den Zwickeln Vierpässe, die jedoch von der Randbordüre halb überschnitten werden. Im Zentrum der Vierpässe sitzt eine blaue Rosette, in dem der Rauten jedoch anstelle der Blüte ein menschliches Gesicht, das von einem gelben Punktband umschlossen

[1195] Zur Ikonographie vgl. MARIENLEXIKON, 6, 1994, S. 438–442 (Ulrike Liebl). Der Marientod ist auch im Mittelschrein des Marienretabels von 1476 aus dem Dom dargestellt, als Leihgabe heute in der Klosterkirche Lehnin.

[1196] Eine aus dem gleichen Zusammenhang stammende Scherbe mit identischem Muster ist als Flickstück in einer ovalen Kabinettscheibe von 1586 aus dem Altstädter Rathaus eingesetzt, die heute im Stadtmuseum Brandenburg aufbewahrt wird.

[1197] Für diesen und weitere Hinweise in diesem Zusammenhang danke ich Françoise Gatouillat, Paris; vgl. auch CV FRANCE, RECENSEMENT V, 1994, S. 274f. Nach dem Gemälde von Karl Friedrich Zimmermann befanden sich zwei identische Scheiben auch in dem Fenster der Rüstkammer des Prinzen Friedrich von Preußen (Fig. 353).

[1198] CV FRANCE, RECENSEMENT V, 1994, S. 275, zuletzt KAT. AUSST. KÖLN, 1998, Kat. Nr. 41.1.3 (Hartmut Scholz). Eine Scheibe mit demselben Ornament war auch in dem Fenster der Rüstkammer des Prinzen Friedrich Wilhelm Ludwig von Preußen eingesetzt (Fig. 353).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 359. Ornament mit Eichenlaub und Kopfmedaillons. Brandenburg an der Havel, Dom, Chor I, 10c. Colmar, um 1290. – Kat. Nr. 212.

und sternförmig mit vier grünen Eichenblättern besetzt ist. Auf Rauten und Vierpässen sind übergreifend Eichenranken dargestellt, die sich aufsteigend verzweigen und dabei das kleine Kopfmedaillon umschlingen. In der Rahmenbordüre am inneren Rand ein weißer Efeustamm mit kleinen weißen Blättern, am äußeren ein gelber Efeustamm mit größeren Blättern.
Datierung: Colmar, um 1290.

CVMA 98851

KAT. NR. 213: ORNAMENT MIT RAUTEN
Fig. 343, 355, Abb. 218, 241

Position: 11a.
Herkunft: Colmar, Dominikanerkirche[1199].
Maße: H. 61,9 cm, B. 58 cm, ursprüngliche B. 30 cm.
Erhaltung: Das Feld besitzt noch seine originale mittelalterliche Verbleiung. Es war offenbar lange Zeit seitenverkehrt eingebaut, wie die auf der alten Innenseite noch mit mittelalterlichem Blei angebrachten Haften für die Windeisen belegen. Der Zustand der Gläser ist desolat, sie sind auf beiden Seiten flächig korrodiert und mit festen opaken Verwitterungsrückständen bedeckt, ihre originale Farbigkeit ist meist nur noch zu ahnen. Bis auf drei seitenverkehrt eingebleite Scherben ist die Bemalung vollständig verloren.
Ikonographie: Zwei gegenständig aufsteigende Zackenbänder formieren sich zu übereinander liegenden Rauten. Darin liegen vor rot-blauem Bildgrund weiße Vierpässe mit einem grünen Kern und vier diagonal angeordneten Lanzettblättern. In den Pässen sitzen die gleichen kreisförmigen Ranken mit Erdbeerblättern und -blüten, wie in Kat. Nr. 210, 215. Die Zwickel der Rauten sind mit kleinen, smaragdgrüne Blüten umschließenden Rauten gefüllt, daneben alternierend rot-blauer Grund.
Datierung: Colmar, um 1290.

CVMA 98852

KAT. NR. 214: ARCHITEKTUR MIT EINEM WIMPERG
Fig. 343, 355, 360, Abb. 218, 240

Position: 11b.
Herkunft: Colmar, Dominikanerkirche.
Maße: H. 62 cm, B. 56,8 cm, ursprüngliche Breite 32,5–33 cm.
Erhaltung: Das Feld besitzt noch seine originale mittelalterliche Verbleiung mit teilweise sehr dünnen Ruten von circa 2,5–3 mm. Innenseite: Erstaunlich gut erhalten sind die grünen Gläser, sie weisen vereinzelte und nur unter dem Mikroskop erkennbare Ansätze von punktförmiger Verwitterung auf. Die Bemalung ist noch gut erhalten, doch auf dem rechten Bogenstreifen weitgehend verloren. Die gelben und roten Gläser flächig abgewittert, ausgespart nur die bemalten Partien. Auf den weißen Gläsern Lochfraß, der deckend aufgetragene Schwarzlotüberzug noch erhalten, die Konturen aber fast vollständig erloschen. Auf der gesamten Scheibe tropfenförmige Spuren von Eisenmennige. Außenseite: Grün noch intakt, die Oberflächen der übrigen Gläser durchwegs korrodiert und von überwiegend dünnen, doch festen und Transparenz mindernden Belägen bedeckt.
Ikonographie: Dargestellt ist ein steiler hoher Wimperg, dessen Krabbenzier aus schön gebuckeltem weißen Eichenlaub besteht und dessen Giebelfeld ein Dreistrahl mit rot hinterlegtem Maßwerk und einem kleinen grünen Vierpass im Zentrum schmückt.

Fig. 360. Architektur mit einem Wimperg. Brandenburg an der Havel, Dom, Chor I, 11b. Colmar, um 1290. – Kat. Nr. 214.

[1199] Scheiben aus dem gleichen Bestand wurden 1849 bei der Regotisierung der Schlosskapelle von Orlik in alle Felder von Fenster I und in dem Fenster über dem Emporeneingang eingesetzt, CVMA Tschechoslowakei, 1975, S. 61f., noch ohne Kenntnis ihrer Herkunft aus Colmar.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Der Spitzbogen darunter ist genast, in seinem Scheitel steht ein blauer Vierpass, dessen Laibung ein grüner Fries mit einem filigranen Dekor aus Storchschnabelblättern ziert. Der Wimperg steht vor einer Mauer, die in Höhe der Kreuzblume von einer Galerie kleiner grüner Maßwerkfenster unterbrochen wird. In der äußersten rechten Lanzette sitzt ein Flickstück aus rotem Glas mit ausgeschliffenem Punktdekor. Die Darstellung der Architektur ist der in Kat. Nr. 216, 218 eng verwandt, auch dort ist das Blattwerk der Krabben und der Bogenlaibung sehr fein und botanisch bestimmbar gezeichnet. Das kleine Flickstück mit dem roten, weiß gepunkteten Glas, das sich außerdem noch in Kat. Nr. 216, 223 findet, legt die Vermutung nahe, dass die vier Felder aus ein und demselben Fenster stammen.
Datierung: Colmar, um 1290. CVMA 98853

KAT. NR. 215: ORNAMENT MIT WEIN- UND EICHENRANKEN

Fig. 343, 355, Abb. 218, 242

Position: 11c.
Herkunft: Colmar, Dominikanerkirche.
Maße: H. 61,8 cm, B. 50,5 cm, ursprüngliche B. 39,5 cm.
Erhaltung: Die Scheibe besitzt noch ihre ursprüngliche mittelalterliche Verbleiung, wobei die Bordüre an ihrem inneren und äußeren Rand durch jeweils doppelte, d.h. aneinander gelötete Bleiruten mit dem Feld verbunden ist. Das Glasgemälde war, wie die vorderseitigen Lötstellen für die Windeisen belegen, lange Zeit seitenverkehrt eingesetzt. Das erklärt ihren desolaten Zustand. Von der Verwitterung ausgenommen allein die smaragdgrünen Gläser, selbst die Bemalung hier noch vorzüglich. Sichtlich besser auch der Zustand von sechs weißen, offensichtlich aus stabilerem Glas gefertigten Scherben, alle übrigen Gläser auf beiden Seiten flächig abgewittert und von Verwitterungsrückständen bedeckt. Die Bemalung, auch die rückseitig im Halbton aufgetragene, nahezu vollständig erloschen, zuweilen jedoch noch an ihrer Negativkorrosion im Auflicht zu erkennen. Im unteren Drittel der Innenseite zahlreiche Spuren und Kleckser von Eisenmennige.
Ikonographie: Das Muster besteht aus übereinander angeordneten abwechselnd roten und blauen Medaillons, die durch ein weißes Band verbunden sind. Darin sitzen weiße Vierpässe, die wie eine Blüte vier Keimblätter aufweisen. Die Pässe sind mit den schon aus Kat. Nr. 210, 213 bekannten kreisförmigen Ranken mit Erbeerblättern und -blüten gefüllt, desgleichen die spitz ausgezogenen Rauten in den Medaillonzwickeln. Das Feld wird von einer gelben Rahmenbordüre umschlossen, darin liegen an einem grünen Stab aufgereiht bunte Blüten. Da die Borte auch um den unteren Rand herumläuft, stand es ursprünglich wohl in der ersten Zeile am Fuß des Fensters.
Datierung: Colmar, um 1290. CVMA 98854

KAT. NR. 216: ARCHITEKTUR MIT EINEM WIMPERG

Fig. 343, 355, Abb. 218, 243

Position: 12a (1976–2005 in 9a).
Herkunft: Colmar, Dominikanerkirche.
Maße: H. 62 cm, B. 59 cm, ursprüngliche B. 38 cm.
Erhaltung: Die Scheibe besitzt noch ihre ursprüngliche mittelalterliche Verbleiung. Innenseite: Flächig abgewittert die amethystfarbenen, roten und blauen Gläser, das Schwarzlot hier jedoch noch zum großen Teil erhalten, wenngleich porös und in den feineren Linien ausgebrochen. Die gelben Gläser weitgehend korrodiert, ausgespart nur die Bemalung. Minimale Spuren von Eisenmennige. Außenseite: Rot und Blau fast durchgehend mit opaken Verwitterungskrusten, dünnere nur auf dem roten Vierpass. Die gelben und amethystfarbenen Gläser flächig korrodiert mit kreidig-hellen mehr oder weniger dicken Belägen, deutlich besser erhalten die grünen Gläser mit sehr feinem punktförmigen Lochfraß.
Ikonographie: Das Motiv ist dem in Kat. Nr. 214 eng verwandt, in Dekor und Farbigkeit jedoch variiert. Es zeigt, diesmal noch zwischen Strebepfeilern eingespannt, denselben hohen steilen Wimperg. Dessen Krabbenschmuck besteht nun allerdings aus rosafarbenem Akanthuslaub, während das Maßwerk aus Vier- und Dreipässen in seinem Giebelfeld rot hinterlegt ist. Der Spitzbogen darunter vor rotem Grund ist ebenfalls genast, der Fries in seiner Laibung hier jedoch blau mit einem filigranen Muster aus Johannisbeerblättern. Ebenfalls blau ist die Mauer hinter dem Wimperg, die wieder in Höhe der Kreuzblume befindliche Fenstergalerie hingegen grün.
Es fällt auf, dass der Vierpass im Tympanon aus dem gleichen roten mit weißen Punkten verzierten Glas besteht, das sich, wie dort bereits bemerkt, als Flickstück in Kat. Nr. 214 und als Bildgrund in Kat. Nr. 223 befindet.
Datierung: Colmar, um 1290. CVMA 98855

KAT. NR. 217: TURMSPITZE MIT WIMPERG UND ZWEI FIALEN

Fig. 343, 355, Abb. 218, 244

Position: 12b (1976–2005 in 10c).
Herkunft: Colmar, Dominikanerkirche.
Maße: H. 61,8 cm, B. 51 cm, ursprüngliche B. 38,5 cm.
Erhaltung: Die Scheibe besitzt noch die originale mittelalterliche Verbleiung. Die grünen Gläser vollkommen unverwittert, die blauen mit minimalen Ansätzen von Lochfraß auf der Außenseite. Die roten Gläser auf beiden Seiten flächig abgewittert und von dünnen Belägen bedeckt, die gelben und weißen Gläser nur auf der Außenseite. Innenseite: Die gelben und weißen Gläser stellenweise mit Lochfraß und Verwitterungsrückständen, das Schwarzlot überwiegend noch stabil, Konturen und Halbtöne jedoch teilweise ausgebrochen.
Ikonographie: Die Darstellung zeigt vor einfarbig rotem Grund den oberen Abschluss einer Baldachinbekrönung. In der Mitte ragt, eingespannt zwischen fialenbekrönte Strebepfeiler, ein schmaler Wimperg empor, dessen Giebelfeld ein rot hinterlegter Dreistrahl ziert. Dahinter steht ein hoher spitzer Turm, dessen Kreuzblume aus drei Weinblättern und zwei Rosenblüten besteht. Reizvoll ist die auf wenige Töne, Rot und Blau, Weiß und Gelb beschränkte Farbigkeit.
Datierung: Colmar, um 1290. CVMA 98856

KAT. NR. 218: ARCHITEKTUR MIT EINEM WIMPERG

Fig. 343, 355, Abb. 218, 245

Position: 12c (1965–1976 in 5c, 1976–2005 in 9c).
Herkunft: Colmar, Dominikanerkirche.
Maße: H. 61,8 cm, B. 51 cm ursprüngliche B. 38,5 cm.
Erhaltung: Die Scheibe besitzt noch ihre mittelalterliche Verbleiung. Innenseite: Sämtliche Gläser, ausgenommen die vorzüglich erhaltenen grünen, stark korrodiert und intensiv verbräunt, die ursprüngliche Farbigkeit kaum noch zu erkennen. Der Zustand der Bemalung desaströs, sie ist selbst auf dem grünen Glas bis auf wenige Reste vollständig abgeplatzt und nur an der Negativkorrosion im Auflicht sichtbar. Minimale Spuren von Eisenmennige. Außenseite: Sämtliche Gläser, ausgenommen die noch intakten

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

grünen, sind flächig abgewittert und von kreidig hellen, mehr oder weniger dicken Belägen bedeckt.
Ikonographie: Die Architektur ist nach dem gleichen Schema wie in Kat. Nr. 216 gestaltet, doch in Farbigkeit und Dekor verändert. So ist die Mauer hinter dem Wimperg gelb, die Reihe der schmalen langen Fenster blau hinterlegt. Der Krabbenschmuck des Wimpergs hingegen besteht nun aus weißen Ulmenblättern, in seinem Giebelfeld steht ein Dreistrahl aus roten Birkenblättern und die grüne Laibung des darunter befindlichen genasten Spitzbogens ist mit einem Fries aus Weißdornblättern verziert (vgl. Kat. Nr. 214).
Datierung: Colmar, um 1290. CVMA 98857

KAT. NR. 219: ORNAMENT MIT WEINBLÄTTERN
Fig. 343, 355, Abb. 218, 246

Position: 13a.
Herkunft: Colmar, Dominikanerkirche. Drei Scheiben mit demselben Motiv befinden sich heute dort in s VII[1200].
Maße: H. 61,6 cm, B. 59 cm, ursprüngliche B. 39,5-40 cm.
Erhaltung: Das Feld besitzt noch seine ursprüngliche mittelalterliche Verbleiung. Innenseite: Die weißen Gläser stellenweise mit Lochfraß, die grünen zum großen Teil noch mit Feuerschmelz und teils sehr gut erhaltener, teils aber auch weitgehend verlorener Bemalung. Alle gelben Gläser, ausgenommen die beiden Rauten am unteren Rand, flächig korrodiert und teilweise verbräunt, Schwarzlot teils noch stabil, teils vollständig abgeplatzt. Die hellblauen Gläser stark verbräunt und intransparent, die Binnenbemalung weitgehend verloren. Außenseite: Die grünen Gläser durchgehend erheblich besser erhalten, stellenweise mit feinporigem Lochfraß, die übrigen Gläser flächig abgewittert, Hellblau und Rot mit teils opaken Belägen.
Ikonographie: Ein in der Mitte aufwachsender weißer Weinstamm gabelt sich und umschließt ein spitzovales rotgrundiges Medaillon. Dort hinein wachsen zwei sich verzweigende Ranken mit jeweils drei hellblauen Blättern, die zu einem Kranz arrangiert sind. Der Bildgrund besteht aus gelben und hellgrünen Rauten mit stilisierten vierblättrigen Blüten.
Datierung: Colmar, um 1290. CVMA 98858

KAT. NR. 220: ORNAMENT MIT WEINBLÄTTERN UND ROSEN
Fig. 343, 355, Abb. 218, 247

Position: 13b.
Herkunft: Colmar, Dominikanerkirche. Glasmalereien mit dem gleichen ornamentalen Motiv befinden sich heute in Fenster s/n II, 6/7b[1201].
Maße: H. 61,5 cm, B. 54 cm, ursprüngliche B. 37,5–38 cm. Das originale Maß der Scheibe dürfte jedoch H. 71 cm, B. 49 cm betragen haben, wie das der beiden ehemals im Kunstgewerbemuseum Berlin befindlichen Glasgemälde, die nach dem alten Foto zu schließen nicht beschnitten waren (Fig. 354)[1202].
Erhaltung: Die Scheibe besitzt fast noch ihre gesamte ursprüngliche Verbleiung, links unten ist im Randblei die eingelegte Weidenrute sichtbar. Die obere Hälfte des rechten unteren Weinblatts wurde 1976 mit rostbrauner, leicht entfernbarer Farbe abgedeckt. Innenseite: Die blauen Gläser bis zur Intransparenz verbräunt. Die übrigen Gläser flächig korrodiert, wobei das Schwarzlot konservierend wirkte, heute ist es stellenweise porös und dünnere Linien sind teilweise abgeplatzt. Außenseite: Die grünen Gläser mit Ansätzen von sehr feinporigem Lochfraß, alle übrigen durchgehend abgewittert und von festen, dicken, die Durchsichtigkeit mindernden Belägen bedeckt.
Ikonographie: Vor einfarbig blauem Grund stehen übereinander gestapelt zwei große weiße Vierpässe, in den Zwischenräumen kleinere, die vom Bildrand überschnitten werden. Im Zentrum der Vierpässe sitzen Medaillons mit Blüten, in den größeren rotblaue mit gelbem Stempel, in den kleineren einfarbig grüne. Die Pässe sind mit Weinblättern gefüllt, die von einem Weinstock austreiben, der in der Bildachse aufwachsend die Medaillons umschließt.
Datierung: Colmar, um 1290. CVMA 98862

KAT. NR. 221: ORNAMENT MIT WEINBLÄTTERN
Fig. 343, 355, Abb. 218, 248

Position: 13c.
Maße: H. 62 cm, B. 52,5 cm, ursprüngliche B. 39–39,5 cm.
Erhaltung: Das Feld ist vollständig original und besitzt noch seine mittelalterliche Verbleiung. Innenseite: Die Bemalung auf den gelben und weißen Gläsern vergleichsweise gut erhalten, auf den grünen Gläsern hingegen teilweise schon stark gelockert und weitgehend verloren. Das Schwarzlot auch auf Hellblau teilweise ausgebrochen. Die Gläser sind derart stark verbräunt, dass sie fast völlig opak erscheinen. Minimale Spuren von Eisenmennige. Außenseite: Die weißen Gläser mit dichtem, die olivgrünen mit unterschiedlich dichtem, sehr feinem flachem Lochfraß, die smaragdgrünen ohne Korrosion. Die roten, gelben und blauen Gläser flächig abgewittert, mit dünnen kreidigen Belägen.
Ikonographie: Wie Kat. Nr. 219, doch sind diesmal die Blätter nach oben gerichtet.
Datierung: Colmar, um 1290. CVMA 98860

[1200] CV FRANCE, RECENSEMENT V, 1994, S. 275. Vgl. ferner STENZEL, 1999, Textteil, Abb. 18. Nach dem Gemälde von Karl Friedrich Zimmermann befand sich eine Scheibe mit dem gleichen Muster auch in dem Fenster der Rüstkammer des Prinzen Friedrich von Preußen (Fig. 353). Zwei identische Felder gelangten auch in die Schlosskapelle Orlik, Fenster n II, CVMA TSCHECHOSLOWAKEI, 1975, S. 61f., Abb. 47.

[1201] GATOUILLAT/LEHNI, 1995, Abb. S. 25, freundlicher Hinweis von Frau Françoise Gatouillat, Paris. Scheiben mit einem identischen Muster befinden sich auch in der Schlosskapelle Orlik, Fenster I, CVMA TSCHECHOSLOWAKEI, 1975, Abb. 47.

[1202] SCHMITZ, 1913, 1, Abb. 26, 2, S. 3, Nr. 8 (Fig. 354), die Seitenränder dort mit roten und weißen Streifen.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KAT. NR. 222: ORNAMENT MIT WEINBLÄTTERN UND ROSEN

Fig. 343, 355, Abb. 218, 249

Position: 14a.
Herkunft: Colmar, Dominikanerkirche. Scheiben mit identischem Muster befinden sich heute in St. Martin, N XI, 1b[1203].
Maße: H. 59,5 cm, B. 58 cm, ursprüngliche B. 38,5–39 cm.
Erhaltung: Das 1849 spitzbogig zugeschnittene Feld besitzt noch seine originale mittelalterliche Verbleiung. Innenseite: Alle Gläser, ausgenommen die grünen, sind korrodiert, stark verbräunt und teilweise bereits intransparent. Das Schwarzlot überraschend gut erhalten, doch porös, die feineren Linien häufig bereits verloren. Spuren von Eisenmennige. Außenseite: Die grünen Gläser nahezu unverwittert, nur vereinzelte Ansätze von feinporigem Lochfraß, die Oberflächen der übrigen Gläser durchgehend korrodiert und mit kreidig hellen Belägen.
Ikonographie: Vor blauem Grund wachsen in der Bildmitte zwei sich regelmäßig gabelnde grüne Ranken auf, die so spitzovale Medaillons bilden. An den Ranken sitzen Zweige, die kreisförmig in die roten Medaillons hineinwachsen, sich dort umschlingen und weiße Weinblätter tragen. An den kürzeren Trieben hingegen, die in die Zwickel der Medaillons sprießen, sitzen vor dort blauem Grund große weiße Rosen.
Datierung: Colmar, um 1290. CVMA 98861

KAT. NR. 223: ARCHITEKTUR MIT FÜNF TÜRMEN

Fig. 343, 355, Abb. 218, 250

Position: 14b.
Herkunft: Colmar, Dominikanerkirche.
Maße: H. 62 cm, B. 55 cm, ursprüngliche B. 42 cm.
Erhaltung: Die Scheibe besitzt noch ihre originale mittelalterliche Verbleiung. Innenseite: Die gelben, hellblauen und teilweise auch die roten und weißen Gläser weitgehend verbräunt. Die durchwegs in sattem Ton aufgetragene Bemalung in schlechtem Zustand, das Lot auf einem großen Teil der Gläser gelockert und teilweise ausgebrochen. Besser erhalten inklusive der Bemalung allein die in verschiedenen Tönen verwendeten grünen Gläser. Außenseite: Alle Gläser, ausgenommen die grünen, flächig abgewittert und von mehr oder minder dicken hellen Korrosionsbelägen bedeckt.
Ikonographie: Die Darstellung zeigt eine ungewöhnliche Baldachinbekrönung. Vor rotem Grund mit ausgeschliffenen weißen Punkten stehen fünf gelbe unterschiedlich hohe und sehr schlanke Türme. Sie tragen über einem weißen, weit vorkragenden Zinnenkranz ein blaues, von einer großen grünen Kugel gekröntes Spitzdach und sind mit grünen Wasserschlägen und kleinen Fenstern versehen, der Turm vorne in der Mitte sogar mit breit ausladenden Strebebögen. Der originelle, mit roten Punkten gemusterte Bildgrund begegnet auch in Kat. Nr. 214, 216, vgl. S. 336f.
Bemerkenswert sind die Ansätze zur dreidimensionalen Wiedergabe – der perspektivisch angelegte Zinnenkranz des mittleren Turmes und die schräg dargestellten Fensterchen. Die Anregung zu dem reizvollen Motiv dürfte von Straßburg ausgegangen sein, denn in den Langhausfenstern (1260–75) des Münsters begegnen ganz ähnliche Baldachinbekrönungen mit Gruppen von schlanken hohen zinnenbesetzten Türmchen, allerdings noch ohne Strebebögen und ohne Ansätze einer räumlichen Darstellung[1204].
Datierung: Colmar, um 1290. CVMA 98869

KAT. NR. 224: ORNAMENT MIT GEGENSTÄNDIGEN WEINBLÄTTERN

Fig. 343, 355, Abb. 218, 251

Position: 14c.
Herkunft: Colmar, Dominikanerkirche. Glasgemälde mit identischem Muster befinden sich heute im Martinsmünster, Fenster S XI[1205].
Maße: H. 57,2 cm, B. 52,2 cm, ursprüngliche Breite 40,5 cm.
Erhaltung: Das 1849 spitzbogig zugeschnittene Feld ist vollständig original und besitzt noch seine mittelalterliche Verbleiung. Das grüne Glas zeigt keinerlei Spuren von Verwitterung. Innenseite: Die blauen Gläser mit fortgeschrittener Verbräunung, die übrigen Gläser durchgehend korrodiert, ausgenommen die bemalten Partien. Das Schwarzlot auf Blau weitgehend abgewittert und meist nur noch an der Negativkorrosion sichtbar, auf Gelb und Weiß besser erhalten, wenngleich bereits porös und vielfach ausgebrochen. Außenseite: Bis auf Grün sind alle Gläser flächig abgewittert, darüber liegt eine dünne, teilweise jedoch deutlich die Transparenz mindernde Schicht von Korrosionsbelägen.
Ikonographie: Das ungewöhnliche Muster besteht aus großformatigen gelben und hellblauen Weinblättern, die gegenständig zu einem fortlaufenden Rapport arrangiert sind. Aufgelockert wird das ein wenig einförmige Motiv durch die an den Blattstängeln sitzenden weißen Rosen und durch den konsequenten Farbwechsel in der Bildachse mit den links gelben, rechts hellblauen Blättern vor hellblauem bzw. gelbem Grund.
Datierung: Colmar, um 1290. CVMA 98863

KAT. NR. 225: ZWICKEL

Fig. 343, 355, Abb. 218, 252

Position: 15a.
Die 1851 aus Bruchstücken verschiedener Glasmalereireste zusammengesetzte Scheibe zerbrach 1976 beim Ausbau und wurde von Heinz Hajna durch Stücke des 19. Jahrhunderts aus seinem

[1203] Baie 127, CV France, Recensement V, 1994, S. 271, Fig. 265. Zwei Scheiben mit dem gleichen Dekor gelangten auch in die Schlosskapelle Orlik und sind dort in s II eingesetzt, CVMA Tschechoslowakei, 1975, S. 61f., Abb. 48.

[1204] CVMA France IX,1, 1986, Fig. 126 (baie n V), 148 (baie n IV), 318 (baie s III), 322 (baie s IV), 369 (baie n II), 396, 398 (baie n V).

[1205] CV France, Recensement V, 1994, S. 271, Stenzel, 1999, Fotodokumentation, Abb. 2f., 18. Scheiben aus dem gleichen Fenster gelangten auch in die Schlosskapelle Orlik und sind dort in Fenster s II eingesetzt, ein Fragment mit einem Weinblatt auch im Maßwerk von I, CVMA Tschechoslowakei, 1975, S. 61f., Abb. 48. Nach dem Gemälde von Karl Friedrich Zimmermann war eine Scheibe mit dem gleichen Muster auch in dem Fenster der Rüstkammer des Prinzen Friedrich von Preußen eingesetzt (Fig. 353).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Werkstattvorrat und durch eigene Ergänzungen ersetzt. Aus dem alten Bestand stammen anscheinend nur noch drei Scherben aus einem Pferdekopf.
Datierung: Brandenburg an der Havel, um 1490/1500.
CVMA 98864

KAT. NR. 226: ORNAMENT
Fig. 343, 355, Abb. 218, 253
Position: 15b.
Herkunft: Colmar, Dominikanerkirche. Eine Scheibe mit dem gleichen Muster befindet sich heute in der Dominikanerkirche, s VI, 6b[1206].
Maße: H. 61,4 cm, B. 55,2 cm, ursprüngliche B. 38–41 cm.
Erhaltung: Das 1851 zu einem Spitzbogen beschnittene Feld besitzt noch seine originale Verbleiung. 1976 wurden einige Ergänzungen eingefügt, jedoch ohne das alte Blei zu verletzen. Innenseite: Die Oberflächen der Gläser nahezu durchgehend korrodiert, desgleichen das Schwarzlot. Die Bemalung der Weinblätter weitgehend verloren, besser erhalten nur das etwas satter aufgetragene Schwarzlot der vierblättrigen Blüten. Die Rotüberfänge sind zu etwa 50 Prozent abgetragen. Außenseite: Alle Gläser flächig abgewittert und mit einer mehr oder weniger dünnen Schicht von Verwitterungsrückständen bedeckt.
Ikonographie: Vor einfarbig rotem Grund wächst in der Bildachse ein gelber Weinstock auf, der mit seinen sich verzweigenden Ästen ein spitzovales Medaillon umschließt, während seine kreisförmig austreibenden Ranken und Blätter die Zwischenräume füllen. In dem Medaillon liegt auf flaschengrünem Grund ein weiß gerahmter Vierpass mit im Schachbrettmuster angeordneten roten und blauen Quadraten, die mit vierblättrigen Blüten bemalt sind.
Datierung: Colmar, um 1290. CVMA 98865

KAT. NR. 227: ZWICKEL
Fig. 343, 355, Abb. 218, 254
Position: 15c.
Die Scheibe wurde 1851 aus Flickstücken verschiedener Glasmalereireste zusammengesetzt. Die Bemalung der Fragmente ist zum großen Teil noch relativ gut erhalten, allerdings auf dem Pferdekopf stark berieben und nur noch im Auflicht sichtbar. Die Gläser selbst weisen vorder- und rückseitig kaum Spuren von Korrosion auf.
Datierung: Brandenburg an der Havel, um 1490/1500.
CVMA 9886
EF

ANHANG: BRANDENBURG AN DER HAVEL · DOMMUSEUM DES DOMSTIFTS BRANDENBURG

KAT. NR. 228: MARIA MIT KIND
Fig. 361f., Abb. 255
Maße: H. 61 (75,5) cm, B. 56 (56,5) cm, ursprüngliche B. 36 cm.
Inv. Nr. V 345 B.
Ursprünglicher Standort: Bis 1976 Brandenburg, Dom, Chor I, 10b. Am letzten Standort befindet sich seitdem eine von Heinz Hajna, Erfurt, angefertigte Kopie (Kat. Nr. 211).
Herkunft: Colmar, Dominikanerkirche[1207].
Erhaltung: Das Feld besitzt noch seine originale mittelalterliche Verbleiung. Innenseite: Schwarzlot von Korrosion unterwandert, porös und vielfach ausgebrochen, die ehemals bemalten Stellen deutlich besser erhalten, z. B. bei dem roten Blattkapitell, nur dort ist auch noch der Überfang vorhanden. Das hellblaue Kleid Marias und das hellgrüne Gewand des Kindes so stark verbräunt, dass die Farbe so gut wie nicht mehr zu erkennen ist. Weit fortgeschrittene Verbräunung auch auf den Köpfen, dem roten Mantel, dem weißen Schleier und den gelben Gläsern. Außenseite: Gut erhalten nur die grünen Gläser, alle übrigen flächig korrodiert und von hellen Verwitterungsrückständen bedeckt.

Fig. 361. ES ehem. Chor I, 10b. – Kat. Nr. 228.

[1206] Stenzel, 1999, Anhang, Abb. 2.

[1207] Rüdiger Becksmann hingegen vermutet, dass sie aus dem Martinsmünster, Querhaus, n VII stammt, Kat. Ausst. Köln, 1998, Kat. Nr. 40, dort mit abweichenden Maßen.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 362. Madonna. Brandenburg an der Havel, Dommuseum, bis 1976 in Brandenburg an der Havel, Dom, Chor I, 10b. Colmar, um 1290. – Kat. Nr. 228.

Ikonographie: Die jugendliche Gottesmutter ist als himmlische Königin leicht nach rechts gewendet in anmutiger Haltung dargestellt. Auf ihrem rechten Arm und sanft von ihrer linken Hand gestützt, hält sie das Kind so, dass es sich mit ihr auf Augenhöhe befindet. Ihre sich kreuzenden Blicke und ihr Lächeln drücken innige Zuneigung aus. Der Knabe hält in seiner Linken eine rote Rose und zupft mit der Rechten in vermeintlich kindlicher Unbefangenheit seine Mutter leise am Schleier. Das intime Motiv bringt auf anrührende Weise Marias Rolle als mystische Braut Christi und zugleich den Hinweis auf die menschliche Natur Jesu und auf seine Passion zum Ausdruck. Wie oben , S. 326, bereits erwähnt, war dieser Madonnentypus von Paris ausgehend um 1300 vor allem am Oberrhein verbreitet[1208]. Das Feld ist wahrscheinlich der mittlere Teil einer Glasmalerei, die Maria in ganzer Gestalt und bekrönt von einem Architekturbaldachin darstellte. Von dessen Aussehen zeugt noch eine grüne Säule mit rotem Blattkapitell und ein gelber Strebepfeiler mit Fialen und Blendfenstern am rechten Bildrand[1209].

Datierung: Colmar, um 1290. CVMA 98833

EF

[1208] So Kat. Ausst. Köln, 1998, Kat. Nr. 40 (Rüdiger Becksmann) mit Hinweis auf eine Elfenbeinstatuette aus der Sainte Chapelle im Louvre, sowie CVMA Schweiz I, 1956, S. 109f., Farbtaf. 9. Auch bei der Madonna im Fenster der Peter-und-Pauls-Kapelle des Freiburger Münsters (um 1340/50) greift das Kind nach dem Schleier, Kat. Ausst. Köln, 1998, Nr. 75 (Rüdiger Becksmann).

[1209] Es scheint nicht ausgeschlossen, dass zu dem Feld der in 11b befindliche Arkadenwimperg gehörte (Kat. Nr. 214, Abb. 240), vgl. etwa Becksmann, 1967, Abb. 14.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

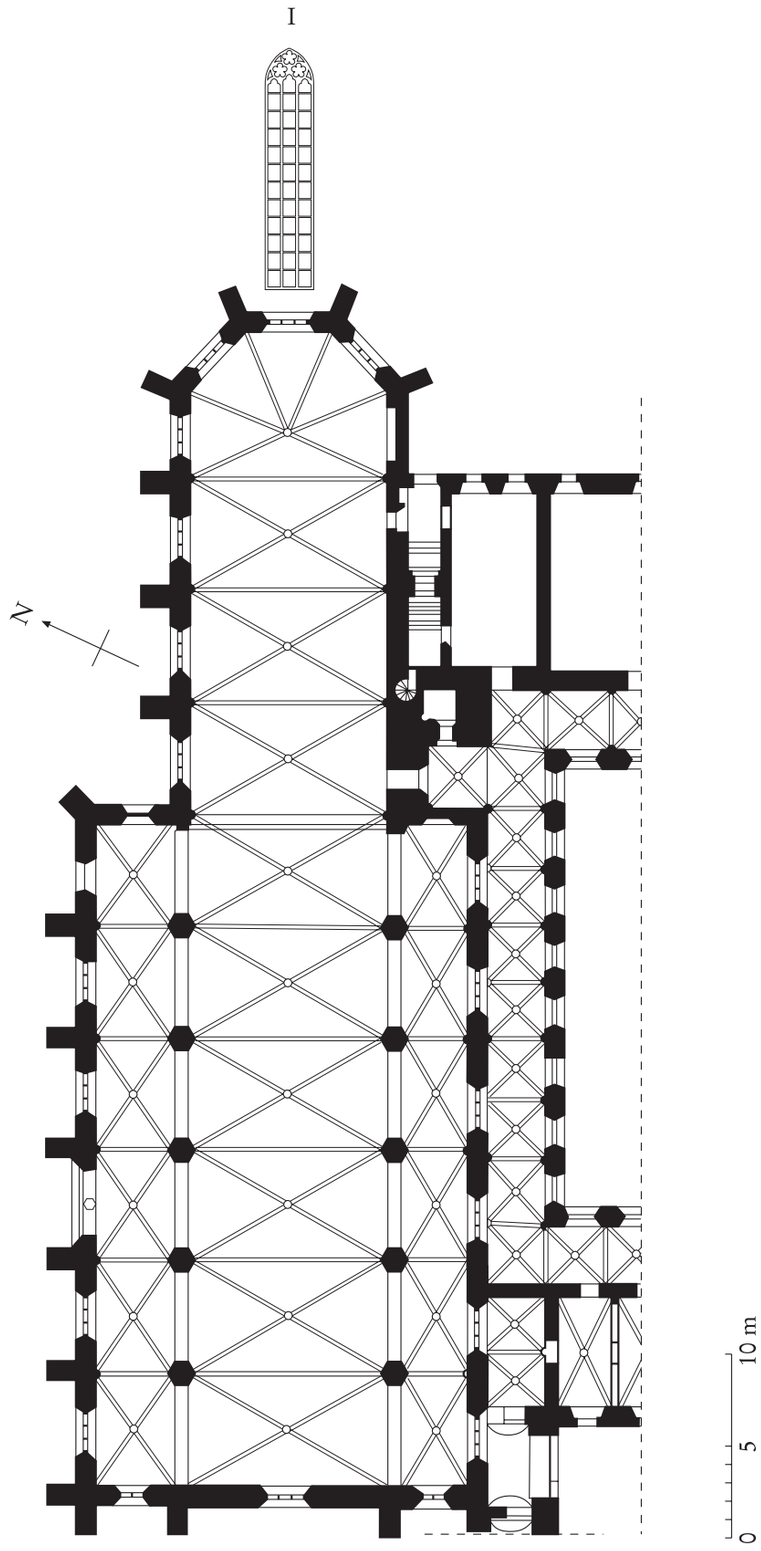


Fig. 363. Brandenburg an der Havel, St. Pauli, Grundriss mit Fensterschema.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

BRANDENBURG AN DER HAVEL · EHEM. DOMINIKANERKLOSTER-KIRCHE ST. PAULI

BIBLIOGRAPHIE: BÜSCHING, 1819, S. 30f. (Erwähnung [vgl. „Verglasungsgeschichte", S. 354f.]); HEFFTER, 1840, S. 76 (Erwähnung [vgl. „Verglasungsgeschichte" S. 346]); HEFFTER, 1850, S. 118 (Erwähnung); LOTZ, 1862, S. 93 (Erwähnung); ADLER, 1862/1898, 1, S. 30 (Erwähnung); BERGAU, 1885, S. 267 (Erwähnung); OIDTMANN, 1898, S. 306f. (14. Jahrhundert); JORK, 1903, S. 141 („bis ins 14. Jahrhundert zurückreichend"); BERGNER, 1905, S. 196 (Erwähnung); EICHHOLZ, 1912, S. 110 (Erwähnung); FISCHER, 1912 (nimmt eine Entstehung „auf sächsischem Boden" in der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts an und spricht sich mit guten Argumenten gegen eine Benennung des Medaillons mit Abraham und Melchisedek [Kat. Nr. 240] als Thomas von Aquin und Paulus aus[1210]; Felder mit den Prophetenbüsten: Ende 14. Jahrhundert); MÜLLER, 1914, S. 144 (14. Jahrhundert); RASCHIG, 1918, S. 76 (14. Jahrhundert); WENTZEL, 1944a, S. 23f. (stellt südwestdeutsche Impulse fest und datiert „frühestens um 1330/40"); WENTZEL, 1951, o. S. (datiert um 1330); RENTSCH, 1958, S. 91–101, 113–119 (lokalisiert das Fenster irrtümlich in St. Gotthardt und mutmaßt, ob es nicht ursprünglich für die Johanniskirche geschaffen worden sein könnte, datiert in das Ende der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts und stellt fest, der Zyklus stehe in Mitteldeutschland vereinzelt da); WENTZEL, 1954, S. 43 (um 1340); THORMANN, 1959, S. 230f. (kurz vor 1350); DRACHENBERG/MAERCKER/RICHTER, 1979, S. 21, 195f. (Mitte 14. Jahrhundert, allgemeine Beziehungen zu den Glasmalereien in der Marienkapelle im Halberstädter Dom, in der Salzwedeler Marienkirche und zu den aus Hadmersleben stammenden Glasmalereien in Magdeburg werden festgestellt; Prophetenbüsten: 15. Jahrhundert; Christa Richter:); DEHIO, 1983, S. 164f. (Mitte 14. Jahrhundert, vermutlich norddeutsch-lübisch; Prophetenbüsten: 1. Hälfte 15. Jahrhundert); KAT. AUSST. ERFURT, 1989, S. 27, Kat. Nr. 28 (um 1350, ikonographisch von der elsässisch-oberrheinischen Glasmalerei beeinflusst, stilistisch hingegen eine provinzielle Variante der frühen Glasmalereien im Halberstädter Dom; Christa Richter); DENKMALTOPOGRAPHIE, 1994, S. 249 (Mitte 14. Jahrhundert, lübisch-niederdeutscher Einfluss. Prophetenbüsten: 15. Jahrhundert; Marcus Cante:); FLÜGGE, 1998, S. 83–85 (um 1340); REHM, 1999, S. 325–334, 637–645 (diskutiert in der ersten gründlichen historischen und kunsthistorischen Darstellung des Befundes die Typologien vor dem Hintergrund der Darstellungstradition in der Buch- und Glasmalerei, datiert „um 1350"; Prophetenbüsten: „Beginn des 15. Jahrhunderts"); RICHTER, 2004 („zwischen 1320 und 1330"; vermutet eine umfassende Kenntnis nicht allein von Vorlagen, sondern auch durch selbst erfahrene Eindrücke aus dem südwestlichen Kulturbereich und verweist auf die untergeordnete Bedeutung zeittypisch-modischer Details); CANTE, 2007a, S. 300 („um 1340 unter lübisch-niederdeutschem Einfluss geschaffen"; Prophetenbüsten: 15. Jahrhundert); KNÜVENER, 2008a, S. 49 (verweist erstmals auf die Stilparallelen der typologischen Szenen mit dem Rossower Altar); TORGE/FELDMANN/BERKEI, 2009 (zum Erhaltungszustand).

FM/MV

GEGENWÄRTIGER BESTAND: Ursprünglich möglicherweise umfangreicher verglast, weist die Paulikirche heute noch die Reste zweier Fenster auf, die spätestens seit 1868/70 zusammen mit 14 zu diesem Zweck neu geschaffenen Feldern im Scheitelfenster vereint sind (Fig. 363, 372, 385, Abb. 256). Bei den 22 Feldern mit mittelalterlichen Anteilen handelt es im Fall von 15 Feldern um Teile eines Bibelfensters (Abb. 261–279), und im Fall von sieben Feldern um Reste eines jüngeren Zyklus mit Prophetenbüsten (Fig. 384, Abb. 257–260, 280–288).

BAUGESCHICHTE: 1286 schenkte Markgraf Otto der Lange seinen Brandenburger Hof den Dominikanern zum Bau ihres Klosters[1211]. Die Klosteranlage war im Wesentlichen bis 1340 vollendet. Die ältesten Bauteile der Backsteinkirche aus der Zeit nach 1286[1212] (RATHERT bringt Argumente für einen möglichen Baubeginn deutlich vor 1286[1213]) bilden der dreijo-

[1210] Siehe hierzu auch Anm. 1227.

[1211] Datierung nach einer verlorenen Inschrift des 16. Jahrhunderts. Grabungsbefunde zum Markgrafenhof bei CANTE, 2007a, S. 297.

[1212] RAUE, 2008b, S. 146f., datiert den Chorbau auf 1286/87 bis 1290. Er stellt für diese Zeit eine erste, für den Zeitraum um 1311–1320 eine zweite Farbfassung des Chorraums fest, Ebd., S. 147f. und Abb. 234. Im Zusammenhang mit der Bauphase 1286/87–1290 findet auch das Chorscheitelfenster Erwähnung, vgl. S. 150.

[1213] RATHERT, 2006, S. 132; RATHERT, 2007, S. 286.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

chige, einschiffige Chor und das östliche Joch des dreischiffigen Langhauses (Fig. 363–365). Nach 1311 wurde das Langhaus nach einheitlichem Plan weitergeführt und erst im späten 14. Jahrhundert vollendet[1214]. Marcus CANTE weist auf Unterschiede u. a. in den Fenstermaßwerken hin, die die lange Bauzeit widerspiegeln[1215]. Der Glockenturm entstand 1496[1216]. Für die zunächst den hll. Maria Magdalena und Andreas geweihte Kirche ist das Patrozinium St. Paul seit 1384 belegt[1217]. Der Bau steht in der Tradition mittel- und norddeutscher Dominikanerkirchen, denen achteckige Pfeiler und kreuzrippengewölbte Joche gemeinsam sind[1218].

Nach der Reformation übereignete 1560 der Kurfürst dem Magistrat der Stadt Brandenburg auf dessen Bitten Kloster und Kirche, die 1565 – wohl nach Instandsetzung und Umgestaltung – als evangelische Pfarrkirche neu geweiht wurde[1219]. In die Klostergebäude zogen Hospital und Altersheim[1220]. Das 1712 der reformierten Gemeinde übergebene Kirchengebäude wurde 1733 erneuert und im Innern verändert (Einbau von Emporen)[1221]. In den Jahren 1867–1870 leitete von Ferdinand Quast die Instandsetzung der Kirche im neugotischen Stil; unter anderem wurden die Emporen beseitigt und in die Westseite ein Portal gebrochen[1222].

Im April 1945 brannte das Paulikloster aus. Von der Kirche blieben die Umfassungswände, die meisten Fenstermaßwerke und Portale und die nördliche Pfeilerreihe mit Arkaden stehen. Nach einem Teilaufbau der Klostergebäude und der Instandsetzung der Umfassungsmauern der Kirche

Fig. 364. Brandenburg an der Havel, St. Pauli. Außenansicht des Chores. Zustand vor 1945.

Fig. 365. Brandenburg an der Havel, St. Pauli. Chorinnenraum nach Osten. Zustand vor 1945.

[1214] DEHIO, 2000b, S. 136. CANTE, 2007a, S. 297, macht auf neue bauarchäologische Befunde aufmerksam, die auf eine zunächst bescheidenere Planung für das Langhaus deuten. Der tatsächliche Bauverlauf habe zunächst die eineinhalb östlichen Joche, danach das untere Drittel der Südmauer und der südlichen Teile der Westmauer umfasst. Fortgesetzt habe man mit der Nord- und der Westseite, den oberen Teilen der Südmauer, den Pfeilern und der Wölbung.

[1215] CANTE, 2007a, S. 297.

[1216] RAUE, 2008b, S. 152, beschreibt im Zusammenhang mit der dritten Innenraumfassung dieses Bauabschnitts, datiert auf „um 1460/70(?)“, die Wandbemalung des mit diesem Bauabschnitt zugemauerten westlichen Fensters der Chorsüdwand. Nachweisbar sei eine Fensterimitationsbemalung; die angedeutete Verglasung bestand aus hochkant-rautenförmigen Bleiglasfenstern, die „durch schwarze Linien auf weißem Grund“ angedeutet worden sei. RAUE sieht darin einen Hinweis auf die „vorherrschende Verglasungsart“ dieser Kirche im 15. Jahrhundert. Farbige Reste scheinen nach RAUE zu weiterem Zierrat, eventuell Wappen, zu gehören.

[1217] HEFFTER, 1850, S. 117; DEHIO, 2000b, S. 136; RAUE, 2008b, S. 147.

[1218] BADSTÜBNER, 1993, S. 320.

[1219] HEFFTER, 1840, S. 321

[1220] DEHIO, 2000b, S. 136.

[1221] REHM, 1999, S. 326.

[1222] Ebd., S. 326; RAUE, 2008b, S. 146.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 366. Brandenburg an der Havel, St. Pauli, Chor I. Zustand 1928.

zwischen 1959 und 1961 blieb mit Änderung und Wegfall ursprünglicher Nutzungspläne der Komplex bis in die 1980er Jahre unbeachtet und verfiel[1223]. 1991 wurde der Kircheninnenraum freigelegt, der Bau gesichert und mit dem Aufbau der Kirche und der Klostergebäude begonnen. Bis zum Jahr 2007 wurden die baulichen Bedingungen für den Einzug des Museums für Ur- und Frühgeschichte des Landes Brandenburg geschaffen.

VERGLASUNGSGESCHICHTE: Bis ins 16. Jahrhundert gibt es keine schriftlichen Nachrichten zum Chorscheitelfenster der Paulikirche. Frühere Restaurierungen des Fensters fanden einer Inschrift im Feld 6a zufolge in den Jahren 1554, 1719 und 1868 statt[1224]. Archivalische Belege wurden dazu nicht gefunden.

Als erster berichtet Johann BÜSCHING, der 1817 Brandenburg besucht hatte, von den Glasfenstern der Paulikirche: „Das Fenster hinter dem Altare enthält noch einen nicht unbedeutenden Theil von Glasmalereien, aber viel weißes Glas darunter und dazwischen, und besonders scheint einmal eine höchst ungeschickte Verbesserung statt gefunden zu haben, bei der zwar die gemalten Scheiben benutzt und behalten worden sind, aber Alles, oder wenigstens das Meiste, ist verkehrt und verdreht gestellt worden[1225]“. BÜSCHING verwechselte allerdings in seiner Beschreibung die beiden Klosterkirchen der Stadt Brandenburg. Er berichtet unter dem Namen Johanniskirche über den Zustand der Paulikirche, unter dem Namen Paulikirche aber über den er Johanniskirche. Die Verwechslung wird deutlich aus BÜSCHINGS Lokalisierung der von ihm St. Pauli genannten Kirche am Ufer der Havel und der Bemerkung, die Franzosen hätten sie zum Lagerhaus umgenutzt. Beide Tatsachen treffen allein auf das Johanniskloster mit der Johanniskirche zu[1226].

[1223] DENKMALE, 1987, S. 479.

[1224] FLÜGGE, 1998, S. 84, Anm. 1 zitiert DRACHENBERG/MAERCKER/RICHTER, 1979, S. 195 (Christa Richter), und weist auf die hier fehlenden Nachweise für diese Jahreszahlen hin. RICHTER, 2004, S. 128f., zufolge finden sich auf dem Feld mit der Darstellung der Gesetzesübergabe (Kat. Nr. 249) folgende Inschriften: „1554 neu gemacht“, als nächstes stehe „Das erstemal umgefas(t) 1719“ und schließlich „Das drittemal 1868 von A. Wolf und O. Diede Glaßergesellen aus Königsgrätz“.

[1225] BÜSCHING, 1819, S. 30f. Die angesprochene Restaurierung oder Ausbesserung der Scheiben kann im 18. Jahrhundert vermutet werden.

[1226] Folgerichtig finden sich in den Akten der Kirchengemeinden St. Pauli und St. Johannis und in den Unterlagen ihnen vorgesetzter Behörden keine Hinweise auf Umsetzungen von Glasmalereien.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Nach BÜSCHING beschreibt HEFFTER im Jahr 1840 im Fenster hinter dem Altar „ziemlich bedeutende Reste von Glasmalerei“[1227]. LOTZ erwähnt 1862 Reste von Glasmalerei im Chor[1228]. Im Zuge einer grundlegenden Instandsetzung der verwahrlosten Kirche in den Jahren 1868–1870 unter Baurat von Quast wurden auch die Glasmalereien restauriert[1229]. Die ausführende Werkstatt konnte nicht festgestellt werden[1230]. Am 26. August 1868 veröffentlichte der Brandenburger Anzeiger die Bitte des Kirchenvorstandes der Paulikirchengemeinde um Spenden für die Wiederherstellung der wertvollen Verglasung, die sich bereits bei „einem bewährten Glasmaler in Berlin“ befinde[1231]. Christa RICHTER nimmt an, dass die sieben damals angefertigten neuen Felder nach vorhandenen Resten entstanden sind[1232]. Wieweit die Restaurierung der alten Felder durch von Quast geplant und geleitet und die Neuanfertigung fehlender Felder und schließlich die Anordnung der Glasmalereien in Fenster I durch von Quast entworfen wurden, geht aus den vorhandenen schriftlichen Quellen nicht hervor[1233]. RENTSCH zufolge wurden in die alten Felder zahlreiche Ergänzungen eingefügt, soll die Zeichnung erneuert und das Schwarzlot entweder neu gebrannt oder mit einer harten Schicht überzogen worden sein. Ein Erkennen der Originalzeichnung sei daher nicht mehr möglich. Die Medaillonrahmung der Seitenbahnen sei fraglich, auch wenn dabei wiederholt alte Gläser verwendet worden seien[1234]. In den Jahren 1885, 1898, 1903 und 1907 wird in der Literatur die Anordnung der Felder im Fenster I beschrieben[1235]. EICHHOLZ vermutete 1912, dass sich die Felder noch in ihrem angestammten Fenster befanden[1236], dieser Meinung schloss sich 2004 RICHTER[1237] an. Historische Aufnahmen aus der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen geben das Scheitelfenster bereits detailgetreu wieder (Fig. 365f.).

Im Jahr 1936 wurde die Neuvergitterung der Chorfenster der Paulikirche geplant und offensichtlich auch realisiert[1238]. Im Zweiten Weltkrieg wurde 1941 der Ausbau der Chorfenster angeordnet, mit dem das Fotografieren der Felder verbunden werden sollte[1239]. Offensichtlich im Januar 1942 baute die Berliner Firma Wichmann die Felder unter der Aufsicht von Eberhard von Otterstedt (Beauftragter des Provinzialkonservators zur Sicherung der Glasmalereien) aus und prüfte ihren Zustand. Lockere und gesprungene Gläser wurden vorläufig gefestigt, sämtliche Windeisen und Bleihaften abgenommen[1240]. Die durch das Brandenburgische Landesamt für Denkmalpflege getragene Fotokampagne endete am 19. Februar 1942[1241]. Die anschließende sachgerechte Verpackung erfolgte ebenfalls durch die Firma Wichmann im Zeitraum nach dem

[1227] HEFFTER, 1840, S. 76, nennt als Darstellungsgegenstand Thomas von Aquin. Vielleicht HEFFTER folgend spricht auch ADLER, 1862/1898, 1, S. 30, von Szenen aus der Legende des Tomas von Aquin; ebenso MÜLLER, 1914, S. 144. Aus der Benennung der einzelnen Szenen bei OIDTMANN, 1898, S. 307 wird deutlich, dass die Begegnung Abrahams und Melchisedeks (Kat. Nr. 240) für eine Darstellung des „Thomas von Aquino und Paulus“ gehalten wurde.

[1228] LOTZ, 1862, S. 93.

[1229] FLÜGGE, 1998, S. 84, Anm. 1; EICHHOLZ, 1912, S. 104, danach wohl RENTSCH, 1958, S. 92; DEHIO, 2000b, S. 137; DRACHENBERG/MAERCKER/RICHTER, 1979, S. 195 (Christa Richter); RICHTER, 2004, S. 129; CANTE, 2007a, S. 300.

[1230] Aktenmitteilungen zu dieser Restaurierung konnten nicht gefunden werden. Neben den Nachrichten aus den Zeitungen existiert noch eine in Feld 4a [Kat. Nr. 238] auf der Rückseite eingekratzte Signatur: „E. Enders 1868“.

[1231] Brandenburger Anzeiger, 1868, Nr. 100, 26. August; der Kirchenvorstand benennt Restaurierungskosten von 250 Talern. Die „sehr alte und sehr wertvolle Glasmalerei“ ersetze der Gemeinde auch ein Altarbild. Angestrebt wurde die Wiederherstellung bis zum Oktober 1868. Im September 1868 waren die 250 Taler noch nicht zusammengebracht, und es wurde um weitere Spenden gebeten (Brandenburger Anzeiger 1868, Nr. 110, 18. September). Am 21. Oktober wird für eine für das Fenster eingegangene Spende gedankt (Brandenburger Anzeiger, 1868, Nr. 124, 21. Oktober). Am 15. Januar 1869 erklärt die St. Paulikirchengemeinde, ihre Kirche sei fertig renoviert und werde am folgenden Sonntag, 17. Januar 1869, mit einem Gottesdienst wieder geweiht (Brandenburger Anzeiger, 1869, 15. Januar). Über die Kirchweihe wird im Anschluss nicht berichtet, ebenso wenig, ob das Altarfenster zu diesem Zeitpunkt fertiggestellt war.

[1232] DRACHENBERG/MAERCKER/RICHTER, 1979, S. 195 (Christa Richter).

[1233] RICHTER, 2004, S. 129 und Anm. 65, geht von der Neuordnung und Betreuung der Restaurierungen durch von Quast aus und hält es für wahrscheinlich, dass die Arbeiten im Kgl. Institut für Glasmalerei ausgeführt wurden. Ähnlich bereits RENTSCH, 1958, S. 92, der aus den Entwürfen von Quasts für die Gotthardkirche in Brandenburg ein ähnliches Verfahren auch für die Paulikirche herleitet.

[1234] RENTSCH, 1958, S. 93.

[1235] BERGAU, 1885, S. 267; OIDTMANN, 1898, S. 306–307; JORK, 1903, S. 141 (bei der letzten Restaurierung seien die Felder „mit Hilfe einiger Ergänzungen“ in drei Gruppen zusammengestellt worden: in der Mitte neutestamentliche, an den Seiten alttestamentliche Szenen; „darüber 24 kleine Brustbilder von Propheten, Patriarchen und Königen des alten Testaments, deren Namen auf Spruchbändern in Minuskelschrift beigefügt sind“); vgl. auch BERGNER, 1905, S. 196: „dreifach typologische Reihe“; PERDRIZET, 1907, S. 124.

[1236] EICHHOLZ, 1912, S. 108–110, gibt eine um eine Zeile nach oben verschobene Anordnung der alttestamentlichen Scheiben an.

[1237] RICHTER, 2004, S. 123.

[1238] Reg. Nr. 450–453.

[1239] Reg. Nr. 454–459.

[1240] Reg. Nr. 459f., 462, 472.

[1241] Fotografiert wurde in der Sakristei; Reg. Nr. 461, 463, 473. Am 27. März bat Pfarrer Christoph den Deutschen Kunstverein um Überlassung je eines Fotos pro Feld, Reg. Nr. 469. Christoph wurde an das Brandenburgische Landesamt für Denkmalpflege verwiesen, das die Fotokampagne durchgeführt habe und die Negative besitze, Reg. Nr. 473.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

4. und vor dem 21. März 1942, denn am 21. März befanden sich die Kisten[1242] bereits im Turmverlies der Brandenburger St. Gotthardkirche[1243].

Die Kisten mit den Glasmalereifeldern überstanden die Kriegsereignisse im Turmverlies der St. Gotthardkirche unberührt[1244], wurden aber 1946 durch einen Einbruch in die Kirche und den Turmraum beschädigt[1245]. Obwohl bereits nach Kriegsende an einen Einbau der Felder in ein Fenster der wieder instand gesetzten Katharinenkirche gedacht wurde, blieben sie weiterhin im Turmraum der Gotthardkirche[1246]. THORMANN beschrieb 1959 die Felder nach ihrem Vorkriegszustand[1247]. Am 13. April 1964 besichtigte Karl-Joachim Maercker die noch immer im Turm der Gotthardtkirche gelagerten Fensterfelder[1248]. Im Jahr 1965 gab es konkrete Planungen seitens der Denkmalpflege zur Restaurierung der Glasmalereien durch Heinz Hajna, die zum Abtransport der Kisten von Brandenburg nach Erfurt am 25. Januar 1966 führten[1249]. Bis 1967 reinigte Hajna alle Felder, stabilisierte und reparierte die Verbleiung und sicherte das Schwarzlot. Mehrere Felder erhielten neue Randstreifen. Fehlende Gläser wurden dem alten Bestand entsprechend angepasst ergänzt (bemalt und eingebrannt) und in neues Blei gefasst. Gebrochene Gläser wurden mit Kunstharz gefestigt[1250]. Einige Ergänzungen des 19. Jahrhunderts wurden im Hinblick auf eine einheitliche Transparenz und Farbigkeit rückseitig doubliert[1251]. Die Glasmalereien blieben danach in der Werkstatt und wurden um 1970 weiter oder auch erneut bearbeitet[1252]. 1970 hielt Maercker nur 13 der 30 Scheiben für alt, eine für stark ergänzt; in sieben weiteren Scheiben befand er nur je einen Prophetenkopf für alt; zehn szenische Scheiben waren im 19. Jahrhundert völlig neu geschaffen worden[1253]. Alle alten Scheiben seien im 19. Jahrhundert neu verbleit und verzinnt worden. Die aus dem 19. Jahrhundert stammenden Randstreifen ließen Maercker eine Versetzung der Scheiben in das Fenster der Paulikirche vermuten[1254]. In der Glaswerkstatt Hajna sei die Zeichnung fixiert worden; durch die partiellen Auswitterungen der Glasinnenflächen seien auch die Konturzeichnungen angegriffen gewesen. Die Glashaut war nach Beobachtung Maerckers insgesamt gelockert und partiell abgehoben. Auf der Außenseite lag eine harte, dünne Schicht, die Gläser waren kaum noch durchsichtig. Hajna fixierte sich lösende Schollen der Glashaut mit Kunstharz, füllte hohle Stellen und hellte bei sehr starker Eindunklung die Korrosionsschicht auf der Rückseite leicht auf[1255].

Nach der 1971 erfolgten Zustimmung der Paulikirchengemeinde (unter Eigentumsvorbehalt)[1256] wurde der Weg frei für den Einbau der Glasmalereien in Fenster I der Katharinenkirche, der 1975 hinter isothermischer Schutzverglasung durch

[1242] Nach späterer Aussage zwei Kisten, Reg. Nr. 495, oder aber „etwa 6 Stück“, Reg. Nr. 515. Vielleicht wurden die Felder nach 1946 im Zusammenhang mit dem Einbruch umgepackt (dazu vgl. unten).

[1243] Reg. Nr. 462, 467f. Zur angeordneten Sicherung der Kisten durch Sandaufschüttung und Abdeckung mit Ziegelflachschichten vgl. Reg. Nr. 493f.

[1244] Reg. Nr. 498.

[1245] Reg. Nr. 500, 502–504.

[1246] Reg. Nr. 499f.

[1247] THORMANN, 1959, S. 230. Er nahm die Zusammenstellung von aus zwei Zyklen stammenden Feldern in einem Fenster als gegeben, ja offensichtlich als Originalzustand hin.

[1248] Handschriftliche Notiz im Archiv des CVMA Potsdam. Nach seinem Befund waren die Scheiben nicht übermalt worden, ihre Glashaut innen „oft stark angegriffen bzw. flächenhaft abgewittert und nur die Konturzeichnung liegt erhaben auf dem Glas. Doch ist auch die Kontur angewittert, die Halbtonlasur meist verloren, so dass die Zeichnung oft recht derb wirkt, es aber gar nicht so ist oder war.“ Auch in der Restauratorenwerkstatt sei 1970 keine Übermalung festgestellt worden.

[1249] Reg. Nr. 515, 517. Dazu auch RICHTER, 2004, S. 129f.: Die zwischen die Scheiben gestopfte Holzwolle war im Laufe der Jahrzehnte feucht geworden, das Bleigerüst locker. Viele Glasstücke waren aus den Feldern gefallen. Die Feuchtigkeit hatte das Schwarzlot gelockert.

[1250] Reg. Nr. 518f.

[1251] RICHTER, 2004, S. 130.

[1252] Reg. Nr. 523. Nach RICHTER, 2004, S. 130, blieben die Felder aus Ermangelung einer anderen Unterbringungsmöglichkeit in der Werkstatt Hajna.

[1253] Handschriftliche Notiz im Archiv des CVMA Potsdam.

[1254] In diesem Zusammenhang sei noch einmal auf den oben erläuterten Irrtum BÜSCHINGS und die sich darauf aufbauenden Theorien – auch zu Versetzungen der gesamten Glasmalereien aus der Johanniskirche in die Paulikirche – erinnert. Versetzungen können ebenso gut innerhalb der Paulikirche stattgefunden haben.

[1255] Handschriftliche Notiz Maerckers im Archiv des CVMA Potsdam; außerdem Reg. Nr. 523. Vgl. auch DRACHENBERG/MAERCKER/RICHTER, 1979, S. 195 (Christa Richter).

[1256] Reg. Nr. 524.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

die Firma Lehmann, Berlin, erfolgte[1257]. Ein Teil der Felder erhielt bei dieser Gelegenheit an den Seiten schmale Randstreifen aus Schwarzglas, damit sie in die etwas breiteren Fensteröffnungen der Katharinenkirche eingepasst werden konnten.

Im Mai 2006 wurden die Felder durch die Firma Wilde, Bellingen, ausgebaut (Fig. 367)[1258], und durch das CVMA-Potsdam einer Bestandsaufnahme unterzogen. Die 2008 in der Werkstatt Ilona Berkei durchgeführten Instandsetzungsarbeiten umfassten vor allem die Reinigung der Oberfläche mit der Beseitigung von Farbspritzern auf der Innenseite, die bei Malerarbeiten im Kircheninnenraum verursacht worden sein müssen. Schwarzlotbemalung, die die abgängig war, wurde mit Paraloid B72 gesichert[1259]. Im Februar 2009 wurden die Glasmalereien wieder in das Scheitelfenster der Paulikirche eingesetzt.

MV

Fig. 367. Brandenburg an der Havel, St. Katharinen. Ausbau der Felder aus Chor I im Mai 2006.

1. TYPOLOGIEFENSTER

ERHALTUNG: In der Forschungsliteratur wird der Erhaltungszustand zum Teil entschieden zu negativ bewertet. RENTSCH stellt beispielsweise die Authentizität der Binnenzeichnung grundsätzlich in Frage und hält auch die Medaillonrahmung in den Seitenbahnen für das Ergebnis einer Instandsetzungskampagne[1260]. Dem widerspricht allerdings die jüngst durchgeführte Autopsie der Felder, die gezeigt hat, dass die Halbtöne durch die innenseitig zum Teil schollenartig abgeplatzte Glashaut zwar erheblich reduziert, aber ebenso noch original sind wie die dicken und deckenden Schwarzlotlinien, die mit zum Teil scharfen

[1257] DRACHENBERG/MAERCKER/RICHTER, 1979, S. 195 (Christa Richter); ASSING/HESS/WEIGELT, 1986, S. 65. Nach Maercker wurden die Scheiben im März 1975 eingesetzt, handschriftliche Notiz im Archiv des CVMA Potsdam. RICHTER, 2004, S. 124, zufolge wurden die Scheiben nach einem Foto von 1928 und Korrekturen bei FISCHER, 1912, und RENTSCH, 1958, angeordnet. REHM, 1999, S. 328, schreibt, die Scheiben seien zunächst in die Fenster der St. Gotthardkirche eingesetzt gewesen, scheint dies aber von RENTSCH, 1958, S. 93, herzuleiten, der nicht aus eigener Ansicht berichtet hatte und sich selbst widersprechend im Katalog auf S. 113 feststellte, die Scheiben seien noch ausgeglast. Bereits viel früher hatte WENTZEL, 1948, S. 76, Zweifel geäußert am Sinn des Wiedereinbaus von Zusammenstellungen alter und neuer Scheiben als Resultat von Restaurierungen des 19. Jahrhunderts. Als Beispiel nannte er die Verglasung der Paulikirche.

[1258] Das raumgreifende Hochaltarretabel hat zufriedenstellende Aufnahmen von der Einbausituation des Paulifensters im Scheitelfenster der Katharinenkirche kaum möglich gemacht. Eine Vorstellung davon, wie die drei Bahnen in dem fünfbahnigen Fenster wirkten, gibt eine Reproduktion bei RAUE, 2008b, Abb. 246.

[1259] Eine Kopie der Restaurierungs-Dokumentation befindet sich bei der Stadtverwaltung, Fachgruppe Denkmalschutz der Stadt Brandenburg an der Havel.

[1260] RENTSCH, 1958, S. 93, 113–118, nimmt an, die Binnenzeichnung wäre vollständig erneuert und originales Schwarzlot nicht mehr feststellbar. Er wirft darüber hinaus die Frage auf, ob die Medaillonrahmungen in den Seitenbahnen dem originalen Zustand entsprechen. Er macht seine Bedenken an den diagonalen Elementen fest, für die er keine mittelbaren Vergleichsbeispiele finden konnte.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Bruchkanten an den Rändern zum Teil leicht erhaben stehen (Fig. 368)[1261]. Sie sind in den 1960er Jahren im Zuge der Instandsetzungsmaßnahmen nach dem Krieg in der Werkstatt Hajna (mit Piaflex LT20) und zuletzt anlässlich des Wiedereinbaus in der St. Pauli-Klosterkirche in der Werkstatt Berkei punktuell (mit Paraloid B72) gesichert worden[1262]. Die streckenweise unbeholfen gemalt wirkenden, vereinzelt dumpf glotzenden Gesichter spiegeln also weniger das Stilidiom der ausführenden Glasmalereiwerkstatt als vielmehr den Erhaltungszustand wider, den der Verlust eines nicht unerheblichen Teils seiner Halbtonbemalung entstellt hat.

Fig. 368. Kreuzigung Christi. Zustand nach 1945. Brandenburg an der Havel, St. Pauli, Chor I, 7b. Brandenburg an der Havel, um 1330. – Kat. Nr. 248.

Fig. 369. Arche Noah. Außenseite im Auflicht. Brandenburg an der Havel, St. Pauli, Chor I, 3a. Brandenburg an der Havel, um 1330. – Kat. Nr. 237.

Auf der Außenseite weisen die Felder eine harte, nicht selten geschlossene bräunlich-gelblich-weißliche Wetterstein-kruste auf (Fig. 369). Vereinzelt findet sich Lochfraß. Die grünen Gläser zeigen wie so oft kaum Zeichen von Korrosion (Fig. 369, 372, 385). Auch die blauen Felder sind weniger stark korrodiert.

Das Bleinetz ist im 19. Jahrhundert vollständig erneuert worden[1263]. Inwieweit die einzelnen Szenen noch den ursprünglichen Entwurf zeigen, kann vor diesem Hintergrund nicht mehr mit Bestimmtheit festgestellt werden. Bei der ikonographisch ungewöhnlichen Hand Gottes über der Abendmahlsgesellschaft (Abb. 265) könnte es sich beispielsweise um ein Flickstück aus der nicht mehr erhaltenen Taufe Christi oder einer Ölbergszene handeln, die der Szene nachträglich einverleibt wurde. Bei der Himmelfahrt Christi könnten der ikonographisch ungewöhnlich promi-

[1261] Zum Erhaltungszustand der Felder vgl. auch den anlässlich der Restaurierung 2008 von der Bundesanstalt für Materialforschung und -prüfung erstellten Bericht „Naturwissenschaftliche Untersuchungen zur Restaurierung der historischen Glasmalereien des St. Pauliklosters in Brandenburg/Havel“ (Kopie des Berichts u.a. in der Stadt Brandenburg an der Havel, Stadtverwaltung, Fachgruppe Denkmalschutz).

[1262] Vgl. oben „Verglasungsgeschichte“ S. 346ff. Flächige Überzüge auf der Innenseite der Felder zeugen noch von diesen Eingriffen.

[1263] Vgl hierzu auch eine handschriftliche Notiz von Karl-Joachim Maercker im Archiv des CVMA Potsdam, derzufolge bei einer Untersuchung der Felder 1970 in der Restaurierungswerkstatt Übermalungen nicht festgestellt werden konnten. Vgl. auch Drachenberg/Maercker/Richter, 1979, S. 195 (Christa Richter).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

nent in der Mittelachse stehende bartlose Apostel wie überhaupt die auf drei Vertreter reduzierte Apostelschar und die dezentral platzierte Gottesmutter das Ergebnis einer Neuordnung unter Wiederverwendung der mittelalterlichen Reste darstellen (Abb. 279). Auch bei der ungeschickt wirkenden Kreuztragung Christi (Abb. 273) möchte man einen nachträglichen Eingriff in die Komposition annehmen dürfen. Solche Felder fallen nicht zuletzt in der Gegenüberstellung mit Szenen aus der Reihe, wie sie sich im Fall der Auffindung des Mosesknaben, der Begegnung Abrahams mit Melchisedek, dem Zusammentreffen Elijas mit der Witwe von Sarepta oder von Mose vor der ehernen Schlange erhalten haben (Fig. 373–376).

Die Berücksichtigung solcher Flickstücke wäre ein Indiz für den restauratorischen Ethos der Instandsetzungskampagne im ausgehenden 19. Jahrhundert, der sich tatsächlich auch im verantwortungsvollen Umgang mit den sieben Prophetenbüsten zeigt (Fig. 384), die zum Ausgangspunkt eines 14 Felder umfassenden Zyklus genommen wurden, mit dem man den Typologiezyklus fensterfüllend vervollständigt hat (Fig. 372, 385)[1264]. Die Annahme, die bei dieser Gelegenheit neu geschaffenen sieben Felder des Bibelfensters[1265] könnten Kompositionen der ursprünglichen Felder widerspiegeln[1266], ist deshalb eher unwahrscheinlich, weil die beiden neu entstandenen alttestamentarischen Szenen mit der Schande Noahs und der Verspottung Elischas auf zwei Darstellungen aus einer „Biblia Pauperum“ zurückgehen, die 1863, wenige Jahre vor der Instandsetzungskampagne, als Faksimile im Druck erschienen war (Fig. 370f.). Bei den mittelalterlichen Feldern sind vergleichbare Übereinstimmungen mit entsprechenden Buchmalereien nicht festzustellen.

Inwieweit die Auswahl der fünf im ausgehenden 19. Jahrhundert neu geschaffenen alttestamentlichen Präfigurationen[1267] dem ursprünglichen Programm des Fensters entspricht, kann heute ebenso wenig geklärt werden wie die Frage, ob die Positionen der alttestamentarischen Begebenheiten noch die ursprünglichen sind[1268]. Über jeden Zweifel erhaben ist allein die Feststellung, dass die Vita Christi wie bei allen dreibahnigen Typologiefenstern in der Mittelbahn von unten nach oben dargestellt, und dass das Fenster von Anfang an für den Apsisscheitel bestimmt war, wie es für die Mehrzahl der Typologie- oder Bibelfenster gesichert ist[1269]. Der Christuszyklus kann sich, das ist die logische Konsequenz daraus, maximal in zwölf Stationen entwickelt haben, wobei allerdings nicht ausgeschlossen werden kann, dass die unterste(n) Zeile(n) Wappen oder Stifterdarstellungen vorbehalten war(en)[1270] und die eigentliche Handlung deshalb erst in Zeile zwei oder darüber einsetzte. Von den nicht mehr erhaltenen neutestamentlichen Szenen lassen sich, das hat man zur Zeit der Instandsetzungskampagne 1868/70 richtig erkannt, die Taufe und die Auferstehung Christi[1271] aus den alttestamentlichen Entsprechungen einigermaßen zuverlässig rekonstruieren. Die übrigen neutestamentlichen Szenen plausibel aus den alttestamentlichen Präfigurationen zu ergänzen, gibt der erhaltene Bestand deshalb nicht her, weil die typologischen Zuordnungen in der Überliefe-

[1264] Kat. Nr. 229–231, 253, 255–264.

[1265] Kat. Nr. 232, Kat. Nr. 236, 238, 241, 243, 246, 251.

[1266] Vgl. oben Anm. 1232; siehe auch Rehm, 1999, S. 327.

[1267] Kat. Nr. 232, 238, 241, 243, 246.

[1268] Die Umstellungen seit dem 1943 erfolgten Ausbau sind am Anfang einer jeden Katalognummer thematisiert.

[1269] Assisi, S. Francesco, Oberkirche, (West-)Chor, Fenster s II, I, n II (um 1255), Martin, 1993 bzw. Martin, 1997, S. 235–252; Köln, Dom, Fenster I (um 1260), CVMA Deutschland IV,1, 1974, S. 48–57 bzw. Kat. Ausst. Köln, 1998, S. 140f. (Ulrike Brinkmann), Nr. 11.1–2; evtl. Straßburg, ehemals Dominikanerkirche (um 1260), Gatouillat, 2004 bzw. CV France IX,2, 2007, 54–65; Meißen, Dom, Fenster I (1260/70), Schulze, 1989 bzw. Glasmalerei aus acht Jahrhunderten, 1997, S. 36, Kat. Nr. 6 (Angela Nickel); Wissembourg/Elsaß, Abteikirche St. Peter und Paul, Fenster I (um 1280), Lutz/Perdrizet, 1907/1909, S. 322–324 bzw. CVMA France Recensement V, 1994, S. 256f.; Mönchengladbach, St. Vitus, Fenster I (1270/75), Bange, 1986 bzw. Kat. Ausst. Köln, 1998, S. 142–145 (Daniel Hess); Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, ehemals Wimpfen im Tal, Ritterstiftskirche, Fenster I (1270/80), CVMA Deutschland I,1, 1958, S. 244–258 bzw. Beeh-Lustenberger, 1967/1973, 1, S. 46f., Kat. Nr. 40; Oppenheim, Katharinenkirche, Fenster s II, ehemals Fenster I (um 1280), Becksmann, 1989, S. 363–365 bzw. Rauch, 1997, S. 115–132; Köln, Dom, Fenster s X, ehemals Köln, Dominikanerkirche Hl. Kreuz, Fenster I (um 1280), CVMA, Deutschland VI,1, S. 83–91 bzw. Brinkmann, 1984; Esslingen, Stadtkirche St. Dionys, Fenster I (um 1280), CVMA Deutschland I,1, 1958, S. 64–79 bzw. Kat. Ausst. Esslingen, 1997, S. 55–63; ehemals Stetten, Dominikanerinnen-Klosterkirche (Ende 13. Jahrhundert), CVMA Deutschland I,1, 1958, S. 197–211; ehemals Wimpfen am Berg, Dominikanerkirche, Fenster I (um 1300), CVMA Deutschland I,1, 1958, S. 234–243 bzw. Becksmann, 1995, S. 101–103, Nr. 26; Esslingen, Franziskanerkirche, Chor, Fenster I (um 1325), CVMA Deutschland I,1, 1958, S. 138–147 bzw. Kat. Ausst. Esslingen, 1997, S. 112–118; Esslingen, Frauenkirche, Fenster I (um 1330), CVMA Deutschland I,1, 1958, S. 160–168 bzw. Kat. Ausst. Esslingen, 1997, S. 122–127. Siehe auch die Beispiele aus dem 12. Jahrhundert in Münster, Westfälisches Landesmuseum, ehemals Arnstein a. d. Lahn, Prämonstratenser-Klosterkirche (1170/80), Parello, 2007, S. 31, und in Alpirsbach, Klosterkirche, Chor, Fenster I (1160/70), Becksmann, 1995, S. 46f., Nr. 4. Für die jüngeren Beispiele siehe die Zusammenstellung bei Rehm, 1999. Zum Typologie- oder Bibelfenster siehe grundsätzlich auch Brinkmann, 1998.

[1270] Rehm, 1999, S. 329.

[1271] Kat. Nr. 236, 251.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

rungstradition grundsätzlich nicht eindeutig sind[1272]. Im Fall des Brandenburger Paulifensters hat sich gezeigt, dass weder die Szenenauswahl, noch die Ikonographie der einzelnen Begebenheiten einer der großen typologischen Handschriftengruppen ausschließlich verpflichtet sind, und sich die Themen oder Szenen entsprechend auch nicht verbindlich rekonstruieren lassen[1273]. Vielmehr hat es den Anschein, als wäre das Fensterprogramm vor Ort konzipiert worden, allenfalls unter Hinzuziehung einer „Biblia Pauperum“, die aber bestenfalls als Inspirationsquelle gedient haben konnte.

Fig. 370. Schande Noahs, Dornenkrönung, Verspottung Elischas.

Fig. 371. Schande Noahs, Geißelung Christi, Verspottung Elischas. Brandenburg an der Havel, St. Pauli, Chor I, 5 a–c. Brandenburg an der Havel, um 1330, und Berlin, 1868/70. – Kat. Nr. 241–243.

KOMPOSITION, IKONOGRAPHIE: Die inhaltliche Gliederung des Typologie- oder Bibelfensters mit der Vita Christi in der mittleren und den alttestamentlichen Präfigurationen in den beiden äußeren Fensterbahnen spiegelt sich im formalen Aufbau der Felder in den einzelnen Bahnen wider: Die neutestamentlichen Begebenheiten spielen unter Arkaden vor ungemustertem, rotem, die alttestamentlichen Szenen in längsovalen, mandelförmigen Medaillons vor gemustertem, blauem Hintergrund (Fig. 371f.). Die Medaillons sind dabei breiter angelegt als die Felder selbst und so hoch, dass nur der innere, bernsteinfarbene Medaillonrahmen die gesamte Feldhöhe einnimmt (sofern er oben oder unten nicht gar angeschnitten ist) und von den diagonalen Fortsätzen an den Feldecken wie verankert wirkt (Fig. 371–376). Der äußere, rote Medaillonrand schließt oben und unten an die darüber- und darunterliegenden Medaillons an, so dass bei den beiden alttestamentlichen Bahnen der Eindruck einer durchgehenden, vertikalen Medaillonkette entsteht, die eine Leserichtung von unten nach oben nicht vorschreibt (Fig. 372).

[1272] Die beiden von RENTSCH, 1958, S. 92, und REHM, 1999, S. 332f., unternommenen Rekonstruktionsversuche führen zu entsprechend unterschiedlichen Ergebnissen.

[1273] REHM, 1999, S. 332.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Die neutestamentlichen Felder wirken mit ihren rahmenden Säulchen, ihren Dreipass- bzw. Kleeblattbögen samt Maßwerkarchitekturen (Fig. 371f., Abb. 261, 265, 271, 273, 275, 279) gemessen daran zwar wie in sich geschlossene, aufeinander gestapelte Bildeinheiten, die Rahmenarchitekturen geben aber gleichzeitig die Leserichtung eindeutig von unten nach oben vor. Durch den eingeschränkteren Handlungsraum und die nicht selten figurenreicheren Kompositionen alles in allem kleinteiliger, sind sie durch die Prophetenbüsten, die paarweise in den oberen Ecken eines jeden Feldes vor farblich abgesetzten Hintergründen in Maßwerköffnungen erscheinen, auch inhaltlich dichter konzipiert.

Verglichen damit wirken die Szenen der alttestamentlichen Präfigurationen monumental, mit Figuren, die so groß angelegt sind, dass sie das Bildfeld in der Höhe häufig ausfüllen und am Rand vereinzelt vom Medaillonrahmen überschnitten sind (sofern sie ihn nicht übertreten). Die unter weitgehendem Verzicht auf Requisiten in der Regel auf die Protagonisten reduzierte Bildhandlung verleiht ihnen einen fast emblematischen Charakter: Bei Mose vor dem brennenden Dornbusch wurde auf die Schafe verzichtet, die vergleichbare Darstellungen gern beleben, und auf den in eine Schlange sich verwandelnden Stab, der den Handlungsmoment gelegentlich konkretisiert (Abb. 262). Bei der Arche Noah sind nur zwei Köpfe ohne die ansonsten gern auch gezeigten übrigen Familienangehörigen zu sehen (Abb. 264). Bei Jona, der aus dem Walfisch ausgespien wird, fehlt jeder Hinweis auf eine Uferlandschaft (Abb. 278), Mose vor der ehernen Schlange kommt ohne die Israeliten aus, die in gleichnamigen Darstellungen in der Regel mit den Schlangen kämpfen (Fig. 376, Abb. 274), und bei Simson, der die Tore von Gaza trägt, findet sich nicht der geringste Hinweis auf das Stadttor, aus dem er die Tore gehoben hat (Abb. 277). Zu dem monumentalen Eindruck trägt nicht zuletzt auch das Hintergrundornament aus konkaven Vierpasskaros im Verbund bei[1274], das nicht, wie es der erste Eindruck vielleicht suggerieren mag, kleinteilig

Fig. 372. Brandenburg an der Havel, St. Pauli, Chor I, 1–12a–c (Montage) – Kat. Nr. 229–264.

[1274] Die Annahme von RENTSCH, 1958, S. 94, die Hintergrundornamentik wäre modern, ist nicht haltbar.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 373. Auffindung Moses. Brandenburg an der Havel, St. Pauli, Chor I, 3a. Brandenburg an der Havel, um 1330. – Kat. Nr. 235.

Fig. 374. Elija und die Witwe von Sarepta. Brandenburg an der Havel, St. Pauli, Chor I, 6a. Brandenburg an der Havel, um 1330. – Kat. Nr. 244.

Fig. 375. Abraham und Melchisedek. Brandenburg an der Havel, St. Pauli, Chor I, 4c. Brandenburg an der Havel, um 1330. – Kat. Nr. 240.

Fig. 376. Mose und die eherne Schlange. Brandenburg an der Havel, St. Pauli, Chor I, 7a. Brandenburg an der Havel, um 1330. – Kat. Nr. 247.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

verbleit[1275], sondern auf großzügig dimensionierten Gläsern aufgemalt ist, von dem sich die Figuren wie vor einer geometrisch gemusterten Folie abheben (Fig. 373–376).

FARBIGKEIT: Der vorherrschende Rot-Ton der Felder (Fig. 372) ist im Wesentlichen dem Umstand geschuldet, dass die andersfarbigen Gläser durch die Korrosion ihre ursprüngliche Wirkung eingebüßt haben. Grün tendiert ins Petrolfarbene oder ist wässrig wie das Blau, das nur selten eigenständige Akzente setzt[1276]. Im Feld mit der Gesetzesübergabe an Mose setzen sich beispielsweise die beiden hellgrünen Bäume nur unwesentlich vom hellblauen Hintergrund ab (Fig. 372, Abb. 276). Auch die ocker-, braun- oder bernsteinfarbenen Gläser vermögen sich kaum zu behaupten, zumal dann nicht, wenn sie an Rot grenzen oder gar miteinander kombiniert sind, wie in den Kleidungen von Mose vor dem brennenden Dornbusch, der Tochter des Pharao, Melchisedeks vor Abraham, Elijas vor der Witwe von Sarepta, der Gottesmutter unter dem Kreuz oder Mose bei der Gesetzesübergabe (Fig. 372–375).

TECHNIK: Rückseitige Bemalung findet sich nur mehr vereinzelt bei einigen Gewandpartien, wo deckende Linien auch von außen nachgezogen wurden. Pointiert und als eigenständige Malerei wurde die außenseitige Bemalung dort angebracht, wo eine zweite, tiefer liegende Bildebene erzeugt werden sollte, wie beispielsweise bei den Fischen im Wasser in den Szenen mit der Auffindung Moses oder der Arche Noah (Fig. 369, 373, 524f., Abb. 263f.). Das seit 1300 in Frankreich und in den Rheinlanden verwendete Silbergelb[1277] fand im Brandenburger Paulifenster keine Verwendung.

STIL, DATIERUNG: Die Physiognomien der Figuren kennzeichnet eine (nicht zuletzt auch dem Erhaltungszustand geschuldete) Stereotypie, die unterschiedliche Gefühlsausdrücke und Lebensalter weitgehend unberücksichtigt lässt. Ob Mann oder Frau, ob jung oder alt – die Gesichter sind eigentümlich maskenhaft. Die tropfenförmigen Augen mit ihren freiliegenden Pupillen und den meist geraden, etwas hoch angesetzten Augenbrauen wirken aufgerissen und verleihen den Gesichtern häufig einen starren Ausdruck. Die Nasen sind stets lang, gerade und wenig charaktervoll. Die Stirn ist nicht selten breit, das Kinn eher spitz und läuft bei Männern vereinzelt noch in einen dünnen Kinnbart aus. Bei Frauen wie bei Männern fallen die Haare regelmäßig in einer ausladenden Welle über das Ohr. Der Haaransatz ist verschiedentlich durch eine Konturlinie gekennzeichnet, die den Eindruck entstehen lässt, die Figuren würden Perücken tragen (Abb. 265, 267, 275).
Bei den großflächigeren Gewändern fällt der nicht immer optimale Erhaltungszustand für eine Stilanalyse weniger ins Gewicht. Der Mantel der Pharaotochter beispielsweise, der um den linken Arm gespannt ist, vor dem Körper zwei versetzt ausschwingende, raumgreifende Schüsselfalten ausbildet und an der Seite in Pendelsäumen unter dem angewinkelten Arm herabhängt, lässt einen mit der Wiedergabe plastischer Qualitäten und mit dem gängigen Repertoire an Faltenkonstellationen der Zeit vertrauten, auf hohem Niveau arbeitenden Glasmaler erkennen (Fig. 373, Abb. 263). Das trifft auch auf die Mäntel Moses bei der Gesetzesübergabe bzw. vor der ehernen Schlange, Johannes' bei der Kreuzigung, Elijas vor der Witwe von Sarepta oder Melchisedeks vor Abraham zu, die mit ihren auf Hüfthöhe ausladenden Schüsselfalten eine gewisse Stereotypie erkennen lassen (Fig. 374–376, Abb. 266, 272, 274–276), die auch an den vergleichbaren Faltenkonstellationen der Gewänder über den Füßen der Pharaotochter und der Witwe von Sarepta deutlich wird (Fig. 373f.). Exzeptionell ist der rote Mantel Abrahams, der in lockeren Faltenkaskaden vor dem Oberkörper hängt und aus der Beuge des angewinkelten linken Arms hervorquillt. Das auf der rechten Schulter aufliegende, hellere und in der linken Armbeuge sich stauende, dunklere Tuch lässt den Eindruck entstehen, als wäre die Figur wie von einer Lichtquelle ausgeleuchtet (Fig. 375).

[1275] Vgl. oben S. 10, XXII, 1; vgl. im Unterschied dazu beispielsweise die Hintergründe im Scheitelfenster bzw. im Annen- und im Klarafenster in Königsfelden (um 1340), CVMA SCHWEIZ II, 2008, S. 240–254, 344–373. Aus runden Einzelteilen zusammengesetzt sind auch die Hintergründe in den Glasmalereien in der Stiftskirche Sankt Florentius in Niederhaslach (um 1350/60), CV FRANCE, RECENSEMENT V, 1994, S. 172–180, oder in der Pfarrkirche in Rosenweiler (um 1340), CV FRANCE, RECENSEMENT V, 1994, S. 187, bzw. im Chorfenster in St. Jakob in Rothenburg ob der Tauber (um 1345/50), CVMA DEUTSCHLAND X,1, 2002, S. 442–465, oder in Fenster s V (um 1335) im Straßburger Münster, CV FRANCE, RECENSEMENT V, 1994, S. 200f. Siehe in diesem Zusammenhang auch die stehende Madonna mit Kind (um 1350) im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg (Iv. MM 29), KUNST UND KULTUR, 2007, S. 420, Kat. 361 (Daniel Hess).

[1276] Bei der letzten Restaurierung stellten sich blaue Gläser als Überfanggläser mit einem Rot-Blau-Überzug heraus, vgl. den entsprechenden Hinweis in der Restaurierungsdokumentation (wie Anm. 1259).

[1277] LAUTIER, 1999.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Wo die Figuren, wie bei Simson (Abb. 277), in einem fast outriert zu nennenden Bewegungsschema festgehalten sind, bestechen die Gewänder durch ihre auf Nachvollziehbarkeit angelegten Drapierungen.

Der Versuch, die Werkstatt, die diese Felder ausgeführt hat, stilkritisch in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts im Hinblick auf ihre künstlerische Provenienz zu verorten, ist bislang kaum jemals unternommen worden. Eine Stilanalyse wurde entweder unter Verweis auf fehlende Vergleichsbeispiele unter den erhaltenen Glasmalereien „Mitteldeutschlands" verworfen, oder unter Berufung auf den (vermeintlich) schlechten Erhaltungszustand der Glasmalereien unterlassen[1278]. Wenn Vergleichsbeispiele überhaupt herangezogen wurden, dann vorzugsweise aus dem südwestdeutschen Raum oder dem Elsass. Gesten und Haltungen der Figuren setzten die Kenntnis der um 1320 entstandenen Fenster der Esslinger Franziskanerkirche voraus[1279]. Direkte Vergleiche wurden auch mit Scheiben aus Wimpfen und Straßburg angestellt[1280].
Zuletzt wurde aber aus gutem Grund auf Parallelen mit dem Kreuzigungsrelief im sogenannten Rossower Altar, dem ehemaligen Hochaltar des Havelberger Doms, aufmerksam gemacht (Fig. 377f., Abb. 275)[1281]. Eine Gegenüberstellung zeigt dabei nicht nur formale Parallelen zwischen den Prophetenbüsten mit Spruchbändern in den Viertelsegmenten am oberen Bildrand, zu beobachten sind auch stilistische Übereinstimmungen[1282], beispielsweise bei der Gegenüberstellung von Gottesmutter und Johannes im zentralen Kreuzigungsrelief des Altars mit der Pharaotochter des Fensters, bei denen sich ein ähnliches Spannungsverhältnis aus Pendelsäumen und pointiert gesetzten, voluminösen Schüsselfalten zeigt, die in bodenlange Gewändern auslaufen und nur noch die Fuß- bzw. Schuhspitzen sichtbar lassen (Fig. 373, 378). Ein mit den Figuren im Paulifenster vergleichbares Gewandschema findet sich auch unter den Credo-Aposteln des Rossower Altars (Fig. 373, 379). Den Kopf des hl. Andreas kennzeichnet eine breite, hohe Stirn und ein spitz zulaufendes Kinn, wie es auch für die Figuren im Paulifenster charakteristisch ist (Fig. 379, Abb. 267–270). Für das Bibelfenster in der St. Paulikirche ist nicht zuletzt auch die Gegenüberstellung mit den gemalten Figuren auf den Flügelinnenseiten des Rossower Altars aufschlussreich, die in den besser erhaltenen Teilen ein Stilidiom erkennen lassen, das mit asymmetrischen, nach links oder nach rechts vor dem Körper ausschlagenden Schüsselfalten, mit in den Armbeugen weich fließenden Staufalten und mit Gewandsäumen, die sich zu Röhren rollen können, Vergleichsmomente mit den Figuren im Paulifenster deutlich machen, die vereinzelt bis zu den feingliedrigen Fingern mit ihren knubbeligen Spitzen gehen können (Fig. 375, 380f.).
Das für die mittelalterliche Kunst in der Mark Brandenburg ungewöhnliche Stilidiom und die außergewöhnlich hohe Ausführungsqualität hatten den Rossower Altar lange Zeit für ein Importwerk aus dem Kölner Raum in mehr oder weniger direkter Abhängigkeit zu den um 1300 entstandenen Chorpfeilerfiguren des Kölner Doms gelten lassen – bis eine jüngst durchgeführte Materialanalyse des Holzes seine Entstehung zwischen nordöstlicher Prignitz und östlichem Mecklenburg nahegelegt und seine Kölner Provenienz unwahrscheinlich gemacht hat. Die für die Ausführung verantwortlichen Künstler mögen, mit anderen Worten, aus dem Kölner Raum gekommen, der Altar wird aber mit großer Wahrscheinlichkeit in der Mark ausgeführt worden sein. Für eine Entstehung des Altars vor Ort in Havelberg spricht auch ein in Havelberg erhaltenes Flachrelief mit der Kreuzigung Christi, das der Kreuzigung im Zentrum des Altars so unverkennbar nahesteht, dass man es sich eigentlich nur im selben Werkstattkontext entstanden vorstellen mag (Fig. 378, 382)[1283].
Der Vergleich mit dem malerisch angelegten Flachrelief macht mehr noch als die Gegenüberstellung mit der zentralen Kreuzigungsgrupe des Rossower Altars deutlich (Fig. 378, 382, Abb. 275), dass zwischen der für das Havelberger Hochaltarretabel verantwortlichen Werkstatt und der Werkstatt, die in der Brandenburger Paulikirche das Scheitelfenster ausgeführt hat, ein unmittelbarer Zusammenhang eher nicht besteht, dass die im Detail zu beobachtenden Gemein-

[1278] „Der Zyklus steht in Mitteldeutschland vereinzelt da. Auch eine Verbindung mit anderen Kunstlandschaften ist bei der provinziellen Verschleifung der Formen und der Vernichtung des zeichnerischen Details durch die Restaurierung nicht erkennbar", RENTSCH, 1958, S. 95.

[1279] RICHTER, 2004, S. 127

[1280] Ebd., S. 128, vergleicht beispielsweise den Ezechiel aus Wimpfen (KAT. AUSST. KÖLN, 1998, Kat. Nr. 38.1; Hartmut Scholz) mit Mose aus der Gesetzesübergabe (Abb. 276), die Tochter des Pharao (Abb. 263) mit der Gottesmutter aus der Marienkrönung in St. Thomas/Straßburg (CVMA FRANCE RECENSEMENT V, 1994, S. 225, Fig. 209), oder den Gekreuzigten mit der entsprechenden Figur aus der Kreuzigungsgruppe aus Stetten, heute auf der Burg Hohenzollern (CVMA DEUTSCHLAND I,1, 1958, S. 207, Abb. 507).

[1281] KNÜVENER, 2008a, S. 49.

[1282] Zum Rossower Altar vgl. WOLF, 2002, S. 61–68 (mit einer Zusammenfassung der älteren Literatur); darüber hinaus zuletzt KLEIN, 2007, Kat. Nr. 114, S. 370 (Gerhard Lutz); SCHÖFBECK/HEUSSNER, 2008, 180–182.

[1283] SACHS, 1990, S. 120; SACHS verweist in diesem Zusammenhang auch auf die Reliefs auf den Abschlusswangen des Havelberger Domchorgestühls.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 377. Sog. Rossower Altar. Ehemals Havelberg, Dom, Hochaltarretabel. Rossow, Dorfkirche. Havelberg, um 1325/30.

Fig. 378. Kreuzigung Christi. Ausschnitt aus Fig. 377.

samkeiten darauf zurückzuführen sein werden, dass zwei Werkstätten gleichermaßen auf hohem Niveau Vorbilder umsetzten, mit denen sie sich zuvor in bedeutenden Produktionszentren vertraut gemacht hatten. Die Pauli-Fensterwerkstatt hat dabei möglicherweise auch Norddeutsches verarbeitet[1284], wie die Gegenüberstellung mit dem wohl um 1310 entstandenen Cismarer Altarretabel zeigt[1285]. Auf ihm hat sich in Kain aus dem Brudermordrelief ein Figuren- und Gewandschema erhalten, das sich mit dem Simsons vergleichen lässt, der in der Paulikirche die

[1284] In der Forschungsliteratur ist verschiedentlich auf „Lübisches" verwiesen worden (vgl. oben „Bibliographie"), ohne dass jedoch konkrete Vergleichsbeispiele angeführt worden wären.

[1285] Zum Cismarer Altar siehe WOLF, 2002, S. 40–60 (mit einer Zusammenfassung der älteren Literatur). Siehe grundlegend auch EHRESMANN, 2001. Zuletzt KEMPKENS, 2009, bes. S. 341–344.

Fig. 379. Apostel Andreas mit Credospruch. Ausschnitt aus Fig. 377.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 380. Heiliger. Innenseite des rechten Seitenflügels. Ausschnitt aus Fig. 377.

Fig. 381. Heiliger. Innenseite des rechten Seitenflügels. Ausschnitt aus Fig. 377.

Tore von Gaza schultert: Hier wie dort trägt die tänzelnde Figur ein kunstvoll um die Schultern geschlagenes Cape, dessen Enden über die erhobenen Arme herabhängen (Fig. 383, Abb. 277)[1286]. Aber auch eine so markante Figur wie Kain – die im Übrigen um 1335 noch Aktualität besaß, wie die Figur Abrahams im Bocholt-Gestühl im Lübecker Dom zeigt[1287] – bleibt als Simson im Brandenburger Paulifenster letztlich singulär[1288], die Parallen zwischen dem Cismarer Altar und dem Brandenburger Paulifenster sind mithin ebenso punktuell, wie es die Entsprechungen einzelner Figuren- oder Gewanddetails im ehemaligen Havelberger Hochaltarretabel und im Brandenburger Paulifenster sind. Das Fenster ist damit – Konkreteres lässt der Befund derzeit nicht zu – ebenso wie der Rossower Altar ein Beispiel für die Anziehungskraft, die Bischofssitze in den östlichen Gebieten auf Werkstätten ausüben konnten, die in den großen urbanen Zentren im westlichen und nördlichen Teil des Reichs zirkulierten, wo sie Motive und Stilidiome absorbierten, mit denen sie in weniger stilprägenden Gegenden Akzente setzten.

Für die Frage der Datierung des Paulifensters, die so ganz ohne Anhaltspunkte von Seiten der Baugeschichte auskommen muss, sind die Gemeinsamkeiten mit dem Rossower Altar aber allemal verbindlich genug, um eine mehr oder weniger zeit-

[1286] Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Figur Abrahams aus dem Isaaksopfer, vgl. Wentzel, 1941, Abb. 19.

[1287] Baltzer/Bruns, 1919, S. 175ff.

[1288] Das zeigt sich besonders deutlich in den Darstellungen mit der Begegnung Abrahams und Melchisedeks: Bei aller Übereinstimmung im ausgeprägt liturgischen Charakter, den die beiden Darstellungen gemeinsam haben, agieren die Brandenburger Figuren geschmeidiger und gelassener. Flatternde Gewandzipfel, wie sie für die Reliefs des Cismarer Altars charakteristisch sind, finden sich in den Szenen des Brandenburger Paulifensters nicht. Was die beiden Szenen freilich verbindet, ist der ausgeprägt liturgische Charakter der Darstellung.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 382. Kreuzigung Christi. Havelberg, Prignitzmuseum. Havelberg, um 1330.

Fig. 383. Kain und Abel. Mittelschrein eines Retabels. Cismar, ehem. Zisterzienserklosterkirche. Lübeck, um 1310/15.

gleiche Entstehung, d.h. für das Paulifenster die Jahre um 1330 ansetzen zu dürfen, vielleicht sogar im Zusammenhang mit einer zweiten Farbfassung der Paulikirche, die jüngst für das 2. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts angenommen wurde[1289].

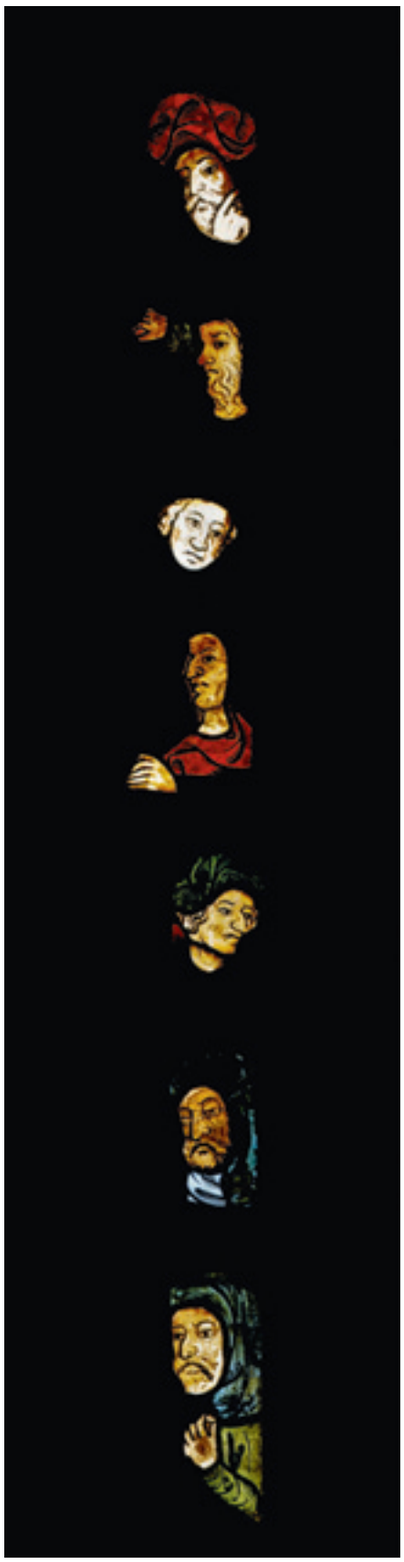
2. PROPHETENBÜSTEN

Erhaltung, Technik, Farbigkeit: Von einem ursprünglich wohl umfangreicheren Zyklus haben sich nur noch sieben Prophetenbüsten bzw. -köpfe erhalten, die, das legt ihre achssymmetrische Konzeption nahe, auch ursprünglich paarweise einander gegenüber angeordnet gewesen sein müssen (Fig. 372, 384f., Abb. 256–260, 280–288). Ihre Benennung in den Schriftbändern erfolgte im 19. Jahrhundert[1290]. Dass es sich auch ursprünglich um Prophetenbüsten gehandelt hat, legt der Seriencharakter bei gleichzeitig hohem Anteil an Bärtigen mit Kopfbedeckungen nahe. Über den originalen Kontext ist nichts bekannt; vorstellbar ist, dass sie, vergleichbar den Propheten in der neutestamentlichen Bahn der Typologieszenen (Abb. 261, 265, 271, 273, 275, 279), neutestamentliche Szenen ergänzt haben.

[1289] Raue, 2008b, S. 150f.

[1290] Die Gründe für die Benennungen sind im Einzelnen nicht mehr in Erfahrung zu bringen und auch nicht immer nachvollziehbar.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.



384. Reste der Prophetenbüsten (Montage). Ausschnitte aus Kat. Nr. 229, 231, 253, 255–258.

Außen von einer flächigen Korrosionsschicht überzogen, hat sich die Schwarzlotbemalung auf der Innenseite verhältnismäßig gut gehalten. Den Verdacht, die Binnenzeichnung könnte bei der Instandsetzungskampagne von 1868/70 übermalt und die Gläser einem Zweitbrand unterzogen worden sein, hat eine naturwissenschaftliche Untersuchung nicht bestätigen können[1291]. Vielmehr vermittelt die unter Verzicht auf Halbtonlasuren ausschließlich graphisch ausgeführte Binnenzeichnung einen noch weitgehend authentischen Eindruck des ursprünglichen Erscheinungsbildes.

STIL, DATIERUNG: Die Hauptlinien der Gesichter wie Augenbrauen, Augenlider, Nasenkontur und Mund sind mit kräftigen, schwarzen Linien gezogen, die bei aller Deckkraft gleichzeitig so flüssig aufgetragen zu sein scheinen, dass die Farbe in kleinen, regelmäßigen Häkchen nach außen gezogen werden konnte, entweder für buschige Augenbrauen (Abb. 259, 282, 287), oder aber für einen vom Bart bedeckten Mund (Abb. 259f., 287). Die Nasen sind dabei stets markant (nicht selten hakenförmig) und die Augen groß und vereinzelt von einem zweiten, dünner gezeichneten Queroval gerahmt, das Oberlid und Tränensack definiert (Abb. 259, 282f., 286f.). Mit dünnen Pinselstrichen werden auch die Linien für Stirnfalten, Krähenfüße oder Haarsträhnen gezogen sowie durch Kreuz- und Parallellagen Schattierungen gesetzt, die den Nasenrücken, das Jochbein, das Kinn oder die Wangen modellieren und den Gesichtern Plastizität verleihen. Die Zeichnung wirkt dabei stets schnell, flüchtig, skizzenhaft. Wie mit einer Tuschefeder hat die Werkstatt das Schwarzlot aufgetragen, ohne von der Möglichkeit Gebrauch zu machen, mit Halbtönen zu modellieren oder Überzüge an den entsprechenden Stellen auszuwischen oder auszukratzen. Die Verwendung von Silbergelb ist in den Fragmenten nicht nachzuweisen[1292].
Die Gewänder strukturieren ebenfalls dicke, kräftige, an den Enden meist hakenförmig auslaufende Linien. Mit dünnen Pinselstrichen gesetzte Kreuz- und Parallellagen modellieren auch hier die Oberfläche und suggerieren dort lockere Staufalten, wo die Kreuzschraffuren die Haken der dicken Linien zu Ösen schließen (Abb. 259, 282f., 288). Bei den beiden turbanähnlichen Kopfbedeckungen – den einzigen größeren Gewandpartien, die sich erhalten haben

[1291] Vgl. hierzu die von Manfred Torge, Ines Feldmann und Ilona Berkei durchgeführten „Naturwissenschaftlichen Untersuchungen an Malschichten der mittelalterlichen Glasmalereien des St. Pauliklosters in Brandenburg an der Havel“ (Poster auf der Jahrestagung „Archäometrie und Denkmalpflege 2009“ München, 25.–28. März; ein Tagungsband ist vorgesehen).

[1292] Zum Aufkommen von Silbergelb vgl. LAUTIER, 1999.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

(Fig. 384, Abb. 282, 288) – entsteht der Eindruck, als wäre ein weicher, aber kräftiger Wollstoff eben erst locker aufgeworfen worden.

Was die ausgeprägt graphische Binnenzeichnung anbetrifft, sind die Brandenburger Propheten am ehesten noch mit einigen Köpfen in der Fronleichnams- oder Grochwitzer Kapelle in St. Marien in Herzberg vergleichbar, deren Entstehung um 1410 angesetzt wird[1293]. Mit ihren etwas größeren, expressiveren Augen zwar grundsätzlich wacher und lebhafter als die etwas müde wirkenden Brandenburger Propheten, sind auch die Herzberger Gesichter ausschließlich mit Linien unterschiedlicher Stärke in Kreuz- und Parallellagen strukturiert und modelliert (Abb. 259f., 282f., 286–288, 480, 485). Die Binnenzeichnung ist in Herzberg ähnlich flüchtig und skizzenhaft. Hinzu kommen die Haarnadelfalten, die sich auch in den Gewändern der Herzberger Figuren finden, wo sie allerdings einen stärker ausgeprägt ornamentalen Charakter haben[1294]. Die hellen Hände schließlich, die mit ihren Linien auf dem Handrücken den Eindruck erwecken, als würden sie in feinen Lederhandschuhen stecken, finden sich in Herzberg wie in Brandenburg gleichermaßen (Abb. 259, 283, 288, 480). Die Übereinstimmungen mögen für die Annahme eines Werkstattkontakts nicht ausreichen, für eine Datierung der Brandenburger Prophetenbüsten in die Zeit „um 1400" sind sie aber allemal verbindlich genug.

CHORFENSTER I

Lichtes Gesamtmaß: H. ca. 8,50 m; B. ca. 2 m

Dreibahniges, zwölfzeiliges Maßwerkfenster. 33 Rechteck- und 3 Spitzbogenfelder (Kat. Nr. 229–264) sowie drei blank verglaste Fünfpässe mit entsprechenden Zwickelscheiben im Maßwerk.

KAT. NR. 229: ORNAMENTFELD MIT ZWEI PROPHETEN (JEREMIA UND SALOMO)

Fig. 366, 372, 384f., Abb. 256f., 259

Position: 1a. Von 1975 bis 2006 in der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 1b; davor bis 1942 in der Paulikirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 9c.
Maße: H. 67 cm, B. 57 cm.
Inschriften: [jeremias:] bzw. [salomon:].
Erhaltung: Original sind noch Gesicht, Kopfbedeckung, Schulter, Arm und Hand des rechten Bärtigen. Der Rest des Feldes ist das Ergebnis der Instandsetzungskampagne von 1868/70.
Ikonographie: Die ursprüngliche Identität des Propheten muss mangels eindeutiger Indizien offen bleiben. Bei den Inschriften handelt es sich um Ergänzungen.
Datierung: Brandenburg an der Havel, um 1400 (sowie Berlin, 1868/70). CVMA 90816

KAT. NR. 230: ORNAMENTFELD MIT ZWEI PROPHETEN (DANIEL UND ELIJA)

Fig. 372, 385, Abb. 256

Position: 1b. Von 1975 bis 2006 in der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 1c; davor bis 1942 in der Paulikirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 10b.
Maße: H. 68 cm, B. 59 cm.
Inschriften: daniel bzw. elias. pp:.
Datierung: Berlin, 1868/70. CVMA 90897

KAT. NR. 231: ORNAMENTFELD MIT ZWEI PROPHETEN (JOEL UND JESAJA)

Fig. 366, 372, 384f., Abb. 256, 258, 260

Position: 1c. Von 1975 bis 2006 in der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 1d; davor bis 1942 in der Paulikirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 9a.
Maße: H. 67 cm, B. 57,5 cm.
Inschriften: [joel:] bzw. [jesais:].
Erhaltung: Bis auf Kopf und Kopfbedeckung des rechten Bärtigen ist das Feld das Werk der Instandsetzungskampagne von 1868/70.
Ikonographie: Vgl. Kat. Nr. 229.
Datierung: Brandenburg an der Havel, um 1400 (sowie Berlin, 1868/70). CVMA 90898

KAT. NR. 232: AARONS STAB

Fig. 366, 372, 385, Abb. 256

Position: 2a, von 1975 bis 2006 in der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 2b; davor bis 1942 in der Paulikirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 1c.
Maße: H. 67 cm, B. 57,5 cm.
Datierung: Berlin, 1868/70. CVMA 90899

[1293] Siehe unten S. 494–512.

[1294] Vgl. in diesem Zusammenhang den Gewandstil auf dem Passionsretabel in der Dorfkirche in Pechüle (1360/70, FAJT, 2008a, S. 211f.), auf der Predella des Böhmischen Altars im Brandenburger Dom (um 1375, FAJT, 2008a, S. 215f.), auf dem Rathenower Altar (um 1380, FAJT, 2008a, S. 218–221), oder auf der ersten Wandlung des Hochaltarschreins von Gardelegen (1380/90, KNÜVENER, 2008a, S. 57).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

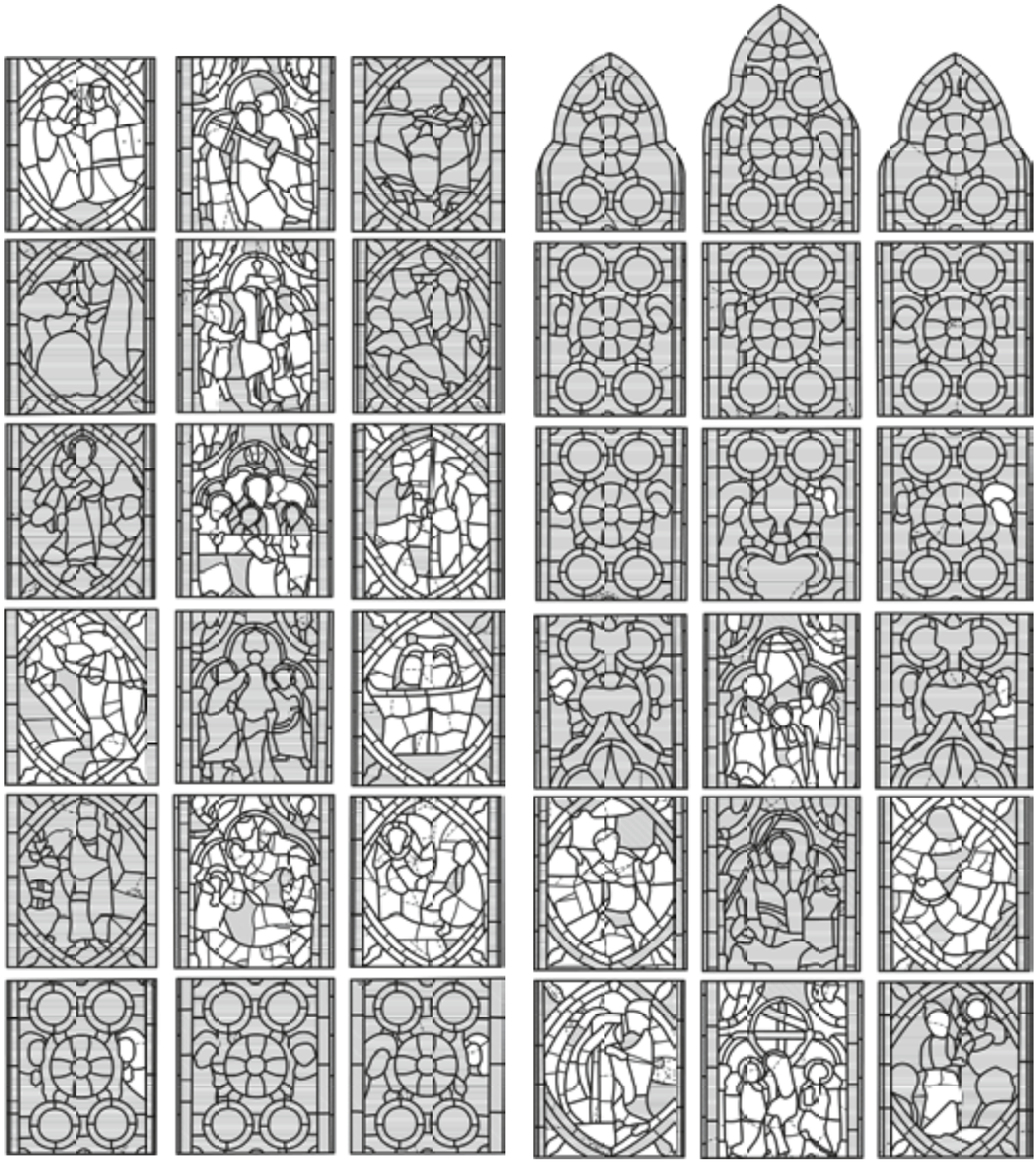


Fig. 385. ES Chor I, 1–12a–c. – Kat. Nr. 229–264.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KAT. NR. 233: GEBURT CHRISTI

Fig. 366, 372, 385, Abb. 256, 261

Position: 2b, von 1975 bis 2006 in der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 2c; davor bis 1942 in der Paulikirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 1b.

Maße: H. 67 cm, B. 57,5 cm.

Inschriften: *HICTACETV* bzw. SAMVE.

Erhaltung: Trotz des noch verhältnismäßig hohen Anteils an mittelalterlicher Glassubstanz ist die Bildhandlung durch nachträgliche Eingriffe verunklärt: Unklar ist beispielsweise, worauf das Jesuskind liegt. Auch von den Bettpfosten, die sich durch das Tuch abzeichnen, auf dem die Gottesmutter ruht, hat sich im unteren Teil der Szene nichts mehr erhalten. Fraglich ist schließlich, ob der Betgestus Josephs dem ursprünglichen Zustand entspricht, angesichts dessen, dass die Hände ergänzt sind.

Die Gläser selbst sind außen mit einer gleichmäßigen Korrosionsschicht überzogen und verschiedentlich geklebt.

Die nicht vollständig ergänzte Inschrift des linken Propheten trägt in ihrem heutigen Zustand nichts zu dessen Identifikation bei; der Zusammenhang mit der Geburtsszene erschließt sich nicht.

Ikonographie: Die in ausgeprägter Vertikalität angelegte Szene bekrönen zuoberst Ochs und Esel über dem kreuznimbierten Christus, der als Halbwüchsiger mit modischer Frisur[1295] mit zum Gebet gefalteten Händen seitlich auf seinem Lager liegt, bis zur Brust mit einem weich fallenden Tuch zugedeckt. Rechts vor bzw. unter ihm sitzt der bärtige Joseph mit ebenfalls zum Gebet zusammengeführten Händen. Die gesamte untere Bildhälfte nimmt im Vordergrund das mit einem Tuch bedeckte Pfostenbett ein, auf dem die nimbierte Gottesmutter ruht. Sie hat den Kopf auf ihren angewinkelten rechten Arm gestützt und wendet sich von ihrem Sohn ab.

Die abgewandte Körperhaltung Mariens ist in der Darstellungstradition des Geburtsbildes nicht ungewöhnlich[1296]. Bei dem hingegen tatsächlich eher befremdenden Betgestus Josephs dürfte es sich um einen restauratorischen Eingriff des 19. Jahrhunderts handeln (vgl. „Erhaltung"). Zu erwarten wäre stattdessen ein melancholisch-sorgenvoll meditierender Joseph[1297].

Datierung: Brandenburg an der Havel, um 1330.

CVMA 90900

KAT. NR. 234: MOSE VOR DEM BRENNENDEN DORNBUSCH

Fig. 366, 372, 385, Abb. 256, 262

Position: 2c, von 1975 bis 2006 in der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 2d; davor bis 1942 in der Paulikirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 1a.

Maße: H. 67 cm, B. 57,5 cm.

Erhaltung: Bräunlicher bis sandfarbener Wetterstein auf der Außenseite, auf der sich im Fall von Moses Gewand noch Reste der ursprünglichen Bemalung erhalten haben. Verhältnismäßig hoher Anteil an mittelalterlichem Glas, das jedoch zahlreiche Sprünge (mit entsprechenden Klebungen) aufweist. Bei den Bodenformationen im unteren Spitzbogen könnte es sich um Flickstücke handeln, was mit letzter Gewissheit allerdings nicht mehr festgestellt werden kann.

Ikonographie: Das Feld zeigt Mose als jungen Mann bartlos mit modischer Frisur[1298]. Die Darstellung kommt gänzlich ohne pastorale Details wie weidende Schafe aus[1299]. Noch nicht einmal die Schlange, in die sich Moses Stab verwandelt, ist Bildgegenstand[1300]. Das Feld konzentriert die Handlung vielmehr auf den Moment, in dem Mose aufgefordert wird, seine Schuhe auszuziehen (Ex 3,5). Die Aufforderung geht von einer nimbierten Büste in einem in Flammen stehenden Busch aus Linden-, Eichen- und Ahorn- bzw. Weinblättern aus.

Datierung: Brandenburg an der Havel, um 1330.

CVMA 90901

[1295] Im Unterschied dazu: Halberstadt, Dom, Fenster I, 2b (vor 1362), CVMA Deutschland XVII, 2003, S. 99–101; Kloster Neuendorf, Fenster s III, 1a (1365/70), CVMA Deutschland XIX,2, 2009, S. 90 (bes. Anm. 359); Frankfurt (Oder), Marienkirche, Fenster I, 1b (um 1370), siehe Kat. Nr. 284.

[1296] Richter, 2004, S. 125, deutet dieses Motiv unter Verweis auf den alttestamentlichen Typus mit Moses vor dem Brennenden Dornbusch (Kat. Nr. 234) als Ausdruck der Gottgleichheit Jesu, der ein Blick Mariens nicht standhält. Das Motiv ist allerdings zu weit verbreitet, als dass es aus der speziellen Konstellation des Bibelfensters in der Brandenburger Paulikirche heraus erklärt werden müsste. Siehe in diesem Zusammenhang in der Glasmalerei beispielsweise auch Erfurt, Barfüßerkirche, Fenster n II, 2b (2. Viertel 13. Jahrhundert), CVMA Deutschland XV,1, 1976, S. 68f.; Schloss Erbach, Rittersaal, ehemals Altenberg, Klosterkirche, Nr. 1 (1290/300), CVMA Deutschland III,3, 2008, S. 84f.; Esslingen, Frauenkirche, Fenster I, 2b (um 1330), CVMA Deutschland I,1 1958, S. 164; Kloster Neuendorf, Fenster s III, 1a (1365/70), CVMA Deutschland XIX,2, 2009, S. 89 (mit weiteren Beispielen in Anm. 355); Frankfurt (Oder), Marienkirche, Fenster I, 1b (um 1370), siehe Kat. Nr. 284. Zur Darstellungstradition allgemein siehe LCI, 2, 1970, Sp. 86–129 (Pia Wilhelm u.a.); Schiller 1966–1991, 1, 1966, S. 69–86.

[1297] Zu Joseph in Geburtsbildern siehe die kurze Darstellung bei Schiller 1966–1991, 1, 1966, S. 83f.

[1298] Siehe in diesem Zusammenhang die Frisur Christi in der Geburtsszene (Abb. 261). Im Unterschied dazu ist Mose in den beiden anderen Szenen, die von ihm handeln, konsequent als älterer Bärtiger dargestellt (Abb. 274, 276). Eine vergleichbare Differenzierung wird in den Frankfurter Marienkirchenfenstern beispielsweise nicht vorgenommen, vgl. Kat. Nr. 283.

[1299] Ähnlich reduziert findet sich die Begebenheit dargestellt in Mönchengladbach, St. Vitus, Fenster I, 4a (1270/75), Kat. Ausst. Köln, 1998, S. 142–145; Schloss Erbach, Rittersaal, ehemals Wimpfen am Berg, Dominikanerkirche (um 1300), CVMA Deutschland I,1, 1958, S. 241, bzw. Becksmann, 1995, S. 101, Abb. S. 128.
Siehe im Unterschied dazu beispielsweise die Gerlachus-Scheibe in Münster, Westfälisches Landesmuseum, ehemals Arnstein a. d. Lahn, Prämonstratenser-Klosterkirche (1170/80), Parello, 2007, S. 31, Nr. 1; Assisi, S. Francesco, Oberkirche, (West-)Chor, Fenster s II, 3a (um 1255), Martin, 1997, S. 238, Kat. Nr. 5; Köln, Dom, Fenster s X, 2a (um 1280), CVMA, Deutschland VI,1, S. 87; Frankfurt (Oder), Marienkirche, Fenster I, 1a (um 1370), siehe Kat. Nr. 283. Zur Darstellungstradition siehe grundsätzlich LCI, 1, 1968, Sp. 510f. (Michael Q. Smith) bzw. LCI, 3, 1971, Sp. 282–297 (Hanspeter Schlosser).

[1300] Siehe auch unten Kat. Nr. 283.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KAT. NR. 235: AUFFINDUNG MOSES

Fig. 366, 372f., 385, Abb. 256, 263

Position: 3a, von 1975 bis 2006 in der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 3b; davor bis 1942 in der Paulikirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 2c.
Maße: H. 68 cm, B. 58 cm.
Erhaltung: Rückseitig flächiger Überzug mit bräunlich-gelbem Wetterstein; am Gewand der Pharaotochter haben sich noch Reste außenseitiger Bemalung erhalten. Außenseitig ist auch ein Fisch aufgemalt, der im Durchlicht den Eindruck erweckt, als befände er sich unter der innenseitig aufgemalten Wellenlinienoberfläche (vgl. Fig. 373, Abb. 264).
Innenseitig inselartig abgängige Überzüge. Abgesehen von dem durch die drei Füße verunklärten Standmotiv der Pharaotochter in den figürlichen Anteilen verhältnismäßig gut erhalten, beschränken sich die Ergänzungen auf Teile des Wassers und des Hintergrunds. Das dort ergänzte Fragment wurde in der Werkstatt Hajna im Hinblick auf eine einheitliche Farbwirkung mit einem dunkleren Glas doubliert. Das Feld weist verhältnismäßig wenige Sprünge auf. Auf der Außenseite des einzig erhaltenen größeren Fragments, das den Nil darstellt, hat sich ein mit Schwarzlot aufgemalter Fisch erhalten (vgl. Kat. Nr. 237).
Ikonographie: Die Medaillonszene illustriert die in Ex 2,5–10 beschriebene Auffindung Moses. Am rechten Rand steht die Tochter des Pharao mit einer Krone auf dem Kopf in Begleitung einer Frau. Mose liegt in ein Tuch gewickelt mit einem Judenhut auf dem Kopf in einem Bisnsenkästchen.
Datierung: Brandenburg an der Havel, um 1330.

CVMA 90902

KAT. NR. 236: TAUFE CHRISTI

Fig. 366, 372, 385, Abb. 256

Position: 3b, von 1975 bis 2006 in der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 3c; davor bis 1942 in der Paulikirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 2b.
Maße: H. 68 cm, B. 57,5 cm.
Inschriften: IAKOBUS bzw. BARTHOLO
Datierung: Berlin, 1868/70.

CVMA 90903

KAT. NR. 237: ARCHE NOAH

Fig. 366, 369, 372, 385, 524f., Abb. 256, 264

Position: 3c, von 1975 bis 2006 in der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 3d; davor bis 1942 in der Paulikirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 2a.
Maße: H. 68 cm, B. 57,5 cm.
Erhaltung: In seinen szenischen Bestandteilen noch weitgehend original sind es vor allem die Randbereiche, die ergänzt werden mussten. Mehrere geklebte Sprünge. Auf der Außenseite der Gläser, die das Wasser darstellen, sind Fische aufgemalt, die im Durchlicht entsprechend nur schemenhaft in Erscheinung treten (vgl. Kat. Nr. 235).
Ikonographie: Die Medaillonszene illustriert einen Moment aus der Geschichte der Sintflut, die der Vogel am rechten unteren Bildrand konkretisiert. Von RENTSCH, 1958, noch als Taube gedeutet, erkennt REHM, 1999, in dem Tier mit gutem Grund den Raben[1301], den Noah hatte fliegen lassen, um in Erfahrung zu bringen, ob das Wasser sich bereits wieder zurückgezogen hatte (Gen 8,6–7)[1302].
Die Darstellung der Arche mit nur zwei Insassen, die aus den Luken schauen, ist eher selten (vgl. im Unterschied dazu Kat. Nr. 350f.). In den älteren Glasmalereibeispielen ist die Szene häufig mit Noah allein wiedergegeben[1303]. Für die Arche selbst lässt sich eine unmittelbar vergleichbare Schiffskonstruktion nicht ausmachen[1304].
Datierung: Brandenburg an der Havel, um 1330.

CVMA 90904

KAT. NR. 238: MANNALESE

Fig. 366, 372, 385, Abb. 256

Position: 4a, von 1975 bis 2006 in der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 4b; davor bis 1942 in der Paulikirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 3c.
Maße: H. 69 cm, B. 57,5 cm.
Inschriften: E. Ender 1868 (außenseitig handschriftlich eingeritzt).
Datierung: Berlin, 1868/70.

CVMA 90905

KAT. NR. 239: ABENDMAHL

Fig. 366, 372, 385, Abb. 256, 265

Position: 4b, von 1975 bis 2006 in der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 4c; davor bis 1942 in der Paulikirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 3b.
Maße: H. 68,5 cm, B. 58 cm.
Inschriften: :ECECHI: bzw. *CAHIA*S: PP.
Erhaltung: Die beiden auf der Rückseite des Tisches unmittelbar links und rechts neben Christus sitzenden Apostel sind ebenso ergänzt wie Teile des auf der Vorderseite herabhängenden Tischtuches. Neu ist auch das Umfeld der Hand Gottes, die von oben in der Mittelachse über Christus in die Szene hereinragt.
Ikonographie: Die von allen vier Evangelisten beschriebene Abendmahlshandlung hat über die Jahrhunderte eine so reiche Darstellungstradition hervorgebracht, dass ein Zurückverfolgen von Komposition oder ikonographischen Details im Hinblick auf mögliche Vorbilder kaum mehr möglich ist[1305]. Fest steht

[1301] RENTSCH, 1958, S. 91; REHM, 1999, S. 639. Zur Bedeutung von Rabe und Taube in der Noahgeschichte ERFFA, 1989/1995, 1, S. 474–483; zu Darstellungen der Arche Noah vgl. COHN, 1996.

[1302] Siehe Kat. Nr. 351.

[1303] Vgl. Köln, Dom, Fenster 1, 6 a (um 1260), CVMA DEUTSCHLAND IV,1, 1974, S. 54; Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, ehemals Wimpfen im Tal, Ritterstiftskirche (1270/80), BEEH-LUSTENBERGER, 1967/1973, 1, S. 48f.; Oppenheim, Katharinenkirche, Fenster s II, 5a (um 1277–1291), RAUCH, 1997, S. 122f., Abb. 7. Zur Darstellungstradition siehe grundsätzlich LCI, 1, 1968, Sp. 178–180 (Hanna Hohl).

[1304] GÖTTLICHER, 1997, bes. S. 16–60

[1305] Festzustellen sind formal-ikonographische Parallelen mit der gleichnamigen Szene in der um 1330 entstandenen Chorgangverglasung in Kloster Wienhausen, CVMA DEUTSCHLAND VII,2, 1992, S. 224, Abb. 236.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

allerdings, dass die Hand Gottes über der Tischgesellschaft ikonographisch ungewöhnlich ist[1306]. Möglicherweise handelt es sich hierbei um ein Flickstück aus einem anderen szenischen Zusammenhang (Taufe Christi bzw. Gebet Christi am Ölberg?).
Datierung: Brandenburg an der Havel, um 1330.

CVMA 90906

KAT. NR. 240: ABRAHAM UND MELCHISEDEK

Fig. 366, 372, 375, 385, Abb. 256, 266–268

Position: 4c, von 1975 bis 2006 in der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 4d; davor bis 1942 in der Paulikirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 3a.
Maße: H. 70 cm, B. 58,5 cm.
Erhaltung: Mit seiner noch verhältnismäßig gut erhaltenen Binnenzeichnung zählt das Feld trotz der flächigen Korrosionsschicht auf der Außenseite und vereinzelter Ergänzungen zu den am besten erhaltenen Feldern des Zyklus. Wie bei kaum einer zweiten Medaillonszene haben sich hier in den Gewändern und in den Gesichtern Reste von Halbtonlasuren erhalten, die die ursprünglich fein differenzierte Oberflächenbehandlung mit ihren subtilen Modellierungen noch erkennen lassen.
Ikonographie: Die in der Genesis (14,18–20) beschriebene Begegnung zwischen Abraham und Melchisedek hat in der Darstellungstradition, besonders was die Charakterisierung der beiden Figuren anbetrifft, ein breites Spektrum herausgebildet. In der Brandenburger Szene ist der Priesterkönig Melchisedek mit einer Mitra auf dem Kopf als Abt oder Bischof gekennzeichnet. Das weiße Untergewand mit der Borte am Halsausschnitt könnte eine Albe darstellen, die den liturgischen Charakter der Figur zusätzlich unterstreichen würde. Melchisedek bringt seinem Gast entsprechend auch nicht Brot und Wein dar, sondern Kelch und Hostie mit eingezeichnetem Kreuz als unmissverständliche Anspielung auf das Altarsakrament[1307]. Gemessen daran ist Abraham verhältnismäßig undifferenziert wiedergegeben. Ohne Rüstung und nur mit einem Schwert in der Hand erinnert der alttestamentliche Stammvater eher an einen hl. Paulus als an einen Krieger, der aus der Schlacht heimkehrt, wie es die Geschichte erzählt und wie es in der Darstellungstradition nicht selten veranschaulicht wird. Die an eine phrygische Mütze erinnernde Kopfbedeckung ist jedenfalls kein Attribut, das speziell ihn oder gar einen Ritter erkennbar macht (vgl. Kat. Nr. 237, 244, 247, 249). Die Szene ist bezeichnenderweise bis ins frühe 20. Jahrhundert für eine Begegnung Abrahams mit Thomas von Aquin gehalten worden[1308].
Datierung: Brandenburg an der Havel, um 1330.

CVMA 90907

KAT. NR. 241: VERSPOTTUNG ELISCHAS

Fig. 366, 371f., 385, Abb. 256

Position: 5a, von 1975 bis 2006 in der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 5b; davor bis 1942 in der Paulikirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 4c.
Maße: H. 67 cm, B. 58 cm.
Datierung: Berlin, 1868/70.

CVMA 90908

KAT. NR. 242: GEISSELUNG CHRISTI

Fig. 366, 371f., 385, Abb. 256, 271

Position: 5b, von 1975 bis 2006 in der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 5c; davor bis 1942 in der Paulikirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 4b.
Maße: H. 68 cm, B. 58 cm.
Inschriften: *P. FHILIVS MEI* bzw. *HIC EST DEI*.
Erhaltung: An so neuralgischen Stellen wie Gesichtern entweder ergänzt oder stark restauriert, ist der Gesamteindruck des Feldes heute erheblich beeinträchtigt. Auf der Außenseite flächiger, bräunlichgelber Wetterstein; auf der Innenseite flächige inselartige Verluste der Überzüge, die das Feld beispielsweise am Oberkörper Christi fleckig erscheinen lassen.
Ikonographie: Zur Entstehungszeit des Medaillons war die Darstellung der von Matthäus (27, 26), Markus (15, 15) und Johannes (19, 1) thematisierten Geißelung Christi mit zwei flankierenden Schergen, die einen an eine hohe Säule gefesselten, nur mit einem Lendentuch bekleideten Christus auspeitschen, längst formelhaft geworden. Die Brandenburger Szene weicht davon im Wesentlichen im Detail der nach oben gebundenen Arme Christi ab – ein bis ins 14. Jahrhundert in diesem Kontext eher seltenes Motiv[1309]. Die Mi-Parti-Kleidung des linken Schergen zählt zu den modischen Details, mit denen das St. Pauli-Bibelfenster vereinzelt aufwartet; in diesem speziellen Fall ist sie unmissverständlich Ausdruck der *vanitas* und entsprechend negativ konnotiert[1310].
Der Wortlaut der Schriftbänder, die die Propheten halten, nimmt Bezug auf den Gottessohn.
Datierung: Brandenburg an der Havel, um 1330.

CVMA 90909

KAT. NR. 243: SCHANDE NOAHS

Fig. 366, 371f., 385, Abb. 256

Position: 5c, von 1975 bis 2006 in der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 5d; davor bis 1942 in der Paulikirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 4a.
Maße: H. 67,5 cm, B. 57,5 cm.
Datierung: Berlin, 1868/70.

CVMA 90910

[1306] Zur Darstellungstradition siehe grundsätzlich LCI, 1, 1968, Sp.10–18 (Elisabeth Lucchesi Palli/Lidwina M. M. Hoffscholte); SCHILLER, 1966–1991, 2, 1968, S. 34–51. Siehe auch Kat. Nr. 296.

[1307] Vgl. hierzu ausführlicher RICHTER, 2004, S. 125. Zur Darstellungstradition siehe allgemein LCI, 3, 1971, Sp. 241f. (Gerhard Seib); ERFFA, 1989/1995, 2, S. 59–76. Als Bischof mit Kelch und Hostie findet sich Melchisedek auch auf der Flügelinnenseite des „Kelchschranks" von Bad Doberan und in der Szene der Begegnung Melchisedeks mit Abraham auf dem Hochaltarretabel von Cismar, vgl. WOLF, 2002, S. 37, 52.

[1308] Vgl. oben Anm. 1227.

[1309] RENTSCH, 1958, S. 91. Als Beispiele für Geißelungsdarstellungen mit nach oben gebundenen Armen Christi vgl. die gleichnamige Darstellung auf der Passionstafel in Wetter, ev. Pfarrkirche St. Maria (ehemals Augustinerinnen-Stiftskirche, um 1270, GRÖTECKE, 2007, S. 410f., Kat. Nr. 149); Paris, Bibliothèque Nationale, ms. N.a.fr. 16251, fol. 36r. (Livre d'images de Madame Marie, ca. 1297–1299, MOREL, 2006, bes. S. 8f.; Hadmersleben, Klosterkirche, Fenster s IV, (1315/1320), CVMA DEUTSCHLAND XVII, 2003, S. 35, Anm. 145 bzw. FITZ, 2007b, S. 324f.

[1310] MERTENS, 1983. Siehe in diesem Zusammenhang auch das enge Gewand mit den großen gelben Knöpfen des Schergen bei der Kreuztragung Christi in der Frankfurter Marienkirche (Kat. Nr. 302).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KAT. NR. 244: ELIJA UND DIE WITWE VON SAREPTA
Fig. 366, 372, 374, 385, Abb. 256, 269, 272

Position: 6a, von 1975 bis 2006 in der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 6b; davor bis 1942 in der Paulikirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 5c.
Maße: H. 67,5 cm, B. 57,5 cm.
Erhaltung: Auf der Außenseite ein fester, bräunlichgelber bis weißlicher Wetterstein. Das in seinem Bestand noch wesentlich originale Feld zählt mit seiner noch verhältnismäßig gut erhaltenen Binnenzeichnung zu den besser erhaltenen des Zyklus. Vereinzelt scheinen Flickstücke Wiederverwendung gefunden zu haben.
Ikonographie: Die Medaillonszene unterstreicht in der Kreuzform, in der die Witwe von Sarepta die in der alttestamentlichen Textvorlage (1 Kön 17,8–16) thematisierten zwei Holzscheite Elija überreicht, den Bezug zur Kreuztragung Christi, mit der die Begebenheit im typologischen Kontext regelmäßig in Verbindung gebracht wird[1311].
Elija trägt in der Brandenburger Medaillonszene wie fast alle der alttestamentlichen Propheten des Zyklus eine Art phrygische Mütze (Kat. Nr. 237, 240, 247, 249). Das Gebende, das die Frau um den Kopf trägt, ist ein Hinweis auf ihren Witwenstatus.
Datierung: Brandenburg an der Havel, um 1330.
CVMA 90911

KAT. NR. 245: KREUZTRAGUNG CHRISTI
Fig. 366, 372, 385, Abb. 256, 273

Position: 6b, von 1975 bis 2006 in der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 6c; davor bis 1942 in der Paulikirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 5b.
Maße: H. 67 cm, B. 58 cm.
Inschriften: *ELIA* bzw. *IACOP P(P)*.
Erhaltung: Von wenige Ergänzungen abgesehen in seinem Bestand noch weitgehend mittelalterlich, weist das Feld wie die übrigen des Zyklus' außenseitig eine flächige Korrosionsschicht auf. Die Binnenzeichnung im Gesicht Christi ist durch abgängiges Schwarzlot entstellend ausgedünnt und auch im Gesicht des Schergen nur mehr auf die wesentlichen Linien beschränkt. Die auffälligen, ikonographisch nicht motivierten Größenunterschiede der Figuren und die mangelhafte Kohärenz von Gestik und Blickrichtung, ja die unglückliche Komposition überhaupt werfen die Frage auf, ob im Zuge der Instandsetzungskampagne 1868/70 nicht möglicherweise auch in die Komposition eingegriffen wurde.
Ikonographie: Die Präsenz der Gottesmutter bei der Kreuztragung Christi ist nicht selbstverständlich, aber im 14. Jahrhundert auch nicht ungewöhnlich[1312]. Christus sucht nicht, wie es die Bildtradition erwarten lassen würde, den Blickkontakt mit seiner Mutter, sondern blickt den Betrachter frontal an.
Eines der beiden Spruchbänder benennt den Propheten, der es in der Hand hält (Elija). Beim zweiten Propheten ist der Fall nicht eindeutig.
Datierung: Brandenburg an der Havel, um 1330.
CVMA 90912

KAT. NR. 246: KUNDSCHAFTER MIT DER TRAUBE
Fig. 366, 372, 385, Abb. 256

Position: 6c, von 1975 bis 2006 in der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 6d; davor bis 1942 in der Paulikirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 5a.
Maße: H. 67,5 cm, B. 58,5 cm.
Datierung: Berlin, 1868/70. CVMA 90913

KAT. NR. 247: MOSE UND DIE EHERNE SCHLANGE
Fig. 366, 372, 376, 385, Abb. 256, 270, 274

Position: 7a, von 1975 bis 2006 in der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 7b; davor bis 1942 in der Paulikirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 6c.
Maße: H. 66,5 cm, B. 57,5 cm.
Erhaltung: Bräunlich bzw. ockerfarbener Wetterstein auf der Außenseite der Gläser. In seinen szenischen Anteilen noch weitgehend mittelalterlich ist im Wesentlichen die Partie hinter Mose ergänzt. Im Hinblick auf eine Anpassung der Helligkeitswerte wurde in der Werkstatt Hajna ein blaues Hintergrundornament doubliert. Einzelne Gläser weisen überdurchschnittlich viele (geklebte) Sprünge auf.
Ikonographie: Mose ist nicht mit Hörnern charakterisiert, wie es in der Darstellungstradition häufig der Fall ist[1313], sondern hält die Gesetzestafeln als Attribut in der Hand und trägt, wie auch im Feld mit der Gesetzesübergabe (Kat. Nr. 249), eine mützenartige Kopfbedeckung. Verglichen mit älteren oder zeitgleichen Darstellungen in der Glasmalerei fällt die figurenreduzierte Komposition auf, die weder die am Boden liegenden Opfer noch die Israeliten zeigt, die die eherne Schlange anbeten[1314].
Der im Johannesevangelium (Joh 3,14–15) von Christus selbst thematisierte Zusammenhang dieser alttestamentlichen Begebenheit mit der Kreuzigung hat die beiden Szenen zu einer der geläufigsten Typologiepaare werden lassen.

[1311] Zur Darstellungstradition grundsätzlich siehe LCI, 4, 1972, Sp. 45f. (Jürgen Paul/Werner Busch).

[1312] Siehe beispielsweise Burg Hohenzollern, Michaelskapelle, Fenster n V, 1a, ehemals Stetten, Dominikanerinnen-Klosterkirche (Ende 13. Jahrhundert), CVMA Deutschland I, 1958, S. 207; Heiligenberg Schlosskapelle, Nr. 9, ehemals Konstanz, Dominikanerkirche (um 1320), CVMA Deutschland II,1, 1979, S. 143f.; Halberstadt, Dom, Fenster I, 9b (vor 1362), CVMA Deutschland XVII, 2003, S. 105. Mühlhausen/Th., Blasiuskirche, Fenster I, 1B (um 1360/70), CVMA Deutschland XVI, 1993, S. 31. Zur Darstellungstradition grundsätzlich Schiller, 1966–1991, 2, 1968, S. 88–92; LCI, 2, 1970, Sp. 649–653 (Heinrich Laag/Géza Jászai); Ulbert-Schede, 1968.

[1313] Mellikopf, 1970.

[1314] Vgl. Aachen, Sammlung Ludwig (2. Viertel 13. Jahrhundert), Kat. Ausst. Köln, 1998, S. 172f. (Rüdiger Becksmann); Assisi, S. Francesco, Oberkirche, (West-)Chor, Fenster nord II, 2 a (um 1255), Martin, 1997, S. 249; Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, ehemals Wimpfen im Tal, Ritterstiftskirche (um 1270/80), Beeh-Lustenberger, 1967/1973, 1, S. 46f.; Burg Hohenzollern, Michaelskapelle, ehemals Stetten, Dominikanerinnen-Klosterkirche (Ende 13. Jahrhundert), CVMA Deutschland I,1, 1958, S. 206; Esslingen, Franziskanerkirche, Fenster I, 2 c (um 1325), CVMA Deutschland I,1, 1958, S. 144; Esslingen, Frauenkirche, Fenster I, 9c (um 1330), CVMA Deutschland I,1, 1958, S. 167; Schloss Erbach, Rittersaal, ehemals Wimpfen am Berg, Dominikanerkirche (um 1300), CVMA Deutschland I,1, 1958, S. 242. In der Dramatik und im Figurenpersonal ähnlich reduziert ist beispielsweise die Szene in Esslingen, Stadtkirche St. Dionys, Fenster I, 12 b (um 1280), CVMA Deutschland I,1, 1958, S. 78 bzw. zuletzt Kat. Ausst. Esslingen, 1997, S. 60f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Datierung: Brandenburg an der Havel, um 1330.

CVMA 90914

KAT. NR. 248: KREUZIGUNG CHRISTI

Fig. 366, 368, 372, 385, Abb. 256, 275

Position: 7b, von 1975 bis 2006 in der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 7c; davor bis 1942 in der Paulikirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 6b.
Maße: H. 67,5 cm, B. 57,5 cm.
Inschriften: *D[..]AMATUS* und *HIC.PENDI<T>* sowie I:N:*R:I:*.
Erhaltung: In seinem Bestand noch weitgehend mittelalterlich (linker Arm Christi erneuert) ist die Binnenzeichnung korrosionsbedingt in Mitleidenschaft gezogen. Ein Sprungblei im Gesicht des Gekreuzigten wurde bei der letzten Instandsetzungskampagne wieder entfernt.
Ikonographie: Als zentrales Thema der christlichen Erlösungstheologie haben die zahlreichen Darstellungen der Kreuzigung Christi bei aller Konstanz des Bildpersonals eine Unzahl von Variationen hervorgebracht. Einer der entscheidenden Veränderungen innerhalb der ikonographischen Tradition, die Darstellung des Gekreuzigten mit geschlossenen Augen, der mit drei Nägeln ans Kreuz genagelt ist, hatte sich bereits im ausgehenden 12. und beginnenden 13. Jahrhundert herausgebildet[1315]. Damit einher ging eine immer stärkere Kontorsion des am Kreuz hängenden Körpers[1316]. Die Art und Weise, wie das Lendentuch mit seiner großen Schüsselfalte im Schritt drapiert ist, zählt zum gängigen Motiv- und Stilrepertoire der Kreuzigungsdarstellung des späten 13. und frühen 14. Jahrhunderts[1317]. Nicht ungewöhnlich für eine Kreuzigungsdarstellung ist schließlich, dass Johannes ein Buch in der Hand hält[1318].
Die Spruchbänder der Propheten benennen in diesem Fall nicht die Dargestellten, sondern kommentieren die Handlung.
Datierung: Brandenburg an der Havel, um 1330.

CVMA 90915

KAT. NR. 249: GESETZESÜBERGABE AN MOSE

Fig. 366, 372, 385, Abb. 256, 276

Position: 7c, von 1975 bis 2006 in der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 7d; davor bis 1942 in der Paulikirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 6a.
Maße: H. 67,5 cm, B. 56 cm.
Inschrift: „1554 neu gemacht" sowie „Das erstemal umgefas(t) 1719" und „Das drittemal 1868 von A. Wolf und O. Diede Glaßergesellen aus Königsgrätz" (handschriftlich eingeritzt)[1319].
Erhaltung: Das Feld weist nur noch geringe Anteile mittelalterlicher Glassubstanz auf: Original sind allein der Unterkörper und das Gesicht Moses sowie das Gesicht Gottvaters (von einem Bodenstück und einem Rahmenfragment einmal abgesehen), wobei nicht klar ist, ob die mittelalterlichen Bestandteile überhaupt allesamt aus diesem Handlungszusammenhang stammen. Ein großer Teil der Ergänzungen wurde im Hinblick auf eine einheitliche Helligkeit in der Werkstatt Hajna doubliert. Dort wurde auch der Bart Gottvaters angefertigt.
Ikonographie: Mose ist nicht mit Hörnern wiedergegeben, wie es in der Darstellungstradition häufig der Fall ist, sondern trägt wie auch im Feld mit der ehernen Schlange (Kat. Nr. 247) eine mützenartige Kopfbedeckung. Aufrecht stehend nimmt er die Gesetzestafeln in Empfang[1320]. Der anekdotisch wirkende erhobene Zeigefinger Gottvaters kann angesichts der zahlreichen Ergänzungen in diesem Feld auch einem späteren Eingriff geschuldet sein.
Datierung: Brandenburg an der Havel, um 1330.

CVMA 90916

KAT. NR. 250: SIMSON MIT DEN TOREN VON GAZA

Fig. 366, 372, 385, Abb. 256, 277

Position: 8a, von 1975 bis 2006 in der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 8b; davor bis 1942 in der Paulikirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 7c.
Maße: H. 67,5 cm, B. 57,5 cm.
Erhaltung: In seinen Bestandteilen zu weiten Teilen noch original ist es im Wesentlichen ein Teil des von Simson geschulterten Stadttores, das bei der Restaurierungskampagne in der Werkstatt

[1315] Zuletzt LUTZ, 2004.

[1316] Vgl. Esslingen, Stadtkirche St. Dionys, Fenster I, 12 c (um 1280), CVMA DEUTSCHLAND I,1, 1958, S. 78, Abb. 32; Esslingen, Franziskanerkirche, Fenster I, 2b (um 1325), CVMA DEUTSCHLAND I,1, 1958, S. 144, Farbabb. 4; Esslingen, Frauenkirche, Fenster I, 9 b (um 1330), CVMA DEUTSCHLAND I,1, 1958, S. 167, Abb. 335; Burg Hohenzollern, Michaelskapelle, ehemals Stetten, Dominikanerinnen-Klosterkirche (Ende 13. Jahrhundert), CVMA DEUTSCHLAND I,1, 1958, S. 207, Abb. 507.

[1317] Vgl. Esslingen, Stadtkirche St. Dionys, Fenster I, 12 c (um 1280), CVMA DEUTSCHLAND I,1, 1958, S. 78, Abb. 32; Freiburg i. Brsg., Münster, Lhs. süd XXI, 3 b, ehemals Konstanz, Münster, Mauritius-Rotunde (um 1318), BECKSMANN, 1995, S. 107f., Abb. S. 132; Esslingen, Franziskanerkirche, Fenster I, 2b (um 1325), CVMA DEUTSCHLAND I,1, 1958, S. 144, Farbabb. 4; Heiligenberg, Schlosskapelle (um 1320), KAT. AUSST. KÖLN, 1998, S. 236f. (Rüdiger Becksmann).

[1318] Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, ehemals Wimpfen im Tal, Ritterstiftskirche (um 1270/80), BEEH-LUSTENBERGER, 1967/1973, 1, S. 47; Burg Hohenzollern, Michaelskapelle, ehemals Stetten, Dominikanerinnen-Klosterkirche (Ende 13. Jahrhundert), CVMA DEUTSCHLAND I,1, 1958, S. 207, Abb. 507; Schloss Erbach, Rittersaal, ehemals Wimpfen am Berg, Dominikanerkirche (um 1300), CVMA DEUTSCHLAND I,1, 1958, S. 240, Abb. 579; Köln, Museum Schnütgen, ehemals Soest (Anfang 14. Jahrhundert), KAT. AUSST. KÖLN, 1998, S. 204f. (Carola Hagnau); Wienhausen, Kloster, Chorgang II, AB (um 1330), CVMA DEUTSCHLAND VII,2, 1992, S. 224–226, Abb. 229.

[1319] Vgl. oben Anm. 1224.

[1320] Im Medium der Glasmalerei siehe beispielsweise Münster, Westfälisches Landesmuseum, ehemals Arnstein a. d. Lahn, Prämonstratenser-Klosterkirche (1170/80), PARELLO, 2007, S. 31, Nr. 3; Mönchengladbach, St. Vitus, Fenster I, 14a (1270/75), KAT. AUSST. KÖLN, 1998, S. 142–145 (Daniel Hess); Köln, Dom, Fenster s X, 10a (um 1280), CVMA DEUTSCHLAND IV,1, 1974, S. 90. Zur Darstellungstradition grundsätzlich LCI, 3, 1971, Sp. 282–297 (Hanspeter Schlosser).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Hajna ergänzt worden ist[1321]. Der Ornamenthintergrund ist von Sprungbleien durchsetzt. Die Binnenzeichnung hat sich recht gut erhalten, ist im Gesicht allerdings entstellend auf die Konturlinien reduziert. Bei der Restaurierung in der Werkstatt Hajna sind einige Gläser ersetzt worden.
Ikonographie: Das Feld zeigt Simson, der ein Gazator wie eine große Truhe geschultert hat. Die Szene kommt ohne alle den Kontext erläuternden Details aus und unterscheidet sich darin von den erhaltenen Darstellungen dieses Themas in der Glasmalerei, die in der Regel das leere Stadttor oder wenigstens Landschaft bzw. Vegetation zeigen[1322]. In der gewölbten Bodenfläche ist allenfalls der Berg Hebron zu erkennen, wohin Simson die Tore getragen hat (Ri 16,1–3).
Datierung: Brandenburg an der Havel, um 1330.

CVMA 90917

KAT. NR. 251: AUFERSTEHUNG CHRISTI

Fig. 366, 372, 385, Abb. 256

Position: 8b, von 1975 bis 2006 in der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 8c; davor bis 1942 in der Paulikirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 7b.
Maße: H. 67,5 cm, B. 57 cm.
Inschrift: ·TADEUS.
Datierung: Berlin, 1868/70.

CVMA 90918

KAT. NR. 252: JONA VOM WALFISCH AUSGESPIEN

Fig. 366, 372, 385, Abb. 256, 278

Position: 8c, von 1975 bis 2006 in der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 8d; davor bis 1942 in der Paulikirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 7a.
Maße: H. 67,8 cm, B. 56 cm.
Erhaltung: Kopf und Brust mit Armen im Zuge der Instandsetzungskampagne 1868/70 ergänzt. Aus dieser Zeit stammen wohl auch die zahlreichen Sprungbleie, die den Ornamenthintergrund durchsetzen.
Ikonographie: Als eine im Evangelium von Christus selbst thematisierte (Mt 12,40) alttestamentliche Präfiguration zur Auferstehung findet sich die Jona-Szene (Jona 2,1–11) im typologischen Kontext regelmäßig in diesem Zusammenhang abgebildet. Das gilt für die gängigen typologischen Handschriftengruppen nicht weniger als für Bibelfenster (vgl. Kat. Nr. 312). Jona kann dabei seitlich oder frontal, mit ausgebreiteten Händen oder betend dargestellt, der Fisch kann ganz oder nur teilweise zu sehen sein. Verglichen mit den in der Glasmalerei erhaltenen Bildbeispielen kommt die Szene in Brandenburg völlig ohne Bilddetails wie Baum, Ufer oder Stadt aus[1323].
Datierung: Brandenburg an der Havel, um 1330.

CVMA 90919

KAT. NR. 253: ORNAMENTFELD MIT ZWEI PROPHETEN (ABRAHAM UND OBADJA)

Fig. 366, 372, 384f., Abb. 256, 280, 282

Position: 9a, von 1975 bis 2006 in der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 9b; davor bis 1942 in der Paulikirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 8c.
Maße: H. 67 cm, B. 59 cm.
Inschriften: [abraham] bzw. [obadja: pp].
Erhaltung: Bis auf Kopf und Kopfbedeckung der linken Figur ist das Feld das Werk der Instandsetzungskampagne von 1868/70.
Ikonographie: Vgl. Kat. Nr. 229.
Datierung: Brandenburg an der Havel, um 1400 (sowie Berlin, 1868/70).

CVMA 90920

KAT. NR. 254: HIMMELFAHRT CHRISTI

Fig. 366, 372, 385, Abb. 256, 279

Position: 9b, von 1975 bis 2006 in der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 9c; davor bis 1942 in der Paulikirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 8b.
Maße: H. 68 cm, B. 58 cm.
Inschriften: [SIO:P:] bzw. *VIDETE*.
Erhaltung: Der mehr oder weniger vollständige Erhaltungszustand der einzelnen Figuren darf angesichts ikonographischer Unregelmäßigkeiten (siehe „Ikonographie“) nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Komposition der Szene unter Umständen nicht mehr original ist.
Ikonographie: Im Unterschied zu den geläufigen Himmelfahrtsdarstellungen der Zeit sind nur drei Apostel zugegen[1324]. Ungewöhnlich ist ferner die prominente Position des bartlosen, weißgekleideten Jüngers in der Mittelachse. Die Anwesenheit der Gottesmutter entspricht hingegen der Darstellungstradition[1325]. Beim himmelfahrenden Christus erlaubt der Erhaltungszustand nicht mehr zu beurteilen, ob die Figur frontal oder seitlich wiedergegeben ist, wie es sich in Italien im frühen 14. Jahrhundert herausbilden sollte. Der Fußabdruck Christi

[1321] Richter, 2004, S. 130.

[1322] Vgl. zum Beispiel die entsprechende Scheibe im Württembergischen Landesmuseum in Stuttgart aus der Klosterkirche Alpirsbach (um 1160/70), Becksmann, 1995, S. 46f.; Esslingen, St. Dionys, Fenster I, 14b (um 1280), zuletzt Kat. Ausst. Esslingen, 1997, S. 62, Nr. 12; Wimpfen am Berg, Stadtkirche, Fenster I, 6b, CVMA Deutschland I,1, 1958, S. 233; Burg Hohenzollern, Michaelskapelle, ehemals Stetten, Dominikanerinnen-Klosterkirche (Ende 13. Jahrhundert), Ebd., S. 207; Schloss Erbach, Rittersaal, ehemals Wimpfen am Berg, Dominikanerkirche (um 1300), ebd. , S. 242; Esslingen, Franziskanerkirche, Fenster I, 3c (um 1325), ebd., S. 145; Esslingen, Frauenkirche, Fenster I, 10c (um 1330), ebd., S. 167; Frankfurt (Oder), Marienkirche, Fenster I, 10a (um 1370), siehe Kat. Nr. 310; Ebstorf, Kloster, Kreuzgang, XIV, 3c (um 1410), CVMA Deutschland VII,2, 1992, S. 70f. Zur Darstellungstradition siehe grundsätzlich LCI, 4, 1972, Sp. 30–38 (Wolfger Bulst).

[1323] Siehe beispielsweise Köln, St. Kunibert, Fenster H I (1220/30), Becksmann 1995, S. 52–54; Assisi, S. Francesco, Oberkirche, (West-)Chor, Fenster nord II, 4a (um 1255), Martin, 1997, S. 250; Mönchengladbach, St. Vitus, Fenster I, 12a (1270/75), Kat. Ausst. Köln, 1998, S. 142–145; Burg Hohenzollern, Michaelskapelle, ehemals Stetten, Dominikanerinnen-Klosterkirche (Ende 13. Jahrhundert), CVMA Deutschland I,1, 1958, S. 205; Esslingen, Franziskanerkirche, Fenster I, 3a (um 1325), ebd., S. 144; Esslingen, Frauenkirche, Fenster I, 10a (um 1330), ebd., S. 167; Frankfurt (Oder), Marienkirche, Fenster I, 10c (um 1370), siehe Kat. Nr. 312; Ebstorf, Kloster, Kreuzgang, Fenster XIV, 4b (um 1410), CVMA Deutschland VII,2, 1992, S. 71. Zur Darstellungstradition siehe grundsätzlich LCI, 2, 1970, Sp. 414–421 (Jürgen Paul).

[1324] Zur Himmelfahrtsikonographie allgemein Schrade, 1930; Gutberlet, 1935; LCI, 2, 1970, Sp. 268–276 (Alfred A. Schmid).

[1325] Siehe unten Anm. 1732.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

weist mit den Zehen nach oben (vgl. Kat. Nr. 314)[1326].
Datierung: Brandenburg an der Havel, um 1330.

CVMA 90921

KAT. NR. 255: ORNAMENTFELD MIT ZWEI PROPHETEN (NAHAM UND SABIKU)

Fig. 366, 372, 384f., Abb. 256, 281, 283

Position: 9c, von 1975 bis 2006 in der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 9d; davor bis 1942 in der Paulikirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 8a.
Maße: H. 67,5 cm, B. 56 cm.
Inschriften: [naham:] bzw. [sabiku].
Erhaltung: Bis auf Kopf, Kopfbedeckung, Brust und linke Hand der rechten Figur ist das Feld das Werk der Instandsetzungskampagne von 1868/70.
Ikonographie: Vgl. Kat. Nr. 229.
Datierung: Brandenburg an der Havel, um 1400 (sowie Berlin, 1868/70).

CVMA 90922

KAT. NR. 256: ORNAMENTFELD MIT ZWEI PROPHETEN (MELCHISEDEK UND HENOCH)

Fig. 372, 384f., Abb. 256, 284, 286

Position: 10a, von 1975 bis 2006 in der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 10b; davor bis 1942 in der Paulikirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 10c.
Maße: H. 68,5 cm, B. 56 cm.
Inschriften: [.melchisede(k)] bzw. [enoch].
Erhaltung: Das Feld ist mit Ausnahme des Gesichts Melchisedeks vollständig das Werk der Instandsetzungskampagne von 1868/70.
Ikonographie: Vgl. Kat. Nr. 229.
Datierung: Brandenburg an der Havel, um 1400 (sowie Berlin, 1868/70).

CVMA 90923

KAT. NR. 257: ORNAMENTFELD MIT ZWEI PROPHETEN (HAGGAI UND JESAJA)

Fig. 366, 372, 384f., Abb. 256, 285, 287

Position: 10b, von 1975 bis 2006 in der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 10c; davor bis 1942 in der Paulikirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 9b.
Maße: H. 67,5 cm, B. 57,5 cm.
Inschriften: [haggai] bzw. [·ysaya].
Erhaltung: Bis auf Gesicht, rechten Arm und rechte Hand des im Profil wiedergegebenen Bärtigen ist das Feld das Produkt der Instandsetzungskampagne des 19. Jahrhunderts (1868/70).
Ikonographie: Vgl. Kat. Nr. 229.
Datierung: Brandenburg an der Havel, um 1400 (sowie Berlin, 1868/70).

CVMA 90924

KAT. NR. 258: ORNAMENTFELD MIT ZWEI PROPHETEN (HESEKIEL UND SAMUEL)

Fig. 372, 384f., Abb. 256, 288

Position: 10c, von 1975 bis 2006 in der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 10d; davor bis 1942 in der Paulikirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 10a.
Maße: H. 68 cm, B. 54,5 cm.
Inschriften: [heseki(e)l.] bzw. [samuel].
Erhaltung: Bis auf Gesicht mit Hand und Kopfbedeckung ist das Feld das Produkt der Instandsetzungskampagne des 19. Jahrhunderts (1868/70).
Ikonographie: Vgl. Kat. Nr. 229.
Datierung: Brandenburg an der Havel, um 1400 (sowie Berlin, 1868/70).

CVMA 90925

KAT. NR. 259: ORNAMENTFELD MIT ZWEI PROPHETEN (JEREMIA UND ELIJA)

Fig. 372, 385, Abb. 256

Position: 11a, von 1975 bis 2006 in der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 11b; davor bis 1942 in der Paulikirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 11c.
Maße: H. 68 cm, B. 57,5 cm.
Inschriften: jeremias:(p)p bzw. elia(s)·pp.
Datierung: Berlin, 1868/70.

CVMA 90926

KAT. NR. 260: ORNAMENTFELD MIT ZWEI PROHETEN (JEREMIA UND DAVID)

Fig. 372, 385, Abb. 256

Position: 11b, on 1975 bis 2006 in der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 11c; davor bis 1942 in der Paulikirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 11b.
Maße: H. 68 cm, B. 57,5 cm.
Inschriften: yerem(ia)s. bzw. david.
Datierung: Berlin, 1868/70.

CVMA 90927

KAT. NR. 261: ORNAMENTFELD MIT ZWEI PROPHETEN (HABAKUK UND SABUKA)

Fig. 372, 385, Abb. 256

Position: 11c, von 1975 bis 2006 in der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 11d; davor bis 1942 in der Paulikirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 11a.
Maße: H. 68 cm, B. 55,5 cm.
Inschriften: .abaku(k) bzw. sabuka:(p)p.
Datierung: Berlin, 1868/70.

CVMA 90928

KAT. NR. 262: ORNAMENTFELD

Fig. 372, 385, Abb. 256

Position: 12a, on 1975 bis 2006 in der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 12b; davor bis 1942 in der Paulikirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 12a.
Maße: H. 67 cm, B. 53,5 cm.
Datierung: Berlin, 1868/70.

CVMA 90929

[1326] Siehe dazu WORM, 2003.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KAT. NR. 263: ORNAMENTFELD MIT ZWEI PROPHETEN (ZEVANIAS UND AMOS)

Fig. 372, 385, Abb. 256

Position: 12b, von 1975 bis 2006 in der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 12c; davor bis 1942 in der Paulikirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 12b.
Maße: H. 86,5 cm, B. 53,5 cm.
Inschriften: zevanias(:p)p bzw. amos:.
Datierung: Berlin, 1868/70.

CVMA 90930

KAT. NR. 264: ORNAMENTFELD

Fig. 372, 385, Abb. 256

Position: 12c, von 1975 bis 2006 in der Katharinenkirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 12d; davor bis 1942 in der Paulikirche in Brandenburg an der Havel, Chor I, 12c.
Maße: H. 66 cm, B. 52,5 cm.
Datierung: Berlin, 1868/70.

CVMA 90931
FM

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

BRANDENBURG AN DER HAVEL · DOMMUSEUM DES DOMSTIFTS BRANDENBURG

GEGENWÄRTIGER BESTAND, GESCHICHTE DER SAMMLUNG: Um Ausstellungsräume für die kostbaren Ausstattungsstücke des Domes und weitere sakrale Kunst zu gewinnen, begann man 1965, unmittelbar nach dem Abschluss der Domrestaurierung, mit der Instandsetzung der Stiftsklausur. Mit zunächst drei Räumen konnte das Dommuseum schließlich am 14. Oktober 1979 eröffnet werden[1327]. Kurz zuvor hatte man dem Museum drei Glasgemälde des 13. Jahrhunderts angewiesen, deren museale Verwahrung wegen ihrer herausragenden Bedeutung sowie aus konservatorischen Gründen geraten schien. Die beiden Kopffragmente (Kat. Nr. 265f.) aus der Dorfkirche in Paretz und die Stifterscheibe (Kat. Nr. 426) aus der Pfarrkirche in Kuhsdorf wurden damals zusammen mit der frühgotischen Madonna aus dem Mittelfenster des Domes (Kat. Nr. 228) in den Fenstern des Kapitelsaals eingesetzt[1328]. Die beiden im Jahr 1991 durch eine testamentarische Verfügung in den Besitz des Dommuseums gelangten Scheiben mit einem betenden Stifterpaar und einem Münzschläger im Stil französischer Glasmalereien aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts wurden als Pasticcios wohl erst im frühen 20. Jahrhundert angefertigt[1329].

GLASMALEREIEN GESICHERTER HERKUNFT

ZWEI FRAGMENTE AUS DER MAGDEBURGER LIEBFRAUENKIRCHE

Fig. 386f., 390f., Abb. 289–292

BIBLIOGRAPHIE: BERGAU, 1885, S. 553 (zwei Köpfe von Heiligen); WENTZEL, 1962, S. 313 (Erwähnung); FRODL-KRAFT, 1963, S. 38 (Erwähnung); HAHNLOSER, 1963, S. 36 (Erwähnung); DRACHENBERG, 1963, S. 40 (Erwähnung); MAERCKER, 1967, S. 300–306 (Friedrich Wilhelm III. ließ die beiden aus einem Zyklus lebensgroßer Stand- oder Halbfiguren stammenden Köpfe 1798 in den Fenstern der Kirche seines Sommersitzes Paretz einbauen; sie könnten aus dem Brandenburger oder Magdeburger Dom stammen, stilistisch stehen sie den weiblichen Heiligen auf der Innenseite des Halberstädter Schranks nahe, insbesondere aber einigen Köpfe des Brandenburger Evangelistars); KAT. AUSST. STUTTGART 1977, 1, Nr. 418 (wie MAERCKER, 1967, doch mit einer Datierung um 1210, Rüdiger Becksmann); DRACHENBERG/MAERCKER/RICHTER, 1979, S. 223 (nach archivalischer Überlieferung erhielt Friedrich Wilhelm III. die beiden um 1200 entstandenen Fragmente 1816 aus dem Liebfrauenkloster Magdeburg; Karl-Joachim Maercker); KAT. AUSST. BERLIN, 1980, Nr. 105 (Bericht der Restaurierung von Hajna 1962); KAT. AUSST. ERFURT, 1989, Nr. 3, 4 (wahrscheinlich Reste ganzfiguriger Gestalten, entstanden in Magdeburg; Karl-Joachim Maercker); MAERCKER, 1989, S. 7–18 (die bald nach 1200 entstanden Fragmente wurden am 24. Mai 1816 aus dem Liebfrauenkloster an König Friedrich Wilhelm III. nach Berlin gesandt; sie könnten in einem der gut zwei Meter hohen hölzernen Fensterrahmen gesessen haben, deren Reste vor einigen Jahren bei der Freilegung der Fenster-Öffnungen im Langhaus-Obergaden gefunden wurden); KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG, 1995, Nr. G 16 (um 1210; Monika Böning); KAT. AUSST. MAGDEBURG 1996, Nr. 2.8/9 (wenn es sich bei der Heiligengestalt mit den feinen Barthaaren um Johannes handelt, könnten die beiden Figuren zu einem Zyklus gehört haben, der mit der Darstellung von Aposteln und Tugenden im Blick auf den Ordensgehorsam Beispiele moralischen Verhaltens vor Augen führte; Monika Böning); WITTEKIND, 2009, Nr. 106 (um 1210/20; Frank Martin).

PROVENIENZ: Im Jahr 1816 wurden die beiden Fragmente aus dem Liebfrauenkloster Magdeburg entdeckt und auf Wunsch Friedrich Wilhelms III. am 24. Mai 1816 nach Berlin geschickt. Der König bestimmte sie zum Schmuck der Kirche in seiner ländlichen Sommerresidenz Paretz, die er 1797/98 in neugotischem Stil hatte umgestalten lassen. Sie wurden instand

[1327] ARNDT, 1998, S. 76–79.

[1328] Reg. Nr. 1278, 1290, 1337; RESTAURIERTE KUNSTWERKE, 1979, Kat. Nr. 105. An ihrer Stelle befinden sich seitdem Kopien von Heinz Hajna, Erfurt.

[1329] Dieser Ansicht sind auch meine beiden französischen Kollegen Françoise Gatouillat und Michel Hérold, Paris, denen ich für ihre Stellungnahme zu herzlichem Dank verpflichtet bin.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 386. Oboedientia. Brandenburg an der Havel, Dommuseum. Magdeburg(?), um 1230. – Kat. Nr. 265.

Fig. 387. Heilige(?). Brandenburg an der Havel, Dommuseum. Magdeburg(?), um 1230. – Kat. Nr. 266.

gesetzt, in Medaillonform gebracht und 1817 einander gegenüber im Maßwerk des jeweils mittleren von drei Fenstern an der Nord- und Südseite des Schiffs eingefügt[1330].

Ursprünglicher Standort: Die beiden Fragmente sind die einzigen erhaltenen Zeugnisse romanischer Glasmalerei aus Magdeburg. Allerdings liegt ihr Schicksal vor 1816 im Dunkeln. Aus den Dokumenten geht nur hervor, dass sie aus der Liebfrauenkirche stammen, aber nicht, wo sie dort gefunden wurden[1331]. Weder in den Archivalien noch in alten Beschreibungen der Liebfrauenkirche ist von Glasmalereien die Rede.
Die Kirche des 1017/18 gegründeten Marienstifts[1332], eine dreischiffige kreuzförmige Basilika, war im Wesentlichen bereits unter Erzbischof Werner (1063–1078) in frühromanischem Stil aufgeführt worden[1333]. Sie besitzt ein Langhaus zu neun Arkaden, ein dreijochiges Querschiff und ein über der Krypta erhöhtes Sanktuarium mit Chorquadrat und halbrunder Apsis. 1129 übereignete Erzbischof Norbert (1125–1134), der Gründer des Prämonstratenserordens, das Stift den Prämonstratensern. Die Reformierung des Klosters hatte einen wirtschaftlichen Aufschwung zur Folge, der auch die Bautätigkeit beflügelte. Man errichtete zuerst den hoch aufragenden Westbau mit der Doppelturmfassade, anschließend, vermutlich nach dem Brand von 1189, die sogenannte Hochsäulige Kapelle anstelle der nördlichen Nebenapsis, und erneuerte endlich, zwischen 1220 und 1240, das gesamte Kircheninnere. Damals wurden sämtliche Flachdecken durch Gewölbe ersetzt, Pfeilern und Mauern ein vielteiliger Stützenapparat vorgeblendet, so dass der Raum das Aussehen einer frühgotischen Gewölbebasilika erhielt[1334]. Die Umgestaltung spiegelt zugleich die gewachsene Bedeutung des Klosters, das damals als Zentrum der sächsischen Zirkarie und Grablege des bald als Heiligen verehrten Erzbischofs Norbert eine herausragende Stellung einnahm. Spätere bauliche Veränderungen gab es nur wenige. Die große Anlage über dem Grab Norberts mit seinem von einem Altar überbauten Sarkophag im Zentrum entstand wohl kurz nach seiner Kanonisation 1582. Von 1890–91 wurde die Kirche restauriert, dabei der Westabschluss von Chor und Krypta neu gestaltet. Eine zweite umfassen-

[1330] Maercker, 1967, S. 300.
[1331] Reg. Nr. 1248.
[1332] Zur Gründung des Marienklosters vgl. Puhle, 1995; Claude, 1972, S. 346.
[1333] Er stattete das Kloster mit weiteren Besitzungen aus und ließ auch die Kirche mit Schmuck versehen, Mülverstedt, 1876, Nr. 735, S. 296.
[1334] Zur Baugeschichte vgl. Krause, 1995, S. 29f.; Modde, 1911.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

de Instandsetzung erfolgte 1975–77, als der im Zweiten Weltkrieg schwer beschädigte Bau zur Konzerthalle hergerichtet wurde. Dabei erhielten die in späterer Zeit erweiterten Seitenschifffenster ihre alte Form und Größe zurück.
Dass die Fenster der Liebfrauenkirche Bilderschmuck besaßen, wird nicht zuletzt durch Bodenfunde spätgotischer Glasmalereien belegt[1335]. Allerdings bietet die Baugeschichte keinen Anhaltspunkt, wann die Darstellungen aus den Fenstern entfernt worden sein könnten. Weder bei dem Bildersturm von 1524 noch im Dreißigjährigen Krieg erlitt die Kirche Unser Lieben Frauen größere Schäden. Wie man zum Zeitpunkt ihrer Auffindung noch wusste, waren die Kopffragmente die einzigen Überreste von ehemals zwölf großen Fenstern[1336]. Das Format der Köpfe lässt auf Bildnisse von annähernd lebensgroßen Figuren schließen. Als ursprünglicher Standort des Zyklus kommt folglich nur das neunjochige Langhaus in Frage, denn Querhaus und Chor boten nicht genug Platz für so viele Fenster. MAERCKER vermutete eine Herkunft aus den ca. 2 m hohen Fenstern des Obergadens[1337].
Die Ausstattung mit Glasmalereien entsprach jedenfalls dem hohen Rang der Stiftskirche und war schon damals in der Region wohl keine Seltenheit mehr. Schon der ottonische Dom in Magdeburg hatte eine Farbverglasung besessen[1338], und selbst die an der äußersten Peripherie gelegene Kirche des Prämonstratenserklosters in Jerichow hatte bereits um 1170/80 farbigen Fensterschmuck erhalten[1339].

ERHALTUNG: Die Gläser sind insbesondere auf der Außenseite stark korrodiert und von festen dünnen, Transparenz mindernden Belägen bedeckt. Der Zustand der Bemalung hingegen ist inklusive der Halbtöne erstaunlich gut, das Schwarzlot trotz geringer Ausbrüche noch weitgehend stabil.

REKONSTRUKTION, IKONOGRAPHISCHES PROGRAMM: Die Figur der Oboedientia ist durch die Inschrift im Nimbus eindeutig definiert, die Identität der zweiten Gestalt hingegen ungewiss. Sie ist durch ihren Nimbus als heilig ausgewiesen, die langen Haare und das bartlose[1340] Gesicht passen sowohl zu einer Frau als auch zu einem jungen Mann. Die nur kinnlangen Locken und der noch schwach sichtbare Schnurrbart des Fragments lassen darauf schließen, dass zunächst weder eine Frau noch ein Jüngling, sondern ein Mann mittleren Alters dargestellt werden sollte. Daraus folgt, dass in dem Zyklus noch weitere Heilige veranschaulicht waren.
Oboedientia zählt nicht zu den sieben klassischen, sondern zu den monastischen Tugenden, die nur mit Hilfe der sieben Gaben des Hl. Geistes erworben werden können[1341]. Wenn sie zur Anschauung gebracht wurde, dann in der Regel zusammen mit anderen „virtutes“ in einem größeren Kreis[1342]. Darstellungen von Tugenden waren vor allem im 12. und 13. Jahrhundert sehr verbreitet[1343], doch fanden nicht alle Themen auch Eingang in die monumentale Kunst. Das bei weitem geläufigste in dieser Zeit ist der Sieg der Tugenden über die Laster, Gehorsam ist hier häufig neben den Tugenden der Psychomachia vertreten. Das Motiv begegnet zuerst um 1130 in der westfranzösischen Architekturplastik, insbesondere an

[1335] Das bezeugen Bruchstücke, die bei der Grabung von 1975–77 in einer Grube im Bereich des Norbertgrabes gefunden wurden, KAT. AUSST. MAGDEBURG, 1996, Nr. 2.21 (Beate Stoll-Tucker).
[1336] Reg. Nr. 1248.
[1337] MAERCKER, 1989, Anm. 12. Nicht völlig auszuschließen ist freilich, dass es sich bei den beiden Fragmenten um Reste der Chorverglasung handelt. Der Chor war zusammen mit den Gewölben 1652 teilweise eingestürzt, bei seinem Wiederaufbau zwischen 1696–1700 erhielten die Fenster ihre spitzbogige Form und eine neue Blankverglasung, KRAUSE, 1987, S. 30.
[1338] Vgl. hierzu zuletzt BECKSMANN, 1998/1999, S. 202, Abb. 3, mit einer Datierung nach 1024.
[1339] Das belegen figürliche Fragmente, deren Fundort in einer Abfallgrube im Klausurhof allerdings keinen Hinweis auf ihre Lokalisation erlaubt, MAERCKER, 1989, S. 7.
[1340] Rätselhaft ist allerdings der nur in Nahsicht erkennbare Schnurrbart über der Oberlippe. MAERCKER, 1967, Anm. 40, vermutete, dass er nicht mit Schwarzlot, sondern mit einem mikroskopisch feinen, gelblich schimmernden Glaspulver eingebrannt wurde. In der zeitgenössischen Kunst kommen, soweit bekannt, männliche Gesichter, die nur einen Schnurrbart tragen, nicht vor. Ohnehin kennt sie für Männerdarstellungen nur drei Gesichtstypen: den noch bartlosen jungen Mann, den Mann in mittleren Jahren mit einem meist kurz geschnittenen Backenbart und den Greis mit langem weißen Vollbart. Es stellt sich daher die Frage, ob es sich bei dem Schnurrbart um ein Pentiment handelt.
[1341] Neben Oboedientia gehören dazu noch Humilitas, Prudentia, Patientia, Temperantia, Benignitas und Providentia, KATZENELLENBOGEN, 1939.
[1342] Weniger Figuren enthielte nur ein auf die theologischen oder die Kardinaltugenden begrenzter Zyklus, wie etwa Christus, umgeben von den Kardinaltugenden auf dem Tragaltar aus Watterbach (um 1020/40) im Bayerischen Nationalmuseum München, Inv.-Nr. MA 198, vgl. Anm. 1352. Eher unwahrscheinlich, zudem ohne vergleichbares Beispiel, ist die Vermutung, dass beide Fragmente Bestandteile einer Verkündigung waren, die neben Gabriel (der hier dann frontal statt wie sonst im Profil dargestellt wäre) auch die personifizierte Oboedientia als die herausragende Tugend Marias ins Bild setzte, MAERCKER, 1967, S. 304.
[1343] Das belegen die vielen auch schon aus früher Zeit erhaltenen Tugendbäume und -leitern hinlänglich, LMA, 8, 1997, Sp. 1085–1089 (Martin J. Tracey).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Portalen, verbreitete sich jedoch rasch und findet sich bald auch in der Wand- und Glasmalerei. Inhaltlich ist es meistens auf das Jüngste Gericht bezogen, nur hin und wieder auf Maria[1344]. Eines der bekannteren Beispiele ist die Farbverglasung im Westchor des Naumburger Domes (um 1250/60). Im Blick auf das Weltgericht sind dort die Tugenden über den unterlegenen Lastern zusammen mit den auf ihren Verfolgern stehenden Aposteln und weiteren Heiligen als Vertreter der „ecclesia triumphans" ins Bild gesetzt[1345]. Die Tugenden tragen wie üblich Kronen zum Zeichen ihres Triumphs[1346]. Auch die Magdeburger Oboedientia ist mit einer Krone dargestellt, daher liegt die Vermutung nahe, dass sie aus einem solchen Zyklus stammt, womit zugleich die Heiligenfigur eine Erklärung fände[1347]. Vielleicht brachten – um den Gedanken weiter auszuspinnen – die ersten Chorherren, die vermutlich aus Frankreich kamen[1348], die Anregung zu dem Bildprogramm mit. In diesem Fall könnten die Fenster der Magdeburger Liebfrauenkirche sogar den Glasmalereien im Westchor des Naumburger Domes als Vorbild gedient haben.
Nicht auszuschließen, wenngleich durch Beispiele weniger gut zu belegen, sind freilich noch andere Lösungen – etwa eine Darstellung von Maria als Thron Salomonis mit Tugenden und Heiligen[1349] oder ein Zyklus von Aposteln und Tugenden, der den Mönchen des Reformordens Vorbilder der „vita apostolica" und moralischen Verhaltens vor Augen hielt[1350].
Der blaue bzw. rote Bildgrund dürfte sich auch ursprünglich neben den Köpfen befunden haben. Ob das auch für die roten und weißen Streifen sowie den ornamentalen Abschluss über der Heiligenfigur zutrifft, scheint nicht sicher. Als die Köpfe 1816 nach Berlin gesandt wurden, befand sich in der Kiste auch noch „ein Theil ihrer vormaligen Einfassung" von bemerkenswerter „Lebendigkeit der Farben". Vermutlich stammen die Gläser von diesem Bruchstück und wurden 1817 dazu verwendet, die Scheiben in ein gleich großes rundes Format zu bringen, bevor sie neu verbleit in der Paretzer Kirche eingesetzt wurden[1351]. Das Ornamentstück scheint dabei in seinem alten Zusammenhang belassen worden zu sein. Das grüne Blatt ist vielleicht die Hälfte einer Raute, von einem Perlband eingefasst, seitlich mit kleinen violetten Medaillons besetzt und von gelben Akanthusblättern umschlossen. Die beiden Gestalten könnten vor architektonischem Rahmen gestanden haben, darauf deutet der gelbe bogenförmige Streifen mit den aneinander gereihten Halbkreisen und Spitzen.

Stil, Datierung: Die Köpfe sind aus leichter Untersicht in frontaler Haltung dargestellt, was ihnen eine monumentale Wirkung verleiht. Sie haben lange, über der Stirn gescheitelte Haare, die locker über die Schultern fallen und die Ohrläppchen freilassen. Die Gesichter sind ganz natürlich gebildet, schmal, mit langen Nasen, kleinem Mund und ausladendem Kinn. Am auffälligsten sind die großen mandelförmigen Augen. Sie sind weit geöffnet mit streng zur Seite gerichteten Pupillen, was ihrem Blick etwas Pathetisches verleiht. Die Zeichnung ist in kräftigen Konturen sicher und zügig angelegt, Binnenformen sind mit fein differenzierten Linien herausgearbeitet, die Falten an Hals und Stirn und die Schatten unter den Augen zart modelliert. Bei aller Ähnlichkeit sind die Köpfe von verschiedener Hand ausgeführt. Gefälliger scheint das Antlitz des oder der Heiligen, das der Oboedientia hingegen aussagekräftiger. Das liegt vor allem an der souveränen Strichführung und der klaren Ausdrucksweise, die ganz bewusst starke und schwache Linien nebeneinander setzt und manche Konturen, wie das Oberlid, durch feine Radierstriche akzentuiert. Der Vergleich zeigt so deutlich wie selten, welch unterschiedliche Wirkung selbst kleinste Nuancen hervorrufen.
Die stilistische Datierung der Fragmente ist schwierig, da Anhaltspunkte, die sonst etwa Gewänder bieten, fast völlig fehlen. Für die letztlich auf spätantike Vorbilder zurückgehenden und außerordentlich langlebigen Kopftypen lassen sich

[1344] Katzenellenbogen, 1939, S. 14–21, Taf. VI–XI.
[1345] Der Zyklus ist nur zum Teil erhalten, die Tugenden befinden sich in Chor n II, Schubert, 1992, S. 43–52; Drachenberg/Maercker/Richter, 1979, S. 215f. (Karl-Joachim Maercker).
[1346] Vgl. z. B. die Glasmalereien der Westrose von Notre-Dame in Paris (um 1215), dort sind alle Tugenden, auch Oboedientia, gekrönt (Westrose, C-12), CVMA France I, 1959, S. 24–34, 32, Planche 2–4.
[1347] Vorstellbar wäre dann auch, dass das Achsenfenster Maria als der Kirchenpatronin gewidmet war, ähnlich wie im Marienchörchen von St. Patrokli in Soest, das Maria mit den sieben Gaben des Heiligen Geistes in der Spitze des Wurzel-Jesse-Fensters (1160/66) zeigt, vgl. hierzu Korn, 1967, S. 78f.
[1348] Salewsky, 1996, S. 119.
[1349] Unter den Tugenden befindet sich fast immer Oboedientia. Der Bildtypus war um 1200 fest ausgeprägt. Beispiele haben sich vor allem in Österreich erhalten, z.B. in dem Westwandfresko der Petersberger Burgkapelle in Friesach/Kärtnen (um 1200), oder in dem Fresko auf der Ostwand der Westempore im Gurker Dom (1260/65), Marienlexikon, 4, 1994, S. 113–116 (Gregor Martin Lechner).
[1350] Kat. Ausst. Magdeburg, 1996, Nr. 2.8/9 (Monika Böning), mit einer Deutung der Heiligengestalt als Johannes.
[1351] Reg. Nr. 1253.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 388. Magdeburg, Unser Lieben Frauen, Wandmalerei am Bogen zur Turmvorhalle. Um 1220/40.

Fig. 389. Maria als Sedes sapientiae. Brandenburger Evangelistar, Brandenburg an der Havel, Domstiftsarchiv, o. Sign., fol. 97v. Magdeburg, um 1200/10.

Beispiele vom 11. bis weit ins 13. Jahrhundert hinein anführen[1352]. Auch die motivischen Details, die mit breiten Borten besetzten Kragen und die oben halbrunden Kronen mit den drei Knöpfchen, waren lange weit verbreitet und helfen nicht weiter[1353]. Die wenigen Kunstwerke der Region, die aus der Mitte des 12. Jahrhunderts, einem von wirtschaftlichem Niedergang geprägten Zeitraum, noch erhalten sind, zeigen feierlich-ernste Gestalten mit strengen, stilisierten Gesichtern[1354]. Verwandte Physiognomien begegnen erst ab 1170/80[1355], als mit dem ökonomischen Aufschwung auch die Kunstproduktion auflebte und sogar eine regelrechte Hochblüte entwickelte. Die Figuren sind nun in naturalistischeren

[1352] Angefangen vom Watterbacher Tragaltar (um 1020/40) bis zum Quedlinburger Retabel (um 1270). Zum Watterbacher Tragaltar, auf dessen Unterseite fünf von Ranken umschlossene Medaillons mit den Brustbildern Christi und der vier Kardinaltugenden dargestellt sind, KAT. AUSST.MAGDEBURG, 2006, I, Nr. II.33 (Martina Junghans), zum Quedlinburger Retabel vgl. KROOS, 1997.

[1353] Die breiten Borten begegnen fast überall, die Kronen z. B. im Evangelistar Heinrichs II. (1002–1014), Staatsbibliothek Bamberg, Msc. Bibl. 95, KAT. AUSST. BAMBERG, 2002, Nr. 113, Abb. 6, auf dem Figurenestrich in der ehem. Benediktinerklosterkirche Nienburg (um 1200), im Brandenburger Evangelistar, fol. 97v, BRAUN-NIEHR, 2005, Taf. 38, auf Wandmalereien der Liebfrauenkirche Halberstadt, NICKEL, 1997, Abb. 39.

[1354] Etwa auf den Reliefs der Seligpreisungen (um 1160) im Magdeburger Dom, in den Miniaturen des Markwardus-Evangeliars, auf dem Abrahams- bzw. Michaelsteppich (um 1150) im Dommuseum Halberstadt, CVMA DEUTSCHLAND XVII, 2003, S. 31; GOSEBRUCH, 1975, Abb. 1–6.

[1355] Auf Buchmalereien aus Hamersleben, COHEN-MUSHLIN, 2004, S. 110, z. B. Fig. 17, 47, 61, 74.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Formen ausgeführt, in einem Stil, der antikisierende Strömungen aufgreift[1356], wie ihn zum Beispiel auch die Wandmalereien am Vorhallenbogen der Liebfrauenkirche aufweisen (Fig. 388)[1357]. Den Glasmalereifragmenten entsprechende Beispiele hat Karl-Joachim MAERCKER schon 1967 genannt – das Antlitz der Philosophia auf dem Quedlinburger Knüpfteppich der Äbtissin Agnes (zwischen 1184 und 1203/04)[1358], den Kopf eines Engels auf einer Wandmalerei in der Hauptapsis der Halberstädter Liebfrauenkirche[1359] oder das Gesicht Katharinas auf der Innenseite des Halberstädter Schranks (1245/50)[1360]. Analogien, über die knappe Zeichnung, den Blick aus den Augenwinkeln, bis in die Anlage von Schattierungen und Glanzlichtern, die er in Miniaturen des Brandenburger Evangelistars (1200/10)[1361] sah, insbesondere im Gesicht Marias als Sedes sapientiae (Fig. 389), führten ihn zu einer Datierung um 1200[1362]. Dieser zeitliche Ansatz ist auch heute noch plausibel, doch möchte man im Blick auf die Baugeschichte der Kirche die Anfertigung von Bildfenstern erst um 1230 annehmen. Auf eine spätere Entstehung könnte auch der im Vergleich zu der strengen und unbewegten Miene der Maria im Brandenburger Evangelistar auffallend lebendige Ausdruck der beiden Köpfe, ihre sprechende Miene und ihr angespannter Blick deuten. Kaum vor 1230 vorstellbar ist schließlich die fortgeschrittene Form der Majuskeln mit ihren ausgeprägten Bogenschwellungen und dem fast geschlossenen unzialen E[1363].

KAT. NR. 265: OBOEDIENTIA

Fig. 386, 390, Abb. 289, 291

Maße: Dm. 0,46 cm, Außenmaße: H. 56 cm, B. 51,5 cm. Inv. Nr. V 347 K 6.

Inschrift: Im Nimbus in romanischer Majuskel *OBED/IENTIA*.

Erhaltung: Die Fragmente wurden 1962 von Heinz Hajna in Erfurt restauriert. Er erneuerte die Verbleiung, klebte die Brüche mit Metacrylaten und trug die auf der Außenseite liegende transparenzmindernde Korrosion teilweise ab[1364]. Im Jahr 1979 aus Paretz ans Dommuseum überführt, im gleichen Jahr von Hajna neu eingefasst. Innenseite: Die Konturen sind bis auf geringfügige Ausbrüche, insbesondere auf Weiß, noch stabil. Ausgenommen die Stirnfalten der *Oboedientia,* scheinen Halbtöne und Lasuren vorzüglich erhalten. Außenseite: Alle Gläser, ausgenommen die grünen, sind vollständig abgewittert und von einer dünnen festen Korrosionsschicht bedeckt.

Ikonographie: Die inschriftlich als *Oboedientia* bezeichnete Tugend trägt eine Krone, wie sie sonst neben den Kardinaltugenden meist nur den über Laster siegenden Tugenden zukam. Sie blickt angespannt aus den Augenwinkeln, als hielte sie den Atem an. Ihre Kleidung besteht aus einem gelben Gewand und einem roten bestickten Kragen, der bis über die Schultern reicht.

Ornament: Der Kronreif ist mit einem Muster aus ovalen Medaillons, Rauten und Kreisen verziert, die Edelsteine und Perlen vorstellen sollen. Das Ornament des Kragens – ein gleichmäßiges Raster aus von Rauten umschlossenen kleinen Kreisen – war weit verbreitet[1365].

Datierung: Magdeburg(?), um 1230.

CVMA 22061

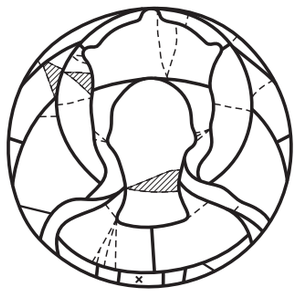


Fig. 390. ES Kat. Nr. 265.

[1356] Prominentestes Beispiel sind die Gestalten auf den Chorschranken der Halberstädter Liebfrauenkirche (um 1200), vgl. hierzu HOHMANN, 2000, S. 126, Taf. 1, Abb. 3–12.

[1357] Die Wandmalereien sind schlecht erhalten, eine Datierung findet sich nur bei KROOS, die im Blick auf die Einwölbung von Chor und Langhaus eine Entstehung um 1220/40 vermutet, KROOS, 1978, S. 283–316, Abb. 26. Die Fresken könnten jedoch auch schon früher, nämlich nach der Errichtung des Westbaus, und damit um 1190 ausgeführt worden sein. Sie weisen jedenfalls keine Ähnlichkeit mit den bereits dem Zackenstil angehörenden Wandmalereien der Thomaskirche in Pretzien (um 1240) auf, die dem Liebfrauenkloster gehörte, NICKEL 1997b, Abb. 12, 14, 27, 29.

[1358] FLEMMING, 1997.

[1359] MAERCKER, 1967, S. 303, mit dem Hinweis auf Pausen und Aufnahmen im Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt, Halle (Saale); MAERCKER, 1989, S. 11.

[1360] KRAUSE, 1997. Den subtilen Aufbau der Zeichnung und Modellierung zeigt deutlich eine Röntgenaufnahme des Johanneskopfes, MÖLLER, 1996, Abb. 4.

[1361] Hierzu vgl. BRAUN-NIEHR, 2005, S. 46f.

[1362] MAERCKER, 1967, S. 302.

[1363] Für diese Auskunft danke ich Dr. Hans Fuhrmann, Halle (Saale), vgl. auch FUHRMANN, 2009, Nr. 20, 24, Nikolaus-Armreliquiar (nach 1225) und Kreuzreliquiar (2. Viertel 13. Jahrhundert).

[1364] MAERCKER, 1967, S. 301.

[1365] Das gleiche Muster begegnet auch in den Miniaturen des Brandenburger Evangelistars, z. B. fol. 5v, BRAUN-NIEHR, 2005, Taf. 8.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KAT. NR. 266: HEILIGE(?)

Fig. 387, 391, Abb. 290, 292

Maße: Dm. 0,45 cm, Außenmaße: H. 56 cm, B. 52 cm. Inv. Nr. V 348 K 6.

Erhaltung: Zur Restaurierung vgl. Kat. Nr. 265. Innenseite: Im Gesicht ist der Zustand der Bemalung inklusive der Lasuren ausgezeichnet, desgleichen auf der linken Kragenhälfte und auf den Ornamenten im oberen Teil der Scheibe. Geringfügige Ausbrüche auf den Haaren und auf dem grünen Blattornament, eine größere Fehlstelle links auf dem gelben Bogenstreifen. Die Gläser der Außenseite sind vollständig korrodiert und von einer festen, 1962 teilweise abgetragenen Korrosionsschicht bedeckt.

Ikonographie: Wen die in Frontalansicht wiedergegebene, nimbierte Gestalt darstellen soll, ist ungewiss. Ihre Kleidung – ein weißes, am Hals mit einer schmalen Borte verziertes Gewand und ein blauer Mantel, dessen aus Gold gewirkter und mit Edelsteinen besetzter Kragen vorne mit einer rechteckigen Brosche geschlossen ist – passt zu einer Frau wie zu einem Mann. Rätselhaft ist der feine, nur in Nahsicht erkennbare Schnurrbart, der vermutlich noch vor der Fertigstellung der Scheibe wieder entfernt worden zu sein scheint.

Ornament: Das Muster des Kragens aus ovalen Medaillons, Rauten und Perlen gleicht dem in der Krone der *Oboedientia*.

Datierung: Magdeburg(?), um 1230.

CVMA 22063

Fig. 391. ES Kat. Nr. 266.

MADONNA MIT KIND AUS BRANDENBURG, DOM

Die 1976 aus dem Bestand des Brandenburger Doms (Chor I, 10b) ausgeschiedene und durch eine Kopie ersetzte Scheibe, deren Entstehung um 1290 anzusetzen ist, wird zusammen mit weiteren Glasmalereien aus der Colmarer Dominikanerkirche unter ihrem letzten Standort bearbeitet (Kat. Nr. 228).

STIFTERPAAR AUS KUHSDORF, DORFKIRCHE

Die Katalogisierung der um 1270/80 entstandenen Scheibe mit dem Stifterpaar Conrad von Quitzow und Frau Margarethe(?) erfolgt unter dem ehemaligen Standort (Kat. Nr. 426).

EF

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

CHORIN · EHEM. ZISTERZIENSERKLOSTER

BIBLIOGRAPHIE: EICHHOLZ/HOPPE, 1927, S. 77 (bei Grabungen wurden 1884/85 im Langhaus u.a. Fragmente der alten Grisaillefenster gefunden; „noch heute“, im Jahr 1927, seien in den Maßwerkzwickeln farbige Glasstücke zu sehen); SCHLEYER, 1928, S. 33 (die Fenster der Kirche hätten Grisaillefenster „mit weißem Laubwerk auf fein oder grob geschnittenem Grunde“ geziert; „nur in den Zwickeln finden sich farbige Gläser: Grüngelb, Rot in zwei Tönen und Blau, alles Überfangglas“); DORMEYER, 1939, S. 16f. (in Grisaillemalerei ausgeführte „Blätter, stilisierte und geometrische Ornamente“ füllten, wie vom Verfasser entdeckte Scherben belegen, einst die Fenster; 1935 seien bei einer „amtlichen Grabung […] auch Scheibenreste mit Inschriften des XV. Jahrh.“ geborgen worden); THORMANN, 1959, S. 223 (Erwähnung); DRACHENBERG/MÜLLER, 1994 (umfassende kunsthistorische und kunsttechnologische Untersuchung der Grabungsfunde von 1991/92; Datierung der Scherben in die Jahre zwischen 1275 und 1290); GOOSS, 1998, S. 79 (Erwähnung); SCHMIDT/FEUERSTAKE, 1998, S. 56 (Erwähnung); RAUE, 2003, S. 10f. (Einordnung der Grisaillefenster in die einst polychrome Fassung des Kirchenraums); BRANDENBURGISCHES KLOSTERBUCH, 2007, 1, S. 347 (Erwähnung).

GEGENWÄRTIGER BESTAND: Sämtliche Fenster der teilzerstörten Kirche besitzen eine neuzeitliche Verglasung. 1970/72 erhielten die Fenster der Westfassade, des Chors und des nördlichen Querschiffs farblose Fensterverschlüsse, nachdem bereits zuvor, im Jahr 1966, der Westflügel des Kreuzgangs neu verglast worden war[1366]. 1927 noch in den Maßwerkzwickeln vorhandene Reste farbigen Glases lassen sich am heutigen Bestand – bis auf ein Bruchstück – nicht mehr nachweisen[1367]. 1991/92 an der Nordwand der Kirche und an der Westwand des Kreuzgangs aufgefundene Reste mittelalterlicher Gläser, insgesamt 1186 Stücke, werden im Depot des Klosters aufbewahrt[1368]. Später geborgene Fragmente lagern ebenfalls in Chorin, einige nach 1998 gehobene Scherben dagegen im Brandenburgischen Landesamt für Denkmalpflege und Archäologischen Landesmuseum, Wünsdorf.

BAUGESCHICHTE: 1258 gründeten die askanischen Markgrafen Johann I. und Otto III. von Brandenburg auf dem Pehlitzwerder im Parsteiner See ein Zisterzienserkloster, das den Namen „Mariensee“ erhielt. Aus letztendlich unbekannten Gründen wurde dieser Standort bereits nach kurzer Zeit aufgegeben und der Konvent an das Südwestufer des Sees Chorin verlegt. Spätestens 1273 begann man dort mit dem Bau der Kirche, die in zwei Bauabschnitten von Ost nach West errichtet wurde[1369]. Das nunmehr nach dem See benannte Kloster, eine Filia von Lehnin, vermehrte seinen Grundbesitz in den Jahren bis 1319 durch Kauf oder Schenkungen zu einer beinahe geschlossenen Domäne, die von der Ortschaft Britz im Westen bis an die Oder reichte. Durch seine ertragreichen Güter und als Grablege der johanneischen Linie der askanischen Landesherren erlangte das Kloster im 14. Jahrhundert große Bedeutung.
1334 fand in der Klosterkirche durch Bruder Egidius, Vikar des Erzbischofs von Magdeburg, die Weihe von sieben Al-

Fig. 392. Chorin, ehem. Zisterzienserkloster. Außenansicht von Südwesten.

[1366] DRACHENBERG/MÜLLER, 1994, S. 10.
[1367] EICHHOLZ/HOPPE, 1927, S. 77, Anm. 1. Lediglich im Maßwerk des Obergadenfensters N XVIII hat sich eine Scherbe rot-gelber Tönung erhalten, RAUE, 2003, S. 11, Abb. 11.
[1368] DRACHENBERG/MÜLLER, 1994, S. 36.
[1369] EICHHOLZ/HOPPE, 1927, S. 48f.; DEHIO, 2000b, S. 174.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

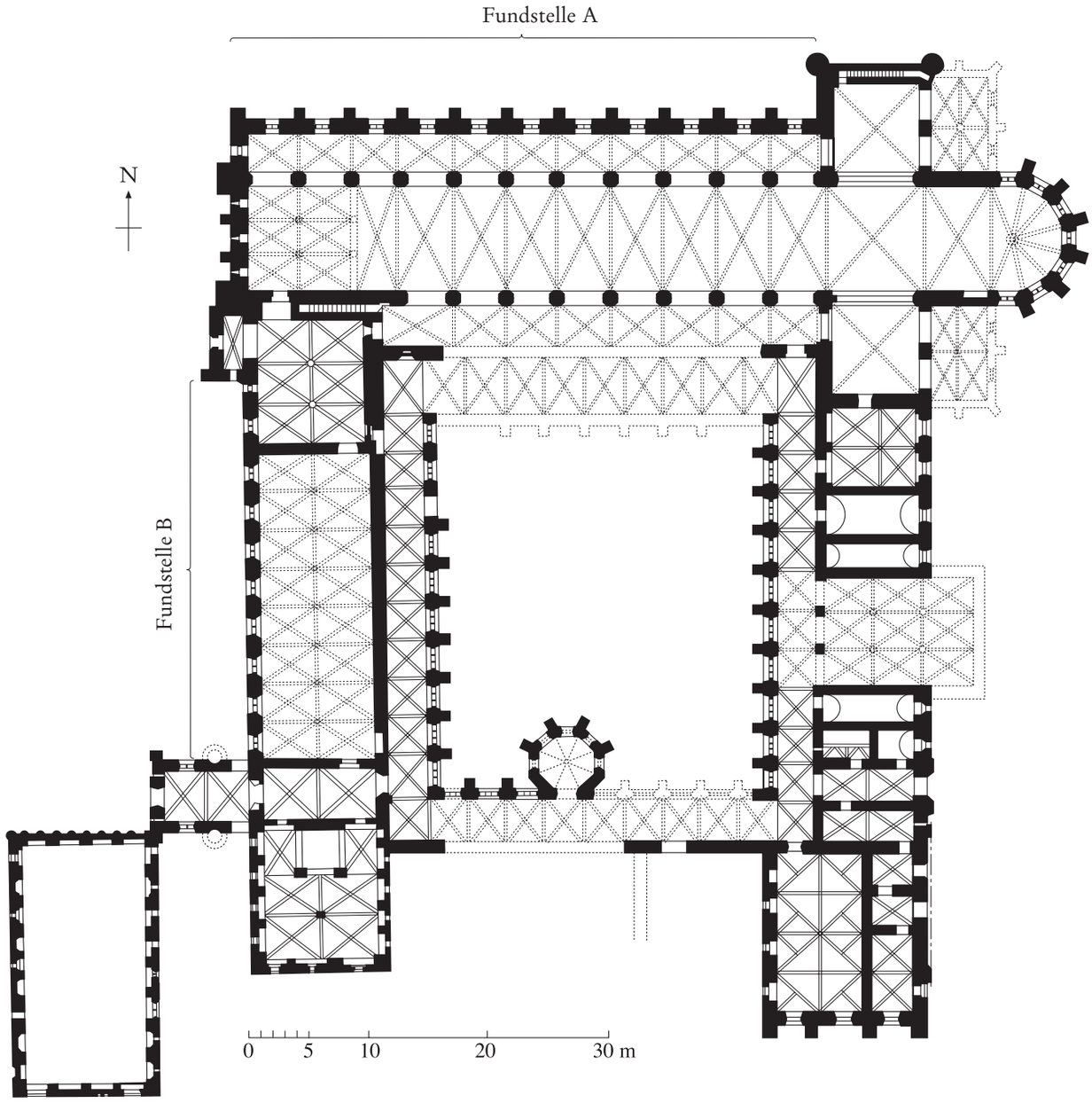


Fig. 393. Chorin, ehem. Zisterzienserkloster. Grundriss.

tären statt[1370]. Ob damit gleichzeitig die feierliche Schlussweihe des Gotteshauses vollzogen wurde, wie des Öfteren in der Literatur angenommen wird, darf angezweifelt werden; diese könnte, folgt man bauhistorischen Erkenntnissen, auch einige Jahre früher erfolgt sein[1371]. Der Kirchenbau ist eine einst vollständig gewölbte, elfjochige Basilika mit Querhaus und einjochigem Chor mit 7/12-Schluss (Fig. 393). Jeder Querhausarm besitzt einen aufwändigen Blendgiebel, die Westfassade einen dreiteiligen, in der Mitte überhöhten repräsentativen Staffelgiebel, dessen Mittelteil von rechteckigen Treppentürmen

[1370] Eichholz/Hoppe, 1927, S. 58.

[1371] Die Thermolumineszenzdatierung von Fassadenziegeln ergab als Kernzeitraum 1297–1320, Dehio, 2000b, S. 176.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

eingefasst wird (Fig. 392). Alle Fenster des Chorpolygons und der Obergaden waren zweibahnig und besaßen einen Maßwerkabschluss (Fig. 394). Die Fenster der Seitenschiffe waren ursprünglich ebenfalls zweibahnig.

Zeitgleich mit der Klosterkirche begann man mit dem Bau der Klosteranlage und des Kreuzgangs. Dendrochronologische Untersuchungen haben ergeben, dass der Ost- und Westflügel – der Südflügel des Kreuzgangs wurde 1624 abgebrochen – in den 1290er Jahren vollendet worden ist. Der zweigeschossige Westtrakt, der von Süden nach Norden errichtet wurde, nahm über einem Kellergeschoss die Klosterpforte und das Konversenrefektorium auf; das Obergeschoss diente den Konversen als Schlafraum (Fig. 392). Um 1300 wurde als Verbindung zwischen Kirche und westlichem Kreuzgangflügel der sogenannte Fürstensaal eingefügt. Große, profilierte Spitzbogenfenster beleuchten die Räume des gesamten Erdgeschosses, während das Obergeschoss mit dem Dormitorium kleine, rundbogige Öffnungen aufweist.

Fig. 394. Chorin, ehem. Zisterzienserklosterkirche. Innenraum nach Nordwesten. Zustand um 1910.

Das Zisterzienserkloster wurde nach der Säkularisation, die vermutlich im Jahre 1542 erfolgte, als landesherrliches Amt verwaltet. Zahlreiche Brände, besonders im Dreißigjährigen Krieg, vernichteten die Ausstattung der Kirche und beschädigten die Bausubstanz derart, dass als Folgeschäden bis 1705 sämtliche Gewölbe des damals dachlosen Kirchenbaus einstürzten. Das südliche Seitenschiff wurde bereits im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts zerstört. Nach 1810 ging man nicht zuletzt auf Initiative Karl Friedrich Schinkels und des späteren preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV. daran, die Anlage in ihrer baulichen Substanz zu sichern und teilweise zu restaurieren. Die Nutzung des Kirchenraums als Stall wurde aufgegeben[1372]. 1882 wurde der Kirchenbau an Fenstern, Gewölben und Strebepfeilern umfangreich instand gesetzt, und 1890 erneuerte man, nach Befund, den größten Teil der Maßwerke. 1910 erhielt die Kirche schließlich wieder ein Dach, um Mauern und Innenraum vor Umwelteinflüssen und somit vor Verfall zu schützen. Die nachfolgenden Maßnahmen, die bis in die 1990er Jahre durchgeführt wurden, hatten das Ziel, die gesamte Klosteranlage in ihrem derzeitigen Zustand zu konservieren und museal zugänglich zu machen. Deshalb wurden nach 1990 die Wohn- und Wirtschaftsfunktionen des Klosters, das 1861 der Forstverwaltung einverleibt worden war und seit 1997 dem Amt Britz-Chorin untersteht, zugunsten einer Museumsfunktion größtenteils aufgegeben.

MM

VERGLASUNGSGESCHICHTE: Über die bereits in der Literatur erwähnten Quellen hinaus konnten keine weiteren archivalischen Nachrichten zur mittelalterlichen Verglasung[1373] der Klosterkirche und des westlichen Klosterflügels gefunden werden.

MV

[1372] BRECHT, 1854, S. 4.

[1373] „Grisaillefenster waren offenbar in weiten Teilen der Klausur vorhanden, im W-Flügel vor allem im Refektorium, im O-Flügel in Sakristei, Armarium und in dem Raum s[üdlich] des Kapitelsaals“, WITTKOPP/SCHUMANN/WAGNER, 2007, S. 347.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

BEFUND, ERHALTUNG: Die in Kloster Chorin aufgefundenen Glasmalereifragmente lassen sich nach ihrem Ausgrabungszeitpunkt grob in zwei Gruppen unterscheiden:
Fund I bestand aus einer unbekannten Anzahl Scherben, die 1884/85 von Wilhelm Schleyer, damals Regierungsbaumeister, später Professor für Baukonstruktionslehre an der Technischen Hochschule Hannover[1374], bei Grabungen im südlichen Seitenschiff des Langhauses geborgen wurden. Schleyer erläuterte 1885 zusammenfassend den Fund. Er bestand seinen Ausführungen zufolge unter anderem aus Fragmenten von Bleiruten, die stellenweise sogar noch die ursprüngliche Verglasung enthielten. Das Blei, so Schleyer, war allerdings „unzweckmäßig profiliert und sehr schwer". Die gehobenen Scherben in einer Stärke von ein bis drei Millimeter waren größtenteils „weiß, nur mit weißem Laubwerk auf grauen Grund dekoriert", doch fand man auch farbige Gläser, „grüngelbe, roth in 2 Tönen und blau". „Form und Technik an diesen Glasstücken", resümierte Schleyer, weisen die Verglasung „an das Ende des 13ten Jahrhunderts; wir haben wahrscheinlich die Reste der ersten Fenster aus dem Neubau der Kirche, um das Jahr 1300."[1375] Die von Schleyer erwähnten Fundstücke sind – ebenso wie diejenigen, die man bei Instandsetzungsarbeiten 1888 bis 1891 ausgegraben und 1935 bei der Ausräumung des Gewölbeschutts aussortiert hat[1376] – sämtlich verschollen.
Fund II (Abb. 293f.) umfasst insgesamt 1186 Bruchstücke, die 1991/92 bei Fundamentierungsarbeiten ausgegraben wurden[1377]. Einzelne spätere Lesefunde komplettieren diesen Bestand. 299 Scherben entdeckte man außerhalb des nördlichen Seitenschiffs (*Fundstelle A*), 887 neben der Außenmauer des Westflügels der Klostergebäude (*Fundstelle B*; Fig. 393). Die Fragmente sind überwiegend 1 bis 5 cm groß, doch gibt es auch Splitter mit einer Größe von lediglich 0,5 cm, aber auch Stücke von bis zu 10 cm. Zudem konnten westlich des Kreuzgangs vier Teile des einstigen Bleinetzes im Erdreich aufgefunden werden. Die ungefähr 4 mm breiten Bleiruten mit flachem Rücken und ungeriffelter Nut beinhalteten teilweise noch Glasbruch, was darauf schließen lässt, dass die Ruten in der Form gegossen wurden – sie sind demnach dem originalen Bestand zuzurechnen.
Wie dem Verlauf der Kröselkanten zu entnehmen ist, bestanden die Fensterfüllungen aus dreieckigen, runden, hochrechteckigen sowie aus rautenförmigen Segmenten. Diese Beobachtung stützt zusätzlich der Fund einer Bleirute in Form einer Raute. 435 der gehobenen Fragmente bestehen aus grünlichweißem Glas, bei weiteren 740 Scherben kann die ursprüngliche Färbung aufgrund der desolaten Erhaltung nicht mehr in Erfahrung gebracht werden. Zehn Stücke weisen eine blaue Tönung auf, ein einziges ist gelb gefärbt. Dicke Korrosionsschichten hindern daran, die Schwarzlotmalerei, die heute grauweißlich und bräunlich verändert erscheint, im Durchlicht zu erkennen; sie ist bei 346 Stücken nur noch im Auflicht festzustellen.
Die Scherben sind beidseitig von starker Korrosion betroffen, die der langen Lagerung im feuchten Erdreich geschuldet ist. Der Verwitterungsprozess ist bei einigen Fragmenten derart fortgeschritten, dass zwischen den korrodierten Flächen nur noch eine dünne Schicht des ursprünglichen Glases in einer Stärke von „allenfalls einem Zehntel der ursprünglichen Scheibenstärke" existiert – 90 Prozent der Substanz bestehen demnach aus rissigem Verwitterungsmaterial[1378]. Weitere Schäden verursachte die zunächst trockene Verwahrung nach der Ausgrabung; zu spät, so ergab eine Untersuchung, wurde der Bodenfund wieder in feuchte Substanz in geschlossenen Gefäßen deponiert. Die größten Glasstücke, vor allem solche mit Spuren von Schwarzlotmalerei, wurden deshalb aus konservatorischen Gründen in verschiedene Kunstharze eingebettet. Die restlichen Fragmente, deren Verfall weiter fortschreitet, lagern in mit Sand gefüllten Behältern.

REKONSTRUKTION, STIL, DATIERUNG: Die Fenster der Kirche und der Klostergebäude enthielten in Übereinstimmung mit den Statuten des Generalskapitels des Zisterzienserordens, wie man es etwa 1147 schriftlich fixiert hatte, keine figürliche,

[1374] LEHRKÖRPER TH HANNOVER, 1956, S. 96.
[1375] BLHA, Rep. Pr.Br.Rep. 2A Regierung Potsdam I Hb Nr. 1265, fol. 77f., zit. in DRACHENBERG/MÜLLER, 1994, S. 8f.
[1376] RAUE, 2003, S. 11; einen Fund von 1935, darunter „Scheibenreste mit Inschriften des XV. Jahrh[underts]", erwähnt DORMEYER, 1939, S. 17.
[1377] GOOSS, 1998, S. 79; die Scherben wurden vor 1994 von Erhard Drachenberg inventarisiert sowie von Renate Roloff fotografiert. Zur Beschreibung und Katalogisierung des Fundes ausführlich DRACHENBERG/MÜLLER, 1994, S. 12–15, 36–50.
[1378] Zum Erhaltungszustand vgl. die naturwissenschaftliche Untersuchung einiger Proben in DRACHENBERG/MÜLLER, 1994, S. 23–33.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

sondern lediglich eine in Grisaille ausgeführte ornamentale Verglasung[1379]. Die farblosen, hellgrauen Ornamentfenster entsprachen allgemein der asketischen Lebenshaltung des Reformordens und hielten deswegen Einzug in zahlreichen zisterziensischen Bauten. Die zunächst rein geometrischen Flechtwerkornamente wurden im mitteleuropäischen Raum im 13. Jahrhundert durch vegetabil gestaltete Füllungen bereichert[1380]. Botanisch bestimmbare Laubarten liegen dabei als Ranken einem geometrischen Gerüst auf: Unterschiedliches Blattwerk erstreckt sich über ein aus Bleistegen gebildeten Muster aus Rauten, Dreiecken und Kreisen. Dreizehn der insgesamt 1186 in Chorin geborgenen Scherben weisen ein geometrisches Muster mit Rautenleisten und Perlbändern auf, mehr als 300 lassen eine vegetabile Bemalung erkennen. Erhard Drachenberg erkannte auf 58 Fragmenten „Feigen-, Eichen- und Weinblätter, deren Früchte oder Blüten, ferner Efeu und Leberblümchen sowie Lilienblüten, aber auch Blätter von Hahnenfußgewächsen“[1381]. Bei den übrigen war eine botanische Bestimmung der floralen Struktur aufgrund des Erhaltungszustandes nicht mehr möglich. Die Zeichnung der Ornamente besteht aus festen Konturstrichen und einer filigranen Binnenstruktur, die etwa im Bereich der Blattrippen dünn mit dem Pinsel aufgetragen oder wie bei dem Kreuzschraffurgitter aus einem homogenen Lotauftrag mit spitzem Gerät ausgekratzt wurde.

Anhand der aufgefundenen, zu großen Teilen nur splittergroßen Reste ist es ein schwieriges Unterfangen, ein gesichertes Bild der gesamten ornamentalen Verglasung von Kirche und Westflügel nachzuzeichnen. Dennoch wagte Erhard Drachenberg einen Rekonstruktionsversuch, der – im Vergleich mit anderen, zeitgleich entstandenen Grisaillefenstern in Zisterzienserklöstern – durchaus die ursprüngliche Verglasung wiedergeben könnte[1382]. Ihm zufolge war das Bleinetz in der Mitte der Felder mit kreis- und halbkreisförmigen, runden und dreieckigen Scherben, vor allem aber mit Rauten aus farblosem Glas gefüllt[1383]. Sie zeigten vor einem Hintergrund aus Kreuzschraffuren Ranken, Blüten oder Laubwerk. Die Beschreibung des *Fundes I* durch Wilhelm Schleyer und die im *Fund II* geborgenen farbigen Gläser lassen darauf schließen, dass blaue, rote und gelbe Scherben die monochrome Füllung aufgelockert und akzentuiert haben. Das Muster wurde umrahmt von Leisten aus Blütenranken oder Rauten, den äußeren Rand bildeten schließlich einfache oder verzierte Perlbänder. Beobachtungen von Paul Eichholz zufolge waren die Maßwerkzwickel mit polychromen Glasstücken ausgestattet[1384] – an schwer einsehbarer Stelle wurde Wert auf eine verstärkte Farbigkeit gelegt. Eine ähnliche Disposition weist beispielsweise die in den 1260/80er Jahren ausgeführte Hochchorverglasung der Zistersienserklosterkirche Altenberg bei Köln auf, allerdings ohne farbige Glasstücke[1385]. Umgeben von einem Perlband mit Doppelhaken zeigt die dortige Malerei über einem Gerüst aus Vierecken und Halbkreisen weit verzweigte, naturnah wiedergegebene Ranken aus Ahorn, Wein- oder Eichenlaub, die von Kreuzschraffuren hinterlegt sind. Die etwas später, um 1280 entstandenen Nordquerhausfenster dieser Abteikirche sind zudem als Grisaille mit Buntglaseinlagen durchsetzt[1386]. Die Choriner Grauteppiche dürften in der Altenberger Nachfolge zu verorten sein, die wiederum mit den etwas älteren Glasmalereien des hessischen Tochterklosters Haina (um 1250/70) in Verbindung zu bringen sind[1387].

Die naturnahen Choriner Malereien korrespondieren in ihrer Gestalt mit den vegetabilen Plattenfriesen aus Backstein am Außenbau, die sich als fortlaufende Ranken unterhalb der Gesimse um die Kirche ziehen. Sowohl die Bauhandwerker als auch die Glasmaler scheinen sich bei der Auswahl des dargestellten Laubs hauptsächlich an die ortsüblichen Gewächse – Eichen, Efeu, Wein und Lilien – orientiert zu haben. Die Fassung des Innenraums, die um 1300 aufgetragen wurde, war restauratorischen Beobachtungen zufolge zudem auf die helle, sparsam mit farbigem Glas akzentuierte Verglasung abge-

[1379] Im Jahr 1147 wurde vom Generalkapitel ein Zusatzgebot (Institutum LXXX.) erlassen, das den Gebrauch farblosen Glases vorschreibt: „Vitree albe fiant, et sine crucibus et picturis“, zit. in Frese, 2006, S. 101. Aufgrund dieses Farb- und Figurenverbots wurden innerhalb des Ordens bereits frühzeitig einfache Grisaillemuster für Verglasungen von Kirchen und Konventsgebäuden gewählt. Doch das Verbot wurde nicht konsequent eingehalten, so dass 1182 an alle Zisterzienserklöster der Befehl erging, etwa vorhandene „vitreae depictae“ (bemalte Fenster) unverzüglich zu entfernen, zit. in Oidtmann, 1912/1929, 1, S. 135, Anm. 1, 2; Lymant, 1980, S. 345.

[1380] Scholz, 1998b, S. 52f., 59, 61f.

[1381] Drachenberg/Müller, 1994, S. 15.

[1382] Ebd., S. 16–18.

[1383] Da bislang keinerlei Scherben mit figürlicher Glasmalerei gefunden wurden, kann eine komposite Lösung, beispielsweise figürlich hervorgehobene Achsenfenster, die von ornamentaler Verglasung im Langhaus begleitet werden, nahezu ausgeschlossen werden, vgl. hierzu auch Scholz, 1998b, S. 55.

[1384] Eichholz/Hoppe, 1927, S. 77, Anm. 1.

[1385] Zur Datierung vgl. Lymant, 1979, S. 73–76; Kat. Ausst. Köln, 1998, S. 164–171 (Hartmut Scholz).

[1386] Zur Farbigkeit vgl. Oidtmann, 1912/1929, 1, S. 145f.; Lymant, 1979, S. 60f.

[1387] Kat. Ausst. Köln, 1998, S. 162f. (Hartmut Scholz); CVMA Deutschland III,3, 2008, S. 149–154.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

stimmt. Sämtliche Wände und Gewölbekappen waren weiß getüncht, Fensterlaibungen, Maßwerk und die übrigen gliedernden Architekturteile wie Schildbögen, Arkaden, Bündeldienste und Rippen dagegen mit unterschiedlichen Rot- und Gelbtönen, teilweise mit weißem Fugenstrich, überzogen. Polychrom gefasst waren lediglich die Kapitelle und Konsolen der Bündeldienste. Dieses Gestaltungsmuster, weiß getünchte Wände mit rot und gelb gestalteten Fenster- und Türlaibungen, lässt sich im gesamten Klosterbereich nachweisen[1388].

Wie die bruchstückhaften Reste in ihrem Stil vermuten lassen, war lediglich eine Glasmalereiwerkstatt mit der Ausführung betraut. Sie könnte, wie es für weitere Zisterzen belegt ist, von Mönchen oder Konversen, die das Handwerk eines Glasmalers beherrschten, ausgeführt worden sein, wohl sogar vor Ort[1389]. Unklar bleibt, ob die Fenster als Gesamtauftrag nach Beendigung der 1273 begonnenen Klosterkirche oder mit dem fortschreitenden Bau nacheinander geschaffen wurden. In den 1290er Jahren wurde dendrochronologischen Erkenntnissen zufolge der Westflügel des Kreuzgangs errichtet, vor dessen Außenmauern der größte Teil der Scherben aufgefunden wurde. Der Datierung der Grisaillefenster in die Jahre zwischen 1275 bis 1290, wie es Erhard DRACHENBERG vorgeschlagen hat, dürfte aufgrund der bauhistorischen Befunde und der stilistischen Einordnung durchaus zuzustimmen sein.

Vorbemerkung zum Katalog: Der umfangreiche Scherbenfund konnte aus konservatorischen Gründen nur zu einem Bruchteil begutachtet werden. Im November 2007 wurden deshalb lediglich ungefähr 50 Scherben vorsichtig aus ihren derzeitigen Behältnissen genommen, untersucht und fotografiert.

DEPOT DER KLOSTERVERWALTUNG

KAT. NR. 267: FRAGMENTE VON GRISAILLEMALEREI UND BLEIRUTEN

Abb. 293f.

Maße: H. 0,5 bis 10 cm.

Erhaltung: Sämtliche Scherben sind beidseitig von starker Korrosion betroffen, die meist zu einer Unkenntlichkeit des Musters führt. Auch durch die derzeitige Lagerung – die Scheiben werden zum größten Teil in verschließbaren kleinen Behältern verwahrt, umgeben von trockenem Sand – kann der fortschreitende Verfall nicht aufgehalten werden.

Datierung: Chorin(?), um 1275/90.

CVMA 98210, 98211

MM

[1388] RAUE, 2003, S. 8–11.

[1389] Vgl. hierzu etwa den Schriftzug LVPVLDVS FRATER, der sich in der Erstverglasung (um 1250–70) der ehem. Zisterzienserklosterkirche Haina nachweisen lässt, CVMA DEUTSCHLAND III,3, 2008, S. 150, 152. Die Nennung eines Bruders spricht nach Daniel Parello dafür, dass die Glasmalereien in einer klostereigenen Werkstatt ausgeführt worden sind.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

COTTBUS · SCHLOSS BRANITZ

BIBLIOGRAPHIE: FLÜGGE, 1998, S. 86–93 (kurze Vorstellung des Bestandes anhand ausgewählter Beispiele).

GEGENWÄRTIGER BESTAND: Der Bestand an Glasmalerei in der Stiftung Fürst-Pückler-Museum umfasst 49 Scheiben und -fragmente. Zwölf Felder, die innerhalb des für die Bearbeitung relevanten Zeitraumes bis um 1540 entstanden sind, haben Aufnahme in den Katalog gefunden. Es handelt sich dabei um vier zusammengehörende kleine hochrechteckige Scheiben mit der Darstellung einer Kreuzigung, einer Pietà und zweier Heiligenfiguren (Abb. 295–298). Eine zweite Gruppe von vier Rundscheiben bildet die Kirchenväter ab (Fig. 395–398). Zu den verbleibenden vier Scheiben gehören zwei kleine Porträts und zwei Wappenscheiben (Abb. 303–306).
Bei den jüngeren Glasmalereien handelt es sich überwiegend um Wappenscheiben, eine Bauernscheibe und mehrere Darstellungen religiöser Motiven. Hervorzuheben sind drei hochrechteckige Felder und ein Fragment mit allegorischen Szenen aus der Sprüngli-Werkstatt, datiert 1597[1390].

ZUR GESCHICHTE DER SAMMLUNG: Graf Hermann von Pückler-Muskau (1785–1871) ist untrennbar verbunden mit der Geschichte der Gartentheorie und -praxis. Aufsehen erregte er zu Lebzeiten als Autor detaillierter Reiseberichte durch Europa und den Orient. Weniger bekannt sind hingegen seine Ambitionen als Kunstsammler, speziell sein Verhältnis zur mittelalterlichen Glasmalerei. War es doch vor allem ein Verdienst des Adels, der in Vergessenheit geratenen mittelalterlichen Glasmalerei seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert wieder Beachtung und Wertschätzung zu schenken. Die farbigen Scheiben wurden dabei anfänglich nicht wegen ihres Kunstwertes gesammelt, sondern dienten in erster Linie der Komplettierung mittelalterlicher Rauminszenierungen[1391].
Darauf gründete auch die Aufsehen erregende Erwerbung der mittelalterlichen Glasmalereien aus dem nördlichen Seitenschiff der ehemaligen Karmeliterklosterkirche in Boppard durch Pückler. Vorgesehen war, diese kostbaren Scheiben in die Grabkapelle der Familie im Schlosspark zu Muskau einzubauen. Entworfen von Karl Friedrich Schinkel, sollte die Kapelle unweit des Schlosses errichtet werden. Die Vermittlungen bis zum abschließenden Kauf der Scheiben hatte maßgeblich Lucie von Pappenheim, geborene von Hardenberg und zukünftige Gemahlin Pücklers, übernommen. Obwohl Pückler vorgab, diese Fenster auf einer Reise durch das Rheinland erworben zu haben, sollte nicht übersehen werden, dass es vornehmlich Lucie war, die den Kauf vorantrieb, finanzierte und vielleicht überhaupt angeregt hatte. Sie verfügte nicht nur dank ihrer ersten Ehe mit dem Reichsgrafen Theodor Friedrich aus der Familie von Pappenheim, deren Stammsitz unweit von Koblenz gelegen war, über Verbindungen in die Rheinregion. Zudem war sie die Tochter des Staatskanzlers Karl August von Hardenberg. Pückler schien sehr viel an diesen Fenstern gelegen zu haben. Stets auf Reisen verfolgte er die Bemühungen Lucies aus der Ferne. Aus dem Frühjahr 1817 stammen mehrere Briefe Pücklers an seine zukünftige Gattin, in denen er immer wieder die Fenster erwähnte und betonte, wie ungeheuer wichtig ihm der Erwerb erschien[1392]. Nachdem Lucie ihm von Schwierigkeiten berichtet hatte, bat er sie gar den König in dieser Sache einzuschalten[1393]. Eingang fanden die Fenster in Pücklers „Andeutungen über Landschaftsgärtnerei“, erschienen im Jahre 1834. In äußerst anschaulicher Weise beschrieb er darin den Muskauer Park einschließlich sämtlich noch nicht existierender Bauten, so auch die Begräbniskapelle[1394].

[1390] KAT. AUSST. MÜNCHEN, 1999, S. 50, 52f.

[1391] PARELLO, 2003, S. 15f.

[1392] Am 19. April 1817 schrieb Pückler: „Das gothische Fenster ist herrlich, und diese Erwerbung unschätzbar.“ Zehn Tage später: „Lasse mir ja die Fenster nicht im Stich. Das würde mich tief betrüben.“ und nochmals am 24. Mai: „Nie habe ich mich aber auf etwas mehr gefreut, als auf die Gläser aus Boppard. Ich fühle bei dieser Gelegenheit ordentlich wieder kindische Regungen in meinem veralteten Body, und beschwöre Dich ja diese Gläser keinen Augenblick aus dem Gesicht zu verlieren.“ PÜCKLER, 4, 1874, S. 218, 244, 252.

[1393] „Daß die Fensteracquisition Schwierigkeiten findet, wird mir nicht so leicht zu verschmerzen, als die Equipage. Drehe doch Himmel und Erde um, diesen Zweck zu erreichen. Der König selbst müsste im Nothfall deshalb angegangen werden, ich bitte Dich herzlich darum.“ PÜCKLER, 4, 1874, S. 227.

[1394] „Acht Fenster aus der alten Stadtkirche zu Boppard am Rhein, die ich auf einer frühern Reise zu erlangen so glücklich war, und die, wie Kenner glauben, von denselben Künstlern herrühren, welchen wir die Malereien des Kölner Doms verdanken, sollen diese Kirche zieren.“ PÜCKLER, 1834, S. 225.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 395. Hl. Ambrosius mit dem Symbol des Evangelisten Lukas. Cottbus, Schloss Branitz. Nürnberg, Hirsvogel-Werkstatt, nach einem Entwurf des Hans von Kulmbach, um 1507. – Kat. Nr. 272.

Fig. 396. Hl. Hieronymus mit dem Symbol des Evangelisten Markus. Cottbus, Schloss Branitz. Nürnberg, Hirsvogel-Werkstatt, nach einem Entwurf des Hans von Kulmbach, um 1507. – Kat. Nr. 273.

Fig. 397. Hl. Augustinus mit dem Symbol des Evangelisten Johannes. Cottbus, Schloss Branitz. Nürnberg, Hirsvogel-Werkstatt, nach einem Entwurf des Hans von Kulmbach, um 1507. – Kat. Nr. 274.

Fig. 398. Hl. Gregor mit dem Symbol des Evangelisten Matthäus. Cottbus, Schloss Branitz. Nürnberg, Hirsvogel-Werkstatt, nach einem Entwurf des Hans von Kulmbach, um 1507. – Kat. Nr. 275.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Die Bopparder Glasmalereien hatten weder in Muskau noch in Branitz je einen ihnen gebührenden Platz gefunden. Ungeklärt war lange Zeit der Verbleib des Thron-Salomonis-Fensters, jenes neunzeiligen Fensters, das in der Bopparder Kirche das Ostfenster des Nordseitenschiffes schmückte. Wie die übrigen Felder überdauerte das Fenster in Kisten verpackt zuerst in Muskau und später, nach dem Umzug, in Branitz[1395]. Es wurde erst 1888 in die von Arnim'sche Grabkapelle im Muskauer Park eingebaut[1396]. Korrigiert werden muss die bis heute geltende Ansicht, dieses Fenster sei, aus welchem Grund auch immer, nach dem Tode des Fürsten nicht in das Königliche Institut für Glasmalerei nach Berlin verbracht worden. Der Schriftwechsel des Branitzer Garteninspektors Bleyer mit dem Reichsgrafen Heinrich von Pückler aus den Jahren 1873–1876 liefert den Nachweis, dass auch das Thron-Salomonis-Fenster in der Werkstatt des Berliner Instituts restauriert wurde[1397]. Wo es bis zum Verkauf an Traugott Hermann Graf von Arnim lagerte, verraten aber auch diese Quellen nicht. Das Werkstattbuch des Königlichen Instituts für Glasmalerei in Berlin vermerkt nur, dass das Fenster im Unterschied zu den übrigen, die an den Kunstsammler und -händler Spitzer nach Paris verkauft worden waren, im Besitz des Grafen verblieben war[1398].

Nur wenige Jahre nach dem Kauf der Bopparder Fenster bot sich Pückler erneut die Gelegenheit, einen umfänglicheren Glasmalereizyklus zu erwerben[1399]. Dafür spricht zumindest die geforderte Summe von 1.100 Gulden. Es handelte sich hierbei um eine geplante Versteigerung aus dem Nachlass des Grafen Johann Adam von Reissach (1765–1820). Das Geschäft war vermittelt worden durch den Reichsgrafen Theodor Friedrich von Pappenheim. Gescheitert ist die Transaktion eventuell an der Höhe der geforderten Summe[1400].

Mit der Varnhagen-Sammlung[1401] und den Beständen des Branitzer Gutsarchivs im Brandenburgischen Landeshauptarchiv haben sich neben einer umfangreichen Korrespondenz des Fürsten auch die Rechnungsbücher vor allem aus den Branitzer Jahren erhalten. Als wesentlich lückenhafter erweisen sich indessen die fürstlichen Privatrechnungen, die aus einem Konvolut loser Blätter, Rechnungsbelegen und formloser Quittungen bestehen. Darin fand sich in einer schmalen Mappe mit Privatrechnungen aus dem Jahre 1826 ein Beleg über die Zahlung von 8 Louis d'Or für „2 antike Glasscheiben aus der Schweiz"[1402] an die Dresdner Kunsthandlung Rittner, mit der Pückler wiederholt geschäftlich verbunden war[1403]. Einige der Glasmalereien süddeutscher Provenienz wird Pückler wohl auch direkt von seinen Reisen mitgebracht bzw. sich über Mittelsmänner besorgt haben. Nicht zu vernachlässigen ist in diesem Zusammenhang Lucie, Pücklers Gefährtin auch in den Jahren nach der Scheidung. Sie war eine anspruchsvolle, kunstsinnige Dame[1404], in ästhetischen Fragen Pückler seelenverwandt. In seinem Sinne organisierte sie die Arbeiten anfänglich in Muskau, später in Branitz, während der Fürst seine ausgedehnten Reisen durchführte.

Im September 1848 weilte Pückler in Nürnberg. Begeistert äußerte er sich in seinen Tagebuchaufzeichnungen über die Glasmalereien Veit Hirsvogels in der Sebalduskirche[1405]. Vielleicht entstand damals der Wunsch, Scheiben aus dieser Werkstatt besitzen zu wollen. Er verband den Aufenthalt mit einem Besuch bei dem in Fürth ansässigen Kunsthändler

1395 SCHULZE, 2000, S. 8, 34.

1396 PRÜFER, 1888, S. 82–87; SCHULZE, 2000, S. 8, 34; BECKSMANN, 2006, S. 8.

1397 BLHA, Rep. 37 Branitz, Nr. 884, f. 239: Bleyer gibt an, dass auch für das Salomonis-Fenster 100 rt. veranschlagt worden waren.

1398 Das Werkstattbuch befindet sich im Archiv des Brandenburgischen Landesdenkmalamtes (o. Sig.).

1399 Varnhagen-Sammlung, Nr. 151, T. 1: Bauakten, Bausachen und Ameublement, Brief Theodor Friedrich von Pappenheims an Pückler vom 4. Mai 1821. Cottbus, Fürst-Pückler-Museum, Archiv, Film-Nr. 102/p. 344–346.

1400 Pappenheim hatte Pückler unmissverständlich mitgeteilt, dass er das Geld für ihn nicht aufbringen könne. Varnhagen-Sammlung, Nr. 151, T. 1: Bauakten, Bausachen und Ameublement, Brief Theodor Friedrich von Pappenheims an Pückler vom 4. Mai 1821. Cottbus, Fürst-Pückler-Museum, Archiv, Film-Nr. 102/p. 344–346.

1401 Die Originaldokumente befinden sich seit 1948 in der Jagiellonenbibliothek in Kraków. Die Stiftung Fürst-Pückler-Museum verfügt seit 1999 über eine vollständige Mikroverfilmung der Autographensammlung. Die Akten des Pücklerschen Gutsarchivs Branitz befinden sich im Brandenburgischen Landeshauptarchiv.

1402 BLHA, Rep 37 Branitz, Nr. 761/1, p. 1v.

1403 Bereits 1817 hatte Pückler die Zeichnung einer Madonna von dem von ihm hoch geschätzten Kupferstecher Müller in der Kunsthandlung Rittner in Dresden für 100 Louis d'Or erworben, PÜCKLER, 4, 1874, S. 293.

1404 Ein gewisser Sommer aus Erlangen teilte Lucie von Pückler den erfolgreichen Kauf diverser Kunstgegenstände mit: „die Sammlung alter Gläser […] glücklich erstanden. […] Mit den Gläsern wird noch ein Kistchen mit anderen Eroberungen folgen, die ich für Euer Excellenz hier soweit gemacht habe, als ich mir die Kosten zu verantworten getraute. Es sind darunter einige besonders sehr merkwürdige Stücke mit Kupfern, z. B. ein vollständiges Exemplar von Theuerdank, die älteste Ausgabe des Basler Totentanzes vorzüglich aber eine flache Schüssel Mayolica vom Jahre 1545 ganz übermalt, die Geschichte des Curtius vorstellend, und anderes dergleichen, was Euer Excellenz, gewiß angenehm sein wird." BLHA, Rep. 37 Branitz, Nr. 818/1, Briefe verschiedener Personen an die Fürstin Lucie v. P. 1810–1848 (Fragmente), p. 3v–4r.

1405 „[…] die schönsten alten Glasgemälde, die ich je gesehen, weil sie auch höchst korrekte, geniale Zeichnung mit den übrigen Vorzügen der alten Glasmalerei verbinden […]", PÜCKLER, 9, 1876, S. 276.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Abraham Pickert, jedoch ohne etwas zu diesem Zeitpunkt zu kaufen[1406]. Die Kunsthandlung Pickert hatte sich, anfänglich in Fürth, seit den 1850er Jahren in Nürnberg ansässig, einen Namen als Vermittlerin von Glasmalerei gemacht und an Sammlungen wie das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg und das Londoner Victoria & Albert Museum Stücke verkauft[1407].

Seit 1850 plante Pückler die Einrichtung einer Ahnengalerie im Vestibül des Branitzer Schlosses. Unter den Bildnissen der mütterlichen und väterlichen Vorfahren des Fürsten und weiterer Verwandten befinden sich Tafelgemälde von Antoine Pesne, Louis de Silvestre und Jean Etienne Liotard. In die Fenster des Treppenhauses wurden verschiedene Glasmalereien eingefügt. Pückler maß dabei der einzelnen Scheibe keinen besonderen künstlerischen Wert zu, sondern bediente sich ihrer als Stimmungsträgerin[1408]. Hierin unterschied er sich nicht von der in Adelskreisen der damaligen Zeit üblichen Auffassung. Alten Fotoaufnahmen ist zu entnehmen, dass die einzelnen Felder Rahmungen aus weißem Glas mit Rankenornamenten erhalten hatten. Die nicht mit Glasmalerei zu füllenden Bereiche der Fenster wurden, so ist aus den Baurechnungen zu ersehen, mit farbigem Glas ergänzt.
1861 ließ er die Bibliothek von dem Berliner Bildhauer Christian Lehr umgestalten und in eines der Fenster eine ältere Glasmalerei einfügen. Es handelte sich nach seinen eigenen Worten um ein großes, altes, buntes Fenster Karls V.[1409]. Der Beschreibung nach kann es sich kaum um das kleine Profilbildnis des Kaisers gehandelt haben, das heute noch in der Sammlung erhalten ist. Es ist eher anzunehmen, dass sich noch ein weiteres Bildnis Karls V. im Bestand befand, das leider verloren gegangen ist.

GLASMALEREIEN UNGESICHERTER HERKUNFT

KAT. NR. 268–271: VIER SCHEIBEN MIT BIBLISCHEN UND HEILIGENDARSTELLUNGEN

BIBLIOGRAPHIE: DRACHENBERG/MAERCKER/RICHTER, 1979, S. 196 (bezeichnet den hl. Arzt als Pantaleon; Erhard Drachenberg); FLÜGGE, 1998, S. 86–93 (vermutet die Herkunft der vier stilistisch und zeitlich zusammengehörenden Scheiben aus einem Christus-Zyklus oder einem Fenster mit stehenden Heiligenfiguren).

PROVENIENZ: Die Herkunft der vier Scheiben ist nicht belegt. In dem umfangreichen Archivnachlass Pücklers fand sich kein Hinweis auf den Erwerb dieser Glasmalereien. Stilistisch stehen sie in keiner Verbindung zu den Farbverglasungen der Bopparder Karmeliterkirche, die, seit 1818 in Pücklers Besitz, nach dessen Tod verkauft wurden und sich heute verstreut in verschiedenen Sammlungen befinden[1410]. Die von Marina FLÜGGE 1998 formulierte Annahme, es könne sich bei den vier noch in Branitz befindlichen Scheiben um jenes von Jane HAYWARD[1411] erstmals erwähnte „halfwindow“ handeln, das „in the Pückler mortuary chappel“ eingebaut gewesen sein soll[1412], muss revidiert werden, da eine Grabkapelle Pücklers im Muskauer Park nie realisiert worden war.

[1406] „In Fürth die merkwürdige Sammlung Herrn Pickert's von bric-à-brac und Kunstsachen gesehen, mich aber vorläufig des Kaufens enthalten.“ PÜCKLER, 9, 1876, S. 276f.

[1407] An dieser Stelle sei Dr. Norbert Jopek, London, herzlich für das mir zur Verfügung gestellte Manuskript seines 2005 vor der Kunsthistorischen Gesellschaft Berlin gehaltenen Vortrags über die Kunsthandlung Pickert gedankt.

[1408] Sein Sekretär Billy Masser schrieb an Pückler am 25. Sept. 1856: „Der Maler ist mit dem Treppenhaus und dem Vestibül nun beinahe fertig. Beides sieht jetzt sehr schön aus, und seit nun die bunten Fenster zu sind, ist das ganze Farbenspiel sehr magisch“, Varnhagen-Sammlung, Cottbus, Fürst-Pückler-Museum, Archiv, Film-Nr. 5/p. 94–96.

[1409] Pückler schrieb aus Salzburg am 7. Juli 1861 an seinen Sekretär Billy Masser: „Leider sehe ich aus Lehr's Schreiben, dass noch nicht viel geschehen ist, und bitte Dich inständig wie ein Kobold dem Fortange keine Ruhe zu lassen, daß er die Bibliotheksschränke, sowie die Einsetzung der bunten neuen Fenster nebst der nöthigen Einfassung für das große alte bunte Fenster von Carl dem Fünften in der Mitte welches als Thüre d. h. zum Aufmachen nach dem Saal zu eingerichtet werden muß, und ein wenig vertieft in der Mauer alles sicher zur Mitte September fertig aufgestellt hat.“ Varnhagen-Sammlung, Cottbus, Fürst-Pückler-Museum, Archiv, Film-Nr. 5/355–357.

[1410] BECKSMANN, 2006, S. 13–15.

[1411] HAYWARD, 1969, S. 79. Jane HAYWARD hatte vermutet, dass es sich dabei um das verschollene Thron-Salomonis-Fenster gehandelt haben könnte. Dieses war jedoch nicht in einer von Pückler geplanten Kapelle eingebaut, sondern erst in der 1887/1888 in Muskau errichteten Kapelle für Gräfin Laura von Arnim.

[1412] FLÜGGE, 1998, S. 91.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

IKONOGRAPHIE: Dargestellt sind zwei Heilige, Gundula, Patronin von Brüssel, und Damian. Die Anwesenheit einer Nonne und eines Arztes könnte als Hinweis auf einen ursprünglichen Standort in einer Hospitalkapelle gedeutet werden. Die beiden anderen Felder zeigen Szenen der Passion Christi, eine Kreuzigungsgruppe und eine Pietà.

KOMPOSITION, FARBIGKEIT: Die Figuren sind in Grisailletechnik ausgeführt. Das weiße Glas, ergänzt um variierende Silbergelbtöne steht in deutlichem farbigem Kontrast zum blauen Hintergrund. Die stoffreichen Gewänder bilden wulstige Faltenstege, die teils senkrecht, teils in kantig gebrochenen Kaskaden verlaufen. Die verschatteten Faltentäler werden durch Halbtonlasuren erzeugt, die in den Lichtern radiert sind und vor allem bei den beiden Heiligenfiguren den malerischen Charakter unterstreichen. Graphische Mittel, wie Parallel- und Kreuzschraffuren, kommen vor allem in der Kreuzigung zum Einsatz. Die beiden Heiligenfiguren stehen vor blauem Fond mit variierendem, sehr filigranem Fiederrankenmuster, das auch in die Pietà Eingang gefunden hatte.
Durch die Beschneidungen der Scheiben ist nicht mehr eindeutig zu erkennen, ob die einzelnen Felder beispielsweise über eine architektonische Rahmung verfügt haben. Nur noch rudimentär sind Ansätze eines Rundbogens in den oberen Zwickeln der Scheiben zu erkennen (vgl. Abb. 296–298). Bis gegen Ende der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts waren die vier Felder in den beiden Fenstern des Vestibüls eingebaut. Sie wurden jeweils von einer breiten Rahmenleiste aus weißem Glas mit einem Weinrankenmuster abgeschlossen. Die Einfassung war, wie auch die in die beiden Fenster integrierten neuzeitlichen monochromen Glasfelder, eine Zutat auf Wunsch Pücklers.

TECHNIK, STIL, DATIERUNG: Die Figuren und Gewänder erhalten ihren äußeren Rahmen durch kräftige schwarze Konturlinien. Gestupfte, in den Lichtern ausradierte Halbtonlasuren sowie Parallel- und Kreuzschraffuren erzeugen Volumen und Stofflichkeit. Die Drapierung des Gewandes mit den kleinen ösenartig geformten Einkerbungen erinnert besonders beim hl. Damian an mittelrheinische Skulpturen des ausgehenden Mittelalters. In der phantasie- und detailreichen Darstellung der kleinen Teufelsfigur in Kat. Nr. 271 ergeben sich Parallelen zu einer Antoniusdarstellung (um 1480) im Hessischen Landesmuseum Darmstadt[1413].
Auch wenn eine Provenienz aus Boppard nicht anzunehmen ist, spricht der stilistische Befund für eine rheinische, wohl mittelrheinische Herkunft. Gemeinsam ist ihnen die weiche Modellierung der Figuren mit den aus der Halbtonlasur herausgearbeiteten Lichtern, die besonders ausdrucksstark noch bei den beiden Heiligenfiguren zum Tragen kommt, während die beiden Passionsszenen durch eine stärkere Korrosion beeinträchtigt sind. Die bildräumliche Gliederung der beiden Heiligenscheiben, die ornamentale Gestaltung des Fliesenbodens findet ihre Entsprechung auf weiteren mittelrheinisch lokalisierten Glasmalereien des ausgehenden 15. Jahrhunderts, so bei einer hl. Dorothea (um 1480) in Darmstadt[1414]. Während die Bildfindung und Gewandbehandlung durchaus eine Datierung in das letzte Viertel erlauben würde, spricht der modisch mit einem Barett bekleidete Damian für eine Entstehung um 1500.

[1413] Vgl. hierzu die Scheibe eines hl. Antonius Eremita (Inv. Kg 34:28) im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, BEEH–LUSTENBERGER, 1967/1973, Kat. Nr. 234, Abb. 144.

[1414] Zwei Wappenscheiben rheinischer Zuweisung, um 1480, Inv. Kg 34:30 und Inv. Kg. 34:31 sowie eine hl. Dorothea, Rheinlande um 1480, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Inv. Kg 34:29, BEEH–LUSTENBERGER, 1967/1973, Kat. Nr. 232f., 235, Abb. 141–143.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KAT. NR. 268: KREUZIGUNG CHRISTI

Fig. 399, Abb. 295

Maße: H. 37 cm, B. 26,4 cm. Inv. Nr. VII 1784/k.
Provenienz: Unbekannt.
Inschrift: *INRI*.
Erhaltung: Die Scheibe ist an allen vier Seiten beschnitten. Die Figur rechts unter dem Kreuz, ursprünglich Johannes, wohl bereits im 19. Jahrhundert durch Einsetzung eines Flickstücks in eine Nonne umgebildet. Unterschiede in den Proportionen und der Umstand, dass sie seitenverkehrt eingefügt wurde, lassen sie als Ergänzung deutlich werden. Kaum Verluste der Schwarzlotmalerei, wenig Korrosionsspuren.

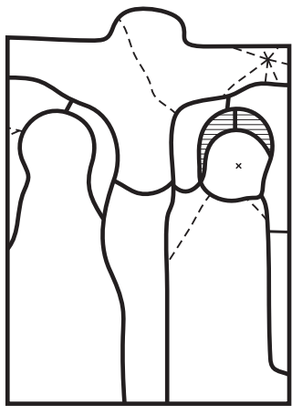


Fig. 399. ES Kat. Nr. 268.

Ikonographie, Komposition: Die Darstellung thematisiert die in der gotischen Glasmalerei verbreitete, auf drei Personen reduzierte Kreuzigung Christi. An Stelle der Johannesfigur erscheint im Ergebnis eines nachträglichen Eingriffes heute eine Nonne. Auf Grund der Beschneidung der Scheibe im unteren Bereich ist der üblicherweise den Ort des Geschehens bezeichnende Hügel Golgatha nicht mehr zu erkennen, einzig verblieben ist ein sehr schmaler Streifen angedeuteten Erdbodens. Den Hintergrund bildet ein stilisiertes Wolkenmuster, wie es häufiger in Verbindung mit Kreuzigungsdarstellungen anzutreffen ist. Der verdunkelte Himmel, auf dem teilweise noch Sterne zu sehen sein konnten, symbolisierte die nach den synoptischen Evangelien zum Zeitpunkt des Sterbens Christi eingetretene Sonnenfinsternis[1415].
Farbigkeit: Grisaillemalerei mit Silbergelb, der Wolkenhimmel blau.
Technik: Steigerung der Plastizität durch Stupfen der Halbtonlasur und Ausradieren in den Lichtern sowie Parallel- und Kreuzschraffur. Rückseitig Silbergelb.
Datierung: Mittelrhein, um 1500.

CVMA 94498

KAT. NR. 269: PIETÀ

Fig. 400, Abb. 296

Maße: H. 34,5 cm, B. 25,2 cm. Inv. Nr. VII 1783/k.
Provenienz: Unbekannt.
Inschrift: *INRI*.
Erhaltung: Korrosionsbeläge auf der Rückseite. Das Feld in den oberen Zwickeln beschnitten. Flickstücke mit Architekturelementen eingefügt. Mehrere Sprünge im Bereich der Figuren. Neuzeitliche Ergänzung an der linken Schulter Mariens. Bleinetz erneuert.

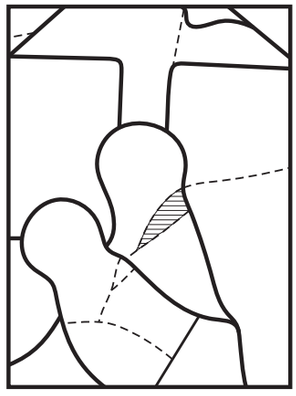


Fig. 400. ES Kat. Nr. 269

Ikonographie, Komposition: Dargestellt ist Maria, die den toten Sohn auf ihrem Schoß hält. Herausgelöst aus dem historischen Verlauf des Passionsgeschehens hatte sich seit etwa 1300 ein durch die Mystik geprägtes Andachtsbild entwickelt, das bevorzugt in der Skulptur, aber auch in der Malerei seinen Niederschlag fand. Verstärkt wird dies durch die Hinzufügung von Kreuz, Lanze und Schwamm, die als Arma Christi bereits selbst den Status von Andachtsbildern innehatten. Die Scheibe wurde beschnitten, so dass die Figurengruppe abrupt unterhalb der Kniepartie der Marienfigur endet. Der Golgathahügel ist am linken unteren Bildrand in seiner felsigen Struktur nur noch zu ahnen. Ungewöhnlich im Zusammenhang mit dem Passionsgeschehen ist das Brokatmuster auf dem Obergewand Mariens. Traditionell ist sie mit einem blauen Mantel bekleidet. Der weitere Verlauf der Schwarzlotmalerei von Kopftuch und linkem Arm Mariens weist diese Partie jedoch als ursprünglich zugehörig aus. Die Darstellung Christi folgt dem Typus mit dem nach vorn gedrehten Körper, der weite Verbreitung etwa seit dem 2. Drittel des 15. Jahrhunderts in Malerei und Skulptur gefunden hatte.
Farbigkeit, Ornament: Grisaillemalerei mit Silbergelb, als Hintergrundornament blaue Fiederranken. Auf dem Mantel Mariens Brokatmuster.
Technik: Malerische Hell-Dunkeleffekte durch Stupfen der Halbtonlasur und Ausradieren der Lichter. Fiederrankengrund aus Halbtonlasur ausradiert, rückseitig Silbergelb.
Datierung: Mittelrhein, um 1500.

CVMA 94487

KAT. NR. 270: HL. DAMIAN

Fig. 401, Abb. 297

Maße: H. 42,7 cm, B. 24,9 cm. Inv. Nr. VII 1785/k.
Provenienz: Unbekannt.
Erhaltung: Kleine dreieckige Ergänzung unterhalb der Kaskadenfalte links, Scheibe vermutlich am oberen und unteren Rand beschnitten.
Ikonographie, Komposition: Dargestellt ist ein männlicher Heiliger in der Tracht eines Arztes, bei dem es sich um den hl. Damian handelt, nicht, wie bisher angenommen, um den hl. Pantaleon[1416]. Gemeinsam mit dem hl. Cosmas galt Damian als Patron der Kranken und der Ärzte. Als individuelle Attribute trägt er Salbgefäß und -spatel in den Händen. An seinem Gürtel ist eine kleine Arzttasche befestigt[1417].

[1415] CVMA Deutschland XIX, 1, 2007, S. 194f.

[1416] Pantaleon galt ebenfalls als Patron der Ärzte. Im Gegensatz zum hl. Damian wurde er jedoch üblicherweise in einem undifferenzierten Gewand, z. T. mit byzantinischer Kopfbedeckung und Hinweisen auf sein Martyrium dargestellt.

[1417] LCI, 7, 1974, Sp. 344–351 (Wolfgang Artelt).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

In den oberen Zwickeln der Scheibe sind die Reste eines ehemaligen Astwerkbogens zu erkennen.
Farbigkeit, Ornament: Grisaillemalerei mit Silbergelb, blaue schmalblättrige Fiederranken als Hintergrundmuster (S. 11, XXII, 13).
Technik: Schwarzlotzeichnung und Halbtonlasur vorderseitig, das Hintergrundornament ausradiert. Rückseitig Silbergelb und Halbtonlasur.
Datierung: Mittelrhein, um 1500.

CVMA 94475

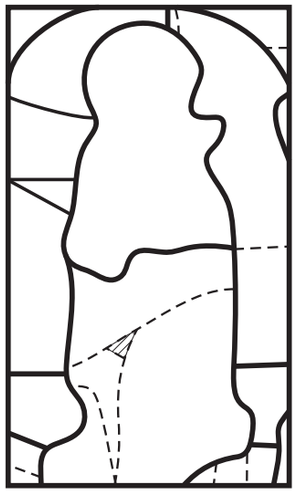


Fig. 401. ES Kat. Nr. 270.

KAT. NR. 271: HL. GUNDULA

Fig. 402, Abb. 298

Maße: H. 43,5 cm, B. 26,5 cm. Inv. Nr. VII 1786/k.
Provenienz: Unbekannt.
Erhaltung: Großes Fehlstück in der rechten oberen Ecke, Ergänzung des Gewandes unterhalb des querlaufenden Bleisteges. Die Scheibe zumindest am oberen und unteren Rand beschnitten.
Ikonographie: Attribut der hl. Gundula[1418], der Patronin von Brüssel, ist eine Teufelsfigur, die versuchte, ihr des Nachts auf dem Weg in die Kirche das Kerzenlicht auszublasen. Ein Engel, der ihre Gebete erhörte, gab ihr das Licht zurück. Von diesem sind heute nur noch in der oberen rechten Ecke eine Hand und der Ansatz seines Armes zu erkennen. Fantasiereich ist die kleine Teufelsfigur am rechten Rand wiedergegeben[1419].

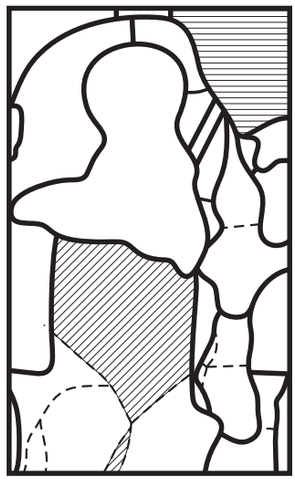


Fig. 402. ES Kat. Nr. 271.

Farbigkeit, Ornament: Grisaillemalerei mit Silbergelb, blaue rundblättrige Fiederranken als Hintergrundmuster (S. 11, XXII, 14), der Teufel bernsteinfarbenes Silbergelb.
Technik: Schwarzlotzeichnung und Halbtonlasur vorderseitig, das Hintergrundornament ausradiert. Rückseitig Silbergelb.
Datierung: Mittelrhein, um 1500.

CVMA 94479
UB

KAT. NR. 272–275: VIER RUNDSCHEIBEN MIT KIRCHENVÄTERN

BIBLIOGRAPHIE: FITZ, 1995a (die Scheibenfolge wurde nach Entwürfen des Hans Süß von Kulmbach in der Werkstatt von Veit Hirsvogel d. Ä. um 1504/05 in Nürnberg ausgeführt); FLÜGGE, 1998, S. 86, 91 (möglicherweise Kopien der Familie Kellner aus Nürnberg, Mitte des 19. Jahrhunderts); GLASMALEREIEN AUS ACHT JAHRHUNDERTEN, 1999, S. 70f., Kat. Nr. 23 (wie FITZ, 1995; Eva Fitz); KAT. AUSST. LOS ANGELES, 2000 (wie FITZ, 1995a, doch mit einer Datierung um 1511; die Bemalung stamme von einem jüngeren Mitarbeiter der Werkstatt, vermutlich von Veit Hirsvogel d. J.; wegen der für das frühe 16. Jahrhundert untypischen Malfarbe sei nicht auszuschließen, dass der hl. Augustinus zu einer anderen Kirchenväterfolge gehörte; Barbara Butts).

PROVENIENZ: Erworben vermutlich zwischen 1848 und 1860.

URSPRÜNGLICHER STANDORT: Die Herkunft der Scheiben aus der Hirsvogel-Werkstatt in Nürnberg ist durch die Ritzzeichen auf den Rückseiten der Gläser gesichert[1420]. Ihres geringen, zur Nahsicht bestimmten Formats wegen dürften sie in einem kleineren Fenster, ungefähr in Augenhöhe des Betrachters gesessen haben. Das lässt an einen nicht allzu gro-

[1418] Zur hl. Gundula, auch Gudula genannt, vgl. LCI, 6, 1974, Sp. 459 (L. H. D. van Looveren).

[1419] Eine ähnliche Teufelsfigur findet sich beispielsweise auf der Antoniusdarstellung im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt, vgl. hierzu die Anm. 1413.

[1420] Die gleichen Zeichen finden sich auch auf den Vierpassscheiben der Hirsvogel-Werkstatt im Kunstgewerbemuseum, Staatliche Museen zu Berlin, Kat. Nr. 118–121.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 403. Kapelle im Haus „Zum Goldenen Schild“. Museen der Stadt Nürnberg, Graphische Sammlung. Georg Christoph Wilder, vor 1853.

ßen Raum denken, an das Studio eines Klerikers oder Gelehrten, an eine der vielen nicht mehr erhaltenen Nürnberger Hauskapellen etwa oder den Annexbau einer der im Zuge der Säkularisation abgerissenen Kirchen[1421]. Dass solcher Fensterschmuck in Nürnberg gang und gäbe war, zeigt u. a. eine kolorierte Zeichnung der Kapelle des Hauses „Zum Goldenen Schild“, in deren Südfenstern eine zweite, mit den Branitzer Scheiben zwar nicht identische, jedenfalls aber nach den gleichen Entwürfen ausgeführte Serie der Kirchenväter zu erkennen ist (Fig. 403)[1422]. Nicht völlig auszuschließen ist endlich eine Provenienz der Scheiben außerhalb Nürnbergs, denn die Hirsvogel-Werkstatt war weithin bekannt und lieferte bis nach Süddeutschland, Sachsen und Thüringen[1423].

ERHALTUNG: Gläser und Bemalung sind noch vollkommen original und auf beiden Seiten in ausgezeichnetem Zustand. Die Verbleiung wurde vermutlich 1961 von Heinz Hajna erneuert.

IKONOGRAPHIE: Die vier großen lateinischen Kirchenväter sind zusammen mit den sie inspirierenden Symbolen der Evangelisten in ganzer Figur als Autoren in ihrer Studierstube dargestellt. Hieronymus hat sich an seinem Pult niedergelassen und schreibt mit fliegender Feder, was ihm der rechts davor stehende Markuslöwe diktiert. Augustinus sitzt, ein offenes Buch auf den Knien, in einem Armsessel und blickt nachdenklich auf die Textstelle, die ihm der Johannesadler in dem auf dem Tisch liegenden Buch mit der Kralle weist. In einen geistigen Dialog über die Auslegung der Schriften vertieft scheinen auch Gregor der Große und der vor ihm mit dem aufgeschlagenen Buch stehende Matthäusengel. Ambrosius hingegen hat die linke Hand auf die Stirn des neben ihm liegenden Lukasstiers gelegt und schreibt mit der Rechten, so als würde ihm der Text durch die Berührung übermittelt.
Darstellungen der schreibenden und von Evangelistensymbolen inspirierten Kirchenväter, die dem Vorbild von Autorenbildnissen der Evangelisten folgen, begegnen vor allem ab der Mitte des 15. Jahrhunderts[1424]. Das Motiv ist wohl in

[1421] FITZ, 1995a, Anm. 9 mit einer Aufzählung der betreffenden Sakralbauten.

[1422] Georg Christoph Wilder, Federzeichnung, aquarelliert und signiert, Museen der Stadt Nürnberg, Graphische Sammlung, St. N. 9655. Auftraggeber der Glasmalereien war vermutlich Conrad IV. Haller, dem das Haus von 1503 bis zu seinem Tod 1543 gehörte. Das „Haus zum Goldenen Schild“ wurde 1853 verkauft, anschließend in eine Druckerei umgebaut und endlich 1945 zerstört. Das Inventar wurde am 2. Februar 1854 versteigert, die Kirchenväterscheiben erwarb der damals noch in Fürth lebende Kunst- und Antiquitätenhändler Abraham Pickert für 73 Taler, ihr weiteres Schicksal ist unbekannt, FITZ, 1995a, S. 46.

[1423] Etwa nach Ingolstadt, Schwäbisch Gmünd, Zwickau und Saalfeld, FITZ, 1995a, Anm. 10 mit Hinweis auf KNAPPE, 1973, S. 75.

[1424] RDK, 6, 1973, Sp. 448–517, hier 468–478, (Peter Bloch), sowie Sp. 517–572, hier 548 (Ursula Nilgen); BRAUN, 1923, S. 494; LCI, 2, 1970, Sp. 529–538 (Géza Jászai).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Zusammenhang mit dem wachsenden Interesse der Humanisten an bedeutenden Kirchenautoren zu sehen. In Nürnberg findet es sich relativ häufig auf den Predellen großer Flügelaltäre, doch ohne ein festes System für die Zuordnung der Evangelistensymbole[1425].

Allerdings blieben diese Darstellungen ohne Einfluss auf die Kirchenväterscheiben. Anders steht es hingegen mit den Portraits der Gelehrten in der Schedel'schen Weltchronik von 1493: Aus dem Holzschnitt des hl. Hieronymus wurde das Pult mit dem in der Rückwand von einer Kordel fixierten offenen Buch übernommen und aus dem des hl. Gregor der mit redend geöffnetem Schnabel und gespreizten Schwingen vor Augustinus stehende Adler[1426]. Anregungen bot möglicherweise auch der seinerzeit weit verbreitete Kupferstich des Meisters E.S. von 1466 mit dem von den Kirchenvätern und Evangelistensymbolen umgebenen Bildnis Johannes d. T.[1427]. Darauf deuten zumindest die ähnlichen Darstellungen von Hieronymus und Augustinus, die freilich auch durch Dürers offensichtlich ebenfalls von dem Kupferstich beeinflusste Baseler Holzschnitte von 1492[1428] vermittelt worden sein können.

In Nürnberg scheint das Thema der Kirchenväter zu Beginn des 16. Jahrhunderts insbesondere für Kabinettscheiben beliebt gewesen zu sein. Nach Entwürfen des Hans von Kulmbach wurden bis 1513 noch mindestens drei weitere leicht modifizierte Serien ausgeführt[1429], während eine vierte, um 1510 entstandene Folge offenbar auf Vorlagen Dürers zurückgeht[1430].

FARBIGKEIT, TECHNIK: Wie oben erwähnt, sind auf den Außenseiten der Gläser die für die Hirsvogel-Werkstatt spezifischen Zeichen in Form von o, 8, x oder der römischen Zahlen I–IV eingeritzt[1431]. Die Bemalung erfolgte auf beiden Seiten in der gleichfalls für die Werkstatt eigentümlichen Kombination von braunen und schwarzen Tönen, wobei Köpfe und Figuren vorwiegend in wärmer wirkendem Braunlot ausgeführt wurden, während alles Übrige in schwarzen Konturen und grauen Lasuren gehalten ist. Silbergelb fand in einer breiten Palette Verwendung, von lichtem Orange, etwa in den Haaren des Matthäusengels, bis hin zu fahlem Gelb beim Pult des hl. Hieronymus. Die dritte Malfarbe Eisenrot blieb auf die Kolorierung der Mauern beschränkt.

STIL, DATIERUNG: Für den Glasmaler charakteristisch sind die mit wenigen routinierten Pinselzügen angelegten Konturen, die flüssig im Halbton aufgetragene Modellierung mit den durch Parallel- und Kreuzschraffuren verstärkten Schatten und Rundungen sowie die gleichermaßen versiert ausgeführte Negativzeichnung - die mit der Nadel oder dem spitzen Holz

[1425] Entsprechende Darstellungen finden sich z. B. auf folgenden Predellen: Apostelaltar des Andreas Harsdörffer, Wolgemut-Werkstatt, um 1495/98 (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum); Marienaltar, Wolgemut-Werkstatt, 1484 (Feuchtwangen, ehem. Stiftskirche); Marien- und Passionsaltar, Nürnberg, um 1498 (Kalchreuth, St. Andreas), STRIEDER, 1993, Kat. 64, 67, 61, Abb. 365, 374, 338; FITZ, 1995a, S. 42.

[1426] SCHEDEL, 1493, Bl. CXLXIIIr, CXXXVr.

[1427] LEHRS, 2, 1910, S. 214–216, Abb. 149.

[1428] SCHOCH/MENDE/SCHERBAUM, 3, 2004, Nr. 261.1; vgl. ferner den Scheibenriss mit dem hl. Hieronymus, um 1500, dessen Zuschreibung an Dürer aber nicht sicher ist, Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 1901.92, CVMA DEUTSCHLAND STUDIEN I, 1991, Abb. 51. Dem hl. Augustinus motivisch vergleichbar ist außerdem auch der im gleichen Jahr erschienene Titelholzschnitt mit dem Autorenbildnis des hl. Ambrosius, dessen Zuschreibung an Dürer indes umstritten ist, SCHOCH/MENDE/SCHERBAUM, 3, 2004, S. 35, Abb. 3.

[1429] Eine zweite nach den gleichen Entwürfen ausgeführte und durch kolorierte Zeichnungen von etwa 1720/30 und 1854 überlieferte Serie im Haus „Zum Goldenen Schild" wurde bereits erwähnt, Anm. 1422. Anders als die Branitzer Folge besaßen diese Scheiben keine ornamentalen Rahmenbordüren, die Schriftbänder trugen nicht die Namen der Evangelisten, sondern die der Kirchenväter, die Wand hinter dem hl. Gregor bestand aus Steinquadern und im Gewand des Engels fehlte die untere Partie. Abweichungen zeigte insbesondere das Bildnis des hl. Augustinus, sein Pluviale war mit einem Rankenornament verziert, das Buch auf seinen Knien in Aufsicht zu sehen und auf der Lehne seines Stuhles befand sich eine Kugel anstelle der beiden Drachen, FITZ, 1995a, S. 46, Abb. 9f. Von einer dritten, leicht modifizierten Variante der Branitzer Folge zeugt die Zeichnung mit dem hl. Augustinus in Dresden (vgl. oben Anm. 1436, Fig. 406). Dass es außerdem noch zwei weitere Serien der Kirchenväter ohne Evangelistensymbole gab, legen die Zeichnung mit dem hl. Augustinus im Vierpass (um 1510; Erlangen, Graphische Sammlung der Universität, Inv. Nr. B 235) und das danach ausgeführte Glasgemälde (um 1510; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. MM 801) nahe, sowie die Zeichnung mit dem hl. Ambrosius (um 1513; Erlangen, Graphische Sammlung der Universität, Inv. Nr. B 248) und die Kopie eines Entwurfs für den hl. Gregor von Veit Hirsvogel d. J. (um 1511; Schwerin, Staatliches Museum Schwerin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 1499 HZ), beide in rechteckigem Format; zwei entsprechende Scheiben mit den hll. Gregor und Ambrosius im Kunstgewerbemuseum Berlin gingen 1945 zugrunde, SCHMITZ, 1913, 1, S. 130, 2, Nr. 205f.; KAT. AUSST. LOS ANGELES, 2000, Nr. 30f., 43, 48 (Barbara Butts).

[1430] Hiervon ist ein Vierpass mit dem hl. Hieronymus erhalten, Boston, Museum of Fine Arts, Francis Welch Foundation, Inv. Nr. 1972.985, KAT. AUSST. LOS ANGELES, 2000, S. 137, Fig. 31.

[1431] Vgl. Anm. 1420.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 404. Hl. Hieronymus mit dem Symbol des Evangelisten Markus. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett. Hans von Kulmbach, um 1507.

Fig. 405. Hl. Ambrosius mit dem Symbol des Evangelisten Lukas. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett. Hans von Kulmbach, um 1507.

radierten Lichtkonturen und die gestupften oder gewischten Höhen. Folgt man Hartmut Scholz, der auf stilkritischem Weg einzelne Mitarbeiter der Hirsvogel-Werkstatt identifiziert hat, so stammt die Bemalung der Scheiben von Veit Hirsvogel d. J. (1487–1553)[1432], dessen Handschrift eine von ihm signierte und 1513 datierte Zeichnung des hl. Gregor in Schwerin[1433] dokumentiert.

Zu den Glasgemälden der hll. Hieronymus, Ambrosius und Augustinus haben sich im Kupferstichkabinett Dresden drei lavierte Federzeichnungen erhalten, deren Zuschreibung an Hans von Kulmbach (1480/85–1522) seit Hans Bermann nie in Zweifel gezogen wurde[1434]. Die beiden Blätter mit den Bildnissen der hll. Hieronymus und Ambrosius dienten eindeutig als Vorlagen für die entsprechenden Scheiben, sie stimmen bis ins Detail, ja selbst im Format mit ihnen überein (Fig. 404f.)[1435]. Nicht ganz so klar fällt der Vergleich von Zeichnung und Glasbild des hl. Augustinus aus, denn die Zeichnung ist größer als die Scheibe, auch hält der Heilige kein Buch auf den Knien,

Fig. 406. Hl. Augustinus mit dem Symbol des Evangelisten Johannes. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett. Hans von Kulmbach, um 1507.

[1432] Die Zuschreibung an Veit Hirsvogel d. J. folgt Butts, KAT. LOS ANGELES, 2000, S. 145, und korrigiert die von FITZ, 1995a, S. 44f., vertretene Zuweisung an den sogenannten Hennebergmeister. Zu Veit Hirsvogel vgl. CVMA DEUTSCHLAND STUDIEN I, 1991, S. 99, 133–139, 317–320.

[1433] Vgl. Anm. 1429; CVMA DEUTSCHLAND STUDIEN I, 1991, S. 135f., Abb. 13.

[1434] BERMANN, 1922, Anhang XXII, Nr. 18–20.

[1435] Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, hl. Hieronymus, Inv. Nr. C 2189, Dm. 23,1 cm – Kat. Nr. 273, Dm. 23,5 cm; hl. Ambrosius C 2190, Dm. 27 cm – Kat. Nr. 272, Dm. 23,3 cm.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

sondern ist mit dem Spitzen einer Feder beschäftigt, Schriftband und Fenster fehlen, sein Sessel hat eine hohe Rücklehne und das Pult eine Konsole mit Schreibutensilien (Fig. 406)[1436]. Deutlich zu erkennen sind außerdem nachträglich über die Zeichnung gelegte Zirkelschläge, so als habe man versucht, die Darstellung einem Vierpass einzufügen. Das legt die Vermutung nahe, dass dieser Entwurf für eine zweite, geringfügig variierte Serie von Kirchenvätern gedacht war[1437].
Die zeitliche Entstehung der Zeichnungen wird kontrovers diskutiert. Franz STADLER und Eva FITZ hielten sie im Blick auf die ungeschickten Sitzmotive und Verkürzungen sowie auf spätgotische Elemente für Arbeiten aus Kulmbachs früher Zeit um 1509 bzw. 1504/05[1438]. Friedrich WINKLER hingegen sah in ihnen „frostige routinierte“ Werke aus den reifen, vom Einfluss Dürers geprägten Jahren Kulmbachs zwischen 1510 und 1515[1439]. Der gleichen Ansicht ist auch Barbara BUTTS und rückt die Risse wegen der neuen Geschmeidigkeit und Plastizität der Figuren sowie der Ausgewogenheit von Feder und Lavierung in die zeitliche Nähe des 1511 datierten Entwurfs mit dem Martyrium des hl. Stanislaus[1440].
Der von BUTTS nach eingehender stilistischer Analyse neu definierten Chronologie der Zeichnungen zufolge, gelingt es Kulmbach ab etwa 1510, den Figuren mehr Fülle zu geben und sie fest im Raum zu etablieren, wobei ihn nun zunehmend auch das Spiel des Lichtes und die Beschaffenheit der Oberflächen interessieren [1441].
So treffend diese Beobachtungen auch sind, im Fall der Kirchenväter überzeugen sie nur wenig. Raumgreifend ist bestenfalls der hl. Augustinus dargestellt, bei Ambrosius fluchten nur die Knie, und Stoffen wie Gewandfalten fehlt plastisches Volumen, besonders deutlich im Bild des hl. Gregor. Merkwürdig unsicher ist auch die Wiedergabe der Möbel, das Pult des hl. Hieronymus hat eine schiefe, nachträglich korrigierte Vorderkante, und der Thronstuhl des hl. Ambrosius ist viel zu groß – der Bischof wirkt darin klein wie ein Kind. Auffällig ist schließlich die ungelenke Bewegung der Figuren, der rechte Arm des Hieronymus ist nicht verkürzt, sondern verkümmert, außerdem sitzt der Heilige nicht, sondern verharrt in schwebender Stellung, mit abgeknicktem Unterschenkel schräg über der Bank. Somit lassen die Zeichnungen also gerade das vermissen, was für Kulmbachs reifere Werke bezeichnend ist: das sichere Gespür für räumliche Dimension, für das Volumen der Figuren und für lebendige Bewegung. Sie scheinen damit weit entfernt von der souveränen Strichführung und den stimmigen Proportionen des Erlanger Augustinus oder der Egidienäbte von 1511[1442]. Auch fehlt den Gesichtern der Kirchenväter trotz ihrer portraithaften Züge der die späteren Blätter bezeichnende an Dürer geschulte Blick für das tief empfundene Wesen einer Persönlichkeit.

Wenngleich man also die Kirchenväter-Zeichnungen eher dem Frühwerk Kulmbachs zurechnen möchte, findet sich dort nichts stilistisch oder thematisch Vergleichbares und somit auch kein Anhaltspunkt für eine genaue Datierung. In jedem Fall können sie aber erst in seiner Nürnberger Zeit entstanden sein, die, wie Barbara BUTTS annimmt, im Frühjahr 1507 begann[1443]. Wenn dem so war, dürften die vier Scheiben mit den Kirchenvätern zugleich auch zu den ersten Arbeiten Veit Hirsvogel d. J. zählen, der ab 1505 in der Werkstatt seines Vaters tätig gewesen sein konnte[1444].

[1436] Vgl. Anm. 1429, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 2192, Dm. 27 cm – Kat. Nr. 274, Dm. 22,7 cm.

[1437] Vgl. Anm. 1429, diese Annahme äußerten schon FRENZEL, 1961, S. 43; FITZ, 1995a, S. 48; KAT. LOS ANGELES, 2000, S. 145, 148.

[1438] STADLER, 1936, S. 10, 108; FITZ, 1995a, S. 50–52.

[1439] WINKLER, 1929, S. 32 und 41, noch ohne Datierung; DERS. 1942, S. 34, dort mit dem Hinweis auf die Ausführung der Zeichnungen in der gleichen Technik wie der 1511 datierte Scheibenriss der Marter des hl. Stanislaus, Nr. 103–105, 111; DERS., 1959, S. 79.

[1440] BUTTS, 1985/1996, S. 115; DIES. in KAT. LOS ANGELES, 2000, Nr. 40–42; DIES., 2006, cat. no. A41–43, A35, Fig. 27, 75–77.

[1441] BUTTS, 1985/1996, S. 91–109; DIES., 2006, S. 145; CVMA DEUTSCHLAND STUDIEN I, 1991, S. 326.

[1442] Abt Johannes Rotenecker (Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 48), Abt Johann Sessler (Erlangen, Graphische Sammlung der Universität, Inv. Nr. B 234), unbekannter Abt (Strasbourg, Cabinet des Estampes et des Dessins, Inv. Nr. 77-985-0-1285). Zu den Zeichnungen vgl. zuletzt KAT. LOS ANGELES, 2000, Nr. 30, 33–35 (Barbara Butts); BUTTS, 2006, S. 137–140, Fig. 20–23, cat. no. A32, A51–A53.

[1443] BUTTS, 1985/1996, S. 188f.; DIES., 2006, S. 129, 132.

[1444] CVMA DEUTSCHLAND STUDIEN I, 1991, S. 317. Die Zeichnung Wilders von 1854 (Fig. 403) belegt, dass sich in den Fenstern der Kapelle des Hauses „Zum Goldenen Schild“ neben den Kirchenvätern noch zwei Scheiben mit den hll. Barbara und Katharina befanden sowie drei weitere Glasgemälde – die Verkündigung an Maria, die Geburt Christi und die Anbetung der Hl. Drei Könige. Die Bildnisse der hll. Barbara und Katharina (Wien, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst) werden um 1505 datiert, die Geburt Christi um 1500 (London, Victoria and Albert Museum), der Verbleib der übrigen Scheiben ist unbekannt, CVMA DEUTSCHLAND STUDIEN I, 1991, S. 191, 198, 229–232, Abb. 279, 303, 331. Die Datierung der heute in Wien und London befindlichen Scheiben um 1500 bzw. 1505 lässt vermuten, dass Conrad IV. Haller, der das Haus im Jahr 1503 gekauft hatte, die Fenster der Kapelle um 1505 mit Glasmalereien ausstattete, und bietet damit ein weiteres Argument, dass die Kirchenväter in dieser Zeit entstanden, FITZ, 1995a, S. 53f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KAT. NR. 272: HL. AMBROSIUS MIT DEM SYMBOL DES EVANGELISTEN LUKAS

Fig. 395, 407, Abb. 299

Maß: Dm. 28,3 cm. Inv. Nr. VII 1787 K.
Inschrift: Auf dem Schriftband in gotischer Minuskel: *·S·lucus·*.
Erhaltung: Die Scheibe ist, ausgenommen ein winziges Flickstück, noch original. Zustand von Bemalung und Glas vorzüglich, Verbleiung neu.

Fig. 407. ES Kat. Nr. 272.

Ikonographie: Leicht nach links gerichtet sitzt der hl. Ambrosius schreibend am Pult. Seine Linke liegt leicht auf der Stirn des rechts vor ihm ruhenden Lukasstiers. Das leuchtend rote Fell des Tieres steht in delikatem Kontrast zu der grünen Dalmatik, dem violettem Pluviale des Heiligen und dem fahlgelben Pult. Traditionelle Bildelemente sind das gelb gemusterte Ehrentuch in der Rücklehne des Thrones und das feine Fiederrankenmuster des blauen Bildgrundes.
Der hl. Ambrosius war von 339–397 Bischof von Mailand; als eine seiner wichtigsten Schriften wurde im Mittelalter sein Lukaskommentar angesehen[1445]. Die Zuordnung des Lukasstiers ist daher möglicherweise unter diesem Aspekt zu verstehen.
Datierung: Nürnberg, Hirsvogel-Werkstatt, nach einem Entwurf des Hans von Kulmbach, um 1507.

CVMA 94511

KAT. NR. 273: HL. HIERONYMUS MIT DEM SYMBOL DES EVANGELISTEN MARKUS

Fig. 396, 408, Abb. 300

Maß: Dm. 28,3 cm. Inv. Nr. VII 1788 K.
Inschrift: Auf dem Schriftband in gotischer Minuskel: *·S· ·marku·*.
Erhaltung: Das Glasgemälde ist bis auf zwei winzige Flickstücke original und vorzüglich erhalten. Verbleiung neu.

Fig. 408. ES Kat. Nr. 273.

Ikonographie: Das Glasgemälde zeigt den hl. Hieronymus (347–419) im Profil, er sitzt an seinem Schreibtisch und notiert, was ihm der rechts neben dem Pult stehende Markuslöwe diktiert. Vermutlich sind sie mit der Vulgata beschäftigt, der Übersetzung der Bibel in das gesprochene Latein seiner Zeit, für die der Kirchenvater noch heute berühmt ist.
Das Kolorit spielt mit dem Zweiklang Rot-Gelb, wobei das intensive Rot der Kardinalstracht durch die gebrochenen Töne der hellrosa Mauer und der dunkelrosa Rahmenbordüre gesteigert scheint.
Datierung: Nürnberg, Hirsvogel-Werkstatt, nach einem Entwurf des Hans von Kulmbach, um 1507.

CVMA 94501

KAT. NR. 274: HL. AUGUSTINUS MIT DEM SYMBOL DES EVANGELISTEN JOHANNES

Fig. 397, 409, Abb. 301

Maß: Dm. 28 cm. Inv. Nr. VII 1790 K.
Inschrift: Auf dem Schriftband in gotischer Minuskel: *·S·Iohannes+*.
Erhaltung: Die Scheibe ist in ihrem ursprünglichen Zustand ausgezeichnet erhalten. Bleie neu.

Fig. 409. ES Kat. Nr. 274.

Ikonographie: Als Bischof von Hippo ist der hl. Augustinus (354–430) hier mit Mitra und Pluviale bekleidet, darunter trägt er das schlichte braune Ordenshabit der Augustiner-Eremiten. Er sitzt nach rechts gewandt und scheint in ein Gespräch mit dem Johannesadler vertieft, der in dem vor ihm auf dem Pult liegenden Buch eine Seite aufgeschlagen hält. Der Heilige war einer der einflussreichsten Theologen und Philosophen der christlichen Spätantike, seine Schriften prägten nachhaltig das Denken des Abendlandes. Das Motiv spielt vielleicht auf seine Erkenntnislehre an, der zufolge der Mensch die Wahrheit nur durch das Einstrahlen der göttlichen Wahrheit in den menschlichen Geist finden könne[1446].
Das Glasgemälde ist überwiegend in Grisaille und Silbergelb gehalten, man sieht daher deutlich, wie der Glasmaler mit Schwarz- und Braunlot zugleich arbeitete, um Farbwerte in fein aufeinander abgestimmten Nuancen zu erzielen. So sind die Konturen in Gesicht und Pluviale des Heiligen braun gezeichnet, die Modellierung hingegen in grauem Halbton laviert, das Buch ist in schwarzen Linien ausgeführt, die Maserung des Holzes indessen in braunen.
Datierung: Nürnberg, Hirsvogel-Werkstatt, nach einem Entwurf des Hans von Kulmbach, um 1507.

CVMA 94508

KAT. NR. 275: HL. GREGOR MIT DEM SYMBOL DES EVANGELISTEN MATTHÄUS

Fig. 398, 410, Abb. 302

Maß: Dm 28,3 cm. Inv. Nr. VII 1789 K.
Inschrift: Auf dem Schriftband in gotischer Minuskel: *·S·mateus.*
Erhaltung: Die Scheibe ist original und in tadellosem Zustand. Verbleiung neu.

[1445] LMA, 1, 1980, Sp. 524f. (Heinrich Kraft).

[1446] LMA, 1, 1980, Sp. 1227–1229 (M. Schmaus).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Ikonographie: Gregor der Große (um 540–604), einer der bedeutendsten Päpste überhaupt, galt im Mittelalter als Autor des Gregorianischen Sakramentars und Antiphonars[1447]. Hier sitzt er angetan mit der päpstlichen Tiara nach links gewandt auf einer Bank und blättert lesend eine Seite des Buches um, das der vor ihm stehende Matthäusengel hält.

Fig. 410. ES Kat. Nr. 275.

Das Glasgemälde ist in ausgewogener Farbigkeit ausgeführt, der dominierende Farbklang Blau-Weiß um rote und gelbe Töne bereichert.
Datierung: Nürnberg, Hirsvogel-Werkstatt, nach einem Entwurf des Hans von Kulmbach, um 1507.

CVMA 94504
EF

KAT. NR. 276: RUNDSCHEIBE MIT PROFILBILDNIS EINES GEKRÖNTEN HERRN

Fig. 411, Abb. 303

Maß: Dm. 20 cm. Inv. Nr. VII 1796/k.
Bibliographie: Unpubliziert.
Provenienz: Unbekannt.
Erhaltung: Zwei größere Sprünge im Bereich der Krone. Das Gesicht formende Lasur oder Schwarzlotzeichnung nahezu vollständig verloren. Der äußere Rand aus rotem Glas eine Ergänzung des 19. Jahrhunderts. Das Bleinetz erneuert.

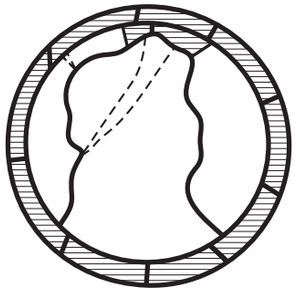


Fig. 411. ES Kat. Nr. 276.

Ikonographie, Komposition, Stil: Die kleine Rundscheibe zeigt das Brustbild eines gekrönten Herrn im Profil. Obwohl dieses gewisse Ähnlichkeiten mit Darstellungen des jungen Maximilian aufweist[1448], lassen die frei gestalteten Beigaben Krone und Kette den Dargestellten nicht aus seiner Anonymität heraustreten.
Die weiche Linienführung in den Konturen, die Betonung des oberen Lidstriches, die wulstigen Lippen und die Wiedergabe der lockigen Haare lassen an eine Entstehung in Süddeutschland, Augsburg oder Nürnberg, denken. Dem würde auch die farbliche Konzentration auf Schwarzlot und Silbergelb nicht widersprechen.
Farbigkeit, Technik: Grisaille, die Haare und Partien der Krone mit Silbergelb vor grünem Fond. In der Strichstärke variierende Schwarzlotkonturen, auf dem grünen Fond vorderseitig Halbtonlasur, das rosettenartige Muster ausradiert. Rückseitig Silbergelb auf Krone und Kette.
Datierung: Süddeutsch (Nürnberg oder Augsburg), um 1500.

CVMA 94423

KAT. NR. 277: WAPPEN DER FAMILIE SCHLÜSSELFELDER

Abb. 305

Maße: H. 7,8 cm, B. 7 cm. Inv. Nr. I 1199a.
Bibliographie: Unpubliziert.
Provenienz: Unbekannt.
Erhaltung: Das Glas intakt, auf der Außenseite leichte Korrosionsbeläge. Die Malerei in sehr gutem Zustand.
Ikonographie, *Farbigkeit*: Das Wappen gibt das horizontal in Silber und Schwarz geteilte Wappen mit drei schächerkreuzartig zusammengesetzten Schlüsseln in gewechselter Tinktur der Familie Schlüsselfelder, einer seit 1382 in Nürnberg nachweisbaren Patrizierfamilie wieder.
Stil: Das Wappen zeigt im silbernen oberen Feld ein um 1500 weit verbreitetes Fiederrankenmuster.
Datierung: Süddeutsch (Nürnberg?), um 1500.

CVMA 94442

KAT. NR. 278: PORTRÄT KAISER KARLS V.

Fig. 412f., Abb. 304

Maß: Dm. 25,2 cm. Inv. Nr. VII 1797/k.
Bibliographie: Unpubliziert.
Provenienz: Unbekannt.
Erhaltung: Die Scheibe mit einem durchgehenden Sprung. Die Malerei gut erhalten, kaum Verluste in der Schwarzlotzeichnung und bei den Lasuren. Die Rahmung mit rotem Glas im 19. Jahrhundert hinzugefügt. Das Bleinetz erneuert.

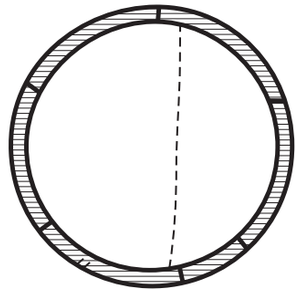


Fig. 412. ES Kat. Nr. 278.

Ikonographie, Komposition, Stil: Dargestellt ist in strenger Profilansicht Karl V. Er ist bekleidet mit flachem Barett und einem Brokatobergewand. Auf der Brust trägt er an einer Kette das Goldene Vlies. Karl V. war von 1506–1522 Großmeister dieses Ritterordens. Stilistisch lässt sich die Rundscheibe vergleichen mit einer kurz nach 1531 entstandenen Vierpassscheibe im Germanischen Nationalmuseum aus dem Umkreis des Jörg Breu (Fig. 414)[1449]. In beiden Fällen ist der Kaiser mit dem für die jugendlichen Bildnisse typischen glatten Haar aber bereits mit Bart wiedergegeben. Das Profilbildnis Karls V. folgt in der Komposition zeitgenössischen Schaumünzen, die sich, in Anlehnung an antike Vorbilder, zu Beginn des 16. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreuten[1450].

[1447] LMA, 4, 1989, Sp. 1663–1665 (M. Gerwing).

[1448] Vgl. hierzu: Portrait Kaiser Maximilians I. mit der Schriftrolle, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, von Bernhard Strigel, 1504, und das Gruppenbildnis Maximilians I. und seiner Familie, Wien, Kunsthistorisches Museum, Bernhard Strigel, 1515; die Rundscheibe mit Maximilian I., Karl. V., Philipp dem Schönen und Ferdinand I. im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg aus dem Umkreis des Jörg Breu, Augsburg, kurz nach 1531 (vgl. Fig. 414), sowie das Spielbrett mit 30 Steinen im Kunsthistorischen Museum Wien von Hans Kels nach einem Entwurf aus der Werkstatt Jörg Breus(?), Augsburg 1537.

[1449] Hess, 2001, Abb. 2.

[1450] Bernhart, 1919, besonders die Kat. Nr. 60 sowie ein Buchsmodell für ein Kaisermedaillon von Hans Kels (zwischen 1537–1540).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 413. Porträt Kaiser Karl V. Augsburg(?), um 1530. – Kat. Nr. 278.

Fig. 414. Rundscheibe mit Maximilian I., Karl V., Philipp dem Schönen und Ferdinand I. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Augsburg, Umkreis Jörg Breu, kurz nach 1531.

Neben den erwähnten Münzen kann ein Kupferstich Karls V. aus dem Umkreis des Barthel Beham als mögliche Vorlage herangezogen werden[1451]. Vermutlich waren derartige Profilscheiben wesentlich verbreiteter als der heutige, stark reduzierte Bestand vermuten lässt[1452].
Farbigkeit, Technik: Vorderseitig Schwarzlot, rückseitig Halbtonlasur und Silbergelb.
Datierung: Augsburg(?), um 1530.

CVMA 94426

KAT. NR. 279: WAPPENSCHEIBE

Fig. 415, Abb. 306

Maße: H. 30,1 cm, B. 20,4 cm. Inv. Nr. VII 1793/k.
Bibliographie: Unpubliziert.
Provenienz: Unbekannt.
Inschriften: *Cecilie* und *Ursula*.
Erhaltung: Horizontaler Sprung durch die Helmzier, kleinere Sprünge an den Rändern. Die Malerei sehr gut erhalten, Korrosion rückseitig im Bereich der Architekturrahmung. Das Bleinetz erneuert.
Ikonographie: Nach Aufbau und Farbprogramm könnte es sich um das Wappen einer in Sachsen ansässigen Familie Schütz handeln. Die Brüder Hanns und Ulrich standen als Schützen im Dienste Kaiser Friedrichs III. und hatten 1486 einen Wappenbrief erhalten. Karl V. erhob 1539 Hieronimus Schütz, Bürgermeister zu Chemnitz, und dessen Sohn in den Adelsstand. Nach Siebmacher bestand das Wappen aus einem auf goldenem Schild schräg gelegten schwarzen Handbogen mit aufgelegtem Vogelpolz und silbernem Flitsch. Die Helmzier bildet ein graubärtiger Mann, schwarz gekleidet mit goldenen Aufschlägen und schwarz-goldener Binde um den Kopf, den im Schilde beschriebenen Bogen mit dem Polz haltend. Die Decken ebenfalls gold und schwarz[1453]. Das Wappen wird von einer Renaissancearchitektur gerahmt. Über die akanthusgeschmückten Pfeiler spannt sich ein Rundbogen. Auf den Kämpferplatten der Pfeiler steht jeweils ein Posaune blasender Putto. Da über die Familie wenig bekannt ist, verschließen sich die beiden auf dem Schild unter dem Wappen genannten Namen einer konkreten Deutung.
Farbigkeit, Ornament: Wappen vgl. Ikonographie; die Architekturrahmung Grisaille und Silbergelb, der Hintergrund rot mit Fiederrankenornament (S. 11, XXII, 16).
Technik: Schwarzlot vorderseitig in Halbtonlasur auf dem roten Glas, Fiederrankengrund ausradiert. Silbergelb rückseitig und Schwarzlot deckend aufgetragen in Wappenschild und Helmdecke.
Datierung: Sachsen(?), 1539.

CVMA 94435
UB

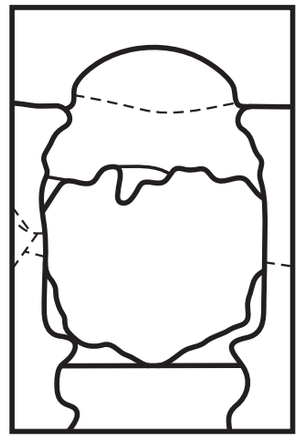


Fig. 415. ES Kat. Nr. 279.

[1451] Vgl. den Kupferstich Karls V., München, Staatliche Graphische Sammlung, Pauli 90, 4. Zustand (Inv. Nr. 96949) von Barthel Beham, 1531. Dem gleichen Typus folgt das Porträt Karls V., Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (Inv. Nr. 556) von Christoph Amberger, vor 1532.

[1452] Mehrfach erhalten haben sich Rundscheiben mit dem Profilbildnis Kaiser Maximilians, so im Museum Carolino Augusteum in Salzburg, Augsburger Werkstatt, um 1520 und eine in der Komposition identische Scheibe im Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck. Vgl. hierzu CVMA Österreich IV, 2007, S. 21f, und 391. Wie bei Karl V. folgten auch diese Darstellungen graphischen Vorlagen, die wiederum Verwendung für Medaillen und kleinplastische Werke fanden.

[1453] Siebmacher, 1857, Taf. 54.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

FRANKENDORF · DORFKIRCHE

BIBLIOGRAPHIE: BERGAU, 1885, S. 343 (Erwähnung von „Resten gotischer gemalter Glasfenster“ in den Fenstern I und n II); BERICHT, 1904, S. 16 („etwa vom Ende des XV. Jahrhunderts“); JUNG/SPATZ, 1917, S. 194 (die „spätgotischen Glasmalereien“ wurden „in neuester Zeit“ ausgebessert); WENTZEL, 1951a, S. 58, und WENTZEL, 1954, S. 59 (bemerkt stilistische Zusammenhänge mit den im 2. Viertel des 15. Jahrhunderts ausgeführten Glasmalereien in Stendal, Werben und Brandenburg, die Frankendorfer seien jedoch „einfacher und eigenwilliger“); THORMANN, 1959, S. 236 (datiert die Scheiben gegen Ende 15. Jahrhundert; sieht Ähnlichkeiten mit den Glasmalereien in Kloster Zinna und Jüterbog; ergänzt die Kreuzigung und den „auferstandenen Christus“ um „den himmelfahrenden Heiland oder den Weltenrichter“ in Fenster s II); DRACHENBERG/MAERCKER/RICHTER, 1979, S. 204 (verweist auf Kloster Zinna und Jüterbog, aber auch auf mecklenburgische Glasmalereien in Verchen, Kenz, Rethwisch und Wismar; die Felder „dürften im 1. Drittel des 15. Jahrhunderts entstanden sein“; Erhard Drachenberg); FLÜGGE, 1998, S. 109f. (deutet die Darstellung des Schmerzensmannes als Rest einer Gregorsmesse; die verlorene Darstellung in s II zeigte vielleicht, „wie in den beiden anderen [Fenstern], unter dem Kreuzesbalken stehend, eine oder mehrere Personen: Gregor der Große, Kardinäle, Mönche oder Weltgeistliche“; datiert die Farbverglasungsreste in das erste Viertel des 15. Jahrhunderts); DEHIO, 2000b, S. 294 (2. Viertel 15. Jahrhundert).

GEGENWÄRTIGER BESTAND: Nur in den drei spitzbogigen Ostfenstern sitzen spätmittelalterliche Glasmalereien: Im Chorfenster I ist eine Kreuzigung und im Fenster n II die Darstellung eines Schmerzensmannes zu sehen. Das Fenster s II enthält einen Tabernakelaufsatz als Rest der ursprünglichen Glasmalerei; die übrigen Felder sind blank verglast.

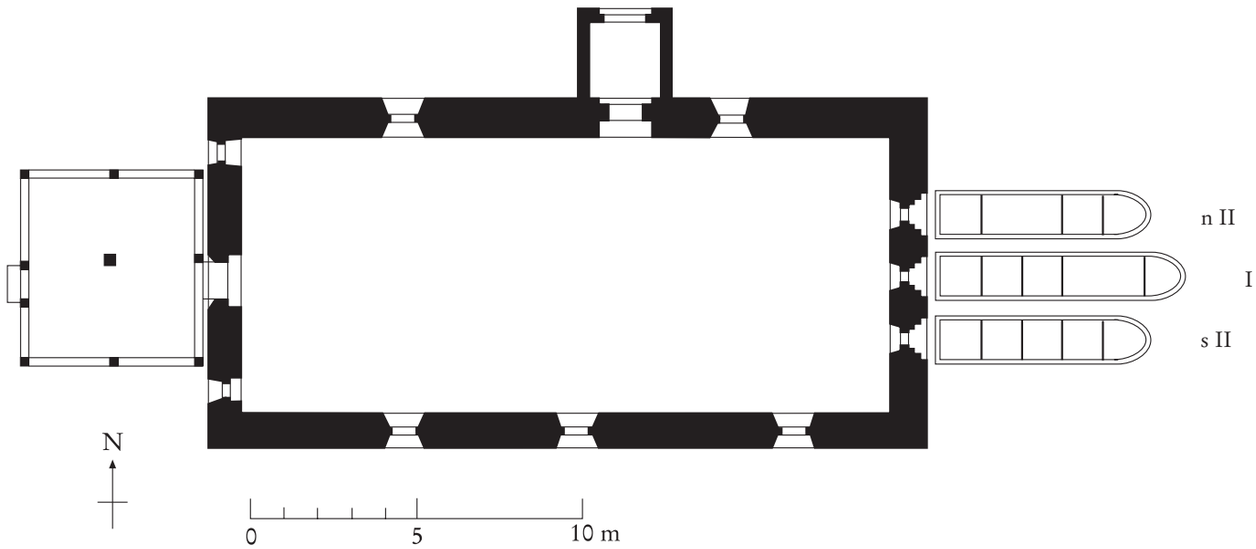


Fig. 416. Frankendorf, Dorfkirche. Grundriss.

BAUGESCHICHTE: Das nur wenige Einwohner zählende Frankendorf, ungefähr vier Kilometer südöstlich von Luckau gelegen, gehörte wie das etwa 30 Kilometer entfernte Lindena (Kat. Nr. 427) dem Zisterzienserkloster Doberlug[1454]. Die Ritter von Beyersdorf, ein hauptsächlich um Meißen begütertes sächsisches Adelsgeschlecht, leisteten als Gutsherren des Dorfes

[1454] LEHMANN, 1941, Nr. 109.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

seit 1297/99 dem Kloster den Lehnseid. Die Kirche war, wie einer Nachricht von 1723 zu entnehmen ist, seit jeher Filia des benachbarten Görlsdorf, sie hatte demnach keine Pfarrfunktion zu erfüllen[1455].

Fig. 417. Frankendorf, Dorfkirche. Außenansicht von Südosten.

Der rechteckige Saal wurde im späten 13. oder frühen 14. Jahrhundert aus Feldsteinen errichtet, die Ecken sind mit Raseneisenstein eingefasst (Fig. 416f.). Im Spätmittelalter erfuhr der Ostteil der Kirche, wie an horizontalen Baunähten zu erkennen ist, zwei Umbauten[1456]. In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurden drei spitzbogige, dreifach abgetreppte Fensteröffnungen in die Ostwand eingefügt, die man anschließend mit den bis heute am ursprünglichen Ort eingesetzten Glasmalereien ausgestattet hat (Fig. 418). Zugleich wurden die Portale im Westen und Norden mit Backsteinen umrahmt. Einige Jahrzehnte später, wohl im frühen 16. Jahrhundert, wurde der Ostgiebel verändert. Dort erhebt sich seitdem ein Backsteingiebel mit Viertelkreisblenden; die Fialen, die einst seine Lisenen bekrönten, wurden später zu großen Teilen entfernt und sind deswegen nur im Ansatz erhalten.

Im 18. Jahrhundert führte man an der schlichten Kirche einige Baumaßnahmen durch[1457]. Die Fensteröffnungen im Norden und Süden wurden korbbogenartig erweitert. Im Westen wurde ein mit Brettern verschalter Holzturm errichtet, bedeckt von einem Zeltdach und einem quadratischen Dachreiter. Den Innenraum überwölbt in der westlichen Hälfte, in die eine Empore eingestellt wurde, eine Holztonne. Den Altarraum beschließt dagegen lediglich eine flache Balkendecke. Dem 19. Jahrhundert gehört die Backsteinvorhalle vor dem nördlichen Portal an.

MM

Verglasungsgeschichte: Erst aus dem Anfang des 20. Jahrhunderts sind Nachrichten zu den Glasmalereien überliefert. Nachdem im Jahr 1901 der Provinzialkonservator zu Fragen um den Schutz der Frankendorfer Glasmalereien herangezogen worden war[1458], wurde 1902 von Resten mittelalterlicher Glasmalerei in drei Fenstern berichtet, die man auf das Ende des 15. Jahrhunderts datierte. Davon galten die Darstellungen einer Kreuzigung im mittleren und eines Schmerzensmannes im nördlichen Fenster als wiederherstellbar[1459]. Im Jahr 1903 sollten alle drei Fensterfüllungen durch die Glaswerkstätten Linnemann restauriert werden[1460], jedoch waren erst 1905 die Mittel dafür vorhanden[1461].

Im Januar 1955 wird von einer Beschädigung des mittleren Fensters durch Steinwurf berichtet[1462]. Im Mai desselben Jahres bestätigte Oberbaurat Naumann vom Kirchlichen Bauamt die Beschädigung von zwei gemalten Fenstern, deren dringend notwendige Instandsetzung er anmahnte[1463]. Gemeinsam mit dem Institut für Denkmalpflege Dresden veranlassten dann das Kirchliche Bauamt und die Kirchengemeinde die Restaurierung der mittelalterlichen Verglasungen durch die Dresdener Firma Beier und Walther. Im März 1957 waren die Felder fertig[1464]. Nachdem im Juni die Anbringung der Glasmalereien hinter Schutzverglasung beschlossen worden war, erfolgte recht bald ihr Einbau[1465]. In den 1970er Jahren wurden die Glasmalereien erneut restauriert; seitdem werden sie durch eine Doppelverglasung geschützt[1466].

MV

Ikonographie: Während sich die Kreuzigungsszene im mittleren Fenster (Fig. 419, Abb. 307–309) mit dem Gabelkreuz, dem Dreifigurentypus oder der Darstellung von Sonne und Mond – beide waren bereits in der Antike Herrschersymbole –

[1455] Jung/Spatz, 1917, S. 193f.
[1456] Ebd., S. 194; Dehio, 2000b, S. 294. Ich danke Dirk Schumann, Berlin, für seine zahlreichen bauhistorischen Beobachtungen.
[1457] Jung/Spatz, 1917, S. 194; Dehio, 2000b, S. 294.
[1458] Bericht, 1900, S. 20.
[1459] Ebd., S. 16. Die Provinzialdenkmalpflege veranschlagte die Kosten auf 150 bis 200 Mark, die von der Patronin erbeten werden sollten. Über die Darstellung auf der dritten Scheibe fehlt eine Aussage.
[1460] Bericht, 1903, S. 40.
[1461] Bericht, 1907, S. 91.
[1462] Reg. Nr. 549.
[1463] Reg. Nr. 550.
[1464] Reg. Nr. 552. Die Zusammenarbeit von Kirchlichem Bauamt, Gemeinde und IfD Dresden lässt sich aus den Unterlagen von 1957 erschließen, vgl. die Regesten.
[1465] Reg. Nr. 555f.
[1466] Drachenberg/Maercker/Richter, 1979, S. 204 (Erhard Drachenberg).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

in damals geläufigen ikonographischen Bahnen bewegt[1467], ist der Schmerzensmann im benachbarten Fenster wegen seiner Lage in einem Fenster des Altarraums, aber auch wegen seiner Form und Gestalt von besonderem Interesse (Fig. 420, Abb. 310). Christus, der nur mit einem Lendenschurz bekleidet im Sarkophag steht, hat seine Hände erhoben. Mit dem Zeigefinger seiner rechten Hand deutet er auf die Seitenwunde. In der Rechten, auf der durch einen Kreis ein Wundmal angedeutet ist, hält er einen Rohrstock, in seiner Linken eine Geißel. Weitere Arma Christi bereichern die Darstellung, so das Kreuz mit dem Titulus oder die Dornenkrone. Die Marterwerkzeuge weisen zusammen mit den Wundmalen auf das Blut, das Jesus bei der Passion und bei seinem Tod für die Menschheit vergossen hat. Die Rechtsneigung des Oberkörpers zentriert den Blick des Beschauers zusätzlich auf die Seitenwunde.

Die Imago Pietatis, wie sie in Frankendorf gezeigt wird, ist ein Andachtsbild, das keine bestimmte, zeitlich festzumachende Begebenheit – wie etwa bei der Passion – wiedergibt[1468]. Die ältesten abendländischen Darstellungen des Schmerzensmannes, dessen Ursprünge im byzantinischen Kunstkreis zu verorten sind, stammen aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts[1469]. Schnell verbreitete sich dieser Typus in Italien und Frankreich, aber auch in Mitteleuropa. Während sich im 14. Jahrhundert diese Andachtsbilder hauptsächlich im süddeutschen Raum und in Böhmen großer Beliebtheit erfreuten, griffen im Laufe des 15. Jahrhunderts auch Thüringen und Sachsen, aber auch der Norden, darunter Brandenburg, in die Entwicklung ein[1470]. Dabei war der Typus bereits gegen 1400 voll ausgebildet, Variationen wurden nur im Einzelnen vorgenommen[1471]. Meist steht, wie in Frankendorf, der ganzfigurige Schmerzensmann in einem Sarkophag, umgeben von Leidenswerkzeugen. Häufig ruht die Rechte des leidenden Christus an der Seitenwunde, während die Linke erhoben ist. Fast regelmäßig trägt er Rutenbündel und Geißeln in seinen Armen. In Frankendorf wird dieser Typ bereichert um das Kreuz, das hinter Christus angeordnet ist.

Fig. 418. Frankendorf, Dorfkirche. Innenraum nach Osten.

[1467] Schiller, 2, 1968, S. 103f., 120f., 146f.
[1468] Ebd., S. 211.
[1469] Löffler, 1922, S. 4.
[1470] Ebd., S. 44, 84.
[1471] Ebd., S. 49, 57.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Der Schmerzensmann, in dem sowohl der siegreiche Gott als auch der sterbende Mensch gegenwärtig ist, versinnbildlicht, hier in den Worten Gertrud SCHILLERS, den Opfertod des Gottessohnes, er verweist auf die Eucharistie und zugleich auf die Auferstehung[1472]. Das Frankendorfer Andachtsbild nimmt ebenso wie die Kreuzigung im Mittelfenster direkten Bezug auf das eucharistische Opfer, das in unmittelbarer Nähe am Altar gefeiert worden ist. Im Hintergrund begleiteten und umrahmten beide Darstellungen sinnfällig die Messfeier[1473]. Nicht nur aufgrund des Themas, sondern vor allem wegen der Höhe des Altars, dessen Mensa einst in Solbankhöhe lag, ist es durchaus möglich, dass die Glasmalereien einen Altaraufsatz ersetzt haben – ein hoch aufragendes Retabel hätte zumindest das Mittelfenster gänzlich verdeckt (Fig. 418).
Im eucharistischen Sinn ist auch der Hostienkelch zu Füßen des Schmerzensmannes zu deuten, der am linken Bildrand des Fensters eingesetzt ist, nahe der Seitenwunde Christi[1474]. Zur Hervorhebung des Messopfers wurde von Papst Urban IV. 1264 das Fest *Corpus Domini*, Fronleichnam, eingeführt, um der Verehrung des im Sakrament anwesenden Gottessohnes mehr Nachdruck zu verleihen. Schon frühzeitig wurde dieses Fest mit einer Prozession begangen, bei der eine Hostie als Symbol für den Leib des Herrn, zunächst in einem Kelch verhüllt, vorgetragen wurde. Das Fest und die Verehrung des Sakramentes hatten Einfluss auf das Bild des Schmerzensmannes[1475]. Kelch und Hostie sind deswegen häufig Schmerzensmanndarstellungen beigegeben, so etwa beim vollplastischen, inschriftlich 1416 datierten Schmerzensmann Conrad von Einbecks in der Moritzkirche in Halle (Saale). Neben den Attributen Dornenkrone, Lanze, Geißel und Rute ruht dort zu seinen Füßen ein Kelch, über dem eine Hostie als Sinnbild für den Leib des Herrn steht. In das Trinkgefäß strömt Blut aus der Seite Christi[1476]. Dieses Thema findet sich auch im Tiefengrubenfenster (s VI) des Erfurter Doms, das kurz nach 1403 ausgeführt worden ist. Der im Sarkophag stehende Christus, flankiert von Maria, öffnet mit seiner linken Hand die Seitenwunde, aus der das Blut in einen auf den Boden gestellten Kelch fließt[1477]. Daneben gibt es in einem weiteren Fenster des Domchors (Apostelfenster n III) einen ganzfigurigen Schmerzensmann, zu dessen Füßen ein Kelch steht[1478]. Wie in Frankendorf liegt bei den Darstellungen des Schmerzensmanns in Halle und Erfurt der Akzent auf dem Todesopfer, worauf die gebrochenen Augen und die Verbindung mit der Eucharistie deuten[1479].
Weisen die zwei erhaltenen Fenster in der Ostwand der Frankendorfer Kirche auf den Opfertod Christi und die Eucharistie hin, so könnte das abgegangene südliche Fenster, über dessen ursprüngliche Gestalt keine Informationen überliefert sind, ein ähnliches Thema gezeigt haben. Zu denken wäre hierbei aufgrund des begrenzten Raumes an ein allegorisches, eucharistisches Bild wie die Hostienmühle oder mystische Kelter. Allerdings könnte in diesem Fenster, analog zum Schmerzensmann, auch ein weiteres Andachtsbild, etwa ein Gnadenstuhl[1480], eine Mater dolorosa, die sich ihrem Sohn betend zuwendet[1481], oder analog zur Kreuzigung eine weitere Szene aus dem Leben Jesu, vorrangig seine Himmelfahrt, eingesetzt gewesen sein.

TECHNIK, STIL, DATIERUNG: Aufgrund ihrer etwas groben und ungelenken Ausführung, die eine stilistische Einordnung zusätzlich erschwert, werden die Frankendorfer Malereien in der Literatur unterschiedlich datiert; die Zeitspanne reicht

[1472] SCHILLER, 2, 1968, S. 212. Zum eucharistischen Symbolgehalt vgl. u. a. die Darstellungen des Schmerzensmannes auf Tabernakeltüren und Sakramentshäusern, ZIMMERMANN, 1997, S. 23.
[1473] Über Schmerzensmanndarstellung an oder in Nähe von Altären vgl. ZIMMERMANN, 1997, S. 505f.
[1474] Allgemein zur Darstellung des Kelches in Verbindung mit dem Schmerzensmann, ebd., S. 505.
[1475] SCHILLER, 2, 1968, S. 214. Den Frankendorfer Hostienkelch und mit ihm den Schmerzensmann einer Gregorsmesse zuzuordnen, wie es Marina FLÜGGE vorschlägt, ist nicht notwendig, FLÜGGE, 1998, S. 109. Das Motiv des Kelches in der Nähe der Seitenwunde ist des Öfteren anzutreffen, LÖFFLER, 1922, S. 125, Anm. 33.
[1476] LÖFFLER, 1922, S. 59f.; MERSMANN, 1952, S. XXV.
[1477] DRACHENBERG, 1983, S. 189.
[1478] Ebd., S. 236.
[1479] SCHILLER, 2, 1968, S. 218f.
[1480] Ein westdeutsches Andachtstäfelchen des ausgehenden 14. Jahrhunderts (Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv. Nr. WRM 333) beginnt und schließt seine zweizeilige Folge von Darstellungen Christi als Überwinder des Todes mit jeweils einem Andachtsbild: Die obere Reihe eröffnet ein Gnadenstuhl, die untere endet mit dem Schmerzensmann, BÜTTNER, 1983, S. 104.
[1481] Aus den Fenstern der Martinskirche Stöckenburg stammt eine ikonographisch mit Frankendorf vergleichbare Komposition aus einer Mater dolorosa, einer Kreuzigung und einem Schmerzensmann (Schwäbisch Hall, um 1445, heute Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum), CVMA DEUTSCHLAND I,2, 1986, S. 237f., Abb. 327–329. – Als regionale Beispiele für diese Anordnung außerhalb der Glasmalerei seien lediglich der Dreikönigsaltar aus dem Zisterzienserkloster Pforte (um 1510/20, Hans Topher, Werkstatt, heute Naumburg, Domschatz) sowie zwei Flügel eines Retabels aus dem Naumburger Dom von 1520 genannt. Beide zeigen Maria auf dem einen, den Schmerzensmann auf dem anderen Flügel, vgl. Dreikönigsaltar aus dem Zisterzienserkloster Pforte, Altarflügel mit Schmerzensmutter und Schmerzensmann, in: KUNDE, 2006, S. 111–121 (Markus Hörsch).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 419. Kreuzigung Christi. Frankendorf, Dorfkirche, Chor I, 2–4. Brandenburg(?), um 1420/30. – Kat. Nr. 280.

Fig. 420. Christus als Schmerzensmann. Frankendorf, Dorfkirche, Chor n II, 2/3. Brandenburg(?), um 1420/30. – Kat. Nr. 281.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

vom ersten Viertel[1482] bis zum Ende des 15. Jahrhunderts[1483]. Erhard DRACHENBERG wies darauf hin, dass sich für eine gesicherte Einordnung keine Vergleichsbeispiele heranziehen ließen; er brachte die Malereien mit mecklenburgischen Beständen, aber auch mit den Scheiben in Kloster Zinna und Jüterbog in Verbindung, die gegen Ende des 15. Jahrhunderts ausgeführt worden sind. Gleichwohl datierte er die Frankendorfer Darstellungen in das erste Drittel dieses Jahrhunderts[1484]. Die Ikonographie liefert keinen Anhaltspunkt für die Entstehungszeit, denn sowohl der Typus der Kreuzigung als auch der des Schmerzensmannes sind in ihrer Ausformulierung im gesamten 15. Jahrhunderts vorzufinden.

Bei den Frankendorfer Malereien fallen vor allem zwei stilistische Eigenheiten auf: Zum einen die reichliche Verwendung von farblosem und hell gefärbtem Glas, zum anderen das in dicken Strichen aufgetragene Schwarzlot, das bei den Umrisslinien, aber auch bei der Binnenzeichnung wie etwa im Bereich der Gewänder oder bei den gemaserten Kreuzen verwendet wurde. Schatten werden dagegen vergleichsweise dezent durch Parallel- und Kreuzschraffuren angedeutet, und Halbtonmalerei findet sich nur selten, etwa im Bereich der Gesichter oder in den Gewandfalten. Es dominiert insgesamt der schwarze, großzügig aufgetragene Pinselstrich. Die starke Betonung der Konturen erinnert an frühe Einblattdrucke, die seit Beginn des 15. Jahrhundert zahlreich in Umlauf waren. Diese Holzschnitte zeigten häufig Heiligenbilder, die für die private Andacht genutzt werden konnten. Auch und vor allem der Typus des Schmerzensmannes erlebte durch den Formschnitt weite Verbreitung. Zwar wurde der Schmerzensmann im 15. Jahrhundert auch weiterhin in der Plastik dargestellt und ist als Malerei auf Retabeln und in Fenstern zu finden, doch die Hauptbühne wurde für diesen Typus das graphische Einzelblatt[1485]. Es spricht demnach einiges dafür, den Frankendorfer Glasmalereien Holzschnitte zugrunde zu legen, auch wenn konkrete Vorlagen nicht gefunden werden konnten. Die Darstellungen könnten auf Blätter aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts rekurrieren, was sich vor allem im Faltenwurf widerspiegelt[1486]. Die Falten in den Gewändern von Maria und Johannes verlaufen schräg-senkrecht und enden in kleinen Ösen oder Rundhaken, daneben gibt es noch einige Haarnadelfalten. Der Gewandsaum ihrer unter den Armen gerafften Umhänge fällt in schwungvollen Schlangenlinien herab. Ebenso spricht das Lendentuch des am Kreuz hängenden Christus, das die Oberschenkel bis zu den Knien bedeckt und dessen Ende an der rechten Seite geknotet ist, im Abgleich mit Holzschnitten für eine Datierung der Frankendorfer Glasmalerei in die Zeit um 1420/30[1487]. Auf eine Druckvorlage könnte auch die Form der Dornenkrone weisen, die als Taukrone in Form eines gewundenen Stricks wiedergegeben ist. Gerade im Holzschnitt wurde das Seilgeflecht noch bis weit in das 15. Jahrhundert hinein verwendet, ehe es im Lauf der Zeit, im Holzschnitt etwa ab 1440, von der eigentlichen Dornenkrone, einem Zweiggeflecht mit Dornen, verdrängt wurde[1488]. Die Form der Nimben, die in Frankendorf die Häupter von Johannes, Maria und Christus hinterfangen, und die in Minuskeln geschriebenen Kreuztituli sind verstärkt im Holzdruck seit den 1430er Jahren anzutreffen[1489].

Die Farbigkeit der Gläser erinnert zunächst und vor allem an märkische Beispiele aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Zu nennen ist hierbei etwa die Langhausverglasung der ehemaligen Johanniter-Komtureikirche in Werben, die um 1410/20 ausgeführt worden ist[1490]. Auch hier beherrschen, ebenso wie in Frankendorf, überwiegend helle Gläser den Gesamteindruck. Ebenso finden sich dort die spiralförmigen Fiederranken[1491] und die auf Drapierungen des Schönen oder Weichen Stils zurückgehenden Gewandbehandlungen, die in Frankendorf etwa im Motiv der ösenartigen Faltenenden oder den sich diagonal öffnenden und kraftvoll ausschwingenden Umhängen sichtbar werden. In ihrer Ausführung erreichen die Malereien der kleinen Dorfkirche freilich nicht die Qualität der Werbener Glasfenster. Hierfür mag nicht nur die grob und ungeübt erscheinende Wiedergabe der Körper, sondern auch die Komposition der Baldachin- bzw. Tabernakelarchitektur als Beispiel dienen, deren perspektivischer Aufbau nicht konsequent nachvollziehbar ist.

Die Frankendorfer Glasmalereien dürften in den 1420er oder 1430er Jahren ausgeführt worden sein. Die bauhistorischen Erkenntnisse, die die dreifach abgetreppten Fensterumrahmungen einer Umbaumaßnahme in der ersten Hälfte des

[1482] FLÜGGE, 1998, S. 109.
[1483] THORMANN, 1959, S. 236.
[1484] DRACHENBERG/MAERCKER/RICHTER, 1979, S. 204 (Erhard Drachenberg).
[1485] LÖFFLER, 1922, S. 60, 83; MERSMANN, 1952, S. XXXIX. Zahlreiche Beispiele in: BARTSCH, 163, 1990, S. 125–211 (Richard S. Field).
[1486] SCHREIBER, 1929, S. 46.
[1487] Ebd., S. 51.
[1488] LÖFFLER, 1922, S. 34; SCHREIBER, 1929, S. 51.
[1489] SCHREIBER, 1929, S. 51f.
[1490] CVMA DEUTSCHLAND XIX,1, 2007, S. 113–133.
[1491] Ebd., S. 10, XIX, 3–6.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

15. Jahrhunderts zurechnen, untermauern diese Datierung. Die Verglasung der einfachen Dorfkirche wird man seinerzeit, der Stillage und Aufgabe entsprechend, bei einer regionalen, in der Ausführung weniger anspruchsvollen Werkstatt in Auftrag gegeben haben.

Vorbemerkung zum Katalog: Die Untersuchung der Glasmalereien erfolgte zusammen mit der Fotokampagne im Dezember 2005. Da die Fenster nicht ausgebaut werden konnten, ergaben sich unvermeidbare Einschränkungen bei den Aufnahmen sowie bei der Feststellung des Erhaltungszustandes.

MM

CHORFENSTER I

Lichtes Gesamtmaß: H. 203 cm, B. 38 cm.
Einbahniges Sitzbogenfenster mit fünf unterschiedlich hohen Zeilen. Die Scheiben sitzen fest im Gewände und werden außen durch eine Verglasung geschützt.

KAT. NR. 280: KREUZIGUNG CHRISTI

Fig. 419, 421, Abb. 307–309

Position: 2–4.
Maße: 2: H. 17,5 cm, B. 37,5 cm;
3: H. 33 cm, B. 37,5 cm;
4: H. 64,5 cm, B. 37,5 cm.
Inschrift: Im Kreuztitulus, ein an den Enden eingerolltes Schriftband, steht in gotischer Minuskel: *inri*.
Erhaltung: Kreuzigungsfeld im unteren Teil beschnitten. Binnenzeichnung verhältnismäßig gut erhalten, Schwarzlot nur partiell abgängig, etwa im unteren Gewandsaum Marias oder beim Sonnensymbol; einzelne Bereiche ergänzt, augenscheinlich unter Wiederverwendung kleinerer Fragmente aus Resten des abgegangenen Fensters s II.
Komposition: Das Kreuzigungsfenster ist innerhalb der Dreifensteranlage durch die aufwändige und überhöhte Architekturrahmung hervorgehoben. Sein Bildraum ist nicht konsequent konstruiert: Der Gekreuzigte ist beispielsweise frontal, der Kreuzstamm aber in Dreiviertelansicht dargestellt. Der auf Untersicht angelegte zentrale Vorsprung des Tabernakels wird durch den Gebälkfries und die bekrönende Architekturhaube in seiner tiefenräumlichen Wirkung wieder zurückgenommen. Die Wimperge und Gauben des Baldachindaches sind zwar achssymmetrisch auf das zentrale Türmchen ausgerichtet, die Ein- und Durchblicke zielen jedoch nicht auf diesen Fluchtpunkt.
Ornament: Fiederrankenmuster (S. 10, XXII, 5) mit krautigen Blättern und Blüten im Bildhintergrund. Die Nimben mit eingeschriebenen Kreis- und Lanzettmotiven.
Technik: Figuren und Architektur durch Kreuz- und Parallelschraffur sowie durch zum Teil gewischte Halbtonlasuren modelliert wie in den Gesichtern oder Nimben. Keine Verwendung von Silbergelb.
Datierung: Brandenburg(?), um 1420/30.

CVMA 86300, 86301

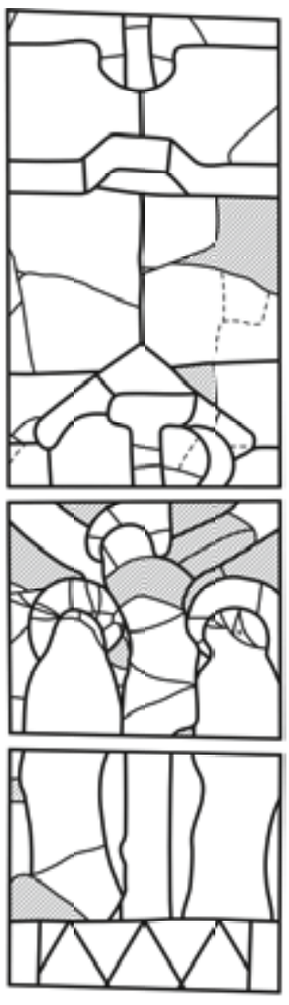


Fig. 421. ES Chor I, 2–4. – Kat. Nr. 280.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

CHORFENSTER nord II

Lichtes Gesamtmaß: H. 174 cm, B. 37 cm.
Einbahniges Spitzbogenfenster mit vier unterschiedlich hohen Zeilen. Die Scheiben sitzen fest im Gewände und werden außen durch eine Verglasung geschützt.

KAT. NR. 281: CHRISTUS ALS SCHMERZENSMANN
Fig. 420, 422, Abb. 310

Position: 2/3.
Maße: 2: H. 70 cm, B. 37 cm;
3: H. 31,5 cm, B. 37 cm.
Inschrift: in · ri (analog zu Kat. Nr. 280).
Erhaltung: Binnenzeichnung ebenso wie die Konturen mit Schwarzlot gut erhalten, Corpus des Schmerzensmannes zu großen Teilen ergänzt (Kopf, Thorax, Lendentuch).
Komposition: Im Schmerzensmann-Fenster sind im Baldachin die Fluchtlinien der Gaubenunterseiten zentralperspektivisch auf die Mittelachse ausgerichtet und auf den ebenfalls auf Untersicht angelegten Kreuzquerbalken abgestimmt. Die Tumba hingegen ist in Aufsicht und im Dreiviertelprofil wiedergegeben. Ein krabbenbesetzter Kielbogen ist dem Wimperg vorgelagert. Ein im Aufbau nahezu identisches Tabernakeldach, das einst eine darunter eingesetzte Szene rahmte, findet sich im Fenster s II.
Ornament: Vgl. Kat. Nr. 280.
Technik: Vgl. Kat. Nr. 280.
Datierung: Brandenburg(?), um 1420/30.

CVMA 86302, 86303

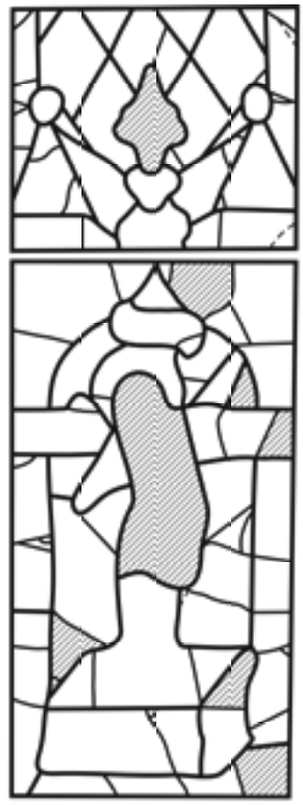


Fig. 422. ES Chor n II, 2/3. – Kat. Nr. 281.

CHORFENSTER süd II

Lichtes Gesamtmaß: H. 172 cm, B. 36 cm.
Einbahniges, fünfzeiliges Spitzbogenfenster. Die Scheiben sitzen fest im Gewände und werden außen durch eine Verglasung geschützt.

KAT. NR. 282: ARCHITEKTURBEKRÖNUNG
Fig. 423, Abb. 311

Position: 4.
Maße: H. 32 cm, B. 36 cm.
Komposition: Vgl. Kat. Nr. 281.
Erhaltung: Keine Ergänzungen; die Scheiben sind innenseitig zwar leicht korrodiert, Schwarzlot und Überzug indes sind in hervorragendem Zustand.
Farbigkeit: Grisaillemalerei, Gebälk und Giebelknäufe gelb.
Technik: Vgl. Kat. Nr. 280.
Datierung: Brandenburg(?), um 1420/30.

CVMA 86304
FM/MM

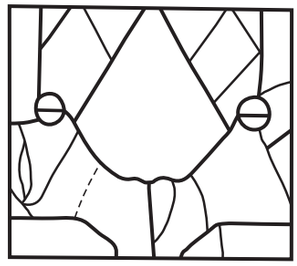


Fig. 423. ES Chor s II, 4. – Kat. Nr. 282.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

FRANKFURT (ODER) · EHEM. HAUPTPFARRKIRCHE ST. MARIEN

BIBLIOGRAPHIE: BÜSCHING, 1819, S. 452 (drei Fenster mit Glasmalerei, die Bilder sind aber nicht mehr vollständig, die Lücken mit einfarbig buntem Glas gefüllt); SPIEKER, 1835, S. 82–84 (der Chor besitzt drei kostbare Farbfenster, die mit den Feldern eines vierten, früher noch vorhandenen ausgebessert wurden. Das schönste Glasgemälde – eine Kreuzigung Christi mit den trauernden Marien und Johannes – im Fenster über dem südlichen Haupteingang befand sich früher über dem Chor der Kannengießer und Goldschmiede); BERGAU, 1885, S. 347 (datiert Ende 14. Jahrhundert); OIDTMANN, 1898, S. 311 (vergleicht mit Glasmalereien in Havelberg und Stendal, datiert Ende 14. Jahrhundert); JUNG, 1912a, S. 63f. (datiert „die älteren Glasmalereien" in das 15. und 16. Jahrhundert); JUNG, 1912b (datiert 14./15. Jahrhundert); WENTZEL, 1948, S. 70 (datiert 3. Viertel 14. Jahrhundert); WENTZEL, 1954, S. 45f., 97 (mutmaßt einen Einfluss böhmischer Malerei, datiert um 1350/60); RENTSCH, 1958, S. 1 (verweist auf die Glasmalereien in der Marienkapelle des Halberstädter Doms, Calbe/Saale, Kloster Neuendorf, Werben und der Marienkirche in Salzwedel); THORMANN, 1959, S. 231–233 (datiert in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts, erkennt besonders im Antichristfenster mit seinen kraftvollen, plastischen Gestalten stärkere böhmische Einflüsse, glaubt den Zyklus mit dem Christusfenster begonnen und von einer anderen Hand mit dem Genesis- und Antichristfenster vollendet; datiert einige Architekturfelder und die Allegorie der Synagoge in das 15. Jahrhundert); SCHÜSSLER, 1975, S. 358, 402 (verweist auf die im 14. Jahrhundert neue Ikonographie des Antichrist in der Gestalt Christi, sowie auf die ikonographisch ungewöhnlichen Szenen der Geburt, der Beschneidung und der Roten Juden); SEEGER, 1977 (datiert 1362–1370, behandelt nur Fenster s II, erläutert die Ikonographie der Antichristvita anhand der mittelalterlichen Legendenliteratur und schlägt eine Rekonstruktion der ursprünglichen Anordnung nach Themenkreisen vor; die seltenen Judenszenen könnten darauf deuten, dass Patrizierfamilien mit jüdischem Hintergrund an der Stiftung beteiligt waren); DRACHENBERG/MAERCKER/RICHTER, 1979, S. 23, 196, 209, 212 (datieren in das 7. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts, verweisen auf Glasmalereien in Coswig, Herzberg und Kloster Neuendorf); SACHS, 1982, S. 188–192 (die Glasmalereien entsprechen der Stilstufe der Ritzzeichnungen der Glocke Osanna von 1371; einzelne alttestamentliche Szenen der Bronzetaufe [1376] wurden nach Vorbildern des Genesisfensters gestaltet, eindeutig zeigen das so seltene Motive wie das Gebet Adams oder der Bau der Arche); FRANKE, 1985 (spricht sich gegen einen Zusammenhang mit den Glasmalereien in Kloster Neuendorf aus); FLÜGGE, 1989, S. 46 (relativiert die in der älteren Forschungsliteratur thematisierten Zusammenhänge mit den Glasmalereien in Kloster Neuendorf unter Hinweis auf den gemeinsamen Zeitstil); DRACHENBERG/FLÜGGE, 1992 (die um 1360 entstandenen Glasmalereien sollen sich unter den nach 1945 in die Sowjetunion deportierten Kunstschätzen befinden; dem Bestand der drei Fenster waren 1830 einzelne Scheiben eines vierten Fensters integriert worden); GLASMALEREI AUS ACHT JAHRHUNDERTEN, 1997, S. 52f., Kat. Nr. 14 (datiert zwischen 1360 und 1367, sieht die Glasmalereien stilistisch am Anfang einer sich in Europa nach 1350 ausbreitenden Stilströmung; Erhard Drachenberg); FLÜGGE, 1998, S. 112–115 (datiert 1360–1380); REHM, 1999, S. 335–346, 646–653 (datiert um 1370, stellt im Rahmen eines gründlichen Vergleichs des Typologiefensters mit anderen Typologiezyklen fest, dass das Fensterprogramm nicht auf einer einzigen typologischen Quelle basiert); DENKMALTOPOGRAPHIE, 2002, S. 68f. (knappe Erläuterung des Bildprogramms, zeitlich mit der Weihe des Kreuzaltars in der Vierung, 1367, und stilistisch mit böhmischer Malerei in Zusammenhang gebracht); KOZINA, 2002 (schlägt nach einem Überblick über ältere Bildfenster mit Genesiszyklen eine Rekonstruktion der Anordnung vor, die eventuell nach Bahnen aufsteigend die Schöpfung, die Geschichte Adams und die Noaherzählung vielleicht bis zum Turmbau von Babel jeweils für sich in chronologischer Folge enthielten; erläutert die Ikonographie des Bibelfensters in Bezug auf die verschiedenen typologischen Bilderfolgen, rekonstruiert wie REHM, 1999; die ungewöhnlich ausführliche Darstellung der Antichristvita spiegele die durch Pest und andere Katastrophen der Zeit hervorgerufene Angst vor dem Weltuntergang. Interpretation und Rekonstruktion folgen im Wesentlichen SEEGER, 1977); FLÜGGE, 2005 (um 1360–70, der böhmischen Kunst nahe stehend, geht von ehemals mindestens sechs Fenstern mit Glasmalerei aus); KOZINA, 2005 (entstanden vor dem Erwerb der Mark Brandenburg 1373 durch Karl IV. um 1360/70; erörtert den historischen Hintergrund des Chorneubaus und vermutet, dass die Verglasung im Wesentlichen durch die Stadt finanziert wurde; der vielfältige Themenkreis deutet auf ein speziell entworfenes Bildprogramm, für das es keine Bildvorlage gab; während das Bibelfenster der traditionellen Ikonographie folgt, weist das Genesisfenster neben konventionellen auch ungewöhnliche Motive auf, von denen sich immerhin die Luzifererzählung und der Auftritt des Lamech mit Darstellungen aus dem Genesisfenster des

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Erfurter Doms [um 1380/90] vergleichen lassen; das umstrittene Bild mit drei Bäumen auf einem Flammenmeer, das der Illustration des 4. Zeichens vor dem Jüngsten Gericht im Rieterfenster der St. Marthakirche in Nürnberg [vor 1385] ähnelt, sei vielleicht der einzige Rest eine Fensters mit den 15 Zeichen vor dem Jüngsten Gericht, das sich über dem Nordportal befunden haben könne; zum Antichristfenster wie SEEGER, 1977, überlegt, ob die Szenen mit Papst, Kaiser und Antichrist auf den Bann Kaiser Ludwigs des Bayern weisen und diskutiert, warum das positive Signum Tau als Zeichen des Antichrist eine negative Bedeutung erhielt); CVMA DEUTSCHLAND XIX,1, 2007, S. 72 (datiert zwischen 1367 und 1376); FITZ, 2007a (datiert um 1367; mit einer eingehenden Beschreibung des Bildprogramms im Hinblick auf seine ursprüngliche Anordnung und einer Bestimmung der Darstellungen wie nachstehend im Katalog. Verweist auf einzelne eigens entworfene typologisch aufzufassende Motive, wie das erste und letzte Gebet der Menschheit, die Erschaffung des festen Landes und den Weltenbrand, und andere Szenen, etwa die Geburt von Abel, Christus und Antichrist, die durch ihre visuelle Korrespondenz auf einen die drei Zyklen übergreifenden typologischen Zusammenhang deuten. Typologisches Vorbild für den Antichrist sei auch die Gestalt des Luzifer, die beide als Verkörperung des Hochmut galten, der Ursünde der Menschheit); KNÜVENER, 2007a, S. 64f. (verweist unter Berufung auf einen Vortrag von Jiří Fajt [FAJT, 2008a] auf die Fragwürdigkeit des Weihedatums des Kreuzaltares für den Hallenumgangschor und für seine Ausstattung); MARTIN, 2007a (datiert um 1367, geht von einer Werkstatt aus, die im Gebiet der Hanse unterwegs war; verweist auf stilistische Ähnlichkeiten mit den Glasmalereien in der Blasiuskirche in Mühlhausen/Thüringen und auf Reflexe in den jüngeren Glasmalereien im Nonnenchor des ehemaligen Benediktinerinnenklosters in Ebstorf bei Lüneburg); MARTIN, 2007b, (um 1360); FAJT, 2008a, S. 230-232 (datiert Ende 1360er oder Anfang 1370er Jahre, unterstreicht die stilistische Orientierung nach Böhmen, sieht die maßgeblichen Bezugspunkte in der höfischen Malerei der Generation vor der Ankunft des Meisters Theoderich, besonders mit der Stilschicht, die mit Nikolaus Wurmser von Straßburg in Verbindung zu bringen ist, bezieht das Programm der Frankfurter Fenster auf die Rolle Kaiser Karls IV. als Endzeitkaiser und folgert daraus, dass der Zyklus „einige Jahre später als bisher“ angesetzt werden müsste); FAJT, 2008b, S. 125–131 (vermutet die Entstehung des Glasmalereizyklus als landesherrliche Stiftung und legt Wert auf die Feststellung, dass die Fenster bei der Weihe des Kreuzaltars nicht zwingend vollendet gewesen sein müssen; er unterstreicht die stilistische Orientierung nach Böhmen, macht aber auch auf stilistische Parallelen mit den Reliefs des für die Frankfurter Marienkirche entstandenen Taufbeckens [dat. 1376] aufmerksam; er geht von der Beteiligung mehrerer Hände bei der Entstehung der Frankfurter Marienkirchenfenster aus, deren Entstehung in den letzten Jahren der wittelsbacher Regierung der Mark Brandenburg er für eher unwahrscheinlich hält und entsprechend zwischen 1367 und 1376 datiert); FITZ, 2008 (verweist auf formale und stilistische Übereinstimmungen mit Ritzzeichnungen der 1371 entstandenen, 1942 eingeschmolzenen Glocke der Frankfurter Marienkirche, datiert die Glasmalereien zwischen 1364 und 1367); FLÜGGE, 2008 (datiert um 1370, schließt aber auch eine Entstehung um 1350 nicht aus; bestätigt „eine gewisse Verwandtschaft“ mit den Glasmalereien in der Mühlhauser Blasiuskirche, bestätigt auch die von Eva Fitz auf einer Tagung 2006 vorgestellten Übereinstimmungen mit den Ritzzeichnungen der 1371 datierten Glocke der Frankfurter Marienkirche [vgl. FITZ 2008], verweist darüber hinaus auch auf die ab 1360 entstandenen Fenster in der Marienkirche in Krakau; das Bibelfenster unterscheide sich von den beiden anderen Fenstern durch seine kleinteilige Komposition, die Baldachine über den Szenen und den Rot-Grün-Farbklang; erläutert die Ikonographie der drei Fenster entsprechend der heutigen Anordnung); MARTIN, 2008 (diskutiert ausführlich die stilistischen Parallelen mit Glasmalereien in St. Blasius in Mühlhausen/Thüringen, macht darüber hinaus auch Magdeburger und Lüneburger bzw. Lübecker Einflüsse geltend); TORGE, 2008 (stellt fest, dass die chemische Zusammensetzung der Gläser innerhalb des bereits analysierten Bestandes an mittelalterlichen Gläsern die größten Übereinstimmungen mit Proben aus dem Erfurter Dom und dem Rathaus in Mühlhausen/Thüringen aufweist); WEBER, 2008, S. 95 (rekurriert auf die von Hans WENTZEL, 1954, vorgeschlagenen Parallelen mit den um 1370 datierten Glasmalereien der Bartholomäuskirche von Kolin und bringt darüber hinaus Gemeinsamkeiten mit den Glasmalereien der Stadtkirche St. Marien in Hersbruck von 1370/80 zur Sprache, ordnet die Physiognomien in Anlehnung an MARTIN, 2008, in den Kontext der Apostel- und Heiligenfenster von St. Blasius in Mühlhausen/Thüringen ein, setzt die Entstehung der Marienkirchenfenster nach 1373 an); CVMA DEUTSCHLAND XIX,2, 2009, S. 34 (datiert zwischen 1367 und 1376); KNÜVENER, 2009a, S. 501 (vergleicht mit Heiligenfiguren aus Lindenholz, die um 1370 möglicherweise für die Marienkirche in Dahme entstanden sind).

EF/FM

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

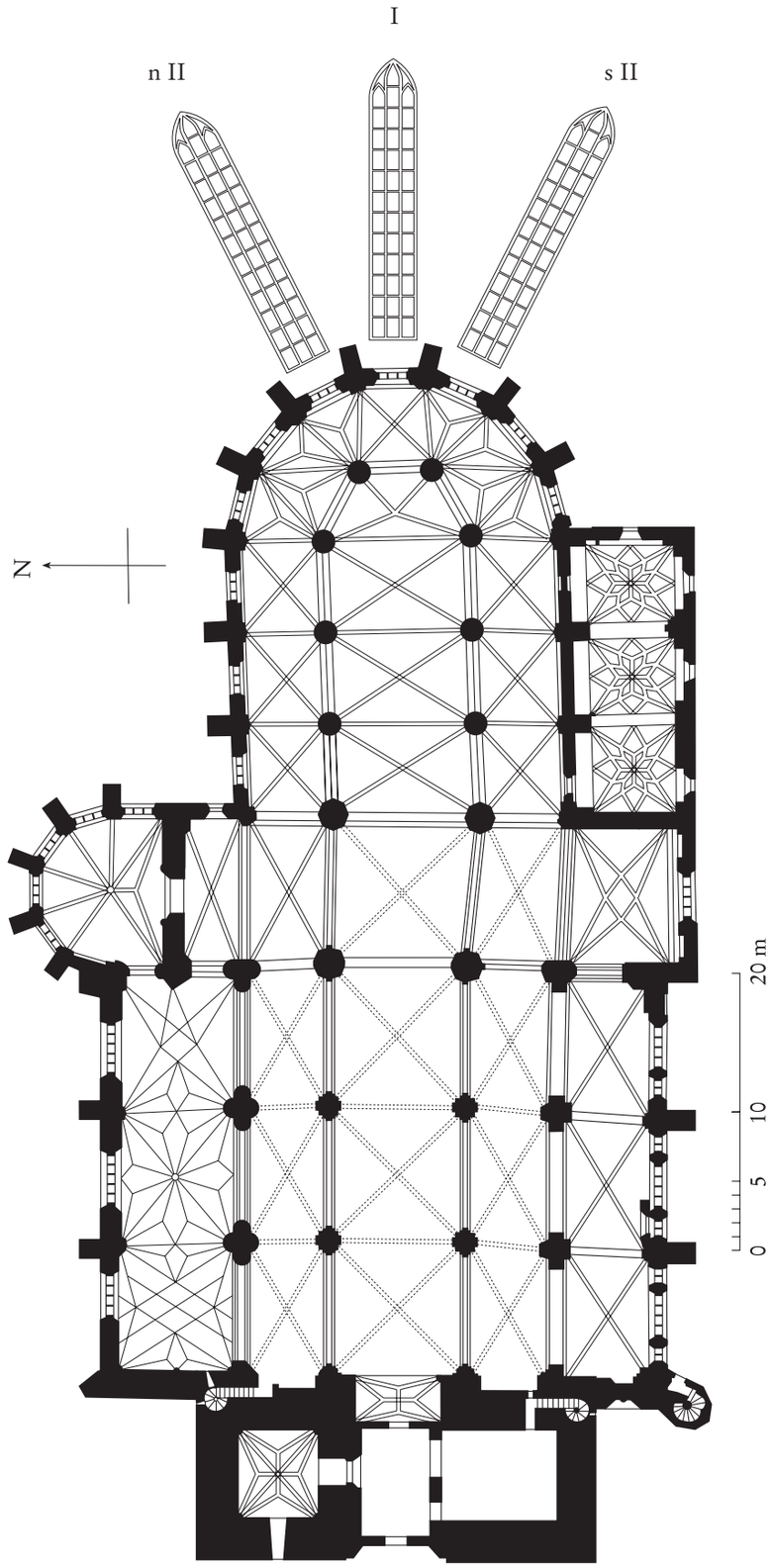


Fig. 424. Frankfurt (Oder), St. Marien, Grundriss mit Fensterschemata.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

BAUGESCHICHTE: Stattlich große fünfschiffige Backsteinhallenkirche mit Umgangschor, Querschiff und ehemals doppeltürmiger Fassade, mit heute nur einem im 19. Jahrhundert restaurierten und überformten Turm (Fig. 424f.).

Der um die heutige Nikolaikirche gewachsene Handelsplatz Frankfurt an der Oder wird urkundlich erst 1253, bei Verleihung des Stadtrechts durch Markgraf Johann I., genannt. Die „am wichtigsten Oderübergang Nordostdeutschlands“[1492] gelegene Stadt dehnte sich nach dem Gründungsakt planmäßig nach Süden aus[1493]. Die neue Oberstadt entstand auf höher gelegenem, trockenerem Baugrund, wenig gefährdet von den wiederkehrenden Oderhochwassern. Für die Institutionen des städtischen Lebens – Markt, Rathaus und Stadtpfarrkirche – wurde ein zentral gelegenes Geviert mit gutem Baugrund[1494] vorbehalten. Die Gestalt des bald nach 1253 begonnenen[1495] ersten Marienkirchengebäudes ist umstritten. Sprechen BADSTÜBNER und SACHS 1987 von einer dreischiffigen Hallenkirche nach westfälischen Vorbildern des 13. Jahrhunderts[1496], wird in der DENKMALTOPOGRAPHIE ein basilikaler Erstbau, der in einer zweiten Bauphase zur Halle erweitert worden sein könnte, diskutiert[1497]. SCHADE ging 1964 von der Anlage eines basilikalen Grundrisses aus, eng verwandt mit dem Lübecker und Ratzeburger Dom und der Berliner Nikolaikirche. Während des Baus habe man dann über diesem Grundriss eine Halle errichtet[1498]. A. CANTE vermutet eine, den Indizien nach im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts vollendete, frühgotische kreuzförmige Halle[1499]. Ebenso RAUE, der ihren Bauabschluss aber „um und nach 1300“ datiert[1500]. Gänzlich unklar ist das Aussehen des Ostabschlusses dieser ersten Kirche. Vermutet wird eine dreischiffige Anlage mit Mittelapsis und geraden oder ebenfalls apsidialen Abschlüssen der beiden Seitenschiffe[1501]. Die Verwendung von Backstein schon für den Grundbau ist nach BADSTÜBNER um 1253 in der Mark noch nicht allgemein üblich; bis dahin waren die Stadtkirchen aus Granitquadern gebaut worden[1502]. Die Außenwände des ersten Baus waren durch ein umlaufendes Blattfriesdekor geschmückt, über dem auf den geputzten Flächen einer Blendarkatur Reste figürlicher Malerei gefunden wurden. Nach oben hin schlossen Wimpergreihengiebel die Blendarkaden ab. Offensichtlich war dieser erste fassbare Kirchenbau in den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts abgeschlossen[1503], wie eine im Jahr 1300 ausgestellte Ablassurkunde, mit deren Hilfe Mittel für die Innenausstattung und Verbrauchsmaterial der Marienkirche aufgebracht werden sollten, folgern lässt. Erstmals ist aus dem Jahr 1312 die Bezeichnung als „ecclesia parochialis“ für die Marienkirche überliefert – die Funktion der Stadtpfarrkirche war von der Nikolaikirche auf die Marienkirche übergegangen[1504].

Wohl in die zweite Hälfte des 14. Jahrhundert gehört eine zweite (oder weitere) große Bauphase, deren Hauptwerk der neue Hallenumgangschor war. Der Baubeginn des Umgangschors wurde wiederholt in die Zeit nach Beilegung des Konflikts (1354) zwischen dem Bischof von Lebus und der mit dem Markgrafen verbündeten Stadt datiert. Neuerdings wird vermutet, dass die Planungen für den neuen Chor bis 1352 (erste Altarstiftung oder Bewidmung, die mit dem Bau in Verbindung gebracht wird, s. o.) zurückreichten[1505].

[1492] DEHIO, 2000b, S. 296.

[1493] Andere sehen in der Neugründung einen bewussten Kontrapunkt zu der bereits vorhandenen Siedlung um die Nikolaikirche. Die Markgrafen hätten mit der neuen Stadt ihre Herrschaft über Lebus dokumentiert und eine Kirche gebaut, deren Patrozinium sie uneingeschränkt von vornherein innehatten.

[1494] SCHADE, 1964, S. 7.

[1495] DEHIO, 2000b, S. 299; WIPPRECHT, o. J., S. 9; BADSTÜBNER, o. J., S. 63. Neuerdings diskutiert Blandine Wittkopp im Rahmen einer Dissertation Anzeichen für einen bereits im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts begonnenen Kirchenbau, vgl. CANTE, 2005, S. 11.

[1496] BADSTÜBNER/SACHS, 1987, S. 5 (Paderborn und Herford); BADSTÜBNER, 2005, S. 188.

[1497] DENKMALTOPOGRAPHIE, 2002, S. 56. Es werden Ergebnisse einer unpublizierten Arbeit von Blandine Wittkopp referiert.

[1498] SCHADE, 1964, S. 12f.

[1499] CANTE, 2005, S. 12.

[1500] RAUE, 2008b, S. 64.

[1501] SCHADE, 1964, S. 9, 20, Anm. 12, Grundriss S. 11; BADSTÜBNER, 1988, S. 13; DENKMALTOPOGRAPHIE, 2002, S. 56. SCHADE nennt in der Mark die Berliner Nikolaikirche und die Rathenower St. Marien-und-Andreas-Kirche als Vergleichsbeispiele mit dreiapsidialen Abschlüssen.

[1502] BADSTÜBNER/SACHS, 1987, S. 5, zufolge ist dies die erste in Backstein errichtete Stadtkirche der Mark Brandenburg. BADSTÜBNER, 1988, S. 6, berichtet von einer bis heute erkennbaren Verwendung von Formziegeln bereits in den ältesten, vor dem Bau der Marienkirche datierten Bauteilen der mehrfach umgebauten Nikolaikirche in Frankfurt (Oder). Er geht davon aus, dass der gesamte Erstbau der Nikolaikirche aus Backstein bestanden hat.

[1503] BADSTÜBNER, o. J., S. 63. GENTZ, 2003, S. 100, bezeichnet das frühgotische Langhaus der Marienkirche als „die erste repräsentative Backsteinhalle in der märkischen Architektur“.

[1504] REUSS-CASPARI, 1940, S. 11; danach hatte Frankfurt immer nur eine Parochie, zu der beide Kirchen gehörten.

[1505] CANTE, 2005, S. 15; DENKMALTOPOGRAPHIE, 2002, S. 56; NÜLKEN, 2000, S. 256 (Er setzt den Baubeginn bald nach 1354 an).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Der Typ des Hallenumgangschors war aus süddeutschen Vorbildern bekannt und wurde – so die mehrheitliche Meinung – durch Bauhütten, die unter dem Einfluss des in Prag und Böhmen tätigen Peter Parler standen, seit dem sechsten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts verbreitet[1506]. Für den Bau der Marienkirche wurden diese, selbst noch in der Entwicklung begriffenen, Vorbilder durch den bauausführenden Meister mit fortgeschrittenen Techniken und Formen des norddeutschen Backsteinbaus verbunden. Er übernahm dabei offensichtlich auch für die Gestaltung ganzer Bauglieder Vorbilder von Lübecker Bauten[1507]. Vor allem bei den Fenstern des Chorhauptes wurde der Formsteinapparat der Fenster der Lübecker Marienkirche modifiziert wiederholt[1508]. Der Bauabschluss des Frankfurter Chors und die Einwölbung des Querhauses wird allgemein mit der Weihe des Kreuzaltars im Jahr 1367 datiert[1509]. Die Außenwände des Chors hatten an ihrer Innenseite für den Einbau von Altären geeignete nischenartige Versetzungen. Die Altarstiftungen der führenden Frankfurter Familien während und nach der Bauzeit lassen die bewusste Entscheidung für einen Hallenumgangschor vermuten. Das Äußere des Chors ist schlicht; zwischen den im oberen Viertel einmal abgesetzten Strebepfeilern sind dreibahnige Fenster mit profiliertem Gewände angeordnet. Sparsamen Schmuck bilden ein umlaufender Maßwerkfries unter dem Traufgesims und drei Wimpergnischen unter dem Scheitelfenster des Chors. Das Motiv der Wimpergnischen wurde mit einer auf das nördliche Querhaus gesetzten Schauwand von drei Wimpergen zwischen vier Pfeilern wieder aufgenommen. Die Wimpergnischen zeigen unter einer Maßwerkrosette Doppelnischen mit je einer kleinen Maßwerkrosette. Die Nischenflächen tragen auf um 1520 datierte Temperamalereien (Anbetung der Könige, Kreuzigung, Heilige Sippe). Die Gestaltung der Schauwand des Nordportals korrespondierte mit dem Schmuck des gegenüberliegenden südlichen Rathausgiebels, mit teilweise identischen Formsteinen und Schmuckelementen[1510]. Der Frankfurter ist einer der frühesten Hallenumgangschöre der norddeutschen Backsteingotik, möglicherweise der erste in einem Zuge errichtete Hallenumgangschor überhaupt[1511].

Der Baubeginn der 1376 fertiggestellten[1512] polygonalen Vorhalle des nördlichen Querhauses (Fig. 424), die die Wimperg geschmückte Schauwand wieder verdeckte, kann ihren stilistischen Merkmalen nach mit dem Machtantritt der Luxem-

[1506] Badstübner/Sachs, 1987, S. 6f., sehen den 1361 begonnenen Bau der Nürnberger St. Sebalduskirche oder dessen Pläne als das unmittelbare Vorbild an. Die Frankfurter Marienkirche erhielt damit einen der frühesten Hallenumgangschöre in der Mark Brandenburg. Vgl. auch Nülken, 1999, S. 35, und Nülken, 2000, S. 256. Cobbers vermutet sogar einen aus der Umgebung Kaiser Ludwigs des Bayern entwickelten Bauplan für beide Kirchen, der individuell ausgeführt wurde, vgl. Cobbers, 2000, S. 53. Nach Denkmaltopographie, 2002, S. 65, und anderen war der Chor der Heilig-Kreuz-Kirche in Schwäbisch Gmünd Vorbild für den Frankfurter Bau. Gentz sucht nach anderen Vorbildern für den Frankfurter Chor. „Wegen der mangelnden baukünstlerischen und konstruktiven Übereinstimmungen zwischen der Nürnberger Sebalduskirche und der nach Schades Darstellung nur wenige Jahre jüngeren Frankfurter Marienkirche liegt die Vermutung einer anderweitigen architektonischen Konstellation zwischen Frankfurt (Oder) und seinem eventuellen Vorbild nahe." Dieses Vorbild findet Gentz in der Lübecker Petrikirche, vgl. Gentz, 2000, S. 147 und 154; ebenso Gentz, 2003, S. 93–95.

[1507] Gentz, 2003, S. 98f. (zu Übereinstimmungen mit der Lübecker St. Petrikirche in der Konstruktion der Pfeiler) und S. 101. Neuerdings im gleichen Sinne Cante, 2005, S. 15, der für den Grundriss das Vorbild Schwäbisch Gmünd, in Wandaufbau und Pfeilerform aber die Anwendung von Traditionen nordostdeutscher Backsteinarchitektur sieht.

[1508] Nülken, 2000, S. 255f.; Gentz, 2000, S. 154; Gentz, 2003, S. 100; Schumann, 2000, S. 270.

[1509] CDB, 1,23, 1862, S. 101; Badstübner/Sachs, 1987, S. 5; Badstübner, 1988, S. 13; Nülken, 2000, S. 256; Denkmaltopographie, 2002, S. 56; Raue, 2008a, S. 261. Anders Fajt, 2008a, S. 229f., der vermutet, die Kreuzaltarweihe sei der Vollendung des Chores, ja vielleicht dem Chorbau überhaupt vorausgegangen. Zum Fund der datierenden Urkunde vgl. Spieker, 1826, S. 333, Am 31. Juli 1826 wurde der sogenannte kleine Altar, der Schiff und Chor trennte, abgetragen. Unter ihm fand sich „ein kleines bleiernes Kästchen und etwa zwei Fuß davon [entfernt], unter dem Schutte vergraben, eine kleine Urkunde auf Pergament mit einem angehefteten Insiegel". Danach war der Altar am 9. April 1367 durch Peter, den Bischof von Lebus, Maria geweiht worden. Das Bleikästchen enthielt Textilstückchen aus Seide sowie Myrrhe und Holzspänchen.

[1510] Zur nördlichen Schauwand Cante, 2005, S. 14. Weitere märkische Beispiele für architektonische Bezüge zwischen Pfarrkirche und Rathaus nennt Marcus Cante, 2000, S. 87, für Drossen/Osno, Perleberg, Stendal, Brandenburg-Neustadt und Prenzlau.

[1511] Nülken, 2000, S. 228, beschreibt die bisher bekannten Baudaten und Bauabläufe der süddeutschen Hallenumgangschöre, deren Planungen er zwar als die älteren ansieht, deren Bauausführung und Abschluss er jedoch später als den Chor der Marienkirche datiert. Neuere Untersuchungen lassen für die Entstehung der Hallenumgangschöre der Mark Brandenburg ganz andere Zusammenhänge, als bisher angenommen, erkennen oder auch vermuten. Auslösend war dafür die dendrochronologische Datierung des Dachstuhls der Berlin-Spandauer Nikolaikirche auf 1368/69, Badstübner/Schumann, 2000, S. 13, und Barth, 2000, S. 157–204.

[1512] Denkmaltopographie, 2002, S. 56; die Datierung erfolgt nach einer heute verlorenen gemalten Jahreszahl auf der Rahmung der Darstellung des brandenburgischen Adlerwappens an der Außenwand der Kapelle.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

burger in der Mark 1373 angesetzt werden[1513]. Die Wappenmedaillons an der Außenwand mit dem Reichsadler, dem böhmischen Löwen und dem brandenburgischen Adler bestätigen die Datierung[1514].

Problematischer ist die zeitliche Einordnung der Erweiterung der Langhaushalle auf fünf Schiffe. Das Nordschiff steht in baulicher Beziehung zu der Vorhalle des nördlichen Querhauses und muss demzufolge nach 1376 entstanden sein. Das Südschiff wird nach zwei unterschiedlichen Mauerverbänden (Läufer-Läufer-Binder, vorwiegend aber Läufer-Binder) auf die Zeit ab 1370 angesetzt, nach der Fertigstellung des Hallenumgangschors[1515]. Hohe Giebelattiken über den Außenwänden dieser beiden Seitenschiffe waren in ihren Schauflächen figürlich bemalt[1516].

Im 16. Jahrhundert schließlich entstand der zweigeschossige Chorsüdanbau in seiner heutigen Gestalt durch Umbau eines frühgotischen Vorgängerbaus. Schlusssteine datieren das Erdgeschoss auf 1521/22, das Obergeschoss, den sogenannten Martyrchor, auf 1522. Im Jahr 1524 schließlich wurde das südliche Querhaus bis auf die Flucht des Choranbaus vorgezogen[1517].

Der Einsturz des Südturms der Marienkirche im Jahr 1826 führte zu umfangreicheren Baumaßnahmen in den Jahren 1827 bis 1830[1518]. Im Kircheninneren erfolgten nach Planungen Karl Friedrich Schinkels neugotische Überformungen in Stuck, die unter anderem die „innere Architektur der Säulen, Wände u(nd) Fenster im hohen Chor“ betrafen[1519].

Zwischen Herbst 1921 und 1927 konnte unter der Bauleitung von Hans Berger-Schäfer eine bereits seit 1912/15 geplante dringend notwendige Sanierung der Kirche umgesetzt werden. Im Zuge der Innenarbeiten wurden die Wände des Chors ausgebessert und gestrichen[1520].

Im Zweiten Weltkrieg brannten alle Kirchendächer und Dachstühle am 23. April 1945 ab; ungeschützte Gewölbe und Mauerteile stürzten in den folgenden Jahren ein; bis 1950 wurden Notdächer über noch erhaltene Gewölbe gesetzt[1521]. 1951–1958 erfolgten eine erste Sicherung und die Verglasung des Chorsüdanbaus (Sakristei und Martyrchor). 1959 wurde die durch das Fehlen der verbindenden Dachanlage zunehmend labiler gewordene Chorumgangsmauer durch einen Ringanker aus Stahlbeton stabilisiert. Mit der 1979 konzipierten Umnutzung des Kirchenbaus zum Kunstforum der Stadt Frankfurt an der Oder als neuer Besitzerin des Baus begannen kontinuierliche, langfristig angelegte Instandsetzungs- und Restaurierungsarbeiten. 1982 wurde an der Südumfassungsmauer des Chorumgangs die ursprüngliche Innenfassung rekonstruiert[1522]. 1987 entstanden unter dem Querhaus und dem Chor Kellerräume. 1995 bis 1998 schließlich konnte über Chor und Langhaus ein Dach errichtet werden[1523]. Eine Erneuerung der Einwölbungen war nicht geplant. Mit dem Wiedereinbau der mittelalterlichen Glasmalereizyklen in die drei mittleren Chorfenster stellte sich die Frage nach der Raumwirkung im Chor neu. Im Jahr 2004 (Abschluss 17. November) wurden die Gewölbe in Binnenchor und Umgang erneuert und nach bauarchäologischen/bauhistorischen Befunden im Zustand des 14. Jahrhunderts farbig gestaltet – weiße Felder, verschiedenfarbige Rippen.

[1513] Ebd., S. 56. Zu den vielfältigen Funktionen von Vorhallen als Haupteingangsraum der Kirchen vgl. Cante, 2000, S. 95.

[1514] Nach Badstübner gehören auch die repräsentativen Ausstattungsstücke der Marienkirche – Bronzetaufe (datiert 1376) und Bronzeleuchter – in die Zeit bald nach dem Machtantritt Karls IV. in der Mark, Badstübner, o. J., S. 64. Aus ikonographischen Übereinstimmungen von Genesisfenster im Chor und Taufe wird auf den Gussort Frankfurt an der Oder geschlossen, Badstübner/Sachs, 1987, S. 23. Die verlorene große Glocke Osanna wurde 1371 gegossen und trug die Wappen der Stadt, der Mark Brandenburg und des Bistums Lebus, Spieker, 1835, S. 7. Auch die in der Mitte und zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts gestifteten Altäre (zur Zeit der Reformation insgesamt 36) müssen zu den neu geschaffenen Ausstattungsstücken gerechnet werden. Die großzügige Neuausstattung kann als Teil des mit dem Hallenumgangschor begonnenen gesamten Bau- und Erneuerungsprozesses verstanden werden. Lediglich der Bau der Querhauskapelle wäre dann als ein mit dem Machtantritt Karls IV. als Markgraf in Verbindung stehendes zusätzliches Bauvorhaben zu sehen. Zu den erhaltenen Austattungsstücken als karolinische Stiftungen Fajt, 2008a, S. 230–235, 245.

[1515] Denkmaltopographie, 2002, S. 56.

[1516] Badstübner, o. J., S. 64; Berger-Schäfer, 1925, o. S.

[1517] Denkmaltopographie, 2002, S. 56.

[1518] Nach einem schnellen Abriss als störend empfundener Einbauten und Innenausstattungen im Jahr 1826 stockten die eigentlichen Renovierungs- und Wiederaufbauarbeiten und wurden offensichtlich erst 1827 aufgenommen, ELAB, 14/16568, Brief des Superintendenten Spieker an den Magistrat und die Kgl. Regierung Frankfurt (Oder) vom 1. Mai 1827; ELAB, 14/16568, Bericht des Magistrats an die Kgl. Regierung Frankfurt (Oder) vom 11. August 1828: „die Decke des Kirchenschiffs und des Hohen Chors ist bereits im vorigen Herbst geputzt worden, und jetzt bis zum Abfärben fertig; sämtliche frei stehenden Pfeiler haben Kapitäler nach der Zeichnung des p. Schinkel erhalten. Die Maurer sind mit dem Putzen der Decke des Marterchors und der Vorhalle fertig. Die Fenster sind in Arbeit.“

[1519] Reg. Nr. 588.

[1520] ELAB, 14/16568, Der Gemeindekirchenrat von St. Marien an das Ev. Konsistorium der Prov. Brandenburg, Bericht über die Wiederherstellung der Marienkirche.

[1521] Denkmaltopographie, 2002, S. 60.

[1522] Denkmale, 1987, S. 424; Denkmaltopographie, 2002, S. 59.

[1523] Denkmaltopographie, 2002, S. 59.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

VERGLASUNGSGESCHICHTE: Die nur spärlich vorhandenen Quellen zur Marienkirche geben kaum konkrete Mitteilungen zu den Verglasungen der Chorfenster. Zwischen 1523 und 1778 können von den 21 uns überkommenen Nachrichten zu Reparaturen an Fenstern der Marienkirche in 15 Fällen auch die Chorfenster betroffen gewesen sein[1524]. Im Juni 1791 beauftragte der Magistrat auf der Grundlage eines Kostenvoranschlags für alle Fenster Glasermeister Burghalter mit der „Besserung der schadhaften fenster in der marien Kirche“[1525]. Es kann davon ausgegangen werden, dass auch die Chorfenster repariert wurden. Aus dem Jahr 1817 berichtet BÜSCHING von drei nicht mehr vollständigen Chorfenstern, „zum Teil mit einfarbig buntem Glase ausgefüllt, was Lücke geworden war“[1526]. Der schlechte Zustand der Chorfenster beschäftigte auch die zuständigen Gemeindekirchenräte. Am 9. September 1819 berichtet der Kirchenälteste Wolff senior dem Magistrat: „Die Fenster in der Oberkirche hinter dem Hoch-Altar, in welchem die Scheiben aus Glasmalerey bestehen, sind um selbige vor Beschädigungen zu sichern, früherhin mit Drath-Gittern versehen worden. Diese sind nun durch Länge der Zeit zum Theil beschädigt, und muthwillige Knaben werfen mit Steinen [...], wodurch schon mehrere Scheiben zerschlagen sind.“[1527] Am 10. Oktober 1819 autorisiert der Magistrat den Kirchenältesten Wolff, die Arbeiten auf der Grundlage des vorgelegten Kostenanschlags (der nicht in der Akte erhalten ist) in Auftrag zu geben[1528]. Weitere Nachrichten, insbesondere zur Durchführung und zum Abschluss dieser Arbeiten, fehlen.

1826 sollte nach dem Einsturz des einen der beiden Westtürme die Kirche grundlegend instand gesetzt werden. Der Magistrat der Stadt Frankfurt (Oder) wünschte, dass der Geheime Oberrat Schinkel „den Plan zur Wiederherstellung der Ober-Kirche angebe“[1529]. Am 14. Januar 1827 besichtigte Schinkel die Kirche[1530], erste Vereinbarungen wurden in einem auf den 15. Januar 1827 datierten Protokoll des Stadtbaumeisters Zumpt festgehalten: „die Fenster des Chors, welche mit gemahlten Glase verglaset sind, müssen heraus genommen und restauriret werden. Herr Schinkel will hierüber in Berlin mit Künstlern Rücksprache nehmen und dann weiter bestimmen, ob auch noch die übrigen Fenster wenigstens zum Theil gemahlet werden sollen.“ Schinkel forderte mehrere Zeichnungen an, darunter auch von einem der gemalten Fenster unter Berücksichtigung der Windeisen[1531]. Einem Brief des Stadtbaumeisters Zumpt an Schinkel vom 24. Februar 1827 waren zehn durchnumerierte Zeichnungen als Anlagen beigefügt. Zu Zeichnung Nr. 7 erläuterte Zumpt: „Ansicht der Fenster im Chor nebst einer Eintheilung der Windeisen. Die Fenster sind im Grundriss mit A b b bezeichnet und es ergiebt sich, dass die in der Rundung belegenen schwächer als die übrigen sind.“[1532] In einem Schreiben an den Oberbürgermeister der Stadt Frankfurt an der Oder vom 4. Mai 1827 erläutert Schinkel seine beigefügten Entwürfe für den Umbau der Marienkirche, denen offensichtlich die zehn Zeichnungen Zumpts zugrunde gelegen hatten[1533]. Zu Blatt E erklärt Schinkel: „Hier ist die neue Architektur der Säulen, Wände und Fenster im hohen Chor angegeben. […] Die Angabe der Glasmosaik wird von einem sehr geschickten Glaser namens Bischoff in Berlin ausgeführt werden können.“[1534] Mit der „Angabe der Glasmosaik“ ist der Entwurf farbiger Fenster für die nicht mit alter Glasmalerei gefüllten Fensteröffnungen gemeint[1535]. Es handelte sich vorwiegend um Klarglasstücke, die in Rautenform zusammengesetzt wurden. An den Längsseiten dieser Fenster sollten blaue Streifen laufen, in der Mitte der Felder Rosetten oder Sterne in wechselnden Farben erscheinen.

[1524] Vgl. vorhergehenden Abschnitt und den Regestenanhang in Band 2.
[1525] Reg. Nr. 577.
[1526] BÜSCHING, 1819, S. 452.
[1527] Reg. Nr. 580.
[1528] Reg. Nr. 581.
[1529] Reg. Nr. 582: Schreiben des Magistrats an die Kgl. Regierung, Abteilung des Inneren in Frankfurt (Oder) vom 24. November 1826.
[1530] Reg. Nr. 584.
[1531] Reg. Nr. 585.
[1532] Reg. Nr. 586: Vorschrift für einen von Stadtbaurat Zumpt an Schinkel am 24. Februar 1827 abgesendeten Brief.
[1533] Reg. Nr. 587–589 (Handschriftliche Antwort Schinkels an Zumpt, undatiert. Schinkel bestätigt den Erhalt der Zeichnungen, die er als vollständig ausreichende Grundlage für seinen Entwurf bezeichnet.) Weder die Zeichnungen Zumpts, noch die darauf fußenden Entwürfe Schinkels konnten in einem der in Frage kommenden Archive gefunden werden.
[1534] Reg. Nr. 588.
[1535] Ebenso äußerte sich Seeger am 23. Mai 1973 in einem Brief an die Frankfurter Mariengemeinde, S. 4: „Die Bemerkung zu Schinkel-Entwurf Blatt E über das ‚Glasmosaik‘ und seine Ausführung durch Bischof in Berlin bezieht sich wohl auf ein klassizistisches Fenster nach Schinkels Entwurf.“ Archiv der Kirchengemeinde St. Marien Frankfurt (Oder), Ablagenr. 815. THORMANN, 1959, u. a. schließen jedoch aus den genannten Zeichnungen und Entwürfen auf einen Entwurf Schinkels zu den drei mittleren Chorfenstern.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Am 7. Juli 1827 verfasste Baurat Zumpt einen Bericht an die Deputation zur Restauration der St. Marienkirche über eine Baubesprechung mit Schinkel. Zumpt referiert die Ergebnisse: „Die Restauration der alten gemahlten Fenster ist ganz Sache eines recht tüchtigen Künstlers – hierüber lässt sich zur Zeit nichts bestim(m)en u(nd) Herr Geh(eimer) R(a)th Schinkel will zu seiner Zeit uns einen dergleichen Mahler zusenden“[1536]. Zu den Glaserarbeiten an den übrigen Fenstern der Kirche, also auch an den nicht mit mittelalterlicher Glasmalerei gefüllten Chorfenstern, wurde noch nichts entschieden: „Herr Geh(eimer) R(a)ht Schinkel konnte mir hierüber nichts bestim(m)tes angeben, der berühmteste u(nd) tüchtigste Glasermeister in Berlin ist Bischoff in der Zimmerstraße wohnhaft. Dieser forderte aber für den Quadratfuß 25 s(ilber)gr(oschen) U(nd) wollte dabey noch eine Menge Bedingungen machen, die zu erfüllen sehr umständlich u(nd) kostbar würden. Der hiesige Glasermeister Baxmann hat früher bei diesem Bischoff gearbeitet u(nd) wird von demselben als geschickter Arbeiter gelobt. Er der g(enannte) Baxmann hat nach Angabe des Bischoff mehrere Arbeiten [...] gemacht, die ich gesehen habe u(nd) die sehr gut genan(n)t werden müssen. Ich trage also darauf an, mit dem g(enannten) Baxmann zu contractieren, wo wir den (Quadratfuß) zu 15 bis 18 s(ilber)gr(oschen) [erhalten]“[1537]. Zuverlässige archivalische Nachrichten zum Schicksal der mittelalterlichen Glasmalereien im Zuge der Renovierungsarbeiten konnten nicht gefunden werden. Am 11. August 1828 erstattete der Magistrat zum Stand der Arbeiten an der Marienkirche Bericht. Unter den dabei referierten noch ausstehenden Arbeiten könnte sich die Bemerkung, „Die Glaser müssen die Fenster der Kirche, womit sie beschäftiget sind, einsetzen“[1538], auf die mittelalterlichen Glasmalereien bezogen haben, unter der Voraussetzung, dass die im März 1828 beginnende Diskussion um die neu geschaffenen Fenster erst nach deren vollzähliger Fertigstellung eingesetzt hatte, diese spätere Nachricht also nicht mehr mit den Neuverglasungen in Verbindung zu bringen ist. Dem Kirchenblatt der Marienkirche von 1932 zufolge soll 1830 in das neue Altarfundament eine auf den 21. April 1830 datierte Urkunde eingemauert worden sein, in der die abgeschlossenen Arbeiten am Gebäude aufgezählt wurden. Zu den Fenstern sei formuliert worden: „Die drei gemalten Fenster aus der guten Zeit kunstreicher Glasmalerei sind gereinigt und ergänzt worden[1539].“ Nach Seilkopf sollen die Fenster durch den Frankfurter Glasermeister Baxmann herausgenommen, gereinigt, ergänzt und wieder eingesetzt worden sein[1540]. F. W. G. Sachse, ein Zeitzeuge, teilt wortkarg mit: „Einige alte Fenster von schöner Glasmalerei sind gereiniget und beibehalten worden“[1541]. Der damalige Oberbürgermeister Lehmann soll bald darauf festgestellt haben, die Gemälde in den Fenstern seien nicht in „historischer Reihenfolge“ eingesetzt worden[1542]. Stadtbaumeister Zumpt soll eine Umordnung abgelehnt haben, da „durchaus kein Zusammenhang vorhanden ist, sondern jedes Feld für sich besteht“[1543].

Eine verlässliche, aus den (Bau)Akten belegte Aussage zu Art und Umfang der von Schinkel (oder anderen) veranlassten Veränderungen und Reparaturen an den Glasmalereien im Chor ist nicht möglich. Schriftliche Hinweise auf Versetzungen von Scheiben innerhalb der Chorfenster oder aus anderen Fenstern hierher, ob durch Schinkel oder andere veranlasst, fehlen. Alle diesbezüglichen Aussagen in der Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts stützen sich auf Christian Wilhelm Spieker[1544], der bereits zur Zeit der Schinkelschen Renovierung und Restaurierung Pfarrer der Oberkirche war. Spieker berichtet 1835 von drei Chorfenstern, teilt aber auch mit: „Früherhin soll die Kirche vier Fenster mit alter Glasmalerei gehabt haben. Da sie durch Fahrlässigkeit und Sturmwinde sehr gelitten hatten, so wurde das vierte zur Ausbesserung der drei andern benutzt und durch gewöhnliches Glas ersetzt. Dahin deutet auch die frühere Stellung der Fenster vor der Restauration“ (gemeint ist Restaurierung der Kirche 1827–1830)[1545]. Spieker scheint hier von Veränderungen an den Fenstern vor den Eingriffen von 1827–1830 zu sprechen[1546].

[1536] Reg. Nr. 590.

[1537] StArFFO, BA XV 1 28 „Restauration des Innern der Oberkirche, imgl(eichen) die Erbauung einer Orgel 1826–1827“, fol. 154v–155.

[1538] Reg. Nr. 595.

[1539] Reg. Nr. 596.

[1540] Seilkopf, 1932b, S. 239. Darauf stützt sich offensichtlich Meinung, 2008a, S. 69, die – wohl aufgrund restauratorischer Beobachtungen – berichtet, damals seien alle Felder auseinandergenommen, wo notwendig, ergänzt und neu verbleit worden. Ein Ornamentfeld sei damals vollständig neu geschaffen worden.

[1541] Sachse, 1830, S. 297.

[1542] Seilkopf, 1932b, S. 239; Reg. Nr. 590.

[1543] Seilkopf, 1932b, S. 239.

[1544] Dazu gehört auch der 1912 erschienene Band der Kunstdenkmäler des preußischen Staates zur Stadt Frankfurt (Oder), nachdem die Scheiben von ursprünglich vier Fenstern wahllos auf die mittleren drei Fensteröffnungen verteilt worden sein sollen. Das habe hier und da zu Wiederholungen derselben Szene geführt, Jung, 1912, S. 47f. 1916 werden die drei Chorfenster erwähnt durch Woerl, 1916, o. S.

[1545] Spieker, 1835, S. 83.

[1546] Ausführlicher dazu Voigt, 2008, S. 173.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Der Pionier der Denkmalpflege im preußischen Staat, Ferdinand von Quast, besuchte im Rahmen seiner Inspektionsreisen Frankfurt (Oder) in den Jahren 1844 und 1868[1547]. Eine auf den 1. Dezember 1859 datierte Reiseskizze der Chorfenster der Marienkirche befand sich noch 1936 im zeichnerischen Nachlass Quasts, der im Architekturarchiv der Technischen Universität Berlin verwahrt wurde[1548]. 1912 plante man die Reinigung und Reparatur von Teilen der Bleiverglasung sowie die Erneuerung der Schutzgitter von fünf Chorfenstern und einem Fenster an der Nordseite des Langhauses[1549]. Bei einer Begehung der Marienkirche am 13. Januar 1915 durch Vertreter der Königlichen Regierung in Frankfurt (Oder), des Provinzialkonservators, des Magistrats, des Hochbauamtes und des Gemeindekirchenrates mit dem Ziel, beabsichtigte Restaurierungsarbeiten an der Marienkirche zu beraten, war der Befund wenig erfreulich: „Die Chorfenster sind wiederherzustellen, die übrigen Fenster, bei denen die Verbindungseisen verrostet, die Verbindungen zu dünn und die Scheiben zu gross sind, sind mit Altglas zu erneuern."[1550] Die Fenster konnten jedoch erst in den 20er Jahren unter der Leitung von Hans Berger-Schäfer gesäubert (und vielleicht auch repariert) werden. Dazu Berger-Schäfer 1925: „Die Säuberung der kostbaren Chorfenster und die Instandsetzung aller anderen Fenster sowie deren Sicherung durch Schutzgitter (Fa. Kilian) hat sich im Laufe der Bauzeit nebenbei durchführen lassen."[1551] Wahrscheinlich erfolgten die Arbeiten an den Fenstern im Laufe des Jahres 1924, denn am 22. Januar 1924 berichtet der Gemeindekirchenrat dem Konsistorium von der beabsichtigten Ausbesserung und Außenvergitterung sämtlicher Kirchenfenster. Die Gerüste seien bereits aufgestellt und die Aufträge vergeben[1552]. Im Jahr 1933 zeichnete Adolf Schröter die Scheiben mit den „wichtigsten Motiven" des Genesisfensters von der ersten bis elften Zeile ab und übergab die Zeichnungen später dem Denkmalpfleger der Provinz Brandenburg[1553]. Offensichtlich wurden die Glasmalereien 1924 nicht oder nicht grundlegend restauriert oder repariert, denn um 1936 war der Zustand der Bleiverglasung der Chorfenster „sehr schlecht" und die Scheiben sollten ausgebessert werden[1554]. 1939 drohten einige alte Fenstergitter der Chorfenster herauszufallen[1555], doch erst ein Jahr später wurde mit einer Firma über die Reparatur verhandelt[1556].

Die Chorfenster nach 1941. Ausbau, Verlagerung, Suche und Rückkehr: Am 3. März 1941 wies der Provinzialkonservator Prof. Blunck in einem Schreiben an das Preußische Staatshochbauamt I in Frankfurt (Oder) unter Bezugnahme auf den Erlass des Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung vom 5. Oktober 1940, betreffend den Luftschutz von Kunstschätzen, „nochmals auf die dringende Notwendigkeit des Schutzes der wertvollen Glasgemälde aus dem 14. Jahrhundert im Chor der dortigen [Frankfurter] Marienkirche hin"[1557]. Am 6. August 1941 erteilte das Hochbauamt I Aufträge an die Frankfurter Firma Purps zur (Außen-)Gerüstaufstellung und an den Frankfurter Glasermeister Loehde zum Ausbau der Fenster[1558]. Die Herausnahme der Fenster fand in der ersten Septemberwoche 1941 statt, die Arbeiten verliefen ohne Zwischenfälle. „Die Glasmalereien wurden sorgfältig in Kisten verpackt, numeriert und bombensicher im Turm der Marienkirche untergebracht."[1559] Die Scheiben waren einzeln mit Papier verklebt und durch Holzwolle gepolstert[1560]. Die vier Kisten waren je 20 cm breit, 170 cm lang und ca. 50 cm hoch und mit „H. L." (Hermann Loehde) signiert: „Jedes Feld ist gekennzeichnet und in jeder Kiste bezw. auf dem Deckel befand sich eine kleine Skizze, wie die Kunstverglasung später zusammengesetzt werden sollte."[1561] Die Anzahl der in den Kisten (oder auch je Kiste) verpack-

[1547] Jahn, 1936, S. 52f.

[1548] Ebd., S. 65. Nach dem Krieg konnten nur noch wenige Reste der Bestände geborgen werden. Die Unterlagen zur Marienkirche gehören zu den Verlusten.

[1549] Reg. Nr. 598.

[1550] Reg. Nr. 599.

[1551] Berger-Schäfer, 1925, o. S.

[1552] Reg. Nr. 603. Am 1. Oktober 1925 waren nach einem abschließenden Bericht des Gemeindekirchenrates die Kirchenfenster ausgebessert und vergittert.

[1553] Stadtverwaltung Frankfurt (Oder): Schreiben von Adolf Schröter an den Oberbürgermeister vom 10. November 1996, Anlage 1, und Kopie eines gedruckten(?) Vortragstextes von Adolf Schröter (Vortrag gehalten am 24. November 1991 auf Burg Goseck bei Weißenfels). Die Enkelin von Adolf Schröter, Petra Larass, besitzt ebenfalls Zeichnungen.

[1554] Reg. Nr. 606. Um 1936 niedergeschriebene, undatierte Notiz.

[1555] Reg. Nr. 607.

[1556] Reg. Nr. 608.

[1557] Reg. Nr. 609.

[1558] Reg. Nr. 626. Zu vorbereitenden Planungen (bei denen ein bloßes Einhausen nie zur Diskussion stand) Reg. Nr. 610–625.

[1559] Reg. Nr. 628f. Die in publizistischen Texten immer wieder zu lesende Aussage, die Scheiben seien erst 1943 unter der Leitung Joachim Seegers herausgenommen und fotografiert worden, ist nach der Aktenlage eindeutig falsch. Vgl. auch unten.

[1560] Reg. Nr. 635.

[1561] Reg. Nr. 660 (vom 19. Oktober 1946).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

ten Scheiben wird nicht mitgeteilt. Als sicherster Ort für die Aufbewahrung der Kisten mit den Glasmalereien war die Gruft der Familie Greiffenpfeil im Turm ausgewählt worden. Zusätzlich sollte Sand aufgeschüttet werden. Die Ausführung dieser letzten Sicherungsmaßnahme wurde im Laufe des Jahres 1942 immer wieder angemahnt[1562]. Im Februar 1943 wies der Provinzialkonservator jedoch den Gemeindekirchenrat an, die „Abdeckung der Kisten mit den Glasfenstern durch Sandschüttung [...] noch zurückzustellen bis die fotografische Aufnahme der Glasfenster erfolgt ist“[1563]. Am 17. Februar 1943 wurde in Gegenwart des Vertreters des Provinzialkonservators, May, jede Scheibe schwarz/weiß und farbig durch die Fotografin Rohrbeck und Joachim Seeger, der die Fotokampagne leitete, (beide vom Denkmalarchiv) fotografiert[1564], woraufhin der Provinzialkonservator (hier May) mit Datum vom 19. Februar 1943 das Hochbauamt I anwies, nunmehr beschleunigt alle noch aufgeschobenen Sicherungsmaßnahmen zu erfüllen[1565]. Die Kisten sollen sich SEEGER zufolge nach der Fotokampagne im Keller des Pfarrhauses befunden haben[1566]. Offensichtlich für die Frankfurter Marienkirchgemeinde überraschend wurden die Kisten – vielleicht in zwei Aktionen – im März/April 1945 durch Prof. Karpa, wohl als Vertreter des Provinzialkonservators, mit Militärfahrzeugen abgeholt[1567] und nach einer kurzen Zwischenlagerung in Berlin in ein im Neuen Palais in Potsdam eingerichtetes Lager für Kunstgegenstände gebracht[1568]. Ein eigentlich geplanter Weitertransport in ein nicht genanntes westdeutsches Bergwerk kam aufgrund der Kriegsereignisse nicht mehr zustande[1569].

Im Sommer 1945 sollen die Scheiben auf Veranlassung der Sowjetischen Militäradministration (SMAD) noch durch die Babelsberger Fotografin Postel fotografiert worden sein[1570]. Am 22. Juni 1946 wurden die Kisten zusammen mit anderen Kunstgütern durch die Rote Armee von Potsdam in das Hauptsammellager im Berliner Zentralviehhof gebracht[1571]. 35 aus Potsdam gekommene Kisten, darunter offensichtlich auch die mit den Frankfurter Scheiben, wurden ohne Prüfung (also ungeöffnet) direkt zum Bahnhof Berlin-Lichtenberg weitergeschickt. Im Juli 1946 wurden die Kisten mit den Glasmalereien in den Sonderzug Nr. 176/8042 verladen, der allerdings erst am 14. August 1946 abfuhr. Am 10. August wurden die Kisten an der Grenzstation Insterburg in Waggons mit russischer Gleisbreite umgeladen, am 17. August erreichte der Zug den Leningrader Güterbahnhof[1572]. Am 20. August 1946 nahmen Mitarbeiter der Eremitage in Leningrad (St. Petersburg) die mit Lastwagen angelieferten Kisten in Empfang. Aus fünf Kisten mit den Nummern 84–88 wurden 102 Scheiben und Scherben inventarisiert[1573]. Bei der Sichtung der Scheiben wurden zahlreiche Schäden festgestellt und in zwei Protokollen präzise festgehalten. Fehlstellen und Sprünge im Glas, aber auch jüngere Ergänzungen und identifizierende

[1562] Reg. Nr. 632f.

[1563] Reg. Nr. 636. Zu dem Briefwechsel über die geplanten Fotoaufnahmen zwischen dem 27. Januar 1943 und dem 17. Februar 1943, Reg. Nr. 634f., 637f.

[1564] Reg. Nr. 637. Zwei Drittel dieser schwarz-weißen, zum Teil farbig aufgenommenen, Fotos soll Seeger nach Kriegsende in seinem Arbeitszimmer vorgefunden und später „Fotos bzw. Dias“ dem Bildarchiv Marburg übergeben haben (Stadtverwaltung Frankfurt [Oder], Schreiben von A. Schröter an den Oberbürgermeister vom 10. November 1996. Anlage 3, Brief Schröters an Friedrich Bohl vom 7. Juni 1991). Es soll sich dabei um einen zweiten Satz Fotos gehandelt haben. Der erste Satz soll mit den Räumen des Vereins für Kunstwissenschaft im Berliner Schloss zugrunde gegangen sein (Stadtverwaltung Frankfurt [Oder], Undatierter Vortrag A. Schröters vor dem Förderkreis Alte Kirchen in Marburg). Die Aussage A. Schröters, Seeger habe die Fenster vor dem Fotografieren reinigen lassen, ist nicht belegt. Im selben Schreiben spricht Schröter unzutreffend von nur 99 ausgelagerten Scheiben in den Maßen 40 x 80 cm.

[1565] Reg. Nr. 639f. FLÜGGE, 1998, S. 112, benutzt Aufnahmen, die im Jahr 1942 gemacht worden sein sollen. Entweder stimmt die angegebene Jahreszahl nicht, oder es hat noch eine weitere, sonst nicht nachgewiesene fotografische Erfassung der Scheiben gegeben.

[1566] Reg. Nr. 641. Die Mitteilung lässt sich aus den erhaltenen archivalischen Quellen nicht verifizieren.

[1567] Reg. Nr. 641, 645. Auftrag und Rolle von Oskar Karpa bedürfen weiterer Klärung. Unverständlich ist die Bemerkung vom Juni 1946, Reg. Nr. 645, es sei damals eine Kiste mit Glasfenstern abtransportiert worden. Definitiv waren bei der Ausglasung vier Kisten gefüllt worden. Es kann sich damit bei die Aussage vom Juni 1946 um einen Irrtum handeln. Möglicherweise fand aber auch mehr als ein Transport statt oder aber es handelte sich um eine (durch die Fotoaufnahmen verursachte) getrennte Unterbringung einer oder mehrerer Kisten.

[1568] Reg. Nr. 652.

[1569] Reg. Nr. 652.

[1570] Reg. Nr. 642, Schreiben Joachim Seegers an den Gemeindekirchenrat, 21. Mai 1973.

[1571] AKINSCHA/KOSLOW/TOUSSAINT, 1995, S. 55; Reg. Nr. 652 (nur der Abtransport durch die Rote Armee, mit unbekanntem Ziel, benannt).

[1572] AKINSCHA/KOSLOW/TOUSSAINT, 1995, S. 55; danach wurden die Kisten zwischen dem 22. Juni und dem 17. August vier Mal ungeöffnet umgeladen. Die Autoren sagen nichts über einen eventuellen weiteren geplanten Halt, z. B. um Teile der Fracht auszuladen. Man muss also davon ausgehen, dass der gesamte Zug nach Leningrad ging und auch hier eintraf.

[1573] Ebd.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Farbbeschreibungen wurden notiert. Die Scheiben kamen in die Sammlungen der Mittelalterabteilung der Eremitage[1574]. Damit fehlten sechs Felder. Für die Zeit nach Kriegsende und vor der Ankunft in Leningrad/St. Petersburg ist mindestens eine Öffnung der Kisten bekannt (die Fotokampagne in Babelsberg), bei der die sechs Scheiben entfernt oder umgepackt worden sein können. Werden in der aus Frankfurt (Oder) stammenden Beschreibung von 1946 vier Kisten erwähnt, in die die Scheiben gleich nach ihrer Ausglasung 1941 verpackt wurden, gelangten 1946 fünf Kisten in die Eremitage mit 111 Scheiben und Scherben[1575]. Sie wurden in einer gesonderten Sammlung im Spezialmagazin für westeuropäische Kunst aufbewahrt[1576]. In den in der Eremitage aufgenommenen Inventarlisten fehlen sechs Scheiben[1577]. Diese sechs Scheiben wurden spätestens im Jahr 2005 in den Beständen des Moskauer Puschkinmuseums identifiziert (siehe unten)[1578].

Nach Kriegsende begann die Marienkirchgemeinde im Juni 1946 mit Nachforschungen zum Schicksal ihrer ausgelagerten Glasfenster, zu einem Zeitpunkt, als der Abtransport aus Potsdam schon erfolgt, die Kisten bereits für die Eremitage vorgesehen waren. Mit außerordentlich hartnäckigem Engagement wurde die Kirchengemeinde dabei durch den Denkmalpfleger May unterstützt, der nicht nur den Weg der Kisten mit den Glasmalereien bis zu ihrem Abtransport aus Potsdam klärte, sondern sich auch umgehend (am 20. September 1946) an die Zentralverwaltung für Volksbildung (Dr. Strauß) wendete mit der Bitte um Nachfrage bei der Sowjetischen Militäradministration (SMAD) in der Sowjetischen Besatzungszone, Sitz in Berlin-Karlshorst, mit dem Ziel einer Rückgabe der Fenster[1579]. Auf wiederholte Anfragen bei der Zentralverwaltung für Volksbildung erhielt May folgende abschließende Antwort vom 27. August 1948, gez. Dr. Strauß: „Wir halten es für unangebracht, unsererseits Rückgabeforderungen an die SMAD zu stellen, da die Objekte der Kompetenz sowjetischer Dienststellen unterliegen. Ob die kirchlichen Instanzen ihrerseits bei der SMAD vorstellig werden wollen, liegt in deren eigenem Ermessen. In jedem Fall kann die Benutzbarkeit der Kirche mit neuen Materialien angestrebt werden, zumal genügend hochqualifizierte Künstler zur Verfügung stehen, die in der Lage sind, gute Lösungen zu erreichen. Ein solcher Weg hätte zudem das Verdienst, aktiv Anteil zu nehmen an der künstlerischen Entwicklung der Gegenwart.“[1580]

In späteren Jahren war offensichtlich die Erinnerung an diese Sachlage verloren gegangen, denn 1956 und 1957 fragen Marienkirchgemeinde, Konsistorium und das Institut für Denkmalpflege einander nach dem Verbleib der Kisten, der sich nicht mehr feststellen lasse[1581]. In der Folgezeit galten die Glasmalereien der Marienkirche als verloren[1582]. Nachdem im April 1991 bekannt geworden war, dass sich die Scheiben in der Eremitage in St. Petersburg befinden[1583], begannen im Juli 1994 die deutsch-russischen Rückführungsverhandlungen[1584]. Am 2. Dezember 1997 untersuchte eine deutsch-russische Expertengruppe die Scheiben. Eine Restauratorengruppe der Eremitage unter der Leitung von Elena M. Krylowa restaurierte zwischen Juli 2001 und März 2002 15 Felder, die von April bis Juni 2002 unter dem Titel „Die Fenster der Marienkirche“ in der Kirche des Winterpalais ausgestellt wurden[1585]. Die Restaurierungsarbeiten umfassten die „Stabilisierung und Festigung der Fensterkonstruktionen“, das „Kleben der beschädigten und Ergänzen der verlorenen Glasstücke“ bei weitgehender Beibehaltung der vorhandenen Bleie[1586]. Im April 2002 beschloss die Duma die Rückführung der

[1574] Shlickevitch, 2002, S. 9, und Akinscha/Koslow/Toussaint, 1995, S. 55, hier auch die Namen der Wissenschaftler, die die Scheiben inventarisierten. Dem dort auf S. 81 zitierten „Dokument 8“ zufolge liegt die Inventarliste mit den Zustandsbeschreibungen im Russischen Staatsarchiv für Literatur und Kunst, Moskau, Fundus 962, Inventar 6, Akte 1349, Protokoll 1144.

[1575] Reg. Nr. 660 und Akinscha/Koslow/Toussaint, 1995, S. 55.

[1576] Krylowa, 2008, S. 21.

[1577] Russisches Staatsarchiv für Literatur und Kunst, Moskau, Fundus 962, Inventar 6, Akte 1349, Protokoll 1144 (nach Akinscha/Koslow/Toussaint, 1995, S. 55).

[1578] Nachricht in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, 5. Juli 2005: Die sechs fehlenden Felder befänden sich im Moskauer Puschkin-Museum.

[1579] Reg. Nr. 655, 674.

[1580] Reg. Nr. 676. Vgl. auch Reg. Nr. 666, 670.

[1581] Reg. Nr. 678–680.

[1582] Nur wenige Unermüdliche glaubten nicht an einen Verlust und hielten die Erinnerung an die Kunstwerke wach. Zu ihnen gehörten Adolf Schröter, der als junger Künstler Felder des Genesisfensters abgepaust und die Darstellungen in Holzschnitten adaptiert hatte (vgl. oben). Unabhängig von Schröter beschäftigte sich auch der Kunsthistoriker Joachim Seeger weiterhin mit den Frankfurter Fenstern. Kopien der von Seeger dem Bildarchiv Marburg übereigneten Diaserie von Aufnahmen der Fenster der Marienkirche übergaben Adolf Schröter und Frau Ilse Hannß im Jahr 1982 an das Institut für Denkmalpflege in Berlin/DDR und an die Marienkirchgemeinde in Frankfurt (Oder). Ab ungefähr 1990 fragten Schröter und Seeger, vermittelt durch den Marburger Verein Alte Kirchen, auf fachinteressierten Foren erneut nach den Fenstern. Schröter stellte eine entsprechende Suchanfrage an die Bundesregierung.

[1583] Durch einen Artikel des Kunsthistorikers Alexej Rastorgujew in der Literaturnaja gazeta im April 1991, Meinung, 2008, S. 70.

[1584] Märkische Oderzeitung, 30. März 2002.

[1585] Krylowa, 2008, S. 21.

[1586] Ebd., S. 22.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Glasmalereien[1587], die im Juni 2002 erfolgte[1588]. Im Juli schlossen Kirchengemeinde und Stadt Frankfurt (Oder) eine Vereinbarung, derzufolge der Stadt Frankfurt (Oder) die Bleiglasfenster zur Einlagerung in der Marienkirche bis zum Abschluss der Restaurierung überlassen werden. Sämtliche Kosten und Arbeiten fielen in die Verantwortung der Stadt Frankfurt (Oder), der Förderverein Marienkirche beteiligte sich an der Einwerbung von Mitteln[1589]. Die in Bleinetzen des 19. Jahrhunderts befindlichen Gläser in 18 Farbtönen und mit einem Originalbestand von ca. 80 Prozent zeigten verschiedenartige Korrosionsschäden und Ablagerungen. Die Gläser wurden sanft mechanisch gereinigt, die Korrosionskrusten soweit wie möglich abgetragen, Bruchstellen wurden geklebt, zu hell gewordene Ergänzungsgläser aus dem 19. Jahrhundert abgedunkelt und Fehlstellen durch passende, mit einem Raster versehene (und damit aus Nahsicht als Ergänzung klar unterscheidbare) Scherben geschlossen (Fig. 447, Abb. 364, 369, 397, 430, 454). Die Sprünge wurden fixiert und die Klebestellen anschließend durch Kaltretusche beidseitig farblich der Umgebung angeglichen. Bleiplomben wurden dort entfernt, wo sie das Erscheinungsbild störten. Das Bleinetz aus dem 19. Jahrhundert wurde stabilisiert und beibehalten[1590]. Nach Abschluss der im Herbst 2002 begonnenen aufwändigen Restaurierung wurden die Scheiben in den Jahren 2005 (Chor I), 2006 (s II) und 2007 (n II) hinter innen belüfteter Schutzverglasung wieder in die drei mittleren Chorfenster eingebaut[1591]. Nachdem auch die fehlenden sechs Felder in den Beständen des Moskauer Puschkinmuseums identifiziert worden waren[1592], wurde im ersten Viertel des Jahres 2008 in der Duma, im Föderationsrat der Russischen Föderation und durch den russischen Präsidenten die Rückführung auch der letzten sechs Scheiben beschlossen[1593]. Am 10. November 2008 wurden die sechs Felder der deutschen Botschaft in Moskau übergeben und am 17. November 2008 in Frankfurt an der Oder feierlich in Empfang genommen (Fig. 427–432, Abb. 368, 382, 387, 391, 402, 404)[1594]. Im Oktober 2009 wurden schließlich die bis dahin stellvertretend in die Bildzyklen im Chor der Marinekirche gesetzten monochromen Grisaille-Felder nach den historischen Aufnahmen durch die instandgesetzten Orginale ausgetauscht[1595].

MV

Rekonstruktion, ikonographisches Programm, Komposition: Für die auf den drei Fenstern des Chorhauptes in seltener Ausführlichkeit geschilderte Geschichte der Welt (Fig. 426) ist keine ikonographische Parallele bekannt. Ungewöhnlich an dem Bildprogramm ist außerdem die klare, auf den ersten Blick hin einsichtige Gliederung der Zeitalter in drei Epochen analog zu den drei Fenstern. So ist für den Betrachter sofort verständlich die Vita Christi im Mittelfenster als Achse und Drehpunkt der Zeiten herausgestellt (Fig. 426, Abb. 312). Im Genesisfenster n II wird die Erschaffung der Welt

[1587] Am 5. April 2002, Märkische Oderzeitung, 6./7. April 2002.

[1588] Märkische Oderzeitung, 28. Juni 2002. Die feierliche Übergabe in Frankfurt (Oder) fand am 29. Juli 2002 statt.

[1589] Vereinbarung zwischen der Stadt Frankfurt (Oder) und der Marienkirchgemeinde vom 10. Juli 2002, auf Grundlage und in Ergänzung des am 27. September 1974 geschlossenen Pachtvertrages über die Marienkirche. Mit dem erwähnten, auf 99 Jahre geschlossenen Pachtvertrag erhielt die Stadt Frankfurt (Oder) die Nutzungsrechte am Gebäude der Marienkirche und verpflichtete sich dafür zur Instandsetzung und Restaurierung des Gebäudes.

[1590] Möhrle, 2005, S. 154f. Auf S. 154 gibt Möhrle aus dem Befund der Scheiben eine genaue Beschreibung der dem 19. Jahrhundert zugeschriebenen Restaurierungsmaßnahmen, denen auch die Restauratoren der Eremitage, St. Petersburg, bei der Sicherung und Restaurierung von 15 Scheiben gefolgt waren. Restaurierungsbericht auch bei Sterzing, 2008, S. 212–221.

[1591] Zu den modellhaften Restaurierungsmaßnahmen, ausgeführt durch die Restauratorinnen Sandra Meinung, Gerlinde Möhrle, Nicole Sterzing und Sandra Williger, siehe Möhrle, 2005; Kaiser, 2007; Kat. Ausst. Frankfurt, 2007, S. 49–55 (Sandra Meinung); Flügge/Meinung, 2008; Meinung, 2008b; Möhrle, 2008a; Möhrle, 2008b; Möhrle, 2008c; Sterzing, 2008; Torge, 2008; Torge/Adam/Feldmann, 2008. Vom Erhaltungszustand und von den durchgeführten Maßnahmen existiert eine detaillierte, mehrere Meter Material umfassende Dokumentation im BLDA. Die darin archivierten, von den Restauratorinnen erstellten Schemazeichnungen der Erhaltungszustände liegen den Erhaltungsschemata in diesem Band zugrunde (Fig. 455–457). Den Restauratorinnen sei an dieser Stelle für die kollegiale Zusammenarbeit an dieser Stelle noch einmal ausdrücklich gedankt. Allein die Erhaltungsschemata der zuletzt aus Moskau nach Frankfurt (Oder) gelangten sechs Felder (Kat. Nr. 324, 334, 338, 341, 349, 351) basieren auf eigenen Beobachtungen. In diesem Fall konnten die Felder selbst für die Bestandsaufnahme auch nicht in Augenschein genommen werden.

[1592] Der Kunsthistoriker Andrej Worobjow hatte am 30. Juni 2005 in der Zeitschrift Kommersant den Aufbewahrungsort der sechs Felder mitgeteilt, Meinung, 2008a, S. 74.

[1593] Tagesspiegel, 25. Januar und 4. April 2008. Nachrichtenagentur RIA Novosti 4. Juni 2008.

[1594] Tagesspiegel, 12. November 2008. Am 17. November übergab Kulturstaatsminster Bernd Neumann die Scheiben an den Oberbürgermeister der Stadt, Martin Patzelt, und den Vorsitzenden des Fördervereins St. Marien, Pfarrer Helmuth R. Labitzke; Presse- und Informationsdienst der Bundesregierung, Pressemitteilung 414 und online-Nachricht vom 17. November 2008.

[1595] Bericht der Restauratorin der sechs Felder Sandra Meinung auf http://www.gläsernewerkstatt.de/de/nachrichten/details.php?we_editObject_ID=101 [15. März 2010].

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

und das Schicksal der ersten Menschen beschrieben (Fig. 426, Abb. 365) und Fenster s II führt die Endzeit bis zu Weltuntergang und Jüngstem Gericht vor Augen (Fig. 426, Abb. 418). Dessen Bildinhalt ist allerdings äußerst ungewöhnlich, denn es enthält eine detaillierte Darstellung der Antichristlegende, weil man damals glaubte, die Endzeit beginne mit dem Auftreten des Antichrist[1596]. Er wird die Menschheit ein letztes Mal zum Bösen verführen, schließlich aber vor ihr zugrunde gehen, so dass ihr noch Zeit zu Umkehr und Rettung bleibt.

Allerdings sind die Zyklen nicht mehr in ihrer ursprünglichen Anordnung erhalten. Die Veränderungen gehen vor allem auf die Instandsetzung von 1827–1830 zurück und betreffen hauptsächlich die beiden Chorschrägenfenster[1597], deren Felder damals in einer heute fast willkürlich anmutenden neuen Zusammenstellung eingesetzt wurden, offenbar weil man ihre inhaltlichen Zusammenhänge nicht mehr kannte (Fig. 425). Um das Bildprogramm wieder lesbar zu machen, wurden die Scheiben daher nach ihrer Restaurierung im Jahr 2007 gemäß der vom Brandenburgischen Landesamt für Denkmalpflege erschlossenen Abfolge eingesetzt (Fig. 426)[1598], die jedoch mit der im Folgenden vorgestellten Rekonstruktion nicht immer übereinstimmt[1599].

Fig. 425. Frankfurt (Oder), St. Marien. Chorinnenraum nach Osten. Zustand 1893.

1. Die Komposition des Genesisfensters ist mit den von links nach rechts in chronologischer Folge aneinander gereihten Einzelszenen denkbar einfach (Fig. 426, Abb. 365). Unklar ist nur die Erzählrichtung, doch wird sie sich wie üblich von oben her entwickelt haben[1600]. Schlüssig ist dann auch die in der Fensterspitze thronende und als Logos Creator dem Zyklus vorangestellte Gestalt Gottes (Abb. 416), die so dem Lob der Allmacht Gottes gleichzusetzen ist, mit dem gemeinhin die Bibelwerke beginnen[1601]. Darunter dürften, durch ihre gleichartige Komposition als Dreiergruppe erkennbar, die Szenen mit der Rebellion und dem Sturz Luzifers veranschaulicht worden sein[1602], und im Anschluss daran die Bilder der Schöpfungsgeschichte. Es folgten die Darstellungen um den Sündenfall und das Erdenleben der Stammeltern, des Schicksals von Kain, vom Bau der Arche bis hin zur Trunkenheit Noahs. Die einzelnen Begebenheiten sind meist eingehend geschildert und bringen auch sonst eher seltene Motive zur Anschauung, wie die Erschaffung des Paradiesgartens (Abb. 378), die Namengebung der Tiere (Abb. 383), die Hochzeit

[1596] Grundlegend dafür war das seinerzeit wohl einflussreichste Geschichtsmodell des Joachim von Fiore, dargelegt in seiner Schrift „Expositio in Apokalypsim“ (um 1195), LMA, 6, 1993, Sp. 4–8 (Bernard McGinn), bzw. LMA, 8, 1997, Sp. 2168–2171 (Manfred Gerwing). Daneben gab es jedoch auch noch andere Geschichtsmodelle mit einer unterschiedlichen Anzahl von Weltzeitaltern, insbesondere die Gliederung in sechs Zeitalter nach den sechs Schöpfungstagen, EMMERSON, 1981, S. 56–59. Eine Übersicht über die Einteilung der Weltgeschichte in verschiedene Systeme bietet SCHMIDT, 1955/1956, S. 288–317.

[1597] In Chor I waren damals lediglich die Darstellungen von Taufe und Abendmahl sowie die Opferung Isaaks und die Eherne Schlange vertauscht worden. Zur damaligen Anordnung der Scheiben, JUNG, 1912, Taf. 10–14, siehe auch Kat Nr. 293, 296, 304, 306.

[1598] FLÜGGE, 2008, S. 83–100, zum Teil mit den Ergebnissen von FITZ, 2007a.

[1599] Die Rekonstruktion des Zyklus war seit 2004 mehrfach Thema von Vorträgen der Autorin auf internen Veranstaltungen, zuletzt auf der internationalen Tagung „Die Fenster der Marienkirche in Frankfurt (Oder)“ an der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt (Oder), 9. – 11.06.2006. Zur Rekonstruktion ausführlich FITZ, 2007a.

[1600] ZAHLTEN, 1979, S. 58. Zu den wenigen bekannten Ausnahmen zählt hier das um 1370 entstandene Genesisfenster s II im Erfurter Dom, CVMA DEUTSCHLAND XV,2, 1980/1983, 2, Abb. 1–95. Prof. Dr. Johannes Zahlten (†), Braunschweig, danke ich herzlich für wertvolle Hinweise und anregende Gespräche über die Anordnung der Glasmalereien und Besonderheiten der Ikonographie.

[1601] BLOH, 1993, S. 41.

[1602] Die Erschaffung der Engel und der Sturz Luzifers sind z. B. auch im Genesisfenster (um 1430/31) der Bessererkapelle im Ulmer Münster der Erschaffung der Erde vorangestellt, CVMA DEUTSCHLAND I,3, 1994, S. 131–134, 140–144, Abb. 171, 181.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 426. Frankfurt (Oder), St. Marien, Chor n II, I, s II (Montage). – Kat. Nr. 283–399.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

(Abb. 386) und Bekleidung der Stammeltern (Abb. 392), den Tod Kains (Abb. 400) oder den Bau der Arche (Fig. 431, Abb. 402). Bemerkenswert erscheint außerdem die Szene mit dem betenden Adam und seinen Söhnen (Abb. 408), für die keine Parallele bekannt ist. Wie es aussieht, legte man sie der gleichnamigen Begebenheit auf der Bronzetaufe von 1376 zugrunde[1603].

Das Fenster ist nicht vollständig erhalten, insgesamt elf der ursprünglich 40 Felder umfassenden Reihe sind verloren. Vier davon – die Vertreibung aus dem Paradies, Erstlingsopfer, Brudermord und Dankopfer Noahs – lassen sich aus der Bildtradition erschließen[1604]. Sollte das Genesisfenster nicht erst mit dem Turmbau von Babel geendet haben[1605], dann könnte es auch Stifterbildnisse oder -wappen enthalten haben.

2. Die Vita Christi in der Mittelbahn des Achsenfenster ist wie üblich chronologisch von unten nach oben aufsteigend geschildert (Fig. 426, Abb. 312) und nach traditionellem Muster in den Seitenbahnen mit typlogisch entsprechenden alttestamentlichen Szenen verknüpft, in der linken Bahn stehen die Typen aus der Zeit ante legem, in der rechten die aus der Zeit sub lege[1606]. Alle Szenen sind durch Baldachine ausgezeichnet, die des Christuslebens zudem durch grüne Randstreifen vor den gelben Rahmenbändern der seitlichen Felder hervorgehoben. Insgesamt unterscheidet sich das Mittelfenster von den beiden flankierenden Fenstern durch seine dreiteilige Struktur und die kleinteilige Komposition der Felder. Letztere bewirkt zudem dessen ausgeprägtere Farbigkeit, da so das Blau des Bildgrundes weniger zum Tragen kommt als bei den Fenster s II und n II. Auswahl und Zusammenstellung der Motive folgen weitgehend den geläufigen Schemata typologischer Zyklen[1607]. Die einzelnen Szenen sind im Rahmen der Darstellungstradition nicht ungewöhnlich. Vereinzelt setzen sie Akzente, wie im Bild der Marienkrönung in der Spitze des Fensters, bei der Christus das Szepter so nach vorne hält, als überreiche er es ihr zum Zeichen ihres Co-Regnums[1608] (Abb. 363f.). Da man in der an der Seite Christi thronenden Gottesmutter stets auch die Sponsa des Hohen Lieds (4,8) sah, die mit Maria-Ecclesia gleichgesetzt wurde[1609], sollte die Geste wohl die Einsetzung der Institution Kirche veranschaulichen.

Von dem ehemals 40 Scheiben umfassenden Bestand fehlen sechs Felder, drei davon enthielten wahrscheinlich die Verkündigung an Maria mit ihren Präfigurationen[1610]. Die Themen der drei übrigen Tafeln lassen sich aus dem ansonsten offenbar vollständigen Zyklus nicht ohne weiteres erschließen; vorstellbar wären auch hier Stifterdarstellungen bzw. -wappen.

3. Vom Antichristfenster (Fig. 426, Abb. 418) fehlen nur vier Scheiben, die oberste in der linken Seitenbahn mit der Darstellung der Seligen aus dem Jüngsten Gericht und drei, die sich vielleicht in der ersten Zeile befanden (Stifterdarstellungen?). Die Komposition entspricht der des Genesisfensters, doch beginnt die Erzählung diesmal eindeutig von unten links. Dem ungeachtet ist die Rekonstruktion der ursprünglichen Anordnung schwierig, weil die Legende des Antichrist hier zum ersten Mal derart ausführlich dargestellt ist[1611].

[1603] Vgl. Kat. Nr. 354.

[1604] Vgl. hierzu die umfangreichen Materialsammlungen von ZAHLTEN, 1979 und ERFFA, 1989/1995.

[1605] Mit dem Turmbau von Babel endet auch der Genesiszyklus von s II (um 1370) im Erfurter Dom, CVMA DEUTSCHLAND XV, 2, 1980/1983, 2, Abb. 74.

[1606] Zur Entwicklung des Typologie- oder Bibelfensters mit horizontalen Typologiepaaren vgl. oben Anm. 1269.

[1607] Vgl. dazu oben Anm. 1269.

[1608] Das Motiv begegnet zuerst wohl im Tympanon des Westportals von Notre Dame in Paris (gegen 1210), VERDIER, 1980, S. 103, Abb. 21, ferner in einer Illustration im Passional der Äbtissin Kunigunde (URBÁNKOVÁ/STEJSKAL, 1975), fol. 17b (um 1320) und im Schlussstein des Chorpolygons der Marienkirche in Mühlhausen (1370/75), WEDEMEYER, 1997, Abb. 1095. Eine Variante zeigt das Marienretabel im Schloss Tirol (zwischen 1363 und 1372), hier überreicht Christus der vor ihm knienden und von drei Engeln gekrönten Maria die Sphaira und nicht das Szepter, VERDIER, 1980, S. 132, Abb. 57.

[1609] LCI, 2, 1970, Sp. 671–676 (H. W. van Os); MARIENLEXIKON, 1, 1988, S. 564–572 (Karl Wittkemper); Ebd., 3, 1991, S. 680–683 (Ulrike Liebl).

[1610] Das Einverständnis Marias mit Gottes Ratschluss galt als Moment der Inkarnation Christi und steht daher fast immer am Anfang heilsgeschichtlicher Folgen, vgl. hierzu die Zusammenstellung der typologischen Verglasungszyklen bei REHM, 1999, bes. S. 29–35. In der zwölften Zeile war vielleicht das Pfingstgeschehen mit seinen Typen ins Bild gesetzt.

[1611] Der an sich vergleichbare Zyklus in der Velislavbibel ist nicht vollständig erhalten, vgl. Anm. 1616.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 427. Teil einer Architektur mit Fialen. Frankfurt (Oder), St. Marien, Chor n II, 1c. Frankfurt (Oder), um 1370. – Kat. Nr. 324.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 428. Sechster Schöpfungstag: Die Erschaffung Adams. Frankfurt (Oder), St. Marien, Chor n II, 5a. Frankfurt (Oder), um 1370. – Kat. Nr. 334.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 429. Gott verbietet, vom Baum der Erkenntnis zu essen. Frankfurt (Oder), St. Marien, Chor n II, 6b. Frankfurt (Oder), um 1370. – Kat. Nr. 338.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 430. Verurteilung von Adam und Eva. Frankfurt (Oder), St. Marien, Chor n II, 7b. Frankfurt (Oder), um 1370. – Kat. Nr. 341.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 431. Bau der Arche. Frankfurt (Oder), St. Marien, Chor n II, 10a. Frankfurt (Oder), um 1370. – Kat. Nr. 349.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 432. Ende der Sintflut. Frankfurt (Oder), St. Marien, Chor n II, 10c. Frankfurt (Oder), um 1370. – Kat. Nr. 351.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Der Antichrist gilt als größter Feind der Kirche, als Verkörperung des Bösen schlechthin, der zudem tückischerweise als Doppelgänger Christi auftritt und dadurch besonders gefährlich ist. Die Vorstellung von seinem Auftreten und seiner Schreckensherrschaft am Ende der Zeiten basiert auf einigen dunklen Stellen in der Bibel[1612], die man schon im Laufe der ersten Jahrhunderte mit einer bestimmten Gestalt und einer eigenen Vita verbunden hatte[1613].

Im 14. Jahrhundert war seine Legende längst allgemein bekannt, maßgeblich dafür war vor allem das seinerzeit außerordentlich populäre „Compendium theologicae veritatis" (1260–1269) des Hugo Ripelin von Straßburg, dessen VII. Kapitel eine eingängige Beschreibung vom Leben und Wirken des Antichrist in biographischer Form enthielt[1614]. Auf diesem Text basieren bis weit ins 16. Jahrhundert hinein die meisten bildlichen und literarischen Versionen der Antichristlegende. Neu an Hugos Version des Stoffes war, dass er die Vita des Antichrist stärker mit biblischen Zeugnissen verband und so klarer als bisher die Anmaßung hervorhob, mit der er das Wirken Christi nachahmt. Diese neue Sichtweise spiegelt sich unmittelbar in den Darstellungen des Antichrist. Wurde sein Auftreten bis zum 13. Jahrhundert fast nur im Kontext der Apokalypse und mit wenigen Szenen geschildert, in denen er als Ungeheuer oder als Fürst aus dem Abgrund agierte[1615], so erscheinen ab dem 14. Jahrhundert ausführlichere Folgen seiner Legende[1616], die nun auch seine Zeugung einschließen und ihn zudem als jungen wohlgestalten Mann in frommer Tracht zeigen, um sein Aussehen als Doppelgänger Christi deutlich zu machen[1617].

Hugos Lesart der Antichristlegende bot für die Chronologie der Erzählung allerdings kein durchgängiges Gerüst, denn er schildert manche Ereignisse zweimal an jeweils verschiedenen Stellen der Biographie und lässt bei anderen den Zeitpunkt offen, zu dem sie geschehen. Einigermaßen sicher und in den Bilderzyklen daher fast immer einheitlich ist indes folgender Ablauf: Kindheit, Gang nach Jerusalem, Proklamation, Bekehrung der Könige, Mirakel, Marter und Verfolgung widerstehender Christen, Hinrichtung der Propheten, Himmelfahrt und Sturz des Antichrist, Auferstehung der Propheten, Bekehrung der Ungläubigen, Weltuntergang und Jüngstes Gericht. Unklar bleibt dabei, wann genau die Propheten zum ersten Mal auftreten, wann der Antichrist das alte Gesetz zerstört, wann er seine Schätze verteilt, die Roten Juden befreit und wann er das Feuerwunder inszeniert. Diese Szenen finden sich deshalb in den frühen Zyklen an unterschiedlicher

[1612] 1 Joh 2,18; 4,3; 2 Joh 7; Mt 24,24; Mk 13,2–27; 2 Thess 2,3–12; Offb 11,3–13; 13,1–17.

[1613] Der Antichrist-Mythos war schon seit dem Beginn des 3. Jahrhunderts fest etabliert. Er hatte zunächst in der Exegese schärfere Konturen gewonnen, die auch vorchristliche eschatologische Überlieferungen einbezog, um sein Wesen genauer zu definieren und ihm bestimmte Taten zuzuweisen. Seine Legende wurde im Laufe der Jahrhunderte noch weiter ausgeschmückt. Aus dem schier unüberschaubaren Schrifttum zu diesem Thema seien hier vor allem genannt: KURSAWA, 1976; RAUH, 1979; EMMERSON, 1981.

[1614] Er hatte den Text allerdings weitgehend aus dem Traktat des Adso von Montier en Der (zwischen 949 und 954) übernommen, STEER, 1981. Das „Compendium" wurde, ähnlich wie Adsos Schrift, im Mittelalter verschiedenen Autoren zugeschrieben, es ist z.B. auch in den frühen Gesamtausgaben des Albertus Magnus publiziert. Vgl. ferner auch MICHLER, 1982; VERHELST, 1976, mit einem vollständigen Abdruck der originalen Fassung des Traktats auf S. 22–29. Von dem Text sind 171 Abschriften überliefert, Ebd., S. 3.

[1615] Stark gekürzte Fassungen seiner Vita finden sich in Bibeln, die anstelle einer Apokalypse eine kleine Folge von Antichristszenen enthielten (erstmals in den Bibeln von Pamplona, zwischen 1194 und 1212), in Apokalypse-Handschriften, in enzyklopädischen Handschriften, wie dem „Liber floridus" des Lambert von St. Omer (1112–1121) oder dem „Hortus deliciarum" (um 1175–85), in Historienbibeln, Weltchroniken und Theaterspielen, POESCH, 1966, S. 116, 194, 316; SCHÜSSLER, 1975; HAEUSLER, 1980; SCHILLER, 5, Textteil, 1990, S. 399–423, hier S. 409; BLOH, 1993; WRIGHT, 1995, S. 31f., 69, 79–86, 138–149. Vgl. auch die Zusammenstellung der Antichristdenkmäler im „Princeton Index of Christian Art".

[1616] Bekannt sind zwei Zyklen: 1. die Folge in der nach ihrem mutmaßlichen Auftraggeber und Besitzer, dem Notar Velislav, benannten Velislav-Bibel (um 1340), deren Ende allerdings nur fragmentarisch erhalten ist, Prag, Universitätsbibliothek, Ms. 23 C 124, fol. 129v–135v. Die Bibel ist als Faksimile publiziert, STEJSKAL, 1970; Abbildungen auch bei SCHILLER, 5, Bildteil, 1991, Abb. 1020–1023. Die Bildunterschriften folgen dem „Compendium", beide Texte sind in Gegenüberstellung zit. in CHYTIL, 1918, Anhang II (nicht fehlerfrei); die Texte im Wortlaut auch bei MARHA, 1986 (ebenfalls nicht ohne Fehler). 2. Die Miniaturen in dem französischen Antichristspiel „Le Jour du Jugement" (um 1340), PERROT/NONOT, 2000, die Vignetten sind dort alle beschrieben und zum Teil auch abgebildet, folgen aber offensichtlich einer anderen Überlieferung und weisen keine Ähnlichkeiten zu den Glasmalereien auf.

[1617] Die Analogie basiert auf Mt 24,5, der Verführer werde sich als Christus ausgeben. Davon ausgehend wurden schon früh Ähnlichkeiten zwischen den Ereignissen seines Lebens und der Vita Christi hergestellt, etwa die Parallelisierung zwischen der Verkündigung Christi aus dem Heiligen Geist und der des Antichrist durch den Teufel, VERHELST, 1976, S. 23.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Stelle[1618] und nehmen erst ab dem 15. Jahrhundert mit der dann etablierten Bildtradition einen festen Platz ein[1619]. Der Vergleich der diversen Fassungen der Bilderfolgen zeigt allerdings, dass die Glasmalereien ikonographisch den Blockbüchern näher stehen als den Illustrationen der Velislav-Bibel, weshalb man meinen möchte, dass hier die spätere Bildtradition bereits greifbar ist. Mit dieser Beobachtung bieten sich zugleich Anhaltspunkte für die Rekonstruktion der ansonsten nicht bestimmt anzuordnenden Szenen.

Im Blick auf die anderen Bilderzyklen fallen außerdem bestimmte Besonderheiten der Frankfurter Version der Antichristlegende auf. So besitzt der Böse wie Christus einen Nimbus[1620], der indes durch ein kleines „T“ gewissermaßen entwertet ist (Fig. 439f., Abb. 434)[1621]. Auch sein frommes Gewand ist nur Tarnung, denn im Kreis seiner Vertrauten ist er modisch gekleidet (Abb. 427). Darüber hinaus sind die motivischen Analogien zu den vertrauten Bildern aus dem Leben Christi, insbesondere zu dessen Kindheit, geradezu überdeutlich herausgestellt, z. B. in der Verkündigung seiner Geburt, wo anstelle des Engels Gabriel der Teufel auftritt und der kleine Antichrist wie bei dem Motiv der Maria Gravida bereits im Leib seiner Mutter sichtbar ist (Abb. 419, 422). Man nahm dafür sogar Veränderungen der Legende in Kauf und vollzog etwa die Beschneidung nicht am erwachsenen Antichrist, sondern wie bei Jesus am kleinen Kind (Abb. 421). In der Schere, mit der die Operation vorgenommen wird, tritt überdies ein auch in anderen Szenen zu beobachtender Sinn für drastischen Humor in Erscheinung, der möglicherweise Anregungen aus volkstümlichen Antichristspielen aufgreift.

Bemerkenswert ist ferner eine Darstellung, für die keine Parallele bekannt ist. Sie zeigt unter dem in der Bildachse aufragenden Kruzifix einen Altar, vor dem eine Gruppe betender Menschen kniet (Abb. 452). In ihrer Mitte und an seinem Hut gut zu erkennen, befindet sich auch ein Jude. Die in der Bibel angedeutete endzeitliche Bekehrung der Juden wird in den älteren Antichristzyklen meist durch die Taufe veranschaulicht, die jüngeren führen nur noch die Konversion der Anhänger des Antichrist vor Augen, die im Fenster jedoch schon in einer anderen Szene geschildert wird. Genau betrachtet handelt es sich aber auch nicht um eine Bekehrung, sondern um Betende. Das Motiv korrespondiert mit dem Bild des betenden Adam aus dem Genesisfenster (Abb. 408). Damit liegt der Schluss nahe, dass die beiden Szenen eigens für den Zyklus geschaffen wurden, sie dürften in typologischer Gegenüberstellung das erste und das letzte Gebet der Menschheit zeigen. Als Vergleich des ersten und letzten Zeitalters der Welt lassen sich im Übrigen auch die Darstellungen Genesis- und Antichristfensters lesen[1622]. Sie spiegeln den Anfang und das Ende, die Erschaffung der Erde und der Menschen und ihren Untergang. Mit der Geschichte von Luzifer und Antichrist[1623], die beide wegen des Hochmuts, mit dem sie Gott ähnlich

[1618] Vgl. hierzu ausführlich Fitz, 2007a.

[1619] Eine feste Bildtradition begegnet erstmals um 1430/50 in einigen Handschriftenillustrationen, z. B. München, Bayerische Staatsbibliothek, cod. germ. 426, fol. 51r–83v; Berlin, SBBPK, Ms. germ. fol. 733, mit fragmentarisch erhaltenem Anfang, Schiller, 5, Text- und Bildteil, 1990/1991, S. 399–423, Abb. 1031–1049, und vor allem in den Antichrist-Blockbüchern, die durch zahlreiche Drucke weit verbreitet waren, „Der Antichrist und die fünfzehn Zeichen“, Antichrist, 1970 (um 1450 in Bayern entstanden); „Das Puch von dem Entkrist“ (um 1470/75), Pfister, 1925; „Der Antichrist und Die Fünfzehn Zeichen vor dem Jüngsten Gericht“, Antichrist, 1979 (um 1480). In allen Ausgaben sind die Illustrationen mit annähernd übereinstimmenden Beischriften versehen, die aus dem „Compendium“ kompiliert und meist ins Deutsche übertragen wurden, VL, 1, 1978, Sp. 401f. (Georg Steer).

[1620] Mit einem Nimbus erscheint der Antichrist auch in der Handschrift, München, Bayerische Staatsbibliothek, cod. germ. 426, fol. 51r–83v (um 1430/50), Anm. 1619.

[1621] Das gleiche T tragen auch seine Anhänger auf der Stirn. Schon Wentzel, 1951a und 1954, S. 94/97, vermutete, dass es für Teufel steht, im Alt- und Mittelhochdeutschen „tiuvel, tiufel, tievel, tiefel“, Deutsches Wörterbuch, 1935, Sp. 265. Keinesfalls handelt es sich um ein Kains- oder Tau-Zeichen, denn ersteres sollte nach Gn 4,15 den Mörder vor Blutrache bewahren, während das zweite nach Ez 9,14 allgemein als Schutzzeichen galt, wie Seeger, 1977, S. 271, 276 annimmt, desgleichen Flügge, 1998, S. 112, und 2008, S. 98–104, hier nun mit eingehender Begründung ihrer These.

[1622] Die Dreiteilung der typologischen Zeiten geht auf Ambrosius zurück, der als erster „umbra“ und „imago“ des Alten und Neuen Testaments durch „veritas“ ergänzt hatte, als die höchste Stufe der Steigerung, die erst das Jenseits bringt. Man verstand sie daher im Allgemeinen als Steigerung im positiven Sinn und bezog sie auf die Zeit nach dem Weltgericht, Ohly, 1977, S. 324f.; ders., 1995, S. 456. Die Gliederung der Weltgeschichte in drei Zeitalter war der Grundpfeiler typologischer Bilderzyklen und Bibelfenster. Das Geschehen des dritten Zeitalters wird dort jedoch nicht weiter ausgeführt, sondern mit der Gestalt des Weltenrichters im Maßwerk nur angedeutet, Mohnhaupt, 2000, S. 118–118. Im Antichristfenster hingegen wird die Endzeit ausführlich geschildert, die Antichristvita zudem gewissermaßen als Antithese der Heilsgeschichte dargestellt. Das ist vermutlich auch der Grund, weshalb die christologischen Analogien hier eine weit größere Rolle spielen als in den übrigen Antichristzyklen.

[1623] Diese Typologie geht auf eine ältere Bildtradition zurück, die den Sturz der abtrünnigen Engel mit apokalyptischen Themen, wie dem Drachenkampf, kombiniert, LCI, 4, 1974, Sp. 113f. (Jan van der Meulen). Auch im „Hortus deliciarum“ (um 1175/85) wird Luzifer gewissermaßen als Stammvater des Antichrist gesehen, Green u. a., 1979, fol. 3r; Wright, 1995, S. 83.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

sein wollten, als Verkörperung der „superbia“, der Ursünde galten[1624], schildern sie zugleich die Entstehung und Vernichtung der Sünde. Die Bilder von Logos Creator, Marienkrönung und Weltenrichter in der Spitze der Fenster hingegen weisen auf den Heilsplan Gottes, die Institution der Kirche und die Stunde des Gerichts am Jüngsten Tag hin (Fig. 426, Abb. 363, 416, 469).

EF

ERHALTUNG[1625]: Der Umstand, dass sich von den ursprünglich 111 oder vielleicht 120 szenischen Feldern[1626] des auf drei Fenster verteilten Zyklus 101 Szenen erhalten haben, macht die drei Marienkirchenfenster in Frankfurt (Oder) zu einem der am vollständigsten erhaltenen mittelalterlichen Glasmalereizyklen ihrer Zeit.

Der Anteil an mittelalterlichen Gläsern kann in den einzelnen Feldern im Einzelfall auf bis zu 40 Prozent reduziert sein (Abb. 441), liegt aber im Durchschnitt deutlich höher. Einige Felder weisen kaum Ergänzungen auf (Fig. 455–457)[1627]. Die Verluste an originaler Glassubstanz finden sich vorzugsweise an den Randbereichen, was auf Beschädigungen beim Ein- und Ausbau schließen lässt. Die Anzahl der Sprünge schwankt in den einzelnen Feldern zwischen 50 und 150, wobei unterschieden werden kann zwischen korrodierten Sprungkanten, die ein historisches Schadensbild wiedergeben, und glatten, unkorrodierten Sprüngen, die aus der jüngeren Geschichte (Ausbau, Transport, unsachgemäße Lagerung) resultieren.

Die Beschaffenheit der Gläser und ihre Bemalung kann grundsätzlich als nicht besorgniserregend bezeichnet werden[1628]. Das trifft vor allem auf die Innenseiten zu, die wenig Korrosionsspuren aufweisen. Weißes, grünes und blaues Glas ist dem Befund nach zu urteilen besonders korrosionsresistent[1629]. Die feinen Kratzer in der Oberfläche, die sich hier finden lassen, dürften von zurückliegenden Reinigungsmaßnahmen stammen[1630].

Auf den Außenseiten gehen die Korrosionsstadien von vereinzeltem Lochfraß in Form von geöffneten Punkten bei weitgehendem Erhalt des originalen Feuerschmelzes über eine flächig ausgebildete, gelblich-opake Schicht mit partiell abplatzender Glasoberfläche, über Verbräunungen bis hin zu einer vollkommen korrodierten Glasoberfläche (zum Teil mit eingeschlossenen, schwarzen, punktförmigen Ausbildungen), bei der der Feuerschmelz verloren gegangen ist. Das unterschiedliche Schadensbild ist einmal der erhöhten Feuchtigkeitsbelastung unterhalb der Stellen geschuldet, an denen die Windeisen angebracht waren, dann aber auch der unterschiedlichen Glaszusammensetzung. Rotes Glas weist vereinzelt auch ein feines Rissnetz im roten Überfang auf. Ein solches Rissnetz findet sich auch bei den durchgefärbten hellen, violetten und hellgrünen Gläsern[1631]. Bei anderen grünen Gläsern ist ein kreisförmig ausgebildetes Rissnetz zu beobachten[1632].

Die Malerei weist auf der Innenseite schlimmstenfalls lochfraßförmige Ausplatzungen auf, die einhergehen können mit einer verletzten Glasoberfläche und entsprechend narbenförmigen Spuren[1633]. Ferner finden sich – besonders im zentralen Bibelfenster – wahrscheinlich durch (unsachgemäße) Reinigung verursachte Abreibungen (vorzugsweise in den Gesichtern), die zur Beschädigung bis hin zum Verlust der Konturmalerei geführt haben können, die dann nur noch an der Negativzeichnung zu erkennen ist[1634]. Die Halbtonmalerei ist innen wie außen bis auf wenige Ausnahmen verloren gegangen. Das trifft auch auf die Konturmalerei außen zu, wo sich vereinzelt vorgenommene Stoffdamaszierungen nur noch an den Rändern der Gläser erhalten haben (Fig. 436f.).

Das Bleinetz wurde im 19. Jahrhundert vollständig erneuert.

[1624] Der Superbia-Gedanke fehlte in keinem Pönitential und Konzilien stellten ihn expressis verbis in den Mittelpunkt des Beichtwesens, HEMPEL, 1970, S. 68ff., 199; BLOH, 1993, S. 58.

[1625] Dazu grundsätzlich FLÜGGE/MEINUNG, 2008; MÖHRLE, 2008b; STERZING, 2008; TORGE, 2008; TORGE/ADAM/FELDMANN, 2008; WILLIGER, 2008.

[1626] Die unterste Zeile der Chorfenster ist heute hochgemauert. Ob sich dort Stifterwappen oder szenische Darstellungen befanden, kann nicht mehr in Erfahrung gebracht werden. Für das zentrale Bibelfenster gibt es Anlass zu der Annahme, dass der Zyklus mit einer Verkündigung an Maria einsetzte, siehe hierzu auch Anm. 1610, 1652.

[1627] Zum Zustand vor der letzten Restaurierungskampagne siehe KAT. AUSST. ST. PETERSBURG, 2002; S. 46–65; DER GLÄSERNE SCHATZ, 2005.

[1628] KAT. AUSST. FRANKFURT, 2007, S. 50–56 (Sandra Meinung); FLÜGGE/MEINUNG, 2008, bes. S. 184–187; TORGE, 2008; MÖHRLE, 2008b; STERZING, 2008; TORGE/ADAM/FELDMANN, 2008; WILLIGER, 2008, bes. S. 200–204

[1629] WILLIGER, 2008, S. 201.

[1630] Ebd., S. 201.

[1631] Ebd., S. 202, Abb. 16.

[1632] Ebd., S. 202.

[1633] Ebd., S. 203, Abb. 17f.

[1634] Ebd., S. 203.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 433. Kreuzigung Christi, Ausschnitt. – Kat. Nr. 305.

Farbigkeit: Die einzelnen Szenen bestechen durch kräftige Kontraste aus sattem Rot, Blau, Gelb und Grün. Blau ist im Genesis- und im Antichristfenster dominant, weil die großflächigen Hintergründe konsequent blau gehalten sind (Fig. 426). Im zentralen Typologiefenster mit seinen bunten Architekturbaldachinen und den flächenmäßig entsprechend geringeren Anteilen an blauem Bildhintergrund dominiert hingegen Grün, das wie so oft weniger stark korrodiert ist und kaum von seiner ursprünglichen Leuchtkraft eingebüßt hat. Das Grün bekam einst allerdings (nicht nur im Typologiefenster) von einem heute ins Bräunliche korrodierten, kräftigen Pink Konkurrenz, das nur mehr unter idealen Lichtbedingungen zu erkennen ist (Fig. 433). Auch ein ursprünglich wohl dunkles aber leuchtendes Violett wirkt heute eher Blauschwarz (Fig. 429–431).

Der Farbeindruck zum Zeitpunkt der Entstehung muss also ein entschieden bunterer, fast greller gewesen sein, mit zunehmender Intensität zur Mitte hin, wo die bunten Bildarchitekturen über jeder Szene im Unterschied zu den dem Genesisfenster nachträglich einverleibten Architekturfragmenten (Fig. 426f., Abb. 366–368) nicht als Orthogonalprojektionen gebauter Architektur im Sinne eines Wandkontinuums gelesen werden wollen[1635], sondern als farbenprächtige Bestandteile der Bildhandlung, die als Hoheitssymbole die darunterliegenden Episoden auszeichnen und das Mittelfenster gegenüber den flankierenden Fenstern hervorheben.

Bei diesen Baldachinbekrönungen unterstreicht die Farbigkeit ihre spiegelsymmetrische Architektur. Bei den Bildhandlungen darunter trägt die Farbwahl bei den Gewändern dazu bei, den zyklischen Charakter der Vita Christi in der Mittelbahn zu veranschaulichen: In der mittleren Bahn fällt jedenfalls auf, dass – Höllenfahrt und Auferstehung einmal ausgenommen – Christus stets ein blaugraues Gewand trägt, das ganz offensichtlich die Nähe zur Tunika des Weltenschöpfers im Genesisfenster sucht (Fig. 426, 428–430, Abb. 322, 330, 334, 338, 342, 354). Bei den alttestamentlichen, den neutestamentlichen einzeln zugeordneten und deshalb grundsätzlich nicht zyklisch angelegten Szenen sind die Handlungsträger im Unterschied dazu selbst in Episoden, die im Fenster aufeinander folgen, deutlich andersfarbig gekleidet: Trägt Isaak beim Gang zum Opfer ein rotes und Abraham ein grünes Gewand, so ist Isaaks Gewand beim anschließenden Opfer pink und Abrahams graubraun (Fig. 426, Abb. 337, 341). Die Veranschaulichung inhaltlicher Kohärenz mittels Gewandfarben ist auch im Genesisfenster erkennbar, wo Luzifer beispielsweise in beiden Szenen ein aufwändig gelb-rot gestreiftes Gewand trägt (Fig. 426, Abb. 370f.); der Weltenschöpfer ist sobald er auf der Erde steht (von Farbnuancen und von horizontalen Schmuckbordüren abgesehen) gleich gekleidet (Fig. 426, 428–430, Abb. 374–391): stets trägt er eine graublaue, mitunter violette oder bräunliche Tunika (Fig. 426, 428–430, Abb. 378–380, 382–384, 386f., 390f.). Signifikant im Zusammenhang mit der Wahl der Gewandfarben zum Zweck der Veranschaulichung zyklischer Zusammenhänge ist nicht zuletzt auch der Umstand, dass Adam und Eva in den beiden aufeinanderfolgenden Szenen augenscheinlich dieselben Gewänder tragen

[1635] Chromatische Bezüge zwischen Farbfassung des Umgangschores der Marienkirche und den Glasmalereien sind von Raue, 2008b, S. 168–170, und Raue, 2008c, S. 236f., im Zusammenhang mit der Darstellung des Altars im Antichristfenster (Fig. 426, Abb. 452) bereits thematisiert worden.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

(Fig. 426, Abb. 395f.). Im Antichristfenster beschränkt sich die Konstanz, was die Gewänder des Protagonisten, des Antichrist, anbetrifft, allenfalls auf den Farbakkord Rot-Grün. Ansonsten variiert dessen Erscheinungsbild bis hin zu den Frisuren – was ikonographisch motiviert sein kann, liegt die Gefahr des Antichrist doch vor allem darin, dass man ihn nicht (wieder-)erkennt (Fig. 426). Kohärent sind im Antichristfenster bis zu einem gewissen Grad die Gewänder der Propheten Elija und Henoch. Ein Zusammenhang mit den gleichnamigen Propheten im zentralen Typologiefenster wird über die Farbigkeit der Gewänder jedoch nicht anschaulich gemacht (Fig. 426, Abb. 353, 355, 453, 457, 459).
Der konsequent einheitlich blaue, nicht damaszierte Bildhintergrund ist ebenso Ausdruck eines „realistischen" Farbkonzepts wie die stets ocker-, olivfarbene, beige, braune oder grüne Bodenfläche, auf der die Figuren stehen. Die Farbigkeit der Blätter von Bäumen oder Büschen kann innerhalb einer Szene farblich variieren, bewegt sich aber stets innerhalb des Spektrums natürlicher Laubfärbung. Metallgegenstände sind durchweg gelb oder hellblau. Judenhüte sind stets gelb, Tier- oder Teufelshörner ebenso, und auch die Nimben sind in der Regel gelb. Allein in den ersten Szenen des Genesisfensters ist der Nimbus des Schöpfers vereinzelt grün oder rot, was hier allerdings dem Umstand geschuldet zu sein scheint, dass er vor einem gelben Hintergrund thront (Fig. 426, Abb. 370f., 374–376). Gelb ist Gottes Nimbus vor gelbem Hintergrund bezeichnenderweise nur in dem ausgeprägt hierarchisch aufgebauten Feld mit dem Engelsturz, in dem der Schöpfer zentral, erhaben und frontal thront und damit unverkennbar hervorgehoben ist (Abb. 372). Bemerkenswert und Ausdruck einer sehr bewussten Farbwahl ist schließlich, dass der Nimbus Gottvaters im Genesisfenster nur in jenen Episoden rot ausfällt, die unmittelbar auf den Sündenfall folgen (Fig. 426, 430, Abb. 390–393).

Technik: Silbergelb wird von der Werkstatt (noch) nicht verwendet[1636]. Der Wechsel zu Gelb oder Weiß innerhalb eines Glasfragments wird durch Freilegung des gelben (bzw. weißlichen) Trägerglases[1637] durch mechanischen Abrieb des roten Überfangs erzielt. Regelmäßig ist das bei den himmlische Interventionen kennzeichnenden gelb–roten (bzw. weißen) Wolkenbändern der Fall (Fig. 426, Abb. 329, 337, 341, 353–355, 449, 460f.). Gelb freigelegt sind auch die Augen der Tiere, des Mondes oder der negativ belegten Figuren (Fig. 426, 430, 438, Abb. 325, 335, 346, 351, 378–380, 382f., 387f., 390–392, 420, 425, 427f., 430, 432f.). Anwendung fand dieses Verfahren auch bei einigen der mit Backsteinen aufgemauerten Altäre (Abb. 321–323)[1638], bei Gewandmustern (Abb. 318, 326f., 331, 333, 345, 349, 370f., 428f., 431, 444, 455, 459), im Fall der gelben Knöpfe im engen roten Gewand des vorderen der beiden Schergen im Feld der Kreuztragung Christi (Abb. 338) oder bei dem gelben Kreuz in der Auferstehungsflagge Christi (Abb. 350). Neben den roten Partien wurden Überfanggläser auch für die Inkarnate, sowie für grüne, blaue oder violette Partien verwendet[1639].
Die Schwarzlotkonturen sind dick, gelegentlich sogar in mehreren Schichten auf die Glasinnenseite aufgetragen und außenseitig allenfalls partiell „untermalt", d. h. Faltentäler kennzeichnende, kräftige Schwarzlotlinien auf der Innenseite wurden durch dünn mit einem breiten Pinsel aufgetragene Lasuren aus Schwarz- oder rötlichem Braunlot auf der Außenseite im Durchlicht zu plastisch wirkenden Gewandfalten (Fig. 434f.). Die auf der Außenseite aufgetragenen Halbtöne finden sich nur noch vereinzelt[1640]. An einigen wenigen Stellen kommt es vor, dass außenseitig ein Gewandornament aufgetragen ist, das von Innen im Durchlicht entsprechend verhalten durchschimmert (Fig. 436f.)[1641]. Gräser oder Blätter können aus einem innenseitig aufgetragenen, flächigen Schwarzlotüberzug ausgewischt sein (Fig. 428f., Abb. 331, 334, 378f., 382, 387, 406, 420, 431–433, 451). Im Bibelfenster ist darüber hinaus in einigen wenigen Details auch eine haarfeine Negativzeichnung festzustellen, bei der mit einem sehr dünnen Gegenstand Schraffuren in das deckende Schwarzlot gekratzt sind[1642]. Auf das Bibelfenster beschränkt bleiben auch die Partien, in denen das Schwarzlot gestupft aufgetragen ist, wie beispielsweise beim steinernen Sarkophag in der Szene der Auferstehung Christi (Abb. 350). Auf die Person eines der beiden Propheten im Antichristfenster beschränkt bleibt, dass Haare und Bart gesondert verbleit sind (Abb. 449, 453, 457, 461).

[1636] Zum Aufkommen von Silbergelb Lautier, 1999.
[1637] Im Bibel- und im Genesisfenster ist das Trägerglas eher gelb, im Antichristfenster mitunter auch weißlich; siehe dazu auch Anm. 1648.
[1638] Im Fall des Altars bei Aarons Stabwunder (Abb. 315) wurde auf die Freilegung der Fugen beispielsweise verzichtet.
[1639] Williger, 2008, S. 197f.
[1640] Ebd., S. 199, Abb. 8.
[1641] Reste einer außenseitig aufgetragenen Stoffdamaszierung finden sich noch im Mantel Hannas(?) und auf der Altardecke bei der altt. Darbringung im Tempel (Abb. 323).
[1642] Seitenwange des Bettes in der Geburt Christi (Abb. 314), Williger, 2008, S. 199f., Abb. 10.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

STIL, DATIERUNG: Dem klaren Aufbau der einzelnen Szenen und der Vorliebe für kräftige Farben und Kontraste entsprechend ist auch die Schwarzlotzeichnung mit entschiedenen, im Duktus kräftigen Linien angelegt, die sich bei Durchlicht auf die Entfernung von den Bleistegen mitunter kaum unterscheiden lassen. In den Gewandpartien können Ösen- oder Spannfalten vereinzelt mittels Halbtonmalerei ausmodelliert sein (Fig. 434–437, 453). Stilprägend bleibt allerdings der ausgeprägt graphische Charakter der Binnenzeichnung.

Die Werkstatt ist routiniert und zielführend an die Arbeit gegangen. Die beiden Szenen mit dem „Gang des Antichrist nach Jerusalem" und den fliehenden Christen gehen beispielsweise auf denselben Entwurf zurück, der nur soweit abgeändert wurde, wie es der jeweilige Handlungszusammenhang erforderlich machte (Abb. 423, 455)[1643]. Auf einen gemeinsamen Prototyp gehen auch die drei Darbringungsszenen im zentralen Typologiefenster zurück. Sie sind einander so ähnlich, dass heute, wo die ursprüngliche Position der einzelnen Felder nicht mehr gesichert ist, kaum mehr zu entschieden ist, welche die neutestamentliche Darbringung im Tempel wiedergibt und welche die beiden alttestamentlichen Präfigurationen darstellen. Mögen die Entsprechungen in diesem speziellen Fall noch im Hinblick auf die Veranschaulichung typologischer Ereignisanalogien Absicht gewesen sein, so ist der Umstand, dass nicht nur im neutestamentlichen, sondern auch in einem der beiden alttestamentlichen Felder eine Figur mit einem Nimbus ausgezeichnet ist, inhaltlich unbegründet und letztlich darauf zurückzuführen, dass beim Duplizieren eines (neutestamentlichen) Vorbildes die Anpassung an die alttestamentliche Bildhandlung nicht konsequent genug vorgenommen wurde (Abb. 321–323)[1644] – sofern es sich hierbei nicht um einen mit mittelalterlichen Flickstücken vorgenommenen Eingriff des 19. Jahrhunderts handelt, was aufgrund der Neuverbleiung nicht mehr nachgewiesen werden könnte. Auffällig ist in dieser Zeile auch, dass sich in zwei dieser drei Felder die Architekturbekrönungen im Entwurf weitgehend entsprechen (Abb. 321f.), während die vereinzelt einander ähnlichen Architekturbekrönungen in nebeneinander liegenden Szenen ansonsten nicht zu finden sind[1645]. Am Ende sind es die Architekturtabernakel selbst, die bei aller Vielfalt in der Überschaubarkeit der einzelnen Motive, aus denen sie sich zusammensetzen, einen Hang zum Schematismus erkennen lassen, der auch die übrigen Bildbestandteile kennzeichnet.
Schematisch sind beispielsweise einzelne Figurentypen, Gewandpartien oder Physiognomien. So gehen etwa Gottvater bei der Trennung von Land und Wasser und bei der Erschaffung der Gestirne sowie Adam bei der Namensgebung der Tiere (Abb. 376, 379, 383) auf ein gemeinsames Vorbild zurück, der lediglich hinsichtlich der Bekleidung abgewandelt wurde. Grundsätzlich verwandt sind auch Gottvater bei der Erschaffung, bei der Namensgebung der Tiere oder bei der Verurteilung der Stammeltern (Abb. 380, 383, 391). In der Szene mit dem Sündenfall wird dieser Typus bei der Figur Evas lediglich in der Armhaltung modifiziert (Abb. 380, 388).
Nicht weniger formelhaft sind einzelne Gewandmotive, wie beispielsweise der Faltenwurf bei den bodenlangen Untergewändern, die zwischen den Beinen auf Wadenhöhe eine kleine Staufalte ausbilden können. Dieses Motiv findet sich bei Mose vor Aaron, bei der Königin von Saba, bei der alttestamentlichen Darbringung, bei Mose vor der ehernen Schlange, bei Luzifer, der zur Rebellion aufruft, beim Antichrist, der einem König sein Mal auf die Stirn zeichnet, oder beim Vorderen der beiden Propheten, die die Anhänger des Antichrist bekehren (Abb. 315, 317, 323, 343, 371, 437, 453). Dieses Motiv findet sich (wie manches andere auch)[1646] mithin in allen drei Fenstern gleichermaßen und ist damit eines von mehreren Indizien, die dafür sprechen, dass der Zyklus von einer Werkstatt ausgeführt wurde, in der freilich, das zeigt die Detailanalyse, trotz des einheitlichen Erscheinungsbildes, mehrere „Hände" tätig waren.

[1643] MARTIN, 2008, S. 147.

[1644] Ebd., S. 147. Eine andere formale Unregelmäßigkeit stellen auch die beiden Architekturbekrönungen über den Szenen mit Adam und Eva bei der Arbeit bzw. Abels Geburt dar, die inhaltlich nicht motiviert sind und auch sonst im Genesisfenster singulär bleiben, Abb. 395f.

[1645] Vergleiche beispielsweise die Architekturbekrönungen über der Geburt Christi, der Geburt Abels und der Himmelfahrt Elijas (Abb. 314, 355, 396), über den beiden Soldaten vor dem König, dem Abendmahl und der Auferstehung Christi (Abb. 319, 330, 350), über der Darbringung des Erstgeborenen und dem Gang zum Opfer Isaaks (Abb. 323, 337), über den Kundschaftern mit der Weintraube aus dem gelobten Land und Simson mit dem Löwen (Abb. 339, 345), über dem Feld mit dem Passahlamm und Jona, der vom Walfisch ausgespien wird (Abb. 331, 351), über dem Abrahamsopfer und der Entrückung Henochs (Abb. 341, 353), über der Mannalese und über Simson, der die Tore von Gaza trägt (Abb. 329, 345), über der Taufe Christi und über David und Goliath (Abb. 326, 347).

[1646] Anzuführen wären in diesem Zusammenhang nicht zuletzt auch die Blattornamente in den Zwickeln (Abb. 361f., 414f., 467f.) und die Blätter, die aus dem Kreuzesstamm im Fragment der Kreuzigung (Abb. 398) herauswachsen.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 434. Anbetung der Hl. Drei Könige, Ausschnitt (Durchlicht). – Kat. Nr. 287.

Fig. 435. Ausschnitt wie Fig. 434 (Außenseite im Auflicht).

Fig. 436. Anbetung der Hl. Drei Könige, Ausschnitt (Durchlicht). – Kat. Nr. 287.

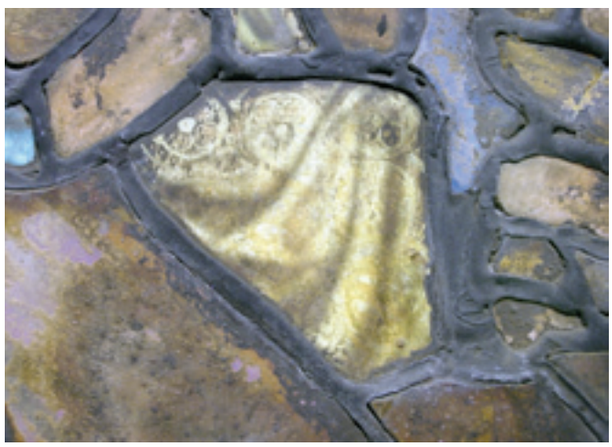


Fig. 437. Ausschnitt wie Fig. 436 (Außenseite im Auflicht).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 438. Die Roten Juden warten auf ihre Befreiung, Ausschnitt. – Kat. Nr. 371.

Ausgesprochen schematisch wirken auch die Gesichter. Frauen sind von unbärtigen Männern nicht selten allein durch ihre Bekleidung, d.h. durch den Schleier, den sie auf dem Kopf tragen, oder durch den Mantel, den sie über den Kopf gezogen haben, zu unterscheiden. Das Gesicht Evas unterscheidet sich mit anderen Worten kaum von einem bartlosen Weltenschöpfer (Abb. 348, 381) und bei der Arche Noah ist das Geschlecht der Personen, die aus den Luken schauen, eigentlich nicht zu bestimmen, sofern sie nicht bärtig sind (Fig. 432, Abb. 403f.): Fast formelhaft sind die bartlosen Gesichter gezeichnet mit Augen, die durch zwei einander an den Enden sich nicht berührende, gebogene Linien angelegt sind, ihrerseits flankiert oben von einer Linie, die die Lidfalte angibt, und unten von einer absteigenden Bogenlinie, die den Tränensack andeutet. Die Nasenkontur ist die Verlängerung der nicht selten hochgezogenen Augenbrauenlinie. Besonders charakteristisch ist der nur angedeutete Nasenflügel, der vom Nasenrücken so weit abseits liegt, dass die Nase breit und flach wirkt und dem Gesicht etwas Grobes, Ungeschlachtes verleiht (Abb. 328, 340, 348, 352, 381, 389, 397, 405, 434). Der Mund besteht aus einer Linie mit den darüber und darunter angedeuteten Lippen, wobei sich die markante Kennzeichnung der Oberlippe mit zwei Höckern auch bei den zahlreichen bärtigen Männergesichtern findet, die sich von den bartlosen häufig durch zusammen gezogene Augenbrauen und einen streng wirkenden Gesichtsausdruck unterscheiden (Fig. 446f., Abb. 316, 320, 324, 336, 344, 356, 393, 401, 409). Dieser Gesichtstypus, der in allen drei Fenstern gleichermaßen begegnet, ist allem Anschein nach von zwei unterschiedlichen Händen ausgeführt worden, die ihre Individualität beispielsweise darin verraten, dass sie die Ohren jeweils unterschiedlich ausführen: bei einem Teil der Gesichter setzen sich die Ohren aus Muschel und Hörgang zusammen (Abb. 352), bei einem anderen aus konzentrischen Halbkreisen (z.B. Abb. 316, 409 bzw. Abb. 344, 393)[1647].

Das Antichristfenster (s II) ist von den drei Fenstern das stilistisch heterogenste. Hier findet sich beispielsweise eine „Hand“, die bei den Feldern mit dem Auferweckungswunder des Antichrist und mit der Enthauptung von Christen auf Anordnung des Antichrist greifbar wird (Abb. 440, 442, 445): Die Augen der Gesichter in diesen beiden Feldern sind mandelförmiger und die Nasenlinien bis zum Nasenflügel durchgezogen – ganz zu schweigen davon, dass die Nasen länger, schlanker und pointierter sind. Schließlich weisen auch die Münder nicht die typisch höckerförmigen Oberlippenlinien auf. Die Binnenlinien in diesen Feldern sind zum Teil ausgesprochen fein, fast nervös ausgeführt mit einem Schwarzlot, das so dünnflüssig aufgetragen ist, dass es bei den Augenbrauen des Teufels hinter dem Antichrist im Hinrichtungsbild oder dem Bärtigen im Auferweckungsfeld mit einem feinen Pinsel nach außen gezogen werden konnte (Fig. 439f., Abb. 440, 442). Letzterer, der dem Antichrist gegenüberstehende Bärtige, hat mit den übrigen Bärtigen in den drei Marienkirchenfenstern allenfalls Motivisches gemein (Fig. 438f.)!

[1647] Fitz, 2008, S. 258.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 439. Auferweckungswunder des Antichrist, Ausschnitt. – Kat. Nr. 377.

Fig. 440. Der Antichrist lässt Christen enthaupten, Ausschnitt. – Kat. Nr. 381.

Eine weitere „Hand“ hat sich in Reinform im Feld mit den „Aposteln als Fürbitter beim Jüngsten Gericht“ erhalten, wo die Gesichter mit ihren großen, eng stehenden Augen, mit ihren fast halbkreisförmigen Augenbrauenlinien und ihren Nasen, deren Rücken und Flügel in einer durchgehenden Linie gezeichnet sind, den in Fenster I und n II vertretenen Physiognomietypus deutlich erkennbar modifizieren (Abb. 456, 458 bzw. Abb. 316, 324). Von derselben „Hand“ dürften große Teile der Szene mit der Berufung Elijas und Henochs stammen, mit den wie mit Tusche und Feder gezeichneten Gesichtern und den sehr viel dünner wirkenden Stoffen der Gewänder (Abb. 449). Diese „Hand“ meint man bei einzelnen Köpfen fast sämtlicher Felder erkennen zu können, mit denen der Antichrist-Zyklus abschließt (Abb. 449–462). Und: dasselbe Stilidiom findet sich unverkennbar auch bei der Ecclesia, die als Fragment aus einem weiteren Fenster (der Marienkirche) im Genesisfenster überdauert hat (Abb. 394). Nimmt man an, dass das Fenster mit der Ecclesia (und möglicherweise auch dem ebenfalls im Genesisfenster integrierten Fragment des Gekreuzigten [Abb. 398]) erst nach Fertigstellung der Dreifensteranlage im Chor entstanden ist, und hält man sich vor Augen, dass dieselbe „Hand“ ausschließlich in den oberen, die Erzählchronologie abschließenden Feldern des Antichristfensters nachweisbar ist, dann sollte man daraus folgern dürfen, dass das Antichristfenster als letztes des Dreifensterzyklus ausgeführt wurde, dass die etwas „jüngere Hand“ – oder besser: die beiden jüngeren „Hände“ bei noch laufendem Herstellungsprozess hinzugekommen sind, um dann anschließend bei noch weiteren Fenstern in der Marienkirche mitzuwirken[1648].

Der Werkstatt wird sich zum Zweck der Verglasung der Marienkirche vor Ort aufgehalten haben. Für diese Annahme sprechen nicht zuletzt auch die von Eva Fitz vertieften Beobachtungen im Zusammenhang mit den vier Szenen auf der 1371 datierten, vom Bischof von Lebus, der Stadt Frankfurt und der Familie Hokemann für die Frankfurter Marienkirche gestifteten Glocke, die 1942 zu Rüstungszwecken eingeschmolzen wurde, von deren Dekoration man zuvor aber Graphitabrei-

[1648] Angesichts dieses Stilbefundes ist vielleicht auch die Feststellung relevant, dass im Antichristfenster (s II) das rote Überfangglas nicht wie beim Typologiefenster (Fenster I) oder beim Genesisfenster (n II) ein gelbes, sondern ein eher weißes Trägerglas aufweist.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 441. Verkündigung. Ins Positiv umgekehrte Graphitabreibung eines Reliefs auf der 1371 datierten Glocke der Marienkirche in Frankfurt (Oder).

Fig. 442. Darbringung Christi im Tempel. Ins Positiv umgekehrte Graphitabreibung eines Reliefs auf der 1371 datierten Glocke der Marienkirche in Frankfurt (Oder).

bungen angefertigt hat, die sich glücklicherweise erhalten haben[1649]. Die mit ihren fast 60 cm Höhe den Glasmalereifeldern im Format nahezu entsprechenden Darstellungen stellten eine Verkündigung, eine Darbringung im Tempel, eine Marienkrönung und eine (im Aussehen leider nicht dokumentierte) Kreuzigung Christi dar, die unverkennbare Stilparallelen mit den Frankfurter Marienkirchenfenstern aufweisen (Fig. 441–443). Besonders augenfällig sind die Entsprechungen zwischen der Darbringung im Tempel mit den drei einander ausgesprochen ähnlichen Versionen der Darbringung im zentralen Bibelfenster (Abb. 321–323), von denen eine den bärtigen Priester mit einer vergleichbaren Kopfbedeckung und einem ähnlichen Gewand wiedergibt wie es auch bei Simeon auf dem Glockenrelief der Fall ist (Fig. 442, Abb. 321)[1650]. Die Gottesmutter weist ihrerseits mit ihrem über den Kopf gezogenen, entlang des Oberkörpers umgeschlagenen Mantel mit zwei der drei Glasmalereifelder ebenfalls formale Entsprechungen auf (Fig. 442,

Fig. 443. Marienkrönung. Ins Positiv umgekehrte Graphitabreibung eines Reliefs auf der 1371 datierten Glocke der Marienkirche in Frankfurt (Oder).

[1649] Die Ergebnisse wurden auf der Tagung „Die bildende Kunst in der Mark Brandenburg. Tradition – Transformation – Innovation“ erstmals vorgestellt, FITZ, 2008; siehe auch FLÜGGE, 2008, S. 107. Zu den Zeichnungen selbst SCHULZE, 1961, Abb. 1; HÜBNER, 1968, Abb. 2, 24; zur Glocke JUNG, 1912a, S. 79.

[1650] Vgl. hierzu den Priester bei der Beschneidung des Antichrist (Abb. 421), bzw. den Anhänger des Antichrist bei seinem Bestechungsversuch (Abb. 429).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Abb. 321, 323). Ähnlich sind sich auch die in Aufsicht wiedergegebenen, dreidimensional angelegten Altarblöcke mit ihren wie fransengesäumten Decken[1651].

Für die Verkündigung an Maria hat sich das entsprechende Glasmalereifeld nicht erhalten. Sollte die Begebenheit ursprünglich im Bibelfenster dargestellt gewesen sein (wovon auszugehen ist)[1652], dann wies sie möglicherweise bildformale Parallelen mit der Verkündigung der Geburt des Antichrist auf, bei der der Teufel ein Spruchband in der Hand hält, wie es auch bei Gabriel auf der Glocke der Fall ist (Fig. 441, Abb. 419). Dass die Gottesmutter auf dem Glasgemälde mit der Verkündigung Christi möglicherweise wie die Gottesmutter auf der Glocke einen Mantel mit einer auf Hüfthöhe spitz zulaufenden Schüsselfalte vor dem Unterkörper getragen hat, ist angesichts des vergleichbaren Gewandmotivs im Feld mit der Beschneidung des Antichrist vorstellbar (Fig. 441, Abb. 421)[1653]. Die Flügel Gabriels mit ihren kurzen Flügeldecken, den langen Hand- und Armschwingen und den hakenförmig abstehenden Handdecken zählen zum Motivrepertoire der Glasmalereiwerkstatt[1654]. Im Feld mit der Taufe Christi ist die Taube des Heiligen Geistes ferner wie auf dem Verkündigungsrelief der Glocke kopfüber in Aufsicht wiedergegeben (Fig. 441, Abb. 326). Verkündigung und Darbringung spielen auf den Glockenreliefs schließlich auf kluftigem Grund wie ein Großteil der Szenen in den Marienkirchenfenstern (Abb. 329, 337, 339, 341, 345, 349, 383, 395f., 398, 406, 408, 419, 421, 429, 447, 452, 455).

Die Marienkrönung unterscheidet sich zwar ikonographisch von dem gleichnamigen Feld im zentralen Bibelfenster (Fig. 443, Abb. 363), Parallelen sind mit einzelnen Motiven in den Glasmalereien aber unabhängig davon festzustellen. Das Motiv des über die Oberschenkel gelegten Mantels der im Dreiviertelprofil thronenden Gottesmutter kehrt vergleichbar bei Gottvater in Luzifers Erhöhung, bei den Engeln im Feld mit Luzifers Aufstand oder bei der am Spinnrocken sitzenden Eva wieder (Abb. 370f., 395), und der frontal thronende Christus mit seinem angehobenen linken Bein (dessen Fuß auf den Absatz der Reliefkassetten des Kastenthrons[1655] gestellt zu sein scheint), begegnet bei Gottvater im Feld mit dem Engelsturz, beim Antichrist im Feld der Proklamation bzw. beim Antichrist, dem die Teufel Schätze darbringen (Abb. 372, 424, 427).

Die Vielzahl der Motive, die die Darstellungen auf der Glocke und die Glasmalereifelder in der Marienkirche in Frankfurt (Oder) gemein haben, vor allem die Selbstverständlichkeit, mit der sie hier wie dort in neue Zusammenhänge gestellt wurden, lassen kaum Zweifel daran, dass die Glockenreliefs und die Glasmalereien aus demselben Werkstattkontext hervorgegangen sind.

Die formalen und ikonographischen Übereinstimmungen einiger selten dargestellter Szenen wie der der Verfluchung Kains, dem Tod Kains, dem Bau der Arche oder dem Gebet Adams und seiner Söhne (Fig. 444, Abb. 408) auf der 1376 von Magister Arnoldus für die Frankfurter Marienkirche signierten, einst vergoldeten Bronzetaufe werden hingegen – darauf hat Eva Fitz zuletzt noch einmal hingewiesen – als Indiz für die Vorbildlichkeit der Glasmalereien und als Hinweis darauf zu werten sein, dass die Taufe vor Ort in Frankfut (Oder) entstanden ist. Einen gemeinsamen Entstehungszusammenhang wird man daraus aber nicht folgern können[1656].

Die Frage nach der stilistischen Verortung der Frankfurter Marienkirchenfenster-Werkstatt selbst war angesichts der ikonographischen Sonderstellung des Antichristzyklus und des historischen Abbildungsmaterials in der älteren Forschungsliteratur weitgehend in den Hintergrund getreten, um dann mit den ersten Reproduktionen der zurückgekehrten Felder allerdings umso intensiver diskutiert zu werden. Dabei wird von jenen, die die Auftraggeberfrage oder die Herrschaftsverhältnisse in der Mark Brandenburg im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts zum Ausgangspunkt der Provenienzfrage machen[1657], der böhmische Charakter der Glasmalereien unterstrichen und konkret auf die vier Scheiben eines christolo-

[1651] Vgl. hierzu das Feld mit dem letzten Gebet der Menschheit (Abb. 452).

[1652] Vgl. hierzu die Rekonstruktion von Eva Fitz in diesem Band, S. 419 bzw. Fitz, 2007a.

[1653] Fitz, 2008, S. 255. Vgl. hierzu den vorderen Propheten im Disput mit dem Antichrist (Abb. 457).

[1654] Vgl. die Felder mit Luzifers Aufruf zur Rebellion, Engelsturz, Taufe Christi, Abraham opfert Isaak, Berufung von Elija und Henoch, Sturz des Antichrist (Abb. 326, 341, 371f., 449, 460).

[1655] Vgl. den Kastenthron im Feld mit der Erschaffung von Licht und Finsternis bzw. im Feld mit der Proklamation des Antichrist (Abb. 374, 424).

[1656] Fitz, 2008, S. 260. Zur Bronzetaufe vgl. grundlegend Sachs, 1982, sowie Gummelt, 1980 bzw. Gummelt, 1982; zuletzt Kat. Ausst. Frankfurt, 2007, S. 60–67 (Elisabeth Labitzke).

[1657] Zuletzt Fajt, 2008a; Fajt, 2008b; Weber, 2008.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

gischen Zyklus in der Erzdekanatskirche St. Bartholomäus in Kolín[1658], auf die Glasmalereien in St. Marien in Hersbruck[1659] bzw. das Genesisfenster im Erfurter Dom[1660] rekurriert, die Hans WENTZEL 1951 bereits angeführt hat[1661]. Zuletzt sind noch die Glasmalereien von St. Marien in Krakau ins Spiel gebracht worden[1662]. Jenseits der erhaltenen Glasmalereibeispiele wird auf „die Stilschicht, die mit Nikolaus Wurmser von Straßburg […], dem Maler des Luxemburgischen Stammbaums und seiner südwesteuropäisch geprägten Werkstatt" verwiesen[1663]. Unwidersprochen[1664] bleiben auch von jenen, die den böhmischen Charakter der Frankfurter Marienkirchenfenster betonen, die jüngst aufgezeigten Entsprechungen mit den Glasmalereien der St. Blasiuskirche in Mühlhausen/Thüringen[1665].

Fig. 444. Adam betet mit seinen Söhnen. Frankfurt (Oder), St. Gertraud (ursprünglich St. Marien), Bronzetaufe. 1376.

Mit den Glasmalereien der Mühlhauser St. Blasiuskirche verbinden die Frankfurter Marienkirchenfenster in erster Linie Ähnlichkeiten in der Zeichnung der Gesichter, die vor allem die Wiedergabe der breiten Nase mit ihren akzentuierten Nasenflügeln und den als Höcker angedeuteten Oberlippen über einer geraden Mundöffnung. Der Mühlhauser Apostel Jakobus der Ältere weist diese Merkmale ebenso auf wie beispielsweise in den Frankfurter Marienkirchenfenstern ein Johannes der Täufer bei der Taufe Christi, ein Abraham beim Gang zum Opfer Isaaks oder ein Abraham beim Isaaksopfer selbst (Fig. 445–447, Abb. 326, 337, 341). Entsprechendes lässt sich auch bei den unbärtigen Gesichtern feststellen, vergleicht man beispielsweise die hl. Dorothea aus der Mühlhauser Blasiuskirche mit der Gottesmutter aus dem Geburtsbild in der Frankfurter Marienkirche oder mit der Eva aus der Höllenfahrt Christi – um nur einige der sehr viel zahlreicheren Gegenüberstellungsmöglichkeiten anzuführen (Fig. 448f., Abb. 314, 348).
Die Heiligen in der Mühlhauser Blasiuskirche vertreten mit ihren großen Füßen, ihren häufig nahe am Gesicht gestikulierenden, großen Händen und überhaupt ihrem eckigen, kantigen Bewegungsschema einen grundsätzlich vergleichbaren Typus wie die alt- und neutestamentlichen Figuren in den Frankfurter Marienkirchenfenstern (Fig. 450f.). Vergleichbar sind darüber hinaus nicht nur die ausgeprägt graphisch wirkenden Binnenstrukturen, hervorzuheben sind auch die regelmäßigen, meist aus Kreismotiven mit eingeschriebenen Mustern sich zusammensetzenden, vereinzelt auf der Außenseite aufgetragenen Gewanddamaszierungen (Fig. 436f., 450f.). Schließlich wirken auch die Bildarchitekturen in den Blasius-

[1658] Zu den Glasmalereien in Kolín vgl. CVMA TSCHECHOSLOWAKEI, 1975, S. 44–49.
[1659] Zu den Glasmalereien in Hersbruck vgl. CVMA DEUTSCHLAND X,1, 2002, S. 217–240.
[1660] Zum Schöpfungsfenster im Erfurter Dom vgl. CVMA DEUTSCHLAND XV,2, 1980/1983, 1, S. 91–111.
[1661] WENTZEL, 1951a bzw. 1954, S. 44 bzw. 46; WEBER, 2008, S. 95.
[1662] FLÜGGE, 2008, S. 113.
[1663] FAJT, 2008a, S. 230 bzw. FAJT, 2008b, S. 125 .
[1664] FAJT, 2008b, S. 126f.; FLÜGGE, 2008, S. 112; WEBER, 2008, S. 95 (ohne Literaturangabe).
[1665] MARTIN, 2007a; MARTIN, 2007b; MARTIN, 2008. Zu den Glasmalereien der Blasiuskirche in Mühlhausen vgl. grundlegend CVMA DEUTSCHLAND XVI, 1993, S. 3–64. Zur kontrovers diskutierten Datierung der Mühlhauser Blasiusfenster vgl. auch BECKSMANN, 1995, S. 119f., Kat. Nr. 38; zuletzt FAJT, 2008b, S. 126f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 445. Apostel Jakobus der Ältere. Mühlhausen/Th., St. Blasius, Chor n II, 6a. Mühlhausen/Th., um 1360/70.

Fig. 446. Taufe Christi, Ausschnitt. – Kat. Nr. 293.

fenstern massiv und in ihrer Tiefenräumlichkeit nicht immer nachvollziehbar. Die kubisch angelegten Figurensockel lassen eine Tendenz zur Polychromie erkennen und sind in ihrem „modularen Aufbau" den Frankfurter Baldachinen vergleichbar (Fig. 449–451)[1666]. Dass die Frankfurter Marienkirchenfenster in ihrer chemischen Zusammensetzung im Rahmen der bislang analysierten Glasmalereien die größten Übereinstimmungen mit Gläsern aus dem Erfurter Dom und dem Rathaus Mühlhausen aufweisen, darf angesichts der noch nicht wirklich repräsentativen Anzahl an Vergleichsmöglichkeiten in diesem Zusammenhang zwar nicht überbewertet werden, soll an dieser Stelle aber auch nicht unerwähnt bleiben[1667].

Aus diesen Entsprechungen einen unmittelbaren Werkstattzusammenhang ableiten zu wollen, würde zu weit führen. Die aufgezeigten Übereinstimmungen mit den Glasmalereien in St. Blasius in Mühlhausen zeigen allerdings, wie tief die Frankfurter Glasmalereien in der Glasmalereiproduktion westlich der Oder verwurzelt sind[1668]. In der Zeichnung der Gesichter gröber als die noch sehr viel mehr einem hochgotischen Schönheitsideal verpflichteten Mühlhauser Blasiusfenster, sind die Frankfurter Marienkirchenfenster bei aller Formelhaftigkeit und bei allem Schematismus in der szenischen Interaktion der Handlungsträger lebhafter, vitaler und mit ihren zum Teil eng anliegenden Gewändern vor allem zeitgemäßer. Verglichen

[1666] Fajt, 2008b, S. 127; Martin, 2008, S. 149.
[1667] Torge, 2008.
[1668] Was die Gesichtsbildung der Frankfurter Marienkirchenfenster mit ihren „breiten Nasen" anbetrifft kann auch auf das um 1365/70 entstandene Jugend Christi-Fenster (s III) in der Zisterzienserinnenkirche in Kloster Neuendorf verwiesen werden, die ihrerseits mit den um 1350 für die Salzwedeler Marienkirche entstandenen Glasmalereien in Zusammenhang gebracht werden, CVMA Deutschland XIX,2, 2009, bes. S. 73–77.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

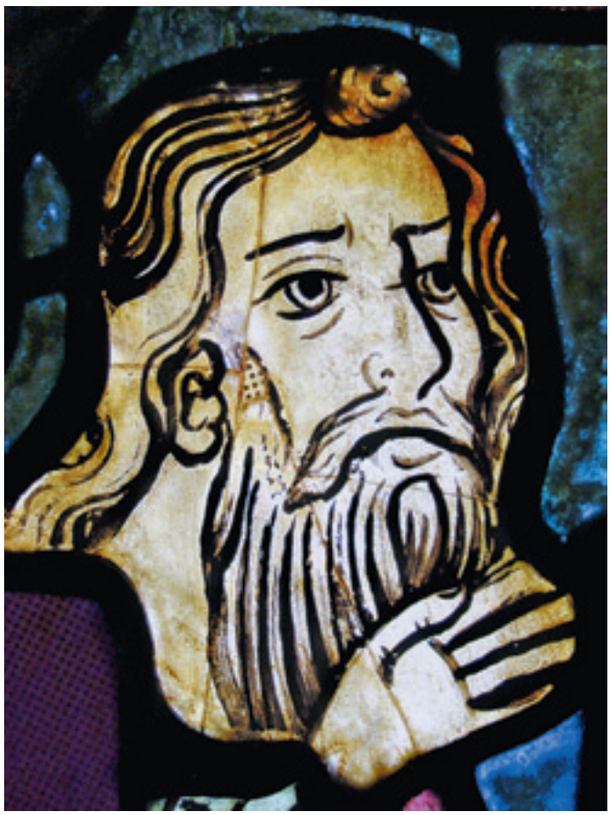


Fig. 447. Gang zum Opfer Isaaks. – Kat. Nr. 301.

Fig. 448. Hl. Dorothea. Ausschnitt aus Fig. 449.

mit den Mühlhauser Blasiusfenstern wirken die Frankfurter Marienkirchenfenster wie Arbeiten einer Werkstatt, die im selben Stilmodus groß geworden ist, sich dann aber neuen, moderneren Vorbildern zugewandt hat, zu erkennen beispielsweise an den bunten, phantasievollen Tabernakelarchitekturen über den Szenen des Typologiefensters, die die Medaillons und die Stab- bzw. Maßwerkmotive in den Mühlhauser Blasiusfenstern ablösen[1669]. Die Frankfurter Marienkirchenwerkstatt mag, mit anderen Worten, „Böhmisches" gesehen und rezipiert haben, stilistisch verwurzelt ist sie jedoch eher in der Kunstproduktion des Nordwestens als in der des Südostens.

Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang eine Figur wie die des Soldaten (Abner?) vor dem König (David?), die sich auffällig ähnlich auf dem um 1360 entstandenen Relief mit der Gefangennahme Christi im Chorgestühl des Magdeburger Doms wiederfindet (Fig. 452f., Abb. 319)[1670]. Die Übereinstimmungen betreffen nicht nur das Motiv des über den Bauch gerollten, auf dem Rücken zusammengebundenen, ärmellosen Waffenrocks, sondern die Rüstung an sich, die polygonale Beckenhaube mit Helmbrünne, den in Zaddeln auslaufenden Plattenrock über einem Ringelpanzer oder die in Beinzeug und Eisenschuhen steckenden Beine bzw. Füße. Offensichtlich verfügte die Frankfurter Marienkirchenwerkstatt über ein

[1669] FAJT, 2008b, S. 125f., vergleicht beispielsweise die Erweckung der Propheten im Antichristfenster mit den Figuren aus der Kreuzigung Nikolaus Wurmsers von Straßburg (um 1361/62) in der sog. Katharinenkapelle auf Burg Karlstein und verweist in diesem Zusammenhang auf die häufige Verwendung perspektivisch konstruierter kubischer Architekturmotive, auf die untersetzten Gestalten mit ihrer lebendigen Gestik, auf die in enge Gewänder gehüllten Figuren sowie auf den großen Anteil landschaftlicher Szenerien. Die bei der Provenienzdiskussion der Frankfurter Scheiben nicht immer hinreichend konsequente Unterscheidung zwischen Stil und Motiv wird auch darin deutlich, dass die von Monika Böning im Zusammenhang mit den Reliefs der Taufe aufgegriffenen ikonographischen Übereinstimmungen mit den Marienkirchenfenstern (CVMA DEUTSCHLAND XIX,1, 2007, S. 72; vgl. hierzu auch oben S. 436) als stilistische Abhängigkeiten missverstanden werden (FAJT, 2008b, S. 129).

[1670] Diesen Hinweis verdanke ich meiner Kollegin Eva Fitz. Siehe dazu auch MARTIN, 2008, S. 151. Zu den Magdeburger Reliefs ist noch immer die Untersuchung von PORSTMANN, 1997, grundlegend.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

reiches Vorlagenrepertoire, aus dem sie schöpfen konnte und dessen Einzelteile sie – auch die Gegenüberstellungen mit den Glockenritzzeichnungen lassen das erkennen – souverän zu neuen Figuren oder Szenen komponiert hat. Dass dabei auch Buchmalerei eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt hat, ist vor dem Hintergrund einer reichen und langen Tradition an typologischen Handschriften für das Typologiefenster sowie in Anbetracht der frühen Antichristzyklen in der Buchmalerei für das Antichristfenster anzunehmen – und kann auch für das Genesisfenster angesichts formaler Übereinstimmungen wie dem Himmelsegment mit Sonne und Mond in Miniaturen in Weltchroniken nicht ausgeschlossen werden (Fig. 454, Abb. 378, 380, 382–384, 386–388, 390–392)[1671].

Genau kann die Region, in der die Werkstatt der Frankfurter Marienkirchenfenster ihre stilistische Prägung erfahren hat, nach derzeitigem Kenntnisstand nicht lokalisiert werden. In ihrem Eklektizismus und ihrer handwerklich-technischen Solidität unterscheidet sie sich – so viel steht fest – in nichts von dem, was andere Glasmalereiwerkstätten im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts im weiteren Umkreis hervorgebracht haben[1672], von denen bezeichnenderweise keine, auch die Werkstatt der Mühlhauser Blasiusfenster nicht[1673], stilistisch verortet werden kann. Vor dem Auftreten einer

Fig. 449. Hll. Barbara und Dorothea. Mühlhausen/Th., St. Blasius, Chor, n III, 6/7a/b. Mühlhausen/Th., um 1360/70.

Fig. 450. Apostel Petrus und Paulus. Mühlhausen/Th., St. Blasius, Chor, s III, 8/9a/b. Mühlhausen/Th., um 1360/70.

[1671] Vgl. beispielsweise die Weltchronik in der Schlossbibliothek des Grafen von Schönborn-Wiesentheid, Hs. 303 (2897), fol. 2 r., KAT. AUSST. NÜRNBERG, 1989, S. 475–479, Kat. Nr. 367 (Rainer Kahsnitz).

[1672] Dazu zuletzt CVMA DEUTSCHLAND XIX,1, 2007, S. 77–79; MARTIN, 2008, S. 145–147; CVMA DEUTSCHLAND XIX,2, 2009, S. 33–36.

[1673] CVMA DEUTSCHLAND XVI, 1993, bes. S. XXXII–XXXV, 3–64.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Werkstatt wie jener „Böhmischen“ in der Stendaler Jakobikirche (ab ca. 1370)[1674] oder in Kloster Neuendorf (um 1365/70)[1675], vor den Anfängen der Verglasung des Hohen Chores im Erfurter Dom (1380/90)[1676] oder der Chorumgangsverglasung des Halberstädter Doms (1390/1400)[1677], sind lokale Traditionen oder einzelne Werkstattprofile in der Glasmalerei Brandenburgs, Sachsens, Sachsen-Anhalts oder Thüringens im zweiten und dritten Viertel des 14. Jahrhunderts so gut wie kaum jemals zu sondieren. Ob das über den Zeitstil hinaus wenig Spezifische, das sie kennzeichnet, dem Umstand geschuldet ist, dass die ausführenden Glasmalereiwerkstätten lange sesshaft waren und sich stilistisch nicht mehr weiter entwickelten, oder ob sie ihre Wirkungsorte je nach Auftragslage veränderten und sich ihr Stilprofil dabei veschliff, ist im Einzelnen nicht gklärt. Die Werkstatt jedenfalls, die die Reliefs am Chorgestühl des Magdeburger Doms geschaffen hat, war allem Anschein nach auch in Bremen und in Lüneburg tätig. Und in der Glasmalerei haben sich im Lüneburgischen, konkret im Nonnenchor von Kloster Ebstorf, aus dem letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts Glasmalereien erhalten, die in den Bildarchitekturen und in den Ornamentfenstern weiter entwickeln, was in den Marienkirchenfenstern rund 20 Jahre zuvor bereits angelegt war[1678]. Unmittelbar mit den Marienkirchenfenstern Vergleichbares hat sich im norddeutschen Raum allerdings nicht erhalten.

Fig. 451. Maria und Johannes der Täufer als Fürbitter. Mühlhausen/Th., St. Blasius, Chor, s IV, 8–10a/b. Mühlhausen/Th., um 1360/70.

Bleibt angesichts dessen nur die Feststellung, dass man es im Fall der Frankfurter Marienkirchenfenster mit einer Werkstatt zu tun hat, die auf eine längere Geschichte zurückblicken konnte, bei der sich im Lauf der Jahre hochgotische Stilformeln etwas ins Grobe verschliffen haben, die aber im motivischen Bereich Neues aufzugreifen und umzusetzen in der Lage war. Das Ergebnis sind Glasmalereien, die mit hohem handwerklichem Aufwand und mit einer Freude an der Darstellung von Gegenständlichem[1679] auf eine kräftige Farbwirkung und auf gute Lesbarkeit der Einzelkompositionen setzte.

Die Entstehung des Zyklus wird man um 1370 ansetzen dürfen, zeitnah zu den Glockenritzzeichnungen, wahrscheinlich erst nach der Weihe des Kreuzaltars und mit einiger Wahrscheinlichkeit vor der Entstehung der 1376 datierten Taufe, die in einigen Szenen bereits auf die Glasmalereien zurückzugreifen scheint.

[1674] CVMA Deutschland XVIII,2, 1995, bes. S. 27–34.
[1675] CVMA Deutschland XIX,2, 2009, S. 78–88, 96–100.
[1676] CVMA Deutschland XV,2, 1980/1983.
[1677] CVMA Deutschland XVII, 2003, bes. S. 146ff. bes. S. 163–192.
[1678] Dazu ausführlicher Martin, 2008, S. 151f.; zu den Glasmalereien im Nonnenchor von Kloster Ebstorf vgl. CVMA Deutschland VII,2, 1992, S. 9–20. Zu Ebstorf (mit Schwerpunkt auf die Kreuzgangsverglasung) zuletzt Siart, 2008, S. 91–128.
[1679] Vgl. z. B. die fast überdimensionierte Kanne, die die Königin von Saba König Salomon zum Geschenk macht (Abb. 317), das aufwändig gearbeitete Trinkhorn, das der jüngste König bei der Anbetung der Hl. Drei Könige in der rechten Hand hält bzw. die Marienkrone in derselben Szene (Abb. 318), oder die Detailverliebtheit bei der Wiedergabe von Rüstungen (Abb. 319, 347, 350).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 452. Gefangennahme Christ, Ausschnitt. Chorgestühl. Magdeburg, Dom. Um 1360.

Fig. 453. Zwei Soldaten vor einem König (David und Abner?), Ausschnitt. – Kat. Nr. 288.

Fig. 454. Erschaffung Evas und Sündenfall. Wiesentheid, Schlossbibliothek des Grafen von Schönborn-Wiesentheid, Hs. 303 (2897), fol. 2r. 2. Viertel 14. Jahrhundert.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

CHORFENSTER I

Lichtes Gesamtmaß: H. ca. 11,60 m, B. ca. 1,80 m.
Dreibahniges Spitzbogenfenster von 13 Zeilen mit erhöhter Mittelbahn.

KAT. NR. 283: MOSE VOR DEM BRENNENDEN DORNBUSCH

Fig. 426, 455, Abb. 312f.

Position: 1a.
Maße: H. 83 cm, B. 48,8 cm.
Erhaltung: Außenseitig unterschiedliche Korrosionsstadien, angefangen bei Punktkorrosion mit geöffneter Oberfläche bei noch erhaltenem Feuerschmelz über flächige Korrosion bis hin zu vollständig korrodierter Oberfläche mit dichter Korrosionskruste (Wettersteinschicht). Zahlreiche Sprünge im Gewand Moses und bei den Tieren. Größere Ergänzung im Architekturbaldachin.
Ikonographie: Im Bildvordergrund ist der bärtige Mose im Begriff, sich die Schuhe auszuziehen[1680]. Mit seiner Linken weist er auf einen Baum, in dessen Krone die von Flammen gerahmte Büste Gottvaters (mit Kreuznimbus) zu sehen ist. Unter dem Baum grasen Schafe und Widder, die sich zum Teil mit ihren Vorderhufen am Stamm aufrichten, um vom Laub fressen zu können (vgl. Kat. Nr. 304). Auf das nicht selten bei Illustrationen dieser Begebenheit dargestellte Motiv des Stabes, der sich in eine Schlange verwandelt (Ex 3–4), wurde verzichtet[1681].
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84043

KAT. NR. 284: GEBURT CHRISTI

Fig. 426, 455, Abb. 312, 314, 316

Position: 1b.
Maße: H. 82,5 cm, B. 48,5 cm.
Erhaltung: Außenseitig unterschiedliche Korrosionsstadien (vgl. Kat. Nr. 283). Der noch originale Teil des grünen Umhangs der Gottesmutter mit zum Teil noch gut erhaltener Schwarzlotbemalung. Einzelne Ergänzungen und Sprünge über das Feld verteilt.
Ikonographie: Der Bildvordergrund wird fast vollständig von der auf einem Pfostenbett liegenden, nimbierten Gottesmutter eingenommen, die ihren Oberkörper vom Handlungszentrum abwendet[1682]. Zu ihren Füßen sitzt Joseph, auf einen Stock gestützt, mit sorgenvollem Gesichtsausdruck. Die Bildmitte nimmt das in einem Steintrog liegende, ebenfalls nimbierte, völlig in Tücher gewickelte Christuskind ein, hinter dem Ochs und Esel zu sehen sind (der Ochse ganz ähnlich in der Szene mit dem Quellwunder Moses [Kat. Nr. 300]).
Technik: Zwischenräume zwischen den gedrechselten Pfosten auf der Längsseite des Bettes „ausgekratztes Schwarzlot". Eine ähnliche Technik bei dem Zipfel des Kissens. Die Steinmaserung des Steintrogs ist mit Schwarzlot „gestupft".
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84044

KAT. NR. 285: AARONS BLÜHENDER STAB

Fig. 426, 455, Abb. 312, 315

Position: 1c.
Maße: H. 83 cm, B. 48,5 cm.
Erhaltung: Flächendeckende Oberflächenkorrosion, die, wo sie abgeplatzt ist, zum Teil als kleine Inseln stehengeblieben ist. Außenseitige Bemalung auf den grünen Gläsern (Innenfutter von Moses Mantel bzw. keimender Stab) noch erhalten. Verhältnismäßig wenige Ergänzungen.
Ikonographie: Das Feld zeigt einen mit Tasselmantel bekleideten Bärtigen, der einen grünen Zweig in der Hand hält. Ihm an einem Altar gegenüber steht ein jüngerer, bartloser Mann, der mit seiner Kasel, seinem tunikagleichen Untergewand und seiner mitraähnlichen Kopfbedeckung an einen Priester erinnert.
Bei der Szene handelt es sich um die Darstellung von Mose und Aaron im Offenbarungszelt (Num 17,16–28)[1683]. Für die Identifikation ausschlaggebend ist der (an eine Kreuzblume erinnernde) grüne Zweig, den der Bärtige in der Hand hält. Die Charakterisierung Aarons als Priester ist geläufig[1684]. Der Altar in der Bildmitte entspricht jenem in den Darbringungsszenen (Kat.Nr. 289–291) bzw. in Fenster s II, 9b (Kat. Nr. 386).
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84045

[1680] Moses ist in allen Feldern stets gleich mit langem Bart charakterisiert, siehe auch Kat. Nr. 285, 300, 306. Im Unterschied dazu Kat. Nr. 234.

[1681] Siehe beispielsweise die Gerlachus-Scheibe in Münster, Westfälisches Landesmuseum, ehemals Arnstein a. d. Lahn, Prämonstratenser-Klosterkirche (1170/80), PARELLO, 2007, S. 31, Nr. 1; Assisi, S. Francesco, Oberkirche, (West-)Chor, Fenster s II, 3a (um 1255), MARTIN, 1997, S. 238, Kat. Nr. 5; Köln, Dom, Fenster s X, 2a (um 1280), CVMA DEUTSCHLAND IV,1, 1974, S. 87; Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, ehemals Wimpfen im Tal, Ritterstiftskirche (1270/80), BEEH-LUSTENBERGER, 1967/1973, S. 37, Nr. 26. Siehe auch Kat. Nr. 234.

[1682] Vgl. hierzu oben Anm. 1296.

[1683] Zur Darstellungstradition siehe LCI, 1, 1968, Sp. 3f. (Heide Dienst).

[1684] Siehe beispielsweise Münster, Westfälisches Landesmuseum, ehemals Arnstein a. d. Lahn, Prämonstratenser-Klosterkirche (1170/80), PARELLO, 2007, S. 31, Nr. 2; Assisi, S. Francesco, Oberkirche, (West-) Chor, Fenster s II, 4a (um 1255), MARTIN, 1997, S. 239; Esslingen, Stadtkirche St. Dionys, Fenster I, 3b (um 1280), CVMA DEUTSCHLAND I, 1958, S. 72); Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, ehemals Stetten, Dominikanerinnenkloster (Ende 13. Jahrhundert), BEEH-LUSTENBERGER, 1967/1973, 1, S. 70f., Kat. Nr. 98; Wissembourg/Elsaß, Abteikirche St. Peter und Paul (um 1280), CVMA FRANCE RECENSEMENT V, 1994, S. 256f.; Esslingen, Frauenkirche, Fenster I, 2c (um 1330), CVMA DEUTSCHLAND I, 1958, S. 164.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

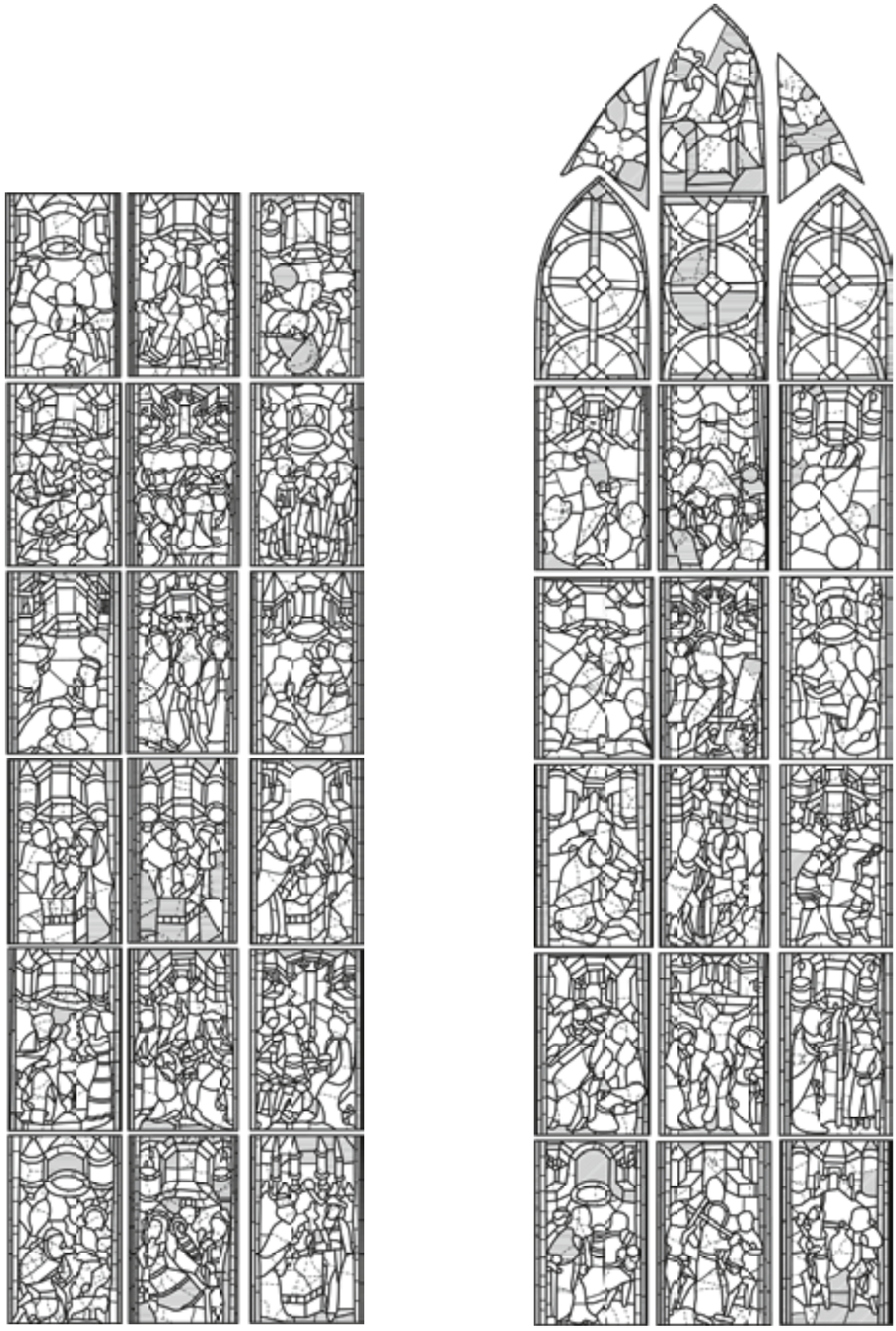


Fig. 455. ES Chor I, 1–13a–c. – Kat. Nr. 283–321.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KAT. NR. 286: KÖNIG SALOMO UND DIE KÖNIGIN VON SABA

Fig. 426, 455, Abb. 312, 317, 320

Position: 2a.
Maße: H. 84,5 cm, B. 48 cm.
Erhaltung: Gleichmäßige Oberflächenkorrosion, die nur vereinzelt abgängig ist. Nur wenige Ergänzungen und Sprünge.
Ikonographie: Der bekrönte und thronende König Salomo empfängt in der linken Bildhälfte die von einer Dienerin begleitete Königin von Saba (1 Kön 10,1–10 bzw. 2 Chr 9,1–12), die sich von rechts nähert. Die unbekrönte Königin[1685] überreicht König Salomo eine auffällig große Kanne.
Bildarchitektur: wie in 5a (Kat. Nr. 295) bzw. in 10a (Kat. Nr. 310).
Technik: Der Henkel des Pokals und ein Teil des Schleiers aus einem Glasfragment. Die helleren Querstreifen des roten Gewands der Königin sind (im Unterschied zu jenen des jüngsten Königs in der Anbetung daneben [Kat. Nr. 287]) eigens verbleit. Steinmuster auf der Fußbank des Königs mit Schwarzlot „gestupft".
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84046

KAT. NR. 287: ANBETUNG DER HL. DREI KÖNIGE

Fig. 426, 434–437, 455, Abb. 312, 318

Position: 2b.
Maße: H. 84,5 cm, B. 50 cm.
Erhaltung: Gleichmäßige Oberflächenkorrosion mit entsprechender Beeinträchtigung der Transparenz. Außenseitige Bemalung zum Teil noch erhalten. Ergänzungen nur am oberen und unteren Rand des Feldes. Einige wenige Sprünge.
Ikonographie: Die am rechten Bildrand thronende, bekrönte und nimbierte Gottesmutter hält das sitzende Christuskind auf ihrem Schoß, das sich zu einem Deckelpokal vorbeugt, den ihm der im strengen Profil wiedergegebene älteste, vorderste der drei Könige kniend überreicht (und dabei den Deckel anhebt)[1686]. Hinter ihm stehen die beiden jüngeren Könige, von denen der mittlere mit kurzem Backenbart den jüngsten, ganz links stehenden, bartlosen König auf den Stern über dem Geschehen aufmerksam macht. Letzterer hat seinen Kronreif wie zum Gruß abgenommen[1687].
Bemerkenswert die Sorgfalt, die – ähnlich wie in der Szene mit der Königin von Saba vor König Salomo (Kat. Nr. 286) – den Objekten aus Edelmetall entgegengebracht wird, die Detailverliebtheit bei der Wiedergabe des goldenen Trinkhorns, das der jüngste König in der Rechten hält, oder bei der Marienkrone, deren Eicheln als Mariensymbole zu deuten sind[1688], die entsprechend dem Eichlaub in den Grisaillefeldern (Kat. Nr. 316–318) auf das Marienpatrozinium der Kirche anspielen könnten.
Bildarchitektur: Anstelle der aus der ikonographischen Tradition eigentlich zu erwartenden Stallarchitektur ist die Szene von einer Bildarchitektur überfangen, wie sie sich vergleichbar auch über den restlichen Episoden des Fensters findet.
Technik: In die Marienkrone findet sich mittig ein kreisrundes Fragment aus (ursprünglich) rotem Überfangglas eingelassen. Der gelbe Mantel Christi außenseitig mit einem regelmäßigen Kreisornament bemalt (Fig. 436f.).
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84047

KAT. NR. 288: ZWEI SOLDATEN VOR EINEM KÖNIG (DAVID UND ABNER?)

Fig. 426, 453, 455, Abb. 312, 319

Position: 2c.
Maße: H. 84 cm, B. 46,5 cm.
Erhaltung: In der Transparenz verhältnismäßig wenig beeinträchtigtes Feld, das auch nur wenige Ergänzungen und Sprünge zu verzeichnen hat.
Ikonographie: Die Scheibe zeigt zwei in voller Montur Gerüstete, die vor einem thronenden König stehen, der ihnen ein Zeremonienschwert entgegenhält, dessen Scheide der Vordere der beiden Ritter möglicherweise im Kontext eines Schwurgestus berührt[1689].
Die Identifikation der Begebenheit ist widersprüchlich: Larass, 1995, S. 61, glaubt den Moment zu erkennen, in dem Abner zu David übergeht, zumal die Begebenheit in der „Biblia Pauperum" tatsächlich auch als Typus zur Anbetung der Hl. Drei Könige geführt wird. Rehm, 1999, S. 340, gibt in diesem Zusammenhang allerdings zu bedenken, dass Abner in den Handschriften der „Biblia Pauperum" für gewöhnlich bärtig und in Zivilkleidung wiedergegeben ist. Vor diesem Hintergrund macht Rehm darauf aufmerksam, dass die Medaillonszene ikonographische Übereinstimmungen mit Darstellungen aufweist, die die Babylonier zeigen, wie sie von König Nabuchodonosor den Tod Daniels fordern. Diese Begebenheit, muss Rehm einräumen, ist als Typus zur Anbetung der Hl. Drei Könige allerdings nicht bezeugt; in der „Biblia Pauperum" kommt sie lediglich als Typus zur Vorführung Christi vor Pilatus oder vor Annas vor, die im Frankfurter Bibelfenster jedoch nicht dargestellt sind. Weitge-

[1685] Für gewöhnlich ist die Königin von Saba bekrönt, siehe beispielsweise die entsprechende Szene in Assisi, S. Francesco, Oberkirche, (West-)Chor, Fenster s II, 6a (um 1255), Martin, 1997, S. 240, Kat. Nr. 11; Straßburg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, ehemals Straßburg, St. Thomas (um 1270), CVMA France Recensement V, 1994, S. 227; Köln, Dom, Fenster s X, 3a (um 1280), CVMA Deutschland IV,1, 1974, S. 87; Mönchengladbach, St. Vitus, Fenster I, 5a (1270/75), Kat. Ausst. Köln, 1998, S. 142–145 (Daniel Hess); Ebstorf, Kloster, Kreuzgang, Fenster III, 3a (um 1400), CVMA Deutschland VII,2, 1992, S. 44f. Die fehlende Krone ist entgegen der Annahme von Rehm, 1999, S. 340, nicht das Ergebnis eines Restaurierungseingriffs.

[1686] Für gewöhnlich findet sich die abgenommene Krone des vorderen Königs zu seinen Füßen oder auf seinem Knie, siehe z.B. Köln, Dom, Fenster n II (um 1330), CVMA Deutschland IV,1, 1974, S. 57f.; Königsfelden, Klosterkirche, Fenster n II, 5/6a–c um 1330, CVMA Schweiz II, 2008, S. 262f.

[1687] Siehe in diesem Zusammenhang die entsprechende Scheibe in Halberstadt, Dom, Fenster I, 3b (vor 1362), CVMA Deutschland XVII, 2003, S. 101; Esslingen, Stadtkirche St. Dionys, Fenster I, 4c (um 1280), CVMA Deutschland I, 1958, S. 73. Zur Ikonographie der Anbetung der Hl. Drei Könige allgemein Schiller, 1966–1991, 1, 1966, S. 105ff. bzw. LCI, 1, 1968, Sp. 539–549 (Adolf Weis).

[1688] Marienlexikon, 2, 1989, S. 295–297, bes. S. 296; RDK, 4, 1958, Sp. 905–921, bes. Sp. 916ff.

[1689] Zu der Geste zuletzt Gralak/Krauskopf, 2008, S. 162.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

hend ausgeschlossen werden kann die Identifikation der Szene mit einer Darstellung der „drei Helden vor David“, die im „Speculum humanae salvationis“ der Anbetung der Hl. Drei Könige zugeordnet ist. In jüngster Zeit wird die Benennung mit „David und Abner“ (2 Sam 3,20f.) favorisiert[1690], die allerdings mangels eindeutiger ikonographischer Erkennungsmerkmale letztlich mit einem Fragezeichen versehen bleiben muss.
Auffällig an dieser Szene ist die detailgetreue Wiedergabe der Rüstungen (vgl. auch Kat. Nr. 309): Über einem Ringelpanzer tragen die beiden Soldaten einen (ledernen?) Lentner, darüber – der Vordere der beiden – ein Obergewand, das über dem Dupsing hochgeschlagen und auf dem Rücken zusammengefasst ist. Bein- und Armzeug schützen die Extremitäten, eine Helmbrünne Hals und Schultern. Auf dem Kopf tragen sie eine Beckenhaube[1691]. Das Schwert mit breiter Klinge mit Grat, mit Parierstange und einem Scheibenknauf.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84048

KAT. NR. 289: ALTT. DARBRINGUNG DES ERSTGEBORENEN

Fig. 426, 455, Abb. 312, 321

Position: 3a.
Maße: H. 83,3 cm, B. 48,7 cm.
Erhaltung: Durch den im 19. Jahrhundert zu grell ergänzten unteren Teil des Untergewandes Mariens (vgl. Kat. Nr. 290) und durch Sprungbleie in seiner Wirkung beeinträchtigt. Ungleichmäßig, zum Teil stark korrodiert. Das auf der Altardecke außenseitig aufgetragene Ornamentmuster zeichnet sich nur mehr im Negativ ab.
Ikonographie: Die Scheibe zeigt im klassischen Bildformular einer Darbringung Christi (Kat. Nr. 290) eine Frau, die ein Kind an einen Mann (mit kurzem Kinnbart) übergibt, der es über einem Altar in Empfang nimmt.
Abgesehen von einigen wenigen Bilddetails und der unterschiedlichen Farbigkeit stimmt die Szene im Wesentlichen mit den beiden Darstellungen auf derselben Fensterzeile überein (Kat. Nr. 290f.). Die Analogien sind so groß, dass bei der letzten Neuordnung einige Zeit unklar war, welche der drei Szenen das neutestamentliche Ereignis wiedergibt. Entsprechend muss auch die Benennung der alttestamentlichen Präfigurationen mangels eindeutiger Bilddetails hypothetisch bleiben[1692]. Welche der beiden Szenen die Darbringung Samuels (1 Sam 1,24–28) und ob die andere das Reinigungsopfer nach dem Gesetz (Dtn 12,5f.) darstellt, kann nicht entschieden werden[1693].
Technik: Auf der Altardecke sind vereinzelt noch außenseitig aufgetragene Ornamentmuster zu erkennen.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84049

KAT. NR. 290: DARBRINGUNG CHRISTI

Fig. 426, 455, Abb. 312, 322

Position: 3b.
Maße: H. 83,5 cm, B. 48,3 cm.
Erhaltung: Korrosionsschicht zum Teil flächig, zum Teil mäanderartig ausgebrochen. Großflächige Ergänzungen des 19. Jahrhunderts im unteren Teil des Feldes mit einem zu grellen unteren Teil des Untergewandes Mariens Grün (vgl. Kat. Nr. 289).
Ikonographie: Für eine Identifizierung des Feldes als Darbringung Christi im Tempel (Lk 2,22–24)[1694] im Kontext der einander weitgehend entsprechenden Darstellungen (Kat. Nr. 289, 291) haben der Kreuznimbus des Kindes, dessen Segensgestus, Simeons verhüllte Hände sowie der Umstand den Ausschlag gegeben, dass nur dieses Feld der drei Darbringungsszenen einen grünen Randstreifen aufweist, wie es bei sämtlichen Darstellungen der Vita Christi in der Mittelbahn der Fall ist. Für eine Identifizierung des segnenden Kindes über dem Altar mit Christus spricht auch das blaugraue Gewand, das er in den übrigen Szenen bis zur Kreuzigung trägt. Erklärungsbedürftig bleibt freilich, warum Maria im Unterschied zu den Darstellungen der Geburt Christi, der Anbetung der Hl. Drei Könige und der Kreuzigung Christi (Kat. Nr. 284, 287, 305) nicht nimbiert ist, umso mehr als Mutter und Kind bei einer der beiden anderen Darstellungen (Kat. Nr. 291) einen Nimbus aufweisen.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84050

KAT. NR. 291: ALTT. DARBRINGUNG DES ERSTGEBORENEN

Fig. 426, 455, Abb. 312, 323f.

Position: 3c.
Maße: H. 84 cm, B. 48,3 cm.
Erhaltung: Außenbemalung am Gesicht des Priesters, vereinzelt an dessen Gewand sowie an den mittleren Architekturteilen noch erhalten. Ansonsten sind mehr oder weniger flächige Abgänge der korrodierten Oberfläche samt Malschicht zu beklagen. Erhebliche Transparenzminderung durch Korrosion.
Ikonographie: Siehe grundsätzlich Kat. Nr. 289. Im Kontext der alttestamentlichen Szenen der drei Marienkirchenfenster sind die Nimben von Mutter und Kind so ungewöhnlich, dass die Unterscheidung zwischen neu- und alttestamentlicher Begebenheit für Irritation sorgt, zumal die Gottesmutter in dem heute als Darbringung Christi im Tempel benannten Feld abweichend von der Darstellungstradition des Scheitelfensters nicht nimbiert ist (siehe Kat. Nr. 290).
Technik: Reste außenseitiger Ornamentbemalung auf dem Gewand der Frau und auf der Altardecke.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84051

[1690] Kat. Ausst. Frankfurt, 2007, S. 20; Chorfenster der St. Marienkirche, 2008, S. 32.

[1691] Vergleichbare Rüstungen finden sich auf den Reliefs mit dem Betlehemitischen Kindermord bzw. der Gefangennahme Christi (Fig. 452) des Magdeburger Chorgestühls. Vgl. dazu ausführlicher oben S. 439f.

[1692] Ähnlich ausgeprägte Bildanalogien lassen sich in den entsprechenden Miniaturen der „Biblia Pauperum“ nicht feststellen, Rehm, 1999, S. 341. In der Esslinger St. Dionysiuskirche wird Samuel beispielsweise unter dem Arm getragen (Fenster I, 5b, um 1280, CVMA Deutschland I, 1958, S. 74). Eine an die Darbringung Christi angelehnte Darstellung Samuels findet sich auch in Ebstorf, Kloster, Kreuzgang IV, 3a (um 1400), CVMA Deutschland VII,2, 1992, S. 46.

[1693] Kat. Ausst. Frankfurt, 2007, S. 20; Chorfenster der St. Marienkirche, 2008, S. 33, 35.

[1694] Zur Darstellungstradition allgemein Schiller, 1966–1991, 1, 1966, S. 100–104.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KAT. NR. 292: DURCHZUG DURCH DAS ROTE MEER
Fig. 426, 455, Abb. 312, 325, 328

Position: 4a.
Maße: H. 84,3 cm, B. 47 cm.
Erhaltung: Deutliche Reinigungsspuren am Gesicht des Pharao. Partiell punktförmige Inselbildung der ursprünglichen Oberfläche. Reste der außenseitigen Bemalung am Karren des Pharao. Die Ergänzungen beschränken sich fast ausschließlich auf den oberen Rand des Feldes. Angesichts der großflächigen Gläser fällt die verhältnismäßig geringe Zahl der Sprünge auf.
Ikonographie: Die Szene zeigt einen in einem von Tieren gezogenen Wagen den bis zum Hals im Wasser sitzenden König. Am anderen Ufer stehen Israeliten, die auf ihn deuten. Die Szene hält den Moment fest, in dem der Pharao bei seiner Verfolgung der Israeliten im Roten Meer ertrinkt (Ex 14, 15–31). Offensichtlich ist im Hinblick auf die bildformale Analogie zur Naaman-Szene (Kat. Nr. 294) dem seltener dargestellten Untergang der Ägypter im Kontext des Durchzugs durch das Rote Meer der Vorzug gegeben worden vor der wunderbaren Rettung der Israeliten, die von Mose angeführt werden. Mose selbst scheint im Frankfurter Feld nicht dargestellt angesichts dessen, dass ihn in den übrigen Szenen des Fensters stets ein langer Bart kennzeichnet (Kat. Nr. 283, 285, 300, 306).
Technik: Zugtier aus rotem Überfangglas mit freigelegtem gelbem Trägerglas an den Augen.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84052

KAT. NR. 293: TAUFE CHRISTI
Fig. 426, 446, 455, Abb. 312, 326

Position: 4b, bis 1941 in 5b.
Maße: H. 83,5 cm, B. 49 cm.
Erhaltung: Deutliche Transparenzminderung durch außenseitige Korrosion. Weitgehend originaler Glasbestand mit nur wenigen, kleinteiligen Ergänzungen aus der letzten Instandsetzungskampagne. Deutliche Konzentration an Sprüngen im Untergewand des Täufers.
Ikonographie: Entsprechend der ikonographischen Tradition steht der unbekleidete, mit einem Kreuznimbus ausgezeichnete Christus bis zur Hüfte im Jordan, der als Wellenberg wiedergegeben ist. Mit den Händen bedeckt er seine Scham. Rechts von ihm steht barfuß der nimbierte Johannes der Täufer in einem hüftlangen Fellumhang (Mt 3,4 bzw. Mk 1,6), links von Christus ein ebenfalls nimbierter Engel, der das Gewand Christi hält. Über dem Kopf Christi schwebt die Taube des Heiligen Geistes[1695].
Technik: Das Gewand des Engels aus rotem Überfangglas, dessen gelbes Trägerglas für das regelmäßige Muster freigelegt wurde.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84056

KAT. NR. 294: HEILUNG NAAMANS
Fig. 426, 455, Abb. 312, 327

Position: 4c.
Maße: H. 85 cm, B. 45,5 cm.
Erhaltung: Oberflächenkorrosion, die bei früheren Restaurierungskampagnen offensichtlich partiell abgenommen worden ist. Abgängiges Schwarzlot bei den dünn und breit aufgetragenen Wellenlinien. Sprünge bleiben im Wesentlichen auf den unteren Teil des Feldes beschränkt.
Ikonographie: Die Darstellung zeigt einen nackt im Wasser sitzenden bärtigen Mann mit zum Gebet gefalteten Händen. In einem Boot vor ihm stehen zwei Männer, von denen der vordere ein rotes Gewand mit gelben Querstreifen und eine Gugel auf Kopf und Schulter trägt (vgl. Kat. Nr. 303). Er reicht dem Unbekleideten im Wasser ein Gewand. Die Szene weist damit alle wesentlichen Bestandteile von Naamans Bad im Jordan auf (2 Kön 5,1–14)[1696], die auch in typologischen Handschriftengruppen als alttestamentliche Präfiguration der Taufe Christi angeführt ist. Dass Naaman im Frankfurter Feld nicht stehend[1697], sondern sitzend wiedergegeben ist, dürfte der beabsichtigten Bildanalogie mit dem im Wasser sitzenden Pharao geschuldet sein (Kat. Nr. 292).
Technik: Das rote Gewand des Stehenden aus Überfangglas mit frei gelegtem gelbem Trägerglas an den Querstreifen.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84054

KAT. NR. 295: MANNALESE
Fig. 426, 455, Abb. 312, 329

Position: 5a.
Maße: H. 82,5 cm, B. 48,5 cm.
Erhaltung: Mehrere Sprünge aber nur verhältnismäßig wenige Ergänzungen. Wie bei der Mehrzahl der übrigen Felder mit außenseitig unterschiedlichen Korrosionsstadien und entsprechend uneinheitlicher Transparenz.
Ikonographie: Die Darstellung zeigt vier Israeliten, von denen zwei damit beschäftigt sind, das aus einer rot-gelben Wolke regnende Manna aufzufangen bzw. vom Boden aufzulesen (Ex 16,13–21 bzw. Num 11,6–9). Zwei stehende Männer tragen das Manna bereits in ihren geschürzten Umhängen. Mose, den in der Regel ein langer Bart kennzeichnet (Kat. Nr. 283, 285, 300, 306), scheint auf dem Feld nicht dargestellt. Das rot-gelbe Wolkensegment ist in den Frankfurter Marienkirchenfenstern konsequent eine Chiffre für himmlische Wunder (Kat. Nr. 301, 304, 313–315, 384, 392f.).
Bildarchitektur: wie in 2a (Kat. Nr. 286) und in 10a (Kat. Nr. 310).
Technik: Wolkensegment aus rotem Überfangglas mit freigelegtem gelbem Trägerglas.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84055

[1695] Zur Darstellungstradition SCHILLER, 1966–1991, 1, 1966, S. 137–152; LCI, 4, 1972, Sp. 247–255.

[1696] Zuletzt REHM, 1999, S. 649; KAT. AUSST. FRANKFURT, 2007, S. 20; CHORFENSTER DER ST. MARIENKIRCHE, 2008, S. 38.

[1697] Siehe beispielsweise Mönchengladbach, St. Vitus, Fenster I, 7a (1270/75), KAT. AUSST. KÖLN, 1998, S. 142–145 (Daniel Hess); Köln, Dom, Fenster s X, 4a (um 1280), CVMA DEUTSCHLAND IV,1, 1974, S. 88, Abb. 178; Mühlhausen, St. Stephan, Fenster III, 8b (1330/40), REHM, 1999, S. 509.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KAT. NR. 296: ABENDMAHL

Fig. 426, 455, Abb. 312, 330, 332

Position: 5b, bis 1941 in 4b.
Maße: H. 85 cm, B. 49 cm.
Erhaltung: Korrosionsschicht zum Teil flächig abgängig, vereinzelt auch durch Reinigung. Ansonsten aber kaum Ergänzungen. Besonders das grüne Glas mit zum Teil noch gut erhaltener Halbtonmalerei. Bleiplombe in der Bildarchitektur oben links.
Ikonographie: Die auf der Scheibe dargestellte Tischgesellschaft aus 13 Personen sitzt in zwei Reihen an einer langen, bildebenenparallel verlaufenden Tafel einander gegenüber – die Reihe im Vordergrund mit dem Rücken zum Betrachter. Christus auf der hinteren Bank in der Mitte hält in der Linken ein Messer und reicht mit der Rechten ein Stück Brot über den Tisch, um es Judas in den Mund zu legen (Joh 13,21–30), der als Einziger nicht bei Tisch sitzt sondern im Bildvordergrund kniet. Im Unterschied zu den übrigen Jüngern ist er nicht nimbiert. Die entstellten Gesichtszüge und die wilde Frisur unterscheiden ihn darüber hinaus von den anderen Aposteln[1698]. Abweichend von der gängigen Darstellungstradition sitzt der jugendliche, bartlose Johannes aufrecht zur Rechten und nicht zur Linken Christi und hat auch nicht seinen Kopf an dessen Brust gelegt (Joh 13,23)[1699].
Auf dem in leichter Vogelperspektive gezeigten Tisch befinden sich ein Brotlaib und zwei Schalen, in denen jeweils ein Fisch liegt.
Technik: Die drei linken Köpfe (samt Händen) in der hinteren Reihe aus einem Glasfragment.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84053

KAT. NR. 297: PASSAHLAMM

Fig. 426, 455, Abb. 312, 331

Position: 5c.
Maße: H. 84 cm, B. 48,8 cm.
Erhaltung: Roter Überfang am unteren Teil des Gewandes des Israeliten am linken Rand abgewittert, weil die Scherbe mit dem Überfang nach außen eingesetzt war. Auch bei den übrigen Gläsern ist die Oberfläche korrodiert. Wo sich Reste außenseitiger Bemalung erhalten haben (wie beispielsweise bei den Ringelstrümpfen des Israeliten mit dem quergestreiften Gewand) ist die Oberfläche weniger stark abgewittert. Der Verlauf der Windstangen ist am Oberflächenbefund noch abzulesen. Gesichter außenseitig gereinigt mit entsprechendem Verlust der Malerei. Kaum Ergänzungen und nur verhältnismäßig wenige Sprünge.
Ikonographie: In der Bildmitte steht ein Israelit, der ein Lamm in seinen Armen trägt. Die übrigen drei Israeliten halten Stöcke(?)[1700] in ihren Händen. Der links stehende im rot-gelb-gestreiften Gewand greift dem Tier an den Hals, der hinter ihm stehende hat ihm die Hand auf den Kopf gelegt und der am rechten Bildrand Stehende führt die Hand zum Mund. Wie im Feld der Mannalese (Kat. Nr. 295) tragen sie quer gestreifte Strümpfe und Judenhüte.
Bei der Szene handelt es sich um eine Illustration der von Mose und Aaron initiierten Tradition, ein Passahlamm zu schlachten (Ex 12,1–8). Für gewöhnlich wird die Begebenheit als Mahlszene dargestellt, mit einem Lamm, das bereits gebraten auf einem Tisch liegt oder am Spieß steckt[1701]. Eine der Frankfurter Szene vergleichbare Darstellung findet sich in der „Bible moralisée“, wo der Handlungsschwerpunkt jedoch im Hinblick auf die Analogie zur Kreuzigung Christi auf das Schächen des Lammes gelegt wird (Ex 12,1–14, 21–28, 43–50).
Technik: das Gewand des linken Israeliten aus rotem Überfangglas, in dem einzelne Streifen des gelben Trägerglases freigelegt sind, die obendrein mit Schwarzlot fein gemustert wurden.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84057

KAT. NR. 298: GEISSELUNG JEREMIAS(?)

Fig. 426, 455, Abb. 312, 333

Position: 6a.
Maße: H. 83,7 cm, B. 47,5 cm.
Erhaltung: Unterschiedlich stark korrodierte Außenseite mit Resten von Bemalung. Keine erkennbaren Ergänzungen und trotz der großflächigen Gläser nur wenige Sprünge.
Ikonographie: Im Zentrum der Szene sitzt oder kniet barfuß, die Hände im Schoß, ein junger, bartloser Mann in bodenlangem Gewand, der von zwei links und rechts von ihm stehenden Männern in knielangen Gewändern mit Ruten geschlagen wird.

[1698] Das strenge Profil wie im Fall Judas' ist in den Frankfurter Marienkirchenfenstern kein grundsätzlich negatives Freistellungsmerkmal (siehe beispielsweise Kat. Nr. 287). Im Unterschied zu anderen negativ belegten Figuren in den drei Marienkirchenfenstern ist Judas' Kopf auch nicht in rotem Überfangglas ausgeführt. Siehe im Unterschied dazu beispielsweise die nahezu zeitgleich entstandene Szene in Kloster Neuendorf, Fenster s IV, 2a (1365/70), CVMA Deutschland XIX,2, 2009, S. 96f., oder die rund 100 Jahre jüngere Darstellung des Abendmahls und der Gefangennahme Christi in der Stendaler Jakobikirche, Fenster I, 2/3a/b bzw. 4/5a/b (1460/70), CVMA Deutschland XVIII,2, 1995, S. 44–46. Zur Darstellungstradition grundsätzlich LCI, 1, 1968, Sp. 10–18 (Elisabeth Lucchesi Palli/Lidwina M. M. Hoffscholte); Schiller, 1966–1991, 2, 1968, S. 34–51.

[1699] Wie beispielsweise in Assisi, S. Francesco, Oberkirche, (West-)Chor, Fenster I, 7b (um 1255), Martin, 1997, S. 246f.; Köln, Dom, Fenster I, 7b (um 1260), CVMA Deutschland IV,1, 1974, S. 55; Köln Dom, Fenster s X, 5b (um 1280), Ebd., S. 88; Mönchengladbach, St. Vitus, Fenster I, 8b (1270/75), Kat. Ausst. Köln, 1998, S. 142–145 (Daniel Hess); Esslingen, Frauenkirche, Fenster I, 6c (um 1330), CVMA Deutschland I, 1958, S. 16f.; Kloster Wienhausen, Chorgang VII, 3b (um 1330), CVMA Deutschland, VII,2, 1992, S. 224; Brandenburg a. d. H., St. Pauli (um 1330), vgl. Kat. Nr. 239; Straßburg, Münster, Fenster s V, 1b (um 1335), CVMA France XI,1, 1986, S. 231; Rothenburg, Stadtkirche St. Jakob, Fenster I, 8b (um 1350), CVMA Deutschland X,1, 2002, S. 454; Salzwedel, St. Marien, Fenster I, 4c (um 1350), vgl. zuletzt CVMA Deutschland XIX,2, 2009, S. 34; Mühlhausen/Th., St. Blasius, Fenster I, 9b (um 1360/70), CVMA Deutschland XVI, 1993, S. 30; Kloster Neuendorf, Fenster s IV, 2a (1365/70), CVMA Deutschland XIX,2, 2009, S. 96.

[1700] Die Identifikation ist vor allem im Fall der beiden linken Figuren durch die vertikale Zweiteilung nicht eindeutig (siehe im Unterschied dazu Kat. Nr. 233, 364, 383).

[1701] Siehe beispielsweise Mönchengladbach, St. Vitus, Fenster I, 8a (1270/75), Kat. Ausst. Köln, 1998, S. 142–145 (Daniel Hess); Meißen, Dom, Fenster I, 6a (1260/70), Glasmalerei aus acht Jahrhunderten, 1997, S. 36, Kat. Nr. 6 (Angela Nickel); Esslingen, Frauenkirche, Fenster I, 6c (um 1330), CVMA Deutschland I, 1958, S. 166). Zur Darstellungstradition des Passahmahls vgl. LCI, 3, 1971, Sp. 386–388 (Werner Busch/Jürgen Paul).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Bei der Szene könnte es sich um die Geißelung Jeremias handeln (Jer 20,1–6), die in typologischen Handschriften („Rota in medio rotae“, „Biblia Pauperum“ und „Concordantia caritatis“) regelmäßig als Typus zur Geißelung Christi angeführt wird. In den Illustrationen der „Biblia Pauperum“ ist Jeremia allerdings gefesselt und hat nicht nur, wie der Protagonist in der Frankfurter Scheibe, die Hände in den Schoß gelegt. Gefesselt (an einen Baum) ist in der Regel auch Achior bei seiner Geißelung (Judit 6,6)[1702], und gefesselt ist auch der makkabäische Märtyrer bei seiner Geißelung (2 Makk 7,13)[1703]. Dass mit dem Jugendlichen in der Frankfurter Szene Hiob gemeint sein könnte, ist deshalb eher unwahrscheinlich, weil Hiob, wenn er vom Teufel und von seiner Frau geschlagen wird, in der Regel unbekleidet dargestellt wird[1704]. Unwahrscheinlich ist auch, dass es sich bei dem Gepeinigten um Lamech handelt, der allerdings mit zwei Frauen und nicht mit zwei Männern dargestellt sein müsste. Die zuletzt verschiedentlich vorgeschlagene, plausibelste Identifizierung der Szene mit der Geißelung Jeremias[1705] muss angesichts unzweideutiger Bilddetails allerdings mit einem Fragezeichen versehen bleiben.

Technik: Gewand des linken Peinigers im oberen Teil aus rotem Überfangglas mit in Querstreifen freigelegtem Trägerglas.

Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84058

KAT. NR. 299: GEISSELUNG CHRISTI

Fig. 426, 455, Abb. 312, 334

Position: 6b.

Maße: H. 82,3 cm, B. 46,3 cm.

Erhaltung: Außenseite unterschiedlich stark korrodiert. So gut wie keine Ergänzungen und nur wenige Sprünge.

Ikonographie: Der nur mit einem Lendentuch bekleidete Christus steht hinter einer Säule, die er mit den Armen und übereinander gelegten Händen umgreift[1706]. Er wird von zwei Schergen gegeißelt, die links und rechts von ihm stehen. Beide haben sie ihr knielanges Gewand geschürzt. Die Darstellung entspricht in allen ihren Bestandteilen der Darstellungstradition[1707].

Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84059

KAT. NR. 300: QUELLWUNDER MOSES

Fig. 426, 455, Abb. 312, 335f.

Position: 6c.

Maße: H. 83,2 cm, B. 48,5 cm.

Erhaltung: Oberfläche zum Teil schollenförmig (beispielsweise beim Kopf des Ochsen) zum Teil flächig (mit punktförmiger Inselbildung der originalen Oberfläche) herausgebrochen. Mehrere Partien vor allem im unteren Teil des Feldes ergänzt.

Ikonographie: Im Bildvordergrund steht der mit einem Tasselmantel bekleidete Mose (vgl. Kat. Nr. 285), der mit einer eleganten Bewegung mit seinem Stab einen Felsen berührt, aus dem Wasser fließt. Zwei hinter Mose stehende Israeliten kommentieren die Begebenheit durch Mimik und Gestik. Im Bildmittelgrund trinken Tiere aus der Quelle. Festgehalten ist der Moment, als Mose den durstigen Israeliten beim Durchzug durch die Wüste ein Wasserwunder bescherte (Ex 17,1–17)[1708].

In keiner der bekannten typologischen Handschriften findet sich das Quellwunder Moses als Typus zur Geißelung Christi, wie es im Bibelfenster der Marienkirche in Frankfurt (Oder) der Fall ist. Im „Pictor in carmine“, in der „Rota in medio rotae“ bzw. in der „Biblia Pauperum“ wird die Begebenheit vielmehr in der Regel als alttestamentliche Präfiguration der Seitenwunde Christi gedeutet. In Frankfurt (Oder) sollte hingegen das Motiv des mit dem Stab auf den Felsen Schlagens als Vergleichsmoment zur Geißelung Christi (Kat. Nr. 299) anschaulich gemacht werden[1709].

Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84060

KAT. NR. 301: GANG ZUM OPFER ISAAKS

Fig. 426, 447, 455, Abb. 312, 337, 340

Position: 7a.

Maße: H. 83,7 cm, B. 48,5 cm.

Erhaltung: Originale Oberfläche in einzelnen Partien flächig abgängig, allenfalls als punktförmige Inseln stehen geblieben. Schulterstück des Mantels Abrahams im 19. Jahrhundert ergänzt; die Ergänzungen im Architekturbaldachin jüngeren Datums.

Ikonographie: Im Bildvordergrund steht auf der linken Seite der alte und bärtige Abraham, der in seiner Rechten ein Schwert hält, um dessen Scheide der Schwertgurt gewickelt ist. Abraham voraus geht der jugendliche Isaak, der ein Holzbündel geschultert hat und das Feuer in einem Tripod in der Linken trägt. Aus einer gelb-roten Wolke (vgl. Kat. Nr. 295, 304, 313–315, 384, 392f.) hinter Abraham ragt die (kreuznimbierte) Hand Gottes mit einem Zeige- bzw. Weisgestus (vgl. Kat. Nr. 313, 393).

Die Szene hält den Moment fest, als Abraham, nachdem er die zwei Knechte zurück gelassen hat, mit seinem Sohn Isaak allein

[1702] Köln, Dom, Fenster I, 6a (um 1260), CVMA Deutschland IV,1, 1974, S. 88f.; Mönchengladbach, St. Vitus, Fenster I, 9a (1270/75), Kat. Ausst. Köln, 1998, S. 142–145; Esslingen, Stadtkirche St. Dionys, Fenster I, 9b (um 1280), CVMA Deutschland I, 1958, S. 76; Esslingen, Franziskanerkirche, Fenster I, 1a (um 1325), Ebd., S. 143; Esslingen, Frauenkirche, Fenster I, 8a (um 1330), Ebd., S. 166; Ebstorf, Kloster, Kreuzgang, Fenster VIII, 3a (um 1400), CVMA Deutschland VII,2, 1992, S. 54.

[1703] Esslingen, Franziskanerkirche, Fenster I, 1c (um 1325), CVMA Deutschland I, 1958, S. 143; Esslingen, Frauenkirche, Fenster I, 8c (um 1330), Ebd., S. 166f.

[1704] Beispielsweise Ebstorf, Kloster, Kreuzgang, Fenster VIII, 3b (um 1400), CVMA Deutschland VII,2, 1992, S. 54f.

[1705] Rehm, 1999, S. 650; Kat. Ausst. Frankfurt, 2007, S. 20; Chorfenster der St. Marienkirche, 2008, S. 42.

[1706] Sollten die Hände Christi ursprünglich gefesselt dargestellt gewesen sein, wie es die Darstellungstradition eigentlich erwarten lässt, wäre die entsprechende Schwarzlotzeichnung heute abgewittert, was der Befund allerdings nicht eindeutig nahelegt. Eine etwas jüngere Darstellung dieses Themas in der Glasmalerei, auf der Christus die Hände eindeutig nicht gefesselt hat, findet sich in Halberstadt, Dom, Fenster n IV, 3a (um 1390/1400), CVMA Deutschland XVII, 2003, S. 185.

[1707] Schiller, 1966–1991, 2, 1968, S. 76–79; LCI, 2, 1970, Sp. 127–130 (Curt Schweicher).

[1708] Zur Darstellungstradition siehe LCI, 3, 1971, Sp. 487f. (Hanspeter Schlosser).

[1709] Rehm, 1999, S. 342.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

weiter geht. Abweichend von der zugrunde liegenden Bibelstelle (Gen 22,6) trägt in der Frankfurter Scheibe Isaak das Feuer[1710]. Eher selten die Hand Gottes, die Gehorsam und Gottvertrauen Abrahams anschaulich macht[1711].
Technik: Das gelb-rote Wolkensegment aus rotem Überfangglas, bei dem partiell der rote Überfang abgenommen wurde.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84061

KAT. NR. 302: KREUZTRAGUNG CHRISTI

Fig. 426, 455, Abb. 312, 338

Position: 7b.
Maße: H. 84 cm, B. 49 cm.
Erhaltung: Einzelne Fragmente zum Teil unterschiedlich transparent (beispielsweise das Gewand Christi, das im unteren Teil Korrosionsspuren aufweist). Die grünen Gläser wie immer gut erhalten – einschließlich der Schwarzlotzeichnung (beispielsweise in der Bildarchitektur). Zwei ältere Bleiplomben wurden in der letzten Restaurierungskampagne belassen. Ergänzungen finden sich nur am oberen und unteren Rand des Feldes. Mehrere Sprünge.
Ikonographie: Im Bildmittelgrund steht der mit einem bodenlangen Gewand bekleidete Christus, der ein (proportional zu kleines) Kreuz geschultert hat. An einem Strick um seine Hüfte wird er von einem vor ihm gehenden Schergen gezogen, der sich nach ihm umdreht. Hinter Christus geht ein Bärtiger, der beim Tragen des Kreuzes zu helfen scheint. Die beiden Assistenzfiguren tragen ein knielanges, an den Gürteln geschürztes Gewand. Das ausgesprochen enge Oberteil des Vorderen mit auffällig großen, gelben Knöpfen[1712]. Die Handlung kommt ohne die gelegentlich dargestellte Gottesmutter aus[1713], entspricht aber ansonsten der Darstellungstradition[1714].
Technik: Die gelben, runden Knöpfe durch Abtrag des roten Überfanges freigelegt und mit Schwarzlot umrahmt.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84062

KAT. NR. 303: KUNDSCHAFTER MIT DER WEINTRAUBE AUS DEM GELOBTEN LAND

Fig. 426, 455, Abb. 312, 339

Position: 7c.
Maße: H. 83,5 cm, B. 49,5 cm.
Erhaltung: Nahezu das gesamte untere Drittel und Teile des Architekturbaldachins Ergänzungen der letzten Restaurierungskampagne. Außenseiten der originalen Gläser partiell korrodiert. Mehrere Sprünge.
Ikonographie: Zwei Männer, der vordere mit einer Gugel auf Kopf und Schultern (vgl. Kat. Nr. 294), tragen an einem geschulterten Stecken eine kolossale Weintraube, die sie aus dem Gelobten Land zu Mose bringen. Beide haben sie ihre wadenlangen Gewänder an den Gürteln geschürzt. Die Darstellung entspricht abgesehen von den modischen Details der Darstellungstradition[1715].
Als alttestamentliche Präfiguration zur Kreuztragung Christi (Kat. Nr. 302) findet sich die Darstellung der Weintraube aus dem Gelobten Land lediglich im „Speculum Humanae Salvationis".
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84063

KAT. NR. 304: ABRAHAM OPFERT ISAAK

Fig. 426, 455, Abb. 312, 341

Position: 8a, bis 1941 in 8c.
Maße: H. 83,7 cm, B. 46,5 cm.
Erhaltung: Außenbemalung an den grünen Gläsern noch sehr gut erhalten. An den übrigen Stellen flächig abgängig mit punktförmigen Inseln. Einige wenige Ergänzungen und vereinzelte Sprünge.
Ikonographie: Abraham ist im linken Bildvordergrund im Dreiviertelprofil wiedergegeben, wie er sich mit dem Oberkörper zu dem vor ihm knienden Isaak beugt, ihn mit der Linken zu Boden drückt und gleichzeitig mit dem mächtigen Schwert in seiner Rechten weit zum Schlag ausholt. Ein in den Proportionen etwas kleiner dargestellter Engel erscheint in der linken oberen Bildecke auf einer gelb-roten Wolke und hält Schwert und Hand Abrahams fest. Im Bildmittelgrund richtet sich ein Widder am Stamm eines Baumes auf, um an das Laub zu gelangen (vgl. Kat. Nr. 283).
Die Szene gibt den Moment wieder, als Abraham durch das Eingreifen Gottes (in Gestalt des Engels) davon abgehalten wird, seinen Sohn Isaak zu opfern (Gen 22,9–17)[1716]. Dem Text folgend hätte sich der Widder mit seinen Hörnern im Gestrüpp verfangen haben sollen (Gen 22,13)[1717].
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84066

KAT. NR. 305: KREUZIGUNG CHRISTI

Fig. 426, 433, 455, Abb. 312, 342, 344

Position: 8b.
Maße: H. 84 cm, B. 49,5 cm.
Erhaltung: Außenseiten unregelmäßig korrodiert mit fleckigem Effekt im Durchlicht und entsprechender Beeinträchtigung in

[1710] Siehe beispielsweise Assisi, S. Francesco, Oberkirche, (West-)Chor, Fenster n II, 1a (um 1255), MARTIN, 1997, S. 248f.; Esslingen, Stadtkirche St. Dionys, Fenster I, 11b (um 1280), CVMA DEUTSCHLAND I, 1958, S. 77; Coswig, Nikolaikirche (um 1380), DRACHENBERG/MAERCKER/RICHTER, 1979, S. 196 (Christa Richter); Ebstorf, Kloster Kreuzgang, Fenster IX, 3c (um 1400), CVMA DEUTSCHLAND VII,2, 1992, S. 56f.; siehe auch Mühlhausen/Th., St. Blasius, Fenster s II, 1A (um 1360/70), CVMA DEUTSCHLAND XVI, 1993, S. 40f. Zur Darstellungstradition allgemein siehe zuletzt ERFFA, 1989/1995, 2, S. 145–191.

[1711] Findet sich auch in dem gleichnamigen Feld in Ebstorf (wie Anm. 1710).

[1712] Dazu GRALAK/KRAUSKOPF, 2008, S. 163f.

[1713] Siehe Kat. Nr. 245.

[1714] SCHILLER, 1966–1991, 2, 1968, S. 88–92; LCI, 2, 1970, Sp. 649–653 (Heinrich Laag/Géza Jászai).

[1715] LCI, 2, 1970, Sp. 700f. (Alois Thomas).

[1716] Siehe beispielsweise Colmar, St. Martin, Fenster 23, 3a (um 1325), REHM, 1999, S. 496; Münster, Westfälisches Landesmuseum, ehemals Arnstein Prämonstratenser-Klosterkirche (1360/65), GAST, 2007, S. 75, Nr. 14; zur Ikonographie siehe grundsätzlich ERFFA, 1989/1995, 2, S. 145–191.

[1717] Textgetreuer in diesem Detail die Darstellungen in Köln, Dom, Fenster I, 8a (um 1260), CVMA DEUTSCHLAND IV,1, 1974, S. 55; Halberstadt, Dom, Fenster s II, 3b (vor 1362), CVMA DEUTSCHLAND XVII, 2003, S. 128.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

der Farbwirkung. Der rote Überfang im Gewand Johannes' zum Teil abgewittert. Nur vereinzelte, bei der vorletzten Restaurierungskampagne in St. Petersburg am unteren Kreuzstamm vorgenommene Ergänzungen.
Ikonographie: Fast die gesamte Breite und Höhe des Bildraums wird vom Gekreuzigten eingenommen[1718], der im Dreinageltypus mit zur Seite gesunkenem, kreuznimbierten Haupt am Kreuz hängt, unter dem links die nimbierte Gottesmutter mit vor der Brust gefalteten Händen und rechts, mit elegantem, gotischem Körperschwung[1719], der ebenfalls nimbierte Johannes steht, der in seiner Linken ein geschlossenes Buch hält und mit der Rechten auf den Gekreuzigten weist. Beide tragen einen Umhang, der im Fall der Gottesmutter mit den vor der Brust erhobenen Armen gerafft wird. Das Kreuzigungsbild weicht in keinem markanteren Detail von der Darstellungstradition ab[1720].
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84065

KAT. NR. 306: MOSE UND DIE EHERNE SCHLANGE
Fig. 426, 455, Abb. 312, 343

Position: 8c, bis 1941 in 8a.
Maße: H. 83 cm, B. 45 cm.
Erhaltung: Unregelmäßige Korrosion auf der Außenseite. Davon weitgehend unbetroffen ist das grüne Untergewand Moses mit seiner noch gut erhaltenen Halbtonmalerei. Nur minimale Ergänzungen im Gewand Moses und kaum Sprünge.
Ikonographie: Im linken Bildvordergrund steht der bärtige und barhäuptige Mose, der in der Linken ein Buch hält und die Rechte im Redegestus erhoben hat. Vor ihm ein Stabgerüst, über dem eine Schlange hängt. In der rechten Bildhälfte stehen drei durch ihre Hüte als Israeliten gekennzeichnete Männer.
Für gewöhnlich sind die Israeliten in Übereinstimmung mit der Bibelstelle (Num 21,4–9) betend, im Todeskampf oder bereits verstorben dargestellt. Die ausschließlich stehend und zuhörend oder gestikulierend wiedergegebenen Männer sind ikonographisch ebenso wenig selbstverständlich wie das Buch, das Mose in der Linken hält[1721].
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84064

KAT. NR. 307: SIMSON UND DER LÖWE
Fig. 426, 455, Abb. 312, 345

Position: 9a, bis 1941 in 10a.
Maße: H. 83 cm, B. 48 cm.
Erhaltung: Transparenz der einzelnen Partien bedingt durch unterschiedlichen Oberflächenbefund nicht einheitlich. Vereinzelt sind Reinigungsspuren zu erkennen. Zum Teil punktförmige Inselbildung (beispielsweise am Gesicht Simsons). Eine Bleiplombe im blauen Glas zwischen rechtem Arm und dem Knie Simsons bei der letzten Restaurierungskampagne entfernt. So gut wie keine Ergänzungen, aber nicht wenige Sprünge.
Ikonographie: Simson kniet auf dem Löwenrücken und versucht, ihm mit den Händen das Maul aufzureißen (Ri 14,5–6)[1722]. Die langen Haare, denen Simson seine Kraft verdankt, sind deutlich zu erkennen. Seine Bekleidung ist identisch mit jener im Feld, auf dem er die Tore von Gaza trägt (Kat. Nr. 310). Die Szene entbehrt nicht einer gewissen Dramatik, die sich nicht zuletzt auch in dem straff um Knie und Schulter gespannten Umhang ausdrückt.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84070

KAT. NR. 308: HÖLLENFAHRT CHRISTI
Fig. 426, 455, Abb. 312, 346, 348

Position: 9b, bis 1941 in 10b
Maße: H. 83 cm, B. 49 cm.
Erhaltung: Weitgehend einheitliche Oberflächenkorrosion, die vereinzelt abgängig ist. Nur wenige Ergänzungen und Sprünge.
Ikonographie: Christus mit Kreuzstandarte und Auferstehungsflagge im angewinkelten linken Arm nähert sich von links den unbekleideten Stammeltern, die er, Adam bei den Händen fassend, aus dem feurigen Höllenrachen (vgl. Kat. Nr. 327, 396) geleitet[1723]. Die Wundmale an der Seite und an den Händen Christi sind deutlich zu erkennen. Das fortgeschrittene Alter Adams versinnbildlichen sein langer, weißer Bart und seine weißen Haare. Eva ist hingegen unverändert jugendlich[1724].
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84071

[1718] Der Gekreuzigte ist größer als die Jungfrau oder Johannes Evangelista dargestellt; er nimmt in der Länge rund zwei Drittel der gesamte Bildfläche ein. Bedingt durch die schlanke Hochrechteckform der Felder fällt die Spannweite seiner Arme dabei deutlich zu kurz aus.

[1719] Körperhaltung und einzelne Gewandmotive finden sich bereits bei einer Kölner Verkündigungsmaria in Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (1320/30), BEEH-LUSTENBERGER, 1967/1973, 1, S. 83–85, Kat. Nr. 111f.

[1720] Siehe dazu allgemein LCI, 2, 1970, Sp. 606–642 (Elisabeth Lucchesi Palli/Géza Jászai); SCHILLER 1966–1991, 2, 1968, S. 98–171.

[1721] In der Dramatik und im Figurenpersonal ähnlich reduziert ist beispielsweise die Szene in Esslingen, Stadtkirche St. Dionys, Fenster I, 12 b (um 1280), CVMA DEUTSCHLAND I,1, 1958, S. 78 bzw. zuletzt KAT. AUSST. ESSLINGEN, 1997, S. 60f. Siehe im Unterschied dazu die Aufzählung oben in Anm. 1314 (Kat. Nr. 247). Zur Darstellungstradition allgemein LCI, 3, 1971, Sp. 282–297 (Hanspeter Schlosser).

[1722] Zur Darstellungstradition allgemein LCI, 4, 1972, Sp. 30–38 (Wolfger Bulst).

[1723] Alternativ zum Höllenrachen finden sich (in der Glasmalerei) auch Darstellungen mit einer Torarchitektur, wie beispielsweise mehr oder weniger zeitgleich in Rothenburg, Stadtkirche St. Jakob, Fenster I, 13c (um 1350), CVMA DEUTSCHLAND X,1, 2002, S. 461f.; Limburg an der Lahn, Pfarrkirche St. Anna, Fenster I, 1c (3. Drittel 14. Jahrhundert), CVMA DEUTSCHLAND III,3, 2008, S. 302.

[1724] Eine in ihren wesentlichen Bildbestandteilen vergleichbare Darstellung findet sich in Halberstadt, Dom, Fenster n IV, 4a (1390/1400), CVMA DEUTSCHLAND XVII, 2003, S. 188; Mühlhausen/Th., Marienkirche, Fenster I, 8c (1390/1400), CVMA DEUTSCHLAND XVI, 1993, S. 93; zur Darstellungstradition allgemein siehe LCI, 2, 1970, Sp. 322–331 (Elisabeth Lucchesi Palli).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KAT. NR. 309: DAVID UND GOLIATH

Fig. 426, 455, Abb. 312, 347

Position: 9c, bis 1941 in 10c.
Maße: H. 83,5 cm, B. 46 cm.
Erhaltung: Die grüne Rüstung Goliaths hat ihre außenseitige Schwarzlotbemalung weitgehend erhalten. Andere Gläser zum Teil flächig korrodiert, mit zum Teil großflächigem Abgang der Korrosionsschicht. Nur zwei Ergänzungen im eigentlichen Bildfeld, davon eine größere im Rücken Goliaths. Kaum Sprünge.
Ikonographie: Die Rüstung Goliaths ist weitgehend mit jener identisch, die Abner(?) und sein Waffenbruder tragen (Kat. Nr. 288) – mit dem Unterschied freilich, dass Goliath beim Kampf gegen David das Obergewand aus Stoff ausgezogen hat. Er ist in dem Moment festgehalten, als ein Stein ihn am Kopf trifft und David mit der Schleuder in der Rechten bereits zum zweiten Wurf ausholt (1 Sam 17,1–51). Den unteren Teil seines Gewandes hat David nur lose um den Unterleib gewickelt; auch die Gugel hat er sich vom Kopf gezogen, so dass sie nur noch seine Schulter bedeckt (vgl. hierzu Kat. Nr. 294, 303). Das Ungleichgewicht der beiden Kämpfer wird durch die unterschiedliche Körpergröße und durch die gigantische Keule Goliaths zum Ausdruck gebracht[1725].
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84072

KAT. NR. 310: SIMSON MIT DEN TOREN GAZAS

Fig. 426, 455, Abb. 312, 349

Position: 10a, bis 1941 in 9a.
Maße: H. 85 cm, B. 49,5 cm.
Erhaltung: Flächige Korrosion auf der Außenseite. Roter Überfang an den Rändern zum Teil abgewittert. Bleiplombe im Umhang Simsons. Vereinzelte Sprünge, aber keine Ergänzungen im eigentlichen Bildfeld.
Ikonographie: Der Bildraum wird von dem bärtigen Simson eingenommen, der auf seinem Rücken die Tore Gazas trägt (Ri 16,1–3)[1726]. Flankiert wird er links und rechts von zwei Bäumen, deren reduzierter Maßstab seinen Riesenwuchs und seine Stärke anschaulich machen sollen (im Unterschied dazu Kat. Nr. 312). Die ihm übermenschliche Kraft verleihenden langen Haare sind, anders als im Feld mit seinem Kampf mit dem Löwen (Kat. Nr. 307), nicht ins Bild gesetzt[1727], obschon die Kleidung der Protagonisten in beiden Feldern identisch ist.
Bildarchitektur: Der bekrönende Architekturbaldachin mit seinen zwei polygonalen, durchfensterten Ecktürmchen und seinem ebenfalls durchfensterten, polygonalen Kuppeltambour, aus dem zwei spiegelsymmetrisch angeordnete, kubische (Fenster-) Erker ragen, entspricht abgesehen von der unterschiedlichen Farbigkeit im Wesentlichen jenen in den Szenen mit der Königin von Saba vor König Salomo (Kat. Nr. 286) bzw. der Mannalese (Kat. Nr. 295).
Technik: Horizontale Borten im Gewand Simsons aus dem roten Überfang außenseitig freigelegt und innenseitig mit Schwarzlot bemalt. Füße mit Schwarzlot auf auf den sandfarbenen bzw. moosgrünen Untergrund gemalt.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84067

KAT. NR. 311: AUFERSTEHUNG CHRISTI

Fig. 426, 455, Abb. 312, 350

Position: 10b, bis 1941 in 9b.
Maße: H. 83,7 cm, B. 49 cm.
Erhaltung: Flächige Oberflächenkorrosion, die stellenweise abgängig ist, vereinzelt durch Reinigung entfernt wurde. Fehlstelle im Gesicht des Auferstandenen und Teil des Sarkophagdeckels bei der letzten Restaurierungskampagne ergänzt. Vereinzelte Sprünge.
Ikonographie: Die Bildkomposition wird von dem aus seinem Sarkophag steigenden Auferstandenen beherrscht, der in der Linken die an einer Kreuzstandarte befestigte Auferstehungsflagge hält und die Rechte im Segensgestus erhoben hat. Weder die Flagge noch der um den Leib geschlungene Umhang stimmen mit den entsprechenden Details in der Szene mit der Höllenfahrt Christi (Kat. Nr. 308) überein. Vor dem Sarkophag kauern schlafend die in verkleinertem Figurenmaßstab wiedergegebenen Grabwächter. Der Linke der beiden hat seinen Schild mit einem Reliefgesicht auf den Rücken geschnallt. Auf dem Sarkophagrand steht links ein Engel, der sinnfällig macht, dass das Wunder der Auferstehung Christi nur von den Engeln, nicht aber von den schlafenden Wächtern beachtet wurde[1728]. Anstelle eines häufig dargestellten zweiten Engels befindet sich an der entsprechenden Stelle in der rechten Bildhälfte der aufgerichtete Sarkophagdeckel.
Technik: Kreuz und Fransen der Auferstehungsfahne aus dem roten Überfang freigelegt. Steinmaserung des Sarkophags gestupft.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84068

KAT. NR. 312: JONA WIRD VOM WALFISCH AUSGESPIEN

Fig. 426, 455, Abb. 312, 351f.

Position: 10c, bis 1941 in 9c.
Maße: H. 84 cm, B. 47 cm.
Erhaltung: Reste der ursprünglichen Oberfläche (einschließlich Verschmutzungskruste) auf der Höhe der ursprünglichen Position der Windstangen. Oberfläche teilweise abgängig, zum Teil durch unsachgemäße Reinigung. Außenseitige Halbtonmalerei auf der grünen Baumkrone noch erhalten.
Ikonographie: Der unbekleidete und glatzköpfige Jona ist im Begriff, aus einem großen Fischmaul zu steigen, und hält sich zu

[1725] Zur Darstellungstradition LCI, 1, 1968, Sp. 477–490 (Robert Wyss).
[1726] Die Figur entspricht in diesem Detail der Samsons in einem Medaillon in Wimpfen am Berg, Stadtkirche, Fenster I, 6b, CVMA Deutschland I, 1958, S. 233.
[1727] Zur Darstellungstradition siehe oben Kat. Nr. 250.
[1728] Vgl. in diesem Zusammenhang beispielsweise die Auferstehung Christi in Köln, St. Kunibert, Fenster H I, 5b (1220/30), Beckmann 1995, S. 52–54, Kat. Nr. 7; Esslingen, St. Dionys, Fenster n II, 1b (um 1280), CVMA Deutschland I, 1958, S. 86; Esslingen, Franziskanerkirche, Fenster I, 3b (um 1325), CVMA Deutschland I, 1958, S. 144; Halberstadt, Dom, Fenster I, 11b (vor 1362), CVMA Deutschland XVII, 2003, S. 107; Speyer, Historisches Museum, ehemals Neustadt, Stiftskirche (1370/80), CVMA Deutschland II,1, 1979, S. 273–275. Siehe zu diesem Thema grundsätzlich Schrade 1932, bes. S. 109–120; LCI, 1, 1968, Sp. 201–218 (Pia Wilhelm).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

diesem Zweck an einem Baumstamm fest. Den rechten Fuß hat er bereits an Land gesetzt.
Die ungewöhnliche Geschichte (Jona 2,1–11) hat zu unterschiedlichen Bildlösungen geführt[1729], von denen keine als unmittelbares Vorbild für die Szene in der Marienkirche in Frankfurt (Oder) ausgemacht werden kann. Kompositionsbestimmend für das Feld in der Frankfurter Marienkirche war offensichtlich die bildformale Analogie zwischen Jona und Christus der benachbarten Auferstehung (Kat. Nr. 311).
Technik: Beim Auge des Fisches der rote Überfang partiell abgetragen.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84069

KAT. NR. 313: ENTRÜCKUNG HENOCHS

Fig. 426, 455, Abb. 312, 353

Position: 11a.
Maße: H. 83,5 cm, B. 47 cm.
Erhaltung: Der Kopf, der ursprünglich von der Hand aus den Wolken an den Haaren gefasst wurde, war bereits im 19. Jahrhundert nicht mehr erhalten. Nicht wenige Sprünge sind zu verzeichnen. Die Außenseite mit dem für alle Felder üblichen Zustand einer flächigen Korrosionsschicht.
Ikonographie: Henoch ist in Analogie zu Elija (Kat. Nr. 315) mit vor der Brust zusammengelegten Händen dargestellt. Aus einem gelb-roten Wolkensegment im linken oberen Bildrand erscheint die Hand Gottvaters in einem Kreuznimbus, die Henoch ursprünglich am Schopf ergriffen und in die Luft gehoben haben dürfte. Entsprechend berührt Henoch den Boden nur noch mit den Zehenspitzen (im Unterschied dazu Kat. Nr. 312).
Grundsätzlich hat der nicht sehr anschauliche, kurze Text in der Genesis (5,24) ein breites Spektrum an Darstellungsvarianten nach sich gezogen[1730].
Technik: Aus dem roten Überfang freigelegter gelber Streifen in der Wolke, aus der die Hand Gottes ragt.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84073

KAT. NR. 314: HIMMELFAHRT CHRISTI

Fig. 426, 455, Abb. 312, 354, 356

Position: 11b.
Maße: H. 83,5 cm, B. 48,5 cm.
Erhaltung: Verhältnismäßig gleichmäßige Oberflächenkorrosion. Zahlreiche, zum Teil entstellende Ergänzungen des 19. Jahrhunderts vor allem im unteren linken Bereich des Feldes sowie am mittleren rechten Rand. Mehrere Sprünge.
Ikonographie: Anstelle der 12 Apostel sind im Feld der Himmelfahrt Christi in der Frankfurter Marienkirche nur neun Jünger zugegen, die die Anhöhe umstehen, von der Christus zum Himmel aufgefahren ist. Die Fußabdrücke Christi zeichnen sich darauf mit den Zehen nach oben ab (vgl. Kat. Nr. 254)[1731].
Die Gottesmutter, die in dieser Zeit zum Repertoire der Himmelfahrts-Ikonographie zählen kann[1732], blieb unberücksichtigt. Der Darstellungstradition entsprechend ist von Christus nur mehr der Unterleib am oberen Bildrand zu sehen[1733].
Die girlandenartige Wolkenarchitektur mit ihren gelb-roten Bändern als Sinnbild des Wunders (Kat. Nr. 295, 301, 304, 313, 315, 384, 392f.) ersetzt in diesem Feld die ansonsten im Bibelfenster als Bekrönung konsequent verwendeten Architekturbekrönungen.
Technik: Aus dem roten Überfang freigelegte gelbe Streifen in den Wolkensegmenten.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84074

KAT. NR. 315: HIMMELFAHRT ELIJAS

Fig. 426, 455, Abb. 312, 355

Position: 11c.
Maße: H. 83,5 cm, B. 46,5 cm.
Erhaltung: Fehlstellen im blauen Bildgrund und im Karren wurden ergänzt. Einige wenige Sprünge. Oberfläche der Außenseite mit dem für den Zyklus typischen Befund einer flächigen, transparenzmindernden Korrosionsschicht.
Ikonographie: Das Feld zeigt einen in einem Karren stehenden, steil zum Himmel auffahrenden Elija mit vor der Brust zum Gebet zusammengelegten Händen (vgl. Kat. Nr. 313). Die Seitenwangen des Wagens scheinen geflochten und außen mit gedrechselten Pfosten verstärkt. Nicht dargestellt ist in der Szene Elischa, der der biblischen Überlieferung zufolge (2 Kön 2,1–16) den Mantel Elijas greift und zurückbehält[1734]. Der in der Bibel

[1729] Vgl. oben Anm. 1323.

[1730] Vgl. Esslingen, Stadtkirche, St. Dionys, Fenster I, 4c (um 1280), CVMA Deutschland I, 1958, S. 145, Abb. 270. Zur Darstellungstradition allgemein LCI, 1, 1968, Sp. 643–645 (Nicolete Grey) bzw. Erffa, 1989/1995, 1, S. 418–428, bes. S. 419f.

[1731] Dazu Worm, 2003

[1732] Zu den frühen Beispielen in der Glasmalerei zählen: Erfurt, Barfüßerkirche, Fenster n II, 2b (2. Viertel 13. Jahrhundert), CVMA Deutschland XV,1, 1976, S. 78; Assisi, S. Francesco, Oberkirche, (West-)Chor, Fenster n II, 8b (um 1255), Martin, 1997, S. 252, Kat. Nr. 53; Esslingen, St. Dionys, Fenster n II, 3d (um 1280), CVMA Deutschland I, 1958, S. 88. Ungefähr zeitgleich mit den Frankfurter Marienkirchenfenstern sind Koblenz, St. Florin (1360/65), zuletzt Gast, 2007, S. 77 bzw. Regensburg, Dom, Hauptchor, Fenster n III (um 1370), CVMA Deutschland XIII,1, 1987, S. 118f.

[1733] Zur Himmelfahrts–Ikonographie allgemein Schrade, 1930; Gutberlet, 1935; LCI, 2, 1970, Sp. 268–276 (Alfred A. Schmid).

[1734] Im Unterschied dazu Assisi, S. Francesco, Oberkirche, (West-)Chor, Fenster n II, 8a (um 1255), Martin, 1997, S. 252, Kat. Nr. 52; Mönchengladbach, St. Vitus, Fenster I, 13a (1270/75), Kat. Ausst. Köln, 1998, S. 142–145 (Daniel Hess); Burg Kreuzstein bei Wien, ehemals Rufach, Marienkirche, Fenster I, 9a (1270/80), Becksmann, 1986, S. 146; Esslingen, Franziskanerkirche, Fenster I, 4a (um 1325), CVMA Deutschland I, 1958, S. 145; Schloss Erbach, Rittersaal, ehemals Wimpfen am Berg, Dominikanerkirche (um 1300), ebd., S. 242; Colmar, St. Martin, Fenster 23, 4a (um 1325), Rehm, 1999, S. 497f.; Münster, Westfälisches Landesmuseum, ehemals Arnstein Prämonstratenser-Klosterkirche (1360/65), Gast, 2007, S. 75, Nr. 15. Eine auf die Person Elija beschränkte Darstellung findet sich beispielsweise in Ebstorf, Kloster, Kreuzgang, Fenster XV, 3a (um 1410), CVMA Deutschland VII,2, 1992, S. 72. Zur Darstellungstradition allgemein LCI, 1, 1968, Sp. 607–613 (Elisabeth Lucchesi Palli/Lidwina Hoffscholte).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

als „feurig“ beschriebene Wagen wird in dem Feld der Frankfurter Marienkirche zwar rot aber ohne Flammen dargestellt, wie es vereinzelt auch in der Glasmalerei der Fall sein konnte[1735]. Von den Wolkensegmenten steht das rot-gelbe als Chiffre für die göttliche Intervention (Kat. Nr. 295, 301, 304, 313f., 384, 392f.).
Technik: Aus dem roten Überfang freigelegter gelber Streifen in der Wolke.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84075

KAT. NR. 316: ORNAMENT MIT EICHENLAUB
Fig. 426, 455, Abb. 312, 357

Position: 12a.
Maße: H. 85,3 cm, B. 49,5 cm.
Erhaltung: Ergänzungen nahezu ausschließlich in den farbigen Ornamentbändern, während die Grisaillemalereien mit dem für die Marienkirchenfenster typischen Schadensbild weitgehend intakt sind.
Farbigkeit, Ornament: hellgraue Gläser mit leichtem Gelbstich. Die Ornamentbänder rubinrot, smaragdblau bis taubengraublau und senfgelb. Die Rauten blau, piniengrün, rubinrot und taubenblau.
In Grisailletechnik auf beigem Glas aufgetragenes stilisiertes Eichlaub, eingeschrieben in Achtelsegmente, die einen Kreis ergeben, der seinerseits von den blauen und roten schlangenlinienförmig verlaufend, sich halbkreisartig ausbuchten Bändern gerahmt werden und so eine Medaillonkette bilden. Die gelben Bänder markieren die Horizontalen und die Vertikale und vernetzen gleichzeitig die roten und blauen Bänder, die sie in der Vertikalen überschneiden und von denen sie in den Horizontalen überschnitten werden. Die Schnittstellen der gelben Bänder liegen jeweils im Medaillonmittelpunkt, der zusätzlich durch eine Raute aus vier eingeschriebenen, unterschiedlich farbigen Rauten akzentuiert wird. Ein vergleichbares Grisaillemuster hat sich im Nonnenchor von Kloster Ebstorf (N IV) aus dem letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts erhalten[1736].
Das Ornamentfeld dürfte ebenso sie die beiden Ornamentfelder derselben Zeile (Kat. Nr. 317f.) aus einem der an den Dreifensterzyklus (n II, Chor I, s II) angrenzenden Fenster des Chorumgangs stammen, die, das legen auch die farblich und formal ähnlich strukturierten Ornamentfelder in n II und s II nahe (Kat. Nr. 355–357), zumindest teilweise ornamental verglast gewesen zu sein scheinen.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84076

KAT. NR. 317: ORNAMENT MIT EICHENLAUB
Fig. 426, 455, Abb. 312, 358

Position: 12b.
Maße: H. 84 cm, B. 48,5 cm.
Erhaltung: Das Feld hat nicht unerhebliche Verluste zu beklagen. Eine Viertelbogen-Grisaillefüllung wurde bei der letzten Restaurierung von der mittleren Kreis in den unteren Halbkreis versetzt.
Ornament: Vgl. Kat. Nr. 316.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84077

KAT. NR. 318: ORNAMENT MIT EICHENLAUB
Fig. 426, 455, Abb. 312, 359f.

Position: 12c.
Maße: H. 82 cm, B. 48,4 cm.
Erhaltung: Verluste nur bei den farbigen Gläsern. Die Grisaillefelder allenfalls durch vereinzelte Sprünge und durch das für die Marienkirchenfenster zu beobachtende Schadensbild einer Oberflächenkorrosion auf der Außenseite beeinträchtigt.
Ornament: Vgl. Kat. Nr. 316
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84078

KAT. NR. 319: ZWICKEL MIT BLATTORNAMENT
Fig. 426, 455, Abb. 312, 361

Position: 13a.
Maße: max. H. 53 cm, B. 33,5 cm.
Erhaltung: Ergänzungen im Wesentlichen aus der letzten Restaurierungskampagne.
Ikonographie: Akanthusartige Blattranke (vgl. Kat. Nr. 321, 358, 360, 397, 399).
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84079

KAT. NR. 320: MARIENKRÖNUNG
Fig. 426, 455, Abb. 312, 363f.

Position: 13b.
Maße: H. 82 cm, B. 46,5 cm.
Erhaltung: Relativ gleichmäßige Oberflächenkorrosion, ausgenommen die Insignien, die wie immer bei den grünen Gläser, ihre Oberfläche noch weitgehend intakt erhalten haben. Zahlreiche bereits im 19. Jahrhundert vorgenommene, entstellende Ergänzungen im unteren Teil des Feldes. Die von REHM, 1999, S. 344, auf der Basis des Abbildungsmaterials aufgeworfene Frage, ob der spitzbogige Abschluss des Feldes original sei, kann anhand einer Bestandsanalyse am Objekt selbst bejaht werden
Ikonographie: Maria und Christus sitzen auf einer Thronbank einander zugewandt, sie mit vor der Brust zum Gebet gefalteten Händen, er im Begriff, ihr mit der Rechten die Krone aufs Haupt zu setzen. Mit der Linken scheint er ihr mit das Szepter reichen zu wollen. Unter Umständen sollte mit diesem in der Marien-

[1735] Beispielsweise in Münster, Westfälisches Landesmuseum (wie Anm.1734).

[1736] CVMA DEUTSCHLAND VII,2, 1992, S. 19f.; siehe auch MARTIN, 2008, S. 151–153.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

krönungs–Ikonographie eher ungewöhnlichen Detail[1737] der Aspekt der Einsetzung der Institution Kirche veranschaulicht werden, als deren Personifikation die Jungfrau (*typus ecclesiae*)[1738] gesehen wurde (vgl. hierzu auch „Ikonographisches Programm", S. 416–428).
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84080

KAT. NR. 321: ZWICKEL MIT BLATTORNAMENT
Fig. 426, 455, Abb. 312, 362

Position: 13c.
Maße: max. H. 65,5 cm, B. 37,5 cm.
Erhaltung: Nicht unerheblicher Verlust an originaler Substanz mit bereits im 19. Jahrhundert eingesetzten Flickstücken.
Ikonographie: Akanthusartige Blattranke (vgl. Kat. Nr. 319, 358, 360, 397, 399).
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 84081
FM

FENSTER nord II

Lichtes Gesamtmaß: H. ca. 11,60 m, B. ca. 1,80 m.
Dreibahniges Spitzbogenfenster von 13 Zeilen mit erhöhter Mittelbahn.

KAT. NR. 322: TEIL EINER ARCHITEKTUR MIT FIALEN
Fig. 426, 456, Abb. 365f.

Position: 1a, wie 1941.
Maße: H. 82,5 cm, B. 48 cm.
Erhaltung: Linke Fialenspitze seitenverkehrt. Innenseite: Schwarzlot und Feuerschmelz intakt, nur Rot und Grün vereinzelt mit Ansätzen von Lochfraß. Außenseite: Die gelbe Rahmenborte aus zwei verschiedenen Glassorten, eine kaum verwittert, die andere mit dichten Belägen. Die übrigen Gläser gleichmäßig korrodiert mit Rückständen von unterschiedlicher Stärke.
Ikonographie: Die Scheibe zeigt vor einfarbig blauem Grund die Bekrönung einer Architektur mit drei schlanken Fialen, an den Seiten wird sie von einem gelben Rahmenband und am oberen Rand von einer Bordüre mit weißen Vierpässen eingefasst.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 92787

KAT. NR. 323: TEIL EINER ARCHITEKTUR MIT EINEM WIMPERG
Fig. 426, 456, Abb. 365, 367, 369

Position: 1b, bis 1941 in 7b.
Maße: H. 83,3 cm, B. 48 cm.
Erhaltung: Innenseite: Schwarzlot weitgehend stabil, Halbtöne teilweise porös und ausgebrochen. Glasoberflächen intakt. Außenseite: Halbtonbemalung nur auf der linken Hälfte des roten Grundes. Die Gläser durchgehend korrodiert mit noch transparenten, dünnen Belägen.
Ikonographie: Dargestellt ist vor einfarbig blauem Grund die Bekrönung eines Baldachins mit einem Wimperg, über dem sich ein schmaler gelber Turm mit zwei hohen schlanken Fenstern erhebt. Die mit der in Kat. Nr. 322, 324 übereinstimmende Bordüre in den seitlichen Randstreifen lässt vermuten, dass die Felder Restbestände ein- und desselben Fensters sind.
Stil: Die Strichführung wirkt insgesamt weicher als bei den Scheiben der Hauptwerkstatt. Lasuren im Halb- und Wasserton fanden ausführlich Verwendung, etwa um die perspektivische Wirkung des Wimpergdaches oder der grünen Fenster zu steigern. Auch fällt auf, dass die Dachziegel falsch, mit der Unterseite nach oben angeordnet sind. Ungewöhnlich sind auch die herzförmige Fialenspitze und das fünfstrahlige Ornament in der Maßwerkrosette.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 92795

KAT. NR. 324: TEIL EINER ARCHITEKTUR MIT FIALEN
Fig. 426f., 456, Abb. 365, 368

Position: 1c, wie 1941.
Maße: circa H. 83,5 cm, B. 50 cm.
Erhaltung: Ergänzungen im oberen Teil des Feldes zum Teil noch aus dem 19. Jahrhundert. Vereinzelte Sprünge[1739].
Ikonographie: Vgl. Kat. Nr. 322.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 97349

[1737] Siehe im Unterschied dazu beispielsweise Köln, Schnütgen-Museum, Inv. Nr. M 3 (1250/60), KAT. AUSST. KÖLN, 1998/1999, S. 136f., Kat. Nr. 9.2 (Carola Hagnau); Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, ehemals Wimpfen im Tal, Ritterstiftskirche (1270/80), BEEH-LUSTENBERGER, 1967/1973, 1, S. 55, Kat. Nr. 54; Heiligenberg Schlosskapelle, Nr. 15, ehemals Konstanz, Dominikanerkirche (um 1320), CVMA DEUTSCHLAND II,1, 1979, S. 146; Netz, Zisterzienserinnenkirche Marienthal, Fenster s II, 2b (um 1340), CVMA DEUTSCHLAND III,3, 2008, S. 466; Halberstadt, Dom, Fenster n IV, 4f (1390/1400), CVMA DEUTSCHLAND XVII, 2003, S. 190f.; Mühlhausen/Th., Marienkirche, Fenster n II, 1–4a/c (1390/1400), CVMA DEUTSCHLAND XVI, 1993, S. 99. Eine vergleichbar zentrale Position des Szepters findet sich in den unwesentlich jüngeren Glasmalereien in Judenburg, ehem. Spitalkirche St. Magdalenen, Fenster s IV, 6b (um 1380), zuletzt BACHER, 2005, S. 54–56. Zur Marienkrönungs-Ikonographie allgemein SCHILLER 1966–1991, 4,2, 1980, S.114–118, 147–154.

[1738] RIEDLINGER, 1958, S. 202–206, 213.

[1739] Die Bestandsaufnahme dieser und der übrigen fünf zuletzt aus Moskau nach Frankfurt (Oder) gelangten Glasmalereien (d.h. Kat. Nr. 324, 334, 338, 341, 349, 351) konnten nicht an den Feldern selbst durchgeführt werden. Sie musste auf die Gegenüberstellung von Vor- und Nachzustand beschränkt bleiben.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

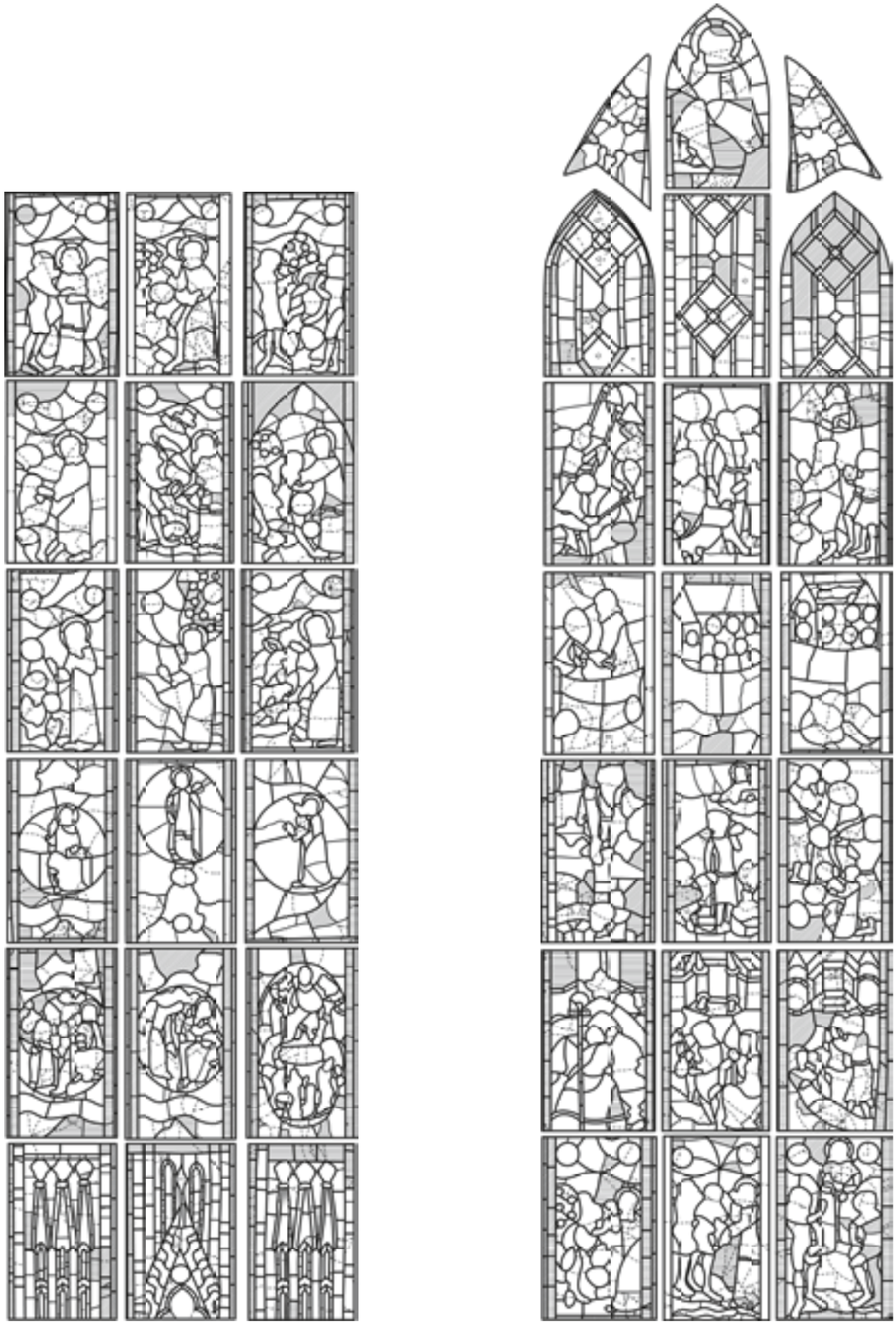


Fig. 456. ES Chor n II, 1–13a–c. – Kat. Nr. 322–360.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KAT. NR. 325: ERHÖHUNG LUZIFERS

Fig. 426, 456, Abb. 365, 370

Position: 2a, bis 1941 in 2c.
Maße: H. 84 cm, B. 47,5 cm.
Erhaltung: Innenseite: Bemalung stabil, nur auf den rosa Gläsern teilweise abgeplatzt. Feuerschmelz intakt, bei Rot, Blau, Inkarnat die darunter einsetzende Korrosion sichtbar. Inkarnat mit beginnender Verbräunung.
Ikonographie: Das Glasgemälde beschreibt den ersten Akt des Engeldramas. Schauplatz der Handlung ist ein annähernd runder Strahlenkranz am einfarbig blauen Firmament; ein schmales Wolkenband am oberen und eine Bergkuppe am unteren Bildrand deuten die bereits vollzogene Trennung von Licht und Finsternis an. Rechts thront Gott, sein Segensgestus bekundet, dass er soeben Luzifer zum Anführer der Engel ernannt hat. Dieser steht ihm gegenüber[1740], dicht umringt von einer Schar Engel, die ihm huldigen und die – um seine Bedeutung hervorzuheben – wesentlich kleiner sind als er. Über ihm schwebt einer, der offenbar im Begriff war, ihm eine Krone aufs Haupt zu drücken.
Die Geschichte von der Erschaffung der Engel, vom Aufstand und Fall Luzifers findet sich nicht in der Bibel, sondern basiert auf der Auslegung einiger Bibelstellen[1741]. Der Hochmut Luzifers als die das Unheil auslösende Ursünde[1742] ist durch die modische Kleidung und den Thron deutlich herausgestellt[1743]. Er spielt darauf an, dass Luzifer, von Hybris übermannt und im Glauben, er sei mächtiger als Gott, seinen Thron auf eine Stufe mit dem Gottes stellen wollte[1744]. Das Geschehen diente als Erklärung für die Entstehung des Bösen, die, wie das Buch in der Hand Gottes andeutet, ebenfalls im Heilsplan enthalten war[1745]. Eine parallele Darstellung ist nicht bekannt, doch scheint die Geschlossenheit der Komposition ein Vorbild nahe zu legen[1746]. Vielleicht entstammte es einer der volkssprachlichen Bibeldichtungen, in denen, wie in der altsächsischen Genesis[1747], der Christherre- oder der Jansen-Enikel-Chronik[1748], das Engeldrama ausführlich geschildert wurde.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 92796

KAT. NR. 326: LUZIFERS AUFRUF ZUR REBELLION

Fig. 426, 456, Abb. 365, 371

Position: 2b, bis 1941 in 3a.
Maße: H. 83 cm, B. 45 cm.
Erhaltung:. Innenseite: Schwarzlot noch gut, doch vereinzelt porös mit grauer Oberfläche. Feuerschmelz intakt, die darunter stellenweise beginnende Korrosion bei allen Gläsern sichtbar. Außenseite: Keine Bemalung. Die Gläser durchgehend abgewittert mit sinterartig glänzenden Belägen.
Ikonographie: Die Darstellung schildert vor gleichem Szenarium den Fortgang der Handlung. Luzifer steht vor der Schar seiner Anhänger, die mit gefalteten Händen demütig zu ihm aufschauen, und schleudert mit einer weit ausholenden Gebärde Gott seine Ansprüche entgegen. Der Schöpfer ist diesmal frontal dargestellt, er hat den Finger mahnend erhoben und sieht den Betrachter bedeutungsvoll an. Das Buch in seiner Rechten deutet auf den, auch diese Geschehnisse enthaltenden, Entwurf des Heilsplanes hin.
Darstellungen der Verschwörung Luzifers sind selten und finden sich, wie seine Erhöhung (Kat. Nr. 325), nur gelegentlich in volkssprachlichen Bibeldichtungen und Weltchroniken[1749], ein direkt vergleichbares Beispiel ist nicht bekannt.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 92797

KAT. NR. 327: ENGELSTURZ

Fig. 426, 456, Abb. 365, 372f.

Position: 2c, bis 1941 in 3c.
Maße: H. 81,5 cm, B. 47,5 cm.
Erhaltung: Innenseite: Schwarzlot intakt. Oberflächen der Gläser glatt und glänzend, doch der darunter einsetzende Lochfraß bereits deutlich sichtbar. Außenseite: Bemalung auf dem gelben Fell der Teufel und den gelben Flügeln noch gut, gut erhalten auch das Glas, nur vereinzelt Lochfraß. Smaragdgrün mit punktförmiger Verwitterung, die bemalten Partien vollständig abgetragen. Die übrigen Gläser durchgehend korrodiert, mit Rückständen, dichtere Beläge auf Hellblau und dem blauen Mantel des Schöpfers.
Ikonographie: Erst jetzt, im letzten Akt des Engelsdramas ist der Schauplatz ein wenig verändert, die Lichtgestalten der Engel am oberen Bildrand sind verschwunden, dafür erscheint an seinem

[1740] In seiner Hand hielt er vermutlich bereits den Stab des Anführers, dies legen jedenfalls die lange schmale Fehlstelle neben seinem Rock und die Haltung seiner Hand nahe.

[1741] Grundlegend war vor allem die Auslegung von Jes 14,12–15, die als symbolischer Hinweis für den Aufstieg und Sturz Luzifers verstanden wurde. Dort ist auch der Morgenstern erwähnt, der für seinen Namen bestimmend wurde, SCHAIBLE, 1970, S. 3.

[1742] Die Superbia, die Sünde Luzifers, galt im Mittelalter als Ursprung aller anderen Todsünden, HEMPEL, 1970.

[1743] Jes 14,13f.

[1744] ERFFA, 1989/1995, 1, S. 67.

[1745] Vgl. hierzu z. B. Meister Eckhardts wohl zu Anfang des 14. Jahrhunderts entstandene „Expositio libri Genesis“, hier die siebte Interpretation des ersten Tages „Himmel und Erde, das heißt Gutes und Böses: der das Übel schafft und Frieden stiftet (Jes 45,7). Denn die Vollkommenheit des Weltalls fordert, daß es Übel gibt“, zit. nach ZAHLTEN, 1979, S. 127.

[1746] Bilder mit der Ernennung Luzifers und seinem Aufruf zur Rebellion begegnen nur in Illustrationen volkssprachlicher Bibeldichtungen oder in Weltchroniken, ERFFA, 1989/1995, 1, S. 303; BLOH, 1993, S. 193, 197; GÜNTHER, 1993, S. 380, 577.

[1747] Sie entstand im 9. Jahrhundert, HELIAND, 1966, S.185f.; ERFFA, 1989/1995, 1, S. 303, 305f.

[1748] So findet sich die gleiche Szene, obschon in anderen Ikonographien auch in der Christherre-Chronik der Universitätsbibliothek Linz, Ms. 472, fol. 4v/a (um 1350) sowie in der ikonographisch davon abhängigen Christherre-Chronik Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. ser. nova 2642, fol. 4r/b, BLOH, 1993, S. 197; GÜNTHER, 1993, S. 380.

[1749] Z. B. in der Christherre-Chronik der Universitätsbibliothek Linz, Ms. 742, fol. 4v/b; oder in einer Sammelhandschrift, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2921, fol. 5b; sowie in einer Wiener Sammelhandschrift, Ebd., 2721, fol. 1v, vgl. Anm. 1748.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

unteren Ende der weit aufgerissene Höllenrachen. Der Schöpfer ist wieder, wie im ersten Bild, im Zentrum des Himmels frontal dargestellt, doch ist sein Thron nun um einen stufenartigen Unterbau erhöht. Links neben ihm stehen inzensierende, rechts betende Engel, die allerdings merkwürdigerweise nicht auf ihn, sondern aus dem Bild heraus blicken. In der Pose des Richters, mit aufgestützter Hand und übergeschlagenem Bein, zeigt seine redend erhobene Rechte, dass er gerade das Urteil verkündet. Es vollzieht sich augenblicklich, die abtrünnigen Engel stürzen aus dem Himmel herab in die lodernden Flammen des Höllenschlundes, ihre Verwandlung in Teufel geschieht im Flug. Nicht ohne Absicht scheinen die fallenden Engel zu einer kreisförmigen Komposition geordnet, als sollte damit das Gegenreich der Hölle angedeutet werden.
Die Szene entspricht mit ihrer Zweiteilung der geläufigen Bildtradition. Vergleichbar sind auch der im oberen Bereich in einer Mandorla thronende Schöpfer, verehrt von anbetenden Engeln, während die abtrünnigen unterhalb einer Querleiste in den geöffneten Höllenrachen herabstürzen[1750].
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 92798

KAT. NR. 328: ERSTER SCHÖPFUNGSTAG: DIE ERSCHAFFUNG VON LICHT UND FINSTERNIS

Fig. 426, 456, Abb. 365, 374, 377

Position: 3a, bis 1941 in 6b.
Maße: H. 83,8 cm, B. 47 cm.
Erhaltung: Innenseite: Bemalung sehr gut. Feuerschmelz noch intakt, die darunter einsetzende Korrosion deutlich sichtbar, hiervon ausgenommen nur die weißen Gläser. Die dunkelrosa Flügel der Engel verbräunt.
Ikonographie: Das Geschehen des ersten Schöpfungstages ist in engem Bezug auf den biblischen Bericht ins Bild gesetzt. Im Zentrum der Komposition steht die Gestalt des Schöpfers[1751]. Er ist auf einem schlichten Kastensitz thronend in Frontalansicht dargestellt[1752], und hat die Rechte segnend erhoben, während seine Linke das auf seinen Knien liegende Buch umfasst[1753]. Hinterfangen wird er von einem gelben kreisrunden Strahlenkranz, der an die sonst übliche Mandorla oder Aureole erinnert, hier aber wahrscheinlich für den Himmel steht[1754]. Ein schmaler Wasserstreifen, der sich wie ein helles Band unterhalb des Himmels hinzieht, verbindet den Logos Creator mit der Vorstellung von dem über den Wassern schwebenden Geist Gottes[1755]. Himmel und Abgrund, angedeutet durch ein Wolkenband und eine graue Bergkuppe, sind antithetisch am oberen und unteren Bildrand angeordnet[1756] und suggerieren zugleich die seit jeher damit verbundene Entstehung von Gut und Böse[1757], die, wie der Segensgestus des Schöpfers und das Buch[1758] bekunden, im göttlichen Plan von Anfang an enthalten war. Dass damit zugleich auch die Trennung von Licht und Finsternis gemeint ist[1759], veranschaulichen die zu Seiten der Wolken knienden Engel, die wie üblich das *Fiat lux* verkörpern[1760], während der Bergkegel im Schatten liegt.
Mit der Beschreibung vom Ende des ersten Tages und der vollzogenen Trennung von Licht und Finsternis folgt die Darstelung der Mehrzahl der entsprechenden Illustrationen[1761]. Obwohl sämtliche Details aus der Bildtradition bekannt sind, stimmt die Komposition der Szene mit keiner der bekannten Darstellungen überein. Sie illustriert jedoch exemplarisch das Vorgehen des Glasmalers, Elemente aus verschiedenen Vorbildern zu kompilieren, um den Text möglichst anschaulich ins Bild zu übertragen.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 92789

[1750] Zahlten, 1979, S. 126, weist darauf hin, dass sich der Bildtypus des Engelsturzes erst ab dem zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts voll entwickelte, unter Bezug auf die Exegese des Petrus Comestor, der die Natur der Engel dem Licht und dem Himmel gleichsetzt und die stürzenden Engel der Finsternis.

[1751] Er ist mit dem Kreuznimbus des Logos-Creator ausgezeichnet, der die Praeexistenz des Messias veranschaulicht, Zahlten, 1979, S. 36; Erffa, 1989/1995, 1, S. 45–47. Sein Aussehen ist dem Christi im Mittelfenster vollkommen angeglichen.

[1752] In etwa vergleichbar scheinen hier Darstellungen englischer Psalter des 13. Jahrhunderts, die den Schöpfer im Zentrum des Sechstagewerkes in einer Mandorla und mit dem Buch auf einem Thron sitzend zeigen, Zahlten, 1979, Abb. 63–65.

[1753] Es geht vermutlich auf Apc 5,1zurück. Als bildhafter Ausdruck für das allumfassende Wissen Gottes könnte es zugleich auch auf die Heilsplanung hinweisen, Meulen, 1966, S. 82–100, hier S. 82f.; Bloh, 1993, S. 200f.

[1754] Der kreisförmige Himmel begegnet seit dem 11. Jahrhundert, Zahlten, 1979, S. 130f., Abb. 1, 217; 58, 45. Angeregt wurde das Motiv vielleicht von der in Ps 104,1f. geschilderten Vorstellung des mit Licht bekleideten Schöpfers, für diesen Hinweis danke ich Dr. Stephan Waldhoff, Berlin.

[1755] Das Motiv folgt der Mehrzahl der entsprechenden Illustrationen, Zahlten, 1979, S. 119, 128, Abb. 234, auch wenn der Geist Gottes im Allgemeinen als Taube dargestellt wird, Ebd., S. 131.

[1756] Beide Motive, sowohl die Wolkenformation als auch der Berg, entstammen der geläufigen Bildtradition, desgleichen ihre Disposition am oberen und unteren Rand des Bildfeldes, Zahlten, 1979, S. 128, Abb. 234.

[1757] LCI, 4, 1974, Sp. 109f. (Jan van der Meulen). Ikonographisch annähernd vergleichbar erscheint hier eine Miniatur aus dem noch im 12. Jahrhundert entstandenen englischen Bestiarium in der Bodleian Library, Oxford, Ashmole 1511, fol. 4v, Zahlten, 1979, Abb. 151.

[1758] Vgl. Anm. 1753.

[1759] Vergleichbar ist hier die Miniatur eines noch im 12. Jahrhundert entstandenen englischen Bestiariums in der Bodleian Library, Oxford, Ashmole 1511, fol. 4v, die den Christlogos vor dem kreisrunden Kosmos schwebend zeigt, Licht und Finsternis sind als helles und dunkles Wellenband am oberen und unteren Bildrand veranschaulicht, Zahlten, 1979, Abb. 151.

[1760] Engel gelten seit Augustinus als Symbole für die Erschaffung des Lichts, Zahlten, 1979, S. 123–128 und Erffa, 1989/1995, 1, S. 61f., mit dem Hinweis auf das IV. Laterankonzil, das diese Auffassung sanktioniert hatte. Auf den meisten entsprechenden Darstellungen füllen die Engel allein die Bildfläche oder sie stehen neben dem Schöpfer bzw. ihm gegenüber. Engel, die am oberen Bildrand das Licht verkörpern, begegnen jedoch annähernd vergleichbar in der im 2. Viertel 13. Jahrhunderts in England entstandenen Bibel des Robert de Bello, London, British Library, Burney Ms. 3, fol. 5v, Zahlten, 1979, S. 125, Abb. 96, 195.

[1761] Zahlten, 1979, S. 119.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KAT. NR. 329: DRITTER SCHÖPFUNGSTAG: DIE TRENNUNG VON LAND UND WASSER UND DIE ERSCHAFFUNG DER PFLANZEN

Fig. 426, 456, Abb. 365, 375

Position: 3b, bis 1941 in 10c.
Maße: H. 83,5 cm, B. 47,7 cm.
Erhaltung: Innenseite: Schwarzlot vorzüglich, winzige Ausbrüche nur auf der linken Hand des Schöpfers und im Bereich der Wellen rechts unten. Unversehrt der Feuerschmelz der Gläser, darunter vor allem bei Blau stellenweise einsetzende Korrosion, Rot mit sporadischem Lochfraß. Außenseite: Die obere smaragdgrüne Baumkrone mit punktförmiger Verwitterung, deutlich sichtbar die ehemals bemalten, nun vollständig korrodierten Partien. Gelb zum Teil noch mit Feuerschmelz, teilweise korrodiert oder mit Lochfraß, der flächige Halbtonüberzug über den Schultern des Schöpfers noch im Ansatz zu erkennen. Die übrigen Gläser abgewittert mit dünnen, nur auf Blau gelegentlich stärkeren Belägen. Rostbraune Verfärbungen unterhalb der Windstangen.
Ikonographie: Auch die Schilderung des dritten Tagwerks erfolgt in enger Übereinstimmung mit dem biblischen Text (Gen 1,9–13). Der Logos Creator ist, umgeben von der kreisrunden Aureole des Himmels, in der oberen Bildhälfte dargestellt. Er steht, dem Betrachter frontal zugewendet in der Bildachse und hat die linke Hand noch im Redegestus erhoben. Die Teilung der Elemente ist jedoch bereits vollzogen, das Wasser füllt als Ozean den Hintergrund, während sich das Land im Vordergrund inselartig erhoben hat. In seiner Mitte ragt ein steiler, spitzer Berg fast bis an den Rand der Himmelsscheibe empor. Er ist dicht bewachsen mit Gras und trägt bereits zahlreiche Bäume, von denen Ahorn, Feigen, Eichen und Linden an ihren Blättern zu erkennen sind.
Aus der Bildtradition, die freilich für diese Szene nur wenig Varianten bietet, wurde das Gewässer und der mit Bäumen bestandene Hügel übernommen[1762]. Für die sehr steile Form des Berges ist kein Vorbild bekannt, da die Erde jedoch auch im Bild der Weltuntergangs als steiler spitzer Berg und nicht wie sonst als platte Ebene gestaltet ist (Abb. 463), sollte die Analogie hier vermutlich die typologische Entsprechung der Ereignisse anschaulich machen.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 92791

KAT. NR. 330: ZWEITER SCHÖPFUNGSTAG: DIE TRENNUNG DER WASSER

Fig. 426, 456, Abb. 365, 376

Position: 3c, bis 1941 in 7c.
Maße: H. 83,2 cm, B. 47 cm.
Erhaltung: Bemalung stabil, vereinzelt winzige Ausbrüche auf den Wellen am oberen und unteren Rand. Glasoberflächen mit intaktem Feuerschmelz, Ansätze von Lochfraß auf Blau. Außenseite: Bemalung erloschen. Glasoberflächen durchgehend abgewittert mit dünnen, noch transparenten Belägen, ausgenommen Gelb, hier ist sogar der Feuerschmelz zum Teil noch erhalten.
Ikonographie: Auch die Schilderung des zweiten Tagewerks erfolgt in strenger Anlehnung an den Bibeltext (Gen 1,6f.), doch wird diesmal das Geschehen als sukzessiv ablaufender Prozess beschrieben: Von der Himmelsscheibe hinterfangen, steht Gott nach links gewendet im Zentrum des Bildes. Mit redend erhobenen Händen scheint er gerade die Teilung der Elemente zu vollziehen. Das Firmament schiebt sich als leere, annähernd halbrunde Form von rechts in einem großen Bogen ins Bild hinein und verdrängt die Wassermassen, die sich nun am oberen und unteren Ende des Bildes sammeln, als den Orten über und unter dem Firmament.
Wellenformen über und unter dem Schöpfer zählen zu den geläufigsten Versionen des Motivs. Dass sie an einer Seite noch verbunden sind, findet sich freilich nur gelegentlich, etwa in den Illustrationen einer englischen Bibel aus dem 12. und einer sächsischen Bibel aus dem 13.Jahrhundert[1763]. Relativ selten begegnet auch die einem Kreissegment ähnliche Gestaltung des Firmaments, z. B. auf der Wandmalerei in der Klosterkirche Wienhausen und in einer Hamburger Bibel von 1255[1764].
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 92799

KAT. NR. 331: DIE ERSCHAFFUNG DES PARADIESES

Fig. 426, 456, Abb. 365, 378, 381

Position: 4a, bis 1941 in 9c.
Maße: H. 83 cm, B. 42 cm (ohne Rand).
Erhaltung: Vollständig original. Innenseite: Schwarzlot vorzüglich inklusive der Halbtöne auf den Wolken. Feuerschmelz der Gläser intakt, die darunter einsetzende Korrosion sichtbar. Inkarnat mit leichter Verbräunung, ausgespart nur die bemalten Stellen. Außenseite: Bemalung verloren. Die Glasoberflächen durchgehend abgewittert, mit dünnen, auf den Grüntönen dickeren Korrosionsbelägen.
Ikonographie: Rechts im Bild und halb nach links gewendet steht Gott. Er hat die Hände im Schöpfungsgestus erhoben und blickt zufrieden auf die Anhöhe ihm links gegenüber, die dicht bewachsen ist mit Gras, Kräutern, Platanen-, Feigen-, Eichen- und Lindenbäumen[1765].
Dem jahwistischen Schöpfungsbericht gemäß setzte Gott nach der Beseelung Adams die Erschaffung des Paradieses ins Werk und ließ dort inmitten von allerlei fruchttragenden Bäumen den Baum des Lebens aufwachsen (Gen 2,8–9)[1766]. Möglicherweise ist damit der Baum auf der Spitze des Hügels gemeint. In seinem Aussehen mit den an langen Stielen stehenden herzförmigen Blättern gleicht er jedenfalls dem Baum der Erkenntnis in den

[1762] Vgl. z. B. das Mosaik in der Kathedrale von Monreale (1174/76) und die entsprechende Illustration der Neapler Bibel von 1362, dort befindet sich allerdings das Gewässer immer im Vorder- und der Berg im Hintergrund, Zahlten, 1979, S. 164f., Abb. 313, 316.
[1763] Zahlten, 1979, S. 157, Abb. 291f. Die Formulierung geht vielleicht zurück auf Vorbilder, die nicht zusammenhängende, sondern dem naturwissenschaftlichen Verständnis der Zeit entsprechend durch Luft erwärmte, aufsteigende Wasser veranschaulichten, Ebd., S. 158, 164.
[1764] Ebd., S. 161, Abb. 309f.
[1765] Chorfenster der St. Marienkirche, 2008, Abb. von n II, 4a, dort bezeichnet als Erschaffung der Pflanzen.
[1766] Auch in der Millstädter Genesis pflanzt Gott das Paradies nach dem Werk der sieben Tage, Gutfleisch-Ziche, 1997, S. 52.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

folgenden Szenen, auch wenn er hier, im Augenblick seiner Entstehung, noch keine Früchte trägt und die Blätter nach unten hängen[1767].

Die Erschaffung des Paradieses wurde nicht oft dargestellt und erscheint in den wenigen bekannten Zyklen meist nach dem Sechstagewerk[1768]. Die Komposition folgt, womöglich weil das Motiv nur selten vorkam, dem Muster des fünften Schöpfungstages mit der Erschaffung der Tiere (Abb. 380). Die beiden Bilder sind fast identisch, nur dass sich jetzt links vom Herrn anstelle des mit Tieren bevölkerten Berges der Garten Eden befindet.

Auf fast identische Weise, als ein mit Bäumen bestandener Berg, ist das Paradies auch bei der Entsendung der Propheten im Antichristfenster dargestellt (Abb. 449)[1769].

Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 92800

KAT. NR. 332: VIERTER SCHÖPFUNGSTAG: DIE ERSCHAFFUNG DER GESTIRNE

Fig., 426, 456, Abb. 365, 379

Position: 4b, bis 1941 in 5a.

Maße: H. 83,5 cm, B. 47,5 cm.

Erhaltung: Innenseite: Bemalung stabil, geringfügig berieben. Feuerschmelz gut, darunter bei allen Gläsern der stellenweise einsetzende Lochfraß sichtbar.

Ikonographie: Das Glasgemälde zeigt in schlüssiger Verbildlichung der Bibelstelle die Ereignisse des vierten Tages, an dem Gott die Lichter des Himmels erschuf „die Tag und Nacht voneinander trennen und nach denen man Tage, Jahre und Festzeiten bestimmen kann“ (Gen 1,14–19). Rechts im Bild steht Gott nach links gewendet, seine redend erhobenen Hände bringen den Schöpfungsvorgang zum Ausdruck. Es ist bezeichnend für die konsequente Bildlogik der Glasmalereien, dass er von nun an nicht mehr im Himmel, sondern auf der am Vortag erschaffenen Erde dargestellt wird[1770]. Deren bereits vielfältige Gestalt veranschaulicht eine über einem Gewässer nach links ansteigende und mit verschiedenen Pflanzen bewachsene Böschung. In der oberen Bildhälfte ist zweigeteilt das Firmament dargestellt: links der Tag mit hellen Wolken und der roten Sonne, rechts die Nacht mit einem blassgelben Mond vor dunkelblauem mit Sternen besetzten Grund[1771]. Die beiden Planeten sind mit Gesichtern versehen, die auf alte Bildtraditionen und ihre Personifizierung als Sol und Luna hinweisen.

Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 92801

KAT. NR. 333: FÜNFTER SCHÖPFUNGSTAG: DIE ERSCHAFFUNG DER TIERE

Fig. 426, 456, Abb. 365, 380

Position: 4c, bis 1941 in 9a.

Maße: H. 82,7 cm, B. 46,5 cm.

Erhaltung: Innenseite: Bemalung vorwiegend gut, geringfügige Abreibungen auf dem dunkelrosa Fell der Hirsche, vereinzelte Ausbrüche bei den Wellen und Wolken. Feuerschmelz intakt, Inkarnat mit beginnender Verbräunung, ausgespart nur die bemalten Partien. Außenseite: Glasoberflächen gleichmäßig abgewittert, nur der obere Rand am Kopf des Schöpfers noch intakt. Smaragdgrün mit Lochfraß, die im Halbton bemalten Stellen vollständig korrodiert.

Ikonographie: Rechts im Bild und nach links gewendet steht der Schöpfer. Er ist so groß, dass er mit dem Kopf den Himmel berührt, von wo Sonne und Mond auf das Geschehen herabblicken. Ihm gegenüber, auf einem steil aufragenden, mit Linden-, Eichen- und Ahornbäumen bewachsenen Berg sitzen paarweise übereinander gestaffelt die Tiere und blicken ihn erwartungsvoll an. Zu erkennen sind Schafe, Reh und Hirsch, Löwen(?) und als letzte in der Reihe Ziegen, die er seinem Gestus nach eben erst erschaffen hat. Ganz oben in den Baumwipfeln schaukeln sich zwei Vögel und beobachten das Ereignis.

Ob ihre Anwesendheit nur als Neugier zu deuten ist, erscheint nicht ganz sicher. Zwar wurden nach Gen 1,20–25 die Tiere des Landes und Adam am sechsten Tag, die Fische und Vögel hingegen bereits am fünften Tag erschaffen[1772]. Dennoch wird in den entsprechenden Illustrationen die Erschaffung aller Tiere – der Vögel, Fische und Vierfüßler – häufig zu einem Bild verbunden[1773].

Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 92792

[1767] Nach dem Wortlaut von Gen 2,9 wuchsen in der Mitte des Paradieses zwei Bäume, der Baum der Erkenntnis und der Baum des Lebens. Die Exegese hat daraus den Antagonismus Todesbaum – Lebensbaum entwickelt, Ansatzpunkt für viele heilsgeschichtliche Allegorien. In der mittelalterlichen Kunst wird jedoch im allgemeinen in der Mitte des Paradieses immer nur ein einzelner, hervorgehobener Baum dargestellt. Entsprechend ist in dem Bericht von Sündenfall (Gen 3,3–7) und Vertreibung (Gen 3,22) stets nur von einem Baum die Rede, ERFFA, 1989/1995, 1, S. 105f., 119–128; zu der weiter gefassten Interpretation des Lebensbaumes als Vorbild des Erlösungsbaumes, ebd., S. 107–114.

[1768] Zum Beispiel in der „Millstädter Genesis“ aus dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts, fol. 7r, GUTFLEISCH-ZICHE, 1997, Tabelle 3, S. 52; ERFFA, 1989/1995, 1, S. 91–98, hier 94.

[1769] Die Anlage des Gartens Eden auf einem Berg nimmt vielleicht Bezug auf die Vision Ezechiels (Ez 28,13f.). Sie scheint auf eine altorientalische Überlieferung zurückzugehen und findet sich auch bei Ephräm dem Syrer, dem Äthiopischen Adambuch und in Offb 21,10, ERFFA, 1989/1995, 1, S. 93.

[1770] Die Darstellung der Schöpfungstage belegt geradezu beispielhaft die konsequente und streng am Text orientierte Erzählweise des Glasmalers, wenn er den Schöpfer bis zur Erschaffung der Erde vom Himmel aus agieren lässt und erst danach auf dem Erdboden. Keinesfalls besteht der Schöpfungszyklus daher, wie vermutet wurde, aus den Resten von zwei verschiedenen Bildfenstern, SACHS, 1982, S. 188. Zur Scheidung der Schöpfung in eine kosmische und eine irdische Sphäre LCI, 4, 1974, Sp. 115, 118 (Jan van der Meulen).

[1771] Zu den geläufigen Motiven zählt die senkrechte Einteilung des Firmaments in einen Tag- und einen Nachtbereich, desgleichen die Charakterisierung von Sonne und Mond mit Gesichtern. Die rote Farbe der Sonne erklärte Honorius Augustodunensis durch ihre Entstehung aus dem Element Feuer, der Mond hingegen verfüge über keine eigene Leuchtkraft, sondern reflektiere nur den Schein der Sonne. Die nach unten halbrunde Form des Firmaments erinnert an Darstellungen in denen es als große runde Scheibe gezeigt wird, wie auf dem Westportal-Tympanon des Ulmer Münsters (1383/91), ZAHLTEN, 1979, S. 174f., 177f., Abb. 345; BLOH, 1993, Abb. 98.

[1772] ERFFA, 1989/1995, 1, S. 72.

[1773] Nicht auszuschließen ist freilich, dass die Erschaffung der Vögel und Fische auf einem der verlorenen Glasgemälde des Fensters dargestellt war, vgl. hierzu ZAHLTEN, 1979, S. 187–195; ERFFA, 1989/1995, 1, S. 74–76.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KAT. NR. 334: SECHSTER SCHÖPFUNGSTAG: DIE ERSCHAFFUNG ADAMS

Fig. 426, 428, 456, Abb. 365, 382

Position: 5a, bis 1941 in 10a.
Maße: H. 82,5 cm, B. 47,5 cm.
Erhaltung: Größere Ergänzung des 19. Jahrhunderts im oberen linken Bildrand. Mehrere Sprünge[1774].
Ikonographie: In der Bildachse, leicht nach rechts versetzt, steht der Schöpfer. Seine hünenhafte Gestalt reicht bis zum Firmament, von dort blicken links die Sonne, rechts der Mond auf ihn hernieder. Links vor ihm sitzt Adam zwischen Bäumen auf einer Rasenbank. Er ist von deutlich kleinerer Statur, hat die Augen fest geschlossen und die Hände betend gefaltet. Gott wendet sich mit einem halben Schritt zu Adam hin, hat die Rechte leicht hinter sein Haupt gelegt und scheint mit der Linken seine Augen berühren zu wollen, wie um sie zu öffnen.
Die Szene setzt mit der Erschaffung des Menschen Abschluss und Krönung des Sechstagewerks ins Bild[1775]. Gezeigt wird jedoch nicht die gleichfalls übliche Modellierung seines Körpers aus Erde nach Gen 2,6, sondern der Moment seiner Belebung durch die Berührung der Hand Gottes[1776].
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 97350

KAT. NR. 335: ADAM GIBT DEN TIEREN NAMEN

Fig. 426, 456, Abb. 365, 383

Position: 5b, bis 1941 in 11a.
Maße: H. 83 cm, B. 46,5 cm.
Erhaltung: Innenseite: Bemalung gut, geringfügige Abreibungen bei den Löwen (Hunden?), an der Hüfte Adams und im Fell der Hirsche. Einsetzende Verbräunung bei Inkarnat, Pergament, Blauviolett und Dunkelrosa. Feuerschmelz der Gläser noch intakt, darunter nur bei Blau einzelne korrodierte Stellen sichtbar. Außenseite: Smaragdgrün und das Zitronengelb der Vögel mit Lochfraß, die bemalten Partien vollständig abgewittert. Sonst keine Spuren der ehemaligen Bemalung. Oberflächen durchgehend abgewittert mit sehr dünnen Belägen, etwas dicker nur auf Inkarnat, dem gelben Mond und dem violetten Gewand. Rostbraune Verfärbungen im Bereich der Windeisen.
Ikonographie: Der Schöpfer steht am rechten, Adam, deutlich kleiner, ihm gegenüber am linken Bildrand. Zwischen beiden in der Bildachse sind Büsche und Bäume fast bis zu den Wolken hinauf übereinander getürmt. Auf und in den Baumkronen sitzen diverse Vogelpaare, vor den Büschen haben sich verschiedene Landtiere eingefunden, ebenfalls zu Paaren geordnet und nach ihrer Größe gestaffelt. Man meint, in ihnen Schafe, Schweine, Löwen, Reh und Hirsch sowie Papageien, Tauben und Adler zu erkennen. Alle Tiere sind Adam zugewandt und blicken ihn erwartungsvoll an. Der Menschenvater geht mit fröhlichem Eifer ans Werk: er wendet sich den Tieren zu, zeigt auf jedes einzelne und nennt seinen Namen. Der Herr begleitet sein Tun mit einer zustimmenden Geste und segnet die benannten Tiere.
Die Darstellung illustriert den in Gen 2,19 geschilderten Vorgang. Sie ist wohl bewusst als Pendant zur Erschaffung der Tiere (Abb. 380) gestaltet – doch während die Tiere dort den Logos Creator anblicken, sehen sie hier Adam an. Mit der Namengebung übt Adam ein altes Symbol der Herrschaftsübernahme aus. Der Segensgestus Gottes könnte daher auch bedeuten, dass er ihn hier gemäß Gen 1,28 zum Herrn über die gesamte Schöpfung einsetzt[1777]. Die Ikonographie folgt im Wesentlichen der gängigen Bildtradition. Das Motiv scheint vor allem im 12. und frühen 13. Jahrhundert beliebt gewesen zu sein[1778]. Später begegnet es nur noch in Bibel- und Psalterillustrationen sowie in Bestiarien[1779].
Stil: Gott ist hier mit Backenbart dargestellt, im Gegensatz etwa zu dem bartlosen Schöpfer bei der Erschaffung der Tiere (Kat. Nr. 333). Offensichtlich wurde die Scheibe von einer anderen Hand ausgeführt, entsprechend unterschiedlich ist auch die Zeichnung der Tiere, die der Beine Adams mit der Wiedergabe der Wadenmuskeln, oder der Blätter, die hier nicht radiert sind.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 92802

KAT. NR. 336: DIE ERSCHAFFUNG EVAS

Fig. 426, 456, Abb. 365, 384f.

Position: 5c, bis 1941 in 12c.
Maße: H. 83,4 cm, B. 46, 5 cm.
Erhaltung: Die Scheibe wurde vermutlich 1828 am oberen Rand beschnitten. Innenseite: Schwarzlot stabil. Beim unteren Apfel Rotüberfang durchbrochen. Feuerschmelz der Gläser intakt, darunter einsetzende Korrosion bei Inkarnat, Blau stellenweise mit stumpfer Oberfläche. Außenseite: Smaragdgrün mit Lochfraß, die im Halbton bemalten Partien abgewittert. Die übrigen Gläser flächig korrodiert mit dünnen Belägen. Im Bereich des unteren Windeisens rostbraune Verfärbungen an den Lötstellen.
Ikonographie: Auf einer schräg nach links ansteigenden Anhöhe ist Adam im Schatten des Apfelbaumes, den Kopf in die Hand gestützt und ein Bein angewinkelt, in tiefen Schlaf gesunken. Ihm gegenüber am rechten Bildrand steht Gott und nimmt die aus seiner Seite emporwachsende Eva mit ausgestreckten Armen in Empfang. Sie kommt mit gefalteten Händen zur Welt und sieht dabei ihren Schöpfer aufmerksam an. Am oberen Bildrand war vermutlich der Himmel mit Sonne und Mond dargestellt, wie in den anderen Paradiesszenen.
Die Szene folgt der geläufigen Bildtradition[1780], nur das Motiv des Apfelbaums findet sich nicht so häufig[1781]. Es spielt darauf

[1774] Vgl. oben Anm. 1739.

[1775] Die beiden Schöpfungsberichte, die „Priesterschrift“ (Gen 1–2,4a) und der „Jahwistische Bericht“ (Gen 2,4b–3,24) sind in sich uneinheitlich, da sie aus verschiedenen Traditionen zusammengesetzt wurden, Westermann, 1985, S. 13f.

[1776] Wie z. B. auf der Hildesheimer Bronzetür von 1015, Erffa, 1989/1995, 1, S. 79. Gleichermaßen üblich war das Motiv der Beseelung, das jedoch durch das Einhauchen des göttlichen Atems veranschaulicht wurde, oder wie auf dem entsprechenden Glasgemälde im Erfurter Dom, wo Gott den kniend zu ihm aufblickenden Adam mit der Linken unters Kinn greift und mit der Rechten segnet, s II, 4c (1370/80), CVMA Deutschland XV, 2, 1980/1983, 2, Abb. 18.

[1777] Erffa, 1989/1995, 1, S. 139–144.

[1778] Davor begegnet es nur selten. Prägend für die Ikonographie war die Cotton-Genesis, die als Vorlage für die Vorhallenmosaiken von San Marco in Venedig diente, ebd., S. 141.

[1779] In den Bestiarien lag der Nachdruck der Szene darauf, dass Adam kraft seiner Befugnis den einzelnen Tieren auch ihre Aufgabe zuweist, ebd., S. 142.

[1780] Etwa im Tympanon des Ulmer Münsters, Zahlten, 1979, Abb. 18.

[1781] Die Szene wurde nach dem Vorbild des Glasgemäldes auch auf der Bronzetaufe von 1376 aus der Marienkirche dargestellt.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

an, dass mit der Erschaffung Evas der Sündenfall eingeleitet wurde[1782]. Da es hier auffällig ins Bild gesetzt ist, sollte dieser Aspekt wohl besonders deutlich hervorgehoben werden. Unter typologischem Aspekt erhält die Szene darüber hinaus noch weitere Bedeutung, galt doch der Schlaf Adams und die Geburt Evas als alttestamentliches Vorbild für die Entstehung der Kirche aus Christi Tod[1783].
Stil: Der Schöpfer ist hier wieder mit Bart dargestellt. Auffallend auch der Versuch, das linke Bein Adams realistisch zu zeigen, mit der nach oben gedrehten Fußsohle.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 92803

KAT. NR. 337: HOCHZEIT VON ADAM UND EVA

Fig. 426, 456, Abb. 365, 386

Position: 6a, bis 1941 in 4c.
Maße: H. 83,4 cm, B. 48 cm.
Erhaltung: Innenseite: Bemalung ausgezeichnet. Glasoberflächen glatt und glänzend, darunter stellenweise bei allen Gläsern, ausgenommen Weiß, die einsetzende Korrosion sichtbar. Außenseite: Keine Bemalung. Oberflächen durchgehend abgewittert mit unterschiedlich dichten Belägen, dünnere nur auf Gelb. Smaragdgrün mit dichtem Lochfraß, die Bemalung negativ korrodiert.
Ikonographie: Der Schöpfer steht frontal in der Bildachse, zu seinen Seiten und etwas kleiner von Gestalt Adam und Eva. Wie seine erhobene Rechte zeigt, spricht er gerade die zeremoniellen Worte, während seine Linke mit priesterlicher Gebärde die ineinander gelegten Hände des Paares umfasst. Adam antwortet mit einem Redegestus und Eva hebt zustimmend ihre Hand.
Die Darstellung entspricht der üblichen Ikonographie. Wenn hier anstelle der gleichfalls geläufigen Darstellung der Zuführung Evas, das Bild der Hochzeit der Stammeltern gewählt wurde, so sicher im Hinblick auf die mit diesem Motiv verbundene typologische Bedeutung als Vorbild der Vermählung Christi mit der Kirche, die symbolisch durch die Krönung Marias in der Spitze des Mittelfensters ins Bild gesetzt ist (Abb. 363)[1784].
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 92804

KAT. NR. 338: GOTT VERBIETET, VOM BAUM DER ERKENNTNIS ZU ESSEN

Fig. 426, 429, 456, Abb. 365, 387

Position: 6b, bis 1941 in 3b.
Maße: H. 84 cm, B. 48,5 cm.
Erhaltung: Nur wenige Ergänzungen. Viele Sprünge[1785].
Ikonographie: Gott hat Adam und Eva zum Baum der Erkenntnis geführt auf eine Anhöhe inmitten des Paradieses. Nun stehen sie rechts vor ihm, neben ihrem Schöpfer und halb von seiner Gestalt verdeckt. Mit erhobener Hand und wie segnend ausgestreckten Fingern erläutert er die besondere Bewandtnis des Baumes und sein Verbot, von den Früchten zu essen. Mit der Linken hat er die Hand Adams ergriffen, der folgsam seinen Worten lauscht. Eva hingegen hat die Hand unters Kinn gelegt und blickt vom Baum weg aus dem Bild heraus.
Mit besonderer Sorgfalt ist die Schönheit des Paradieses herausgestellt, als Stimmungsbild, wie es in jener Zeit selten ist. Die roten Äpfel sind Zeichen der Fruchtbarkeit[1786], desgleichen der üppige Wuchs und die Vielfalt der übrigen Pflanzen. Lediglich der Feigenbaum vor dem munter plätschernden Bach könnte vielleicht, wie die Haltung Evas, als Hinweis kommenden Unheils gedeutet werden. Wie z. B. in der Altsächsischen Genesis und in den meisten entsprechenden Bildern[1787], wird hier das Verbot entgegen dem biblischen Bericht (Gen 12,16) an Adam und Eva gemeinsam ausgesprochen[1788].
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 97351

KAT. NR. 339: SÜNDENFALL

Fig. 426, 456, Abb. 365, 388f.

Position: 6c, bis 1941 in 4a.
Maße: H. 83,8 cm, B. 47,5 cm.
Erhaltung: Innenseite: Die Bemalung ist in vorzüglichem Zustand, nur vereinzelt geringfügige Ausbrüche. Die Glasoberflächen sind noch vollkommen intakt, darunter wird vor allem bei den roten und grünen Gläsern punktförmige Verwitterung sichtbar.
Ikonographie: Der Sündenfall ist, wie üblich, in einer symmetrischen Komposition dargestellt. Am linken und rechten Bildrand stehen Adam und Eva und zwischen ihnen auf einer kleinen Anhöhe in der Bildachse der Baum der Erkenntnis mit fünf leuchtend roten Äpfeln. Um seinen Stamm ringelt sich wendelförmig die Schlange. Im aufgesperrten Rachen hält sie Eva einen Apfel hin, womit zugleich auch die Versuchung Evas ins Bild gesetzt

[1782] Unter Umständen nimmt es Bezug auf Vers 8,5 des Hohen Liedes „sub arbore malo suscitavi te“, der im Blick auf die zweifache Bedeutung des Wortes „malum“ als Hinweis auf den Sündenfall verstanden wurde, ERFFA, 1989/1995, 1, S. 121f.

[1783] Eva, die Mutter alles Lebendigen (Gen 3,20), wurde auch als Typus der Kirche angesehen, ERFFA, 1989/1995, 1, S. 147f., 150–157, 235. Die „Bible moralisée“ bemerkt zu dieser Szene: „Eva, die aus der Seite Adams hervorkommt, bedeutet die heilige Kirche, die aus der Seite Jesu Christi hervorkommt“, BIBLE MORALISÉE, S. 49, 3 b.

[1784] Die typologische Interpretation der Hochzeit von Adam und Eva scheint seit dem 12. Jahrhundert zum theologischen Gemeingut gehört zu haben. Entsprechende Auslegungen begegnen in dem um 1160 entstandenen geistlichen Gedicht „Die Hochzeit“, waren aber auch Gegenstand von Predigten oder Hoheliedkommentaren, VL, 4, 1983, Sp. 77–79 (Peter Ganz). Als Motiv begegnet die Hochzeit der Stammeltern zusammen mit der Vermählung von Christus und seiner Kirche zuerst in der BIBLE MORALISÉE, fol. 4a; ERFFA, 1989/1995, 1, S. 158f., 305.

[1785] Vgl. oben Anm. 1739.

[1786] Nach Gen 3,6 war der Baum der Erkenntnis „pulchrum oculis aspectuque delectabile“.

[1787] Die Szene ist unter einem ähnlichem Aspekt leicht variiert auch auf der Bronzetaufe von 1376 aus der Marienkirche dargestellt, hier steht der Schöpfer in der Bildachse und zeigt mit der Hand auf den Baum. Adam rechts neben ihm wiederholt seine Geste, während Eva, obwohl sie Gott an der Hand fasst, die Hände vor dem Leib verschränkt und starr aus dem Bild heraussieht.

[1788] Die Verbreitung dieses Motivs geht vielleicht, wie ERFFA, 1989/1995, 1, S. 137f., vermutet, auf den Wortlaut „utrique simul data est“ in Petrus Comestors „Historia scholastica“ zurück.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

ist. Zusammen mit dem Apfel, den Adam gerade zum Munde führt, sind es sieben Äpfel. Es liegt nahe, in ihrer Zahl einen Hinweis auf die sieben Todsünden zu vermuten.
Der Sündenfall, als das Ereignis, das Errettung notwendig macht und das Heilsgeschehen auslöst[1789], zählt zu den ältesten Bildthemen der christlichen Kunst und war wohl das am weitesten verbreitete Bild des Alten Testaments[1790]. Auch wenn das Motiv im Großen und Ganzen recht einheitlich dargestellt wurde, zeigt sich doch an kleineren Varianten im Detail, dass jeweils unterschiedliche Aspekte der theologischen Interpretation ins Licht gerückt werden sollten. So erscheint Adam, der im Begriff ist, in den Apfel zu beißen, hier als der primär Handelnde, während Eva eher die Rolle der Mittlerin erhält[1791]. Vielleicht darf man darin eine typologische Anspielung auf das Verhältnis von Christus und Maria-Ecclesia erkennen[1792].
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 92793

KAT. NR. 340: GOTT STELLT ADAM UND EVA ZUR REDE

Fig. 426, 456, Abb. 365, 390, 393

Position: 7a, bis 1941 in 5c.
Maße: H. 83 cm, B. 47,5 cm.
Erhaltung: Relativ schlecht. Innenseite: Bemalung stabil, Feuerschmelz intakt. Die Außenseite durchgehend mit dicken Korrosionsbelägen bedeckt. Durch die verminderte Transparenz fällt die unterschiedliche Farbigkeit der grünen Gläser kaum auf.
Ikonographie: Mit vehementem Schritt tritt Logos Creator von rechts ins Bild, Haltung und Miene, auch die erhobenen Hände drücken Empörung aus. Sein Zorn gilt Adam und Eva, die sich in den Sträuchern unter dem Baum der Erkenntnis ihm gegenüber verborgen haben.
Die Szene, die als wörtliche Illustration von Gen 3,7–10 erscheint, folgt der gängigen Bildtradition[1793]. Im Moment ihrer Schuld werden sich die Stammeltern ihrer Nacktheit bewusst und verstecken sich vor Gott, der in der Abendkühle im Paradies lustwandelt. Mit dem Ruf nach Adam eröffnet er das Verhör. Dessen gebückter Rücken zeigt seine Bereitschaft, sich dem Richtspruch zu beugen, während seine flehend erhobenen Hände um Nachsicht bitten[1794].
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 92805

KAT. NR. 341: VERURTEILUNG VON ADAM UND EVA

Fig. 426, 430, 456, Abb. 365, 391

Position: 7b, bis 1941 in 5b.
Maße: H. 84,5 cm, B. 48 cm.
Erhaltung: Mehrere bereits im 19. Jahrhundert ergänzte Gläser. Vereinzelte Sprünge[1795].
Ikonographie: Der Schöpfer steht hoch aufgerichtet rechts im Bild und hat die Rechte redend erhoben, während seine Linke auf die Schlange zeigt. Sein Urteilsspruch gilt der Schlange, die bereits vom Fluch getroffen zu Boden gesunken ist und nun quer über den Bildvordergrund kriechend nach rechts aus dem Bild fortstrebt. Über ihr, auf einer leicht ansteigenden Wiese steht aneinander gedrängt das erste Menschenpaar. Seine Haltung drückt Schuldbewusstsein und Angst aus. Adam hält ein Büschel Eichen- oder Feigenblätter vor seine Scham. Dem Vorwurf des Richters begegnet er, indem er auf Eva zeigend die Schuld an sie weitergibt. Sie hingegen bezichtigt mit beredter Geste die Schlange als Urheberin des Unheils.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 97352

KAT. NR. 342: BEKLEIDUNG DER STAMMELTERN

Fig. 426, 456, Abb. 365, 392

Position: 7c, bis 1941 in 8b.
Maße: H. 83,3 cm, B. 48 cm.
Erhaltung: Innenseite: Feuerschmelz der Gläser und Bemalung intakt, winzige Ausbrüche auf der linken Hand des Schöpfers. Außenseite: Auf dem grünen Gewand Spuren der ehemaligen Bemalung an dem dort wesentlich dichteren Lochfraß erkennbar. Die übrigen Gläser gleichmäßig korrodiert und mit dünnen Belägen, dickere, opake nur auf dem roten Nimbus. Verfärbungen unter den Windeisen.
Ikonographie: Rechts und links im Bildvordergrund sind Adam und Eva einander gegenüberstehend dargestellt. Sie bedecken ihre Blöße, Eva mit Apfel- und Adam mit Feigenzweigen. Über ihnen in der Bildachse ist zwischen den Wolken der Schöpfer erschienen und reicht ihnen Kleider.
Die Szene illustriert Gen 3,22 und entspricht der Bildtradition, von der freilich nur wenige Beispiele bekannt sind[1796]. Sie findet nach der Vertreibung statt, denn der Logos Creator ist nun nicht mehr, wie noch im Paradies, neben dem Urelternpaar auf der Erde dargestellt.

[1789] Ebd., S. 178–191.

[1790] Es steht als Typus der Kreuzigung Christi gegenüber. Adam, der durch seine Sünde die Sterblichkeit in die Welt brachte, galt als Präfiguration Christi, der durch sein Leiden die Menschen von der Sünde befreite und ewiges Leben brachte (1 Cor 15,21), vgl. hierzu ausführlich Erffa, 1989/1995, 1, S. 193–201. Unter Bezug auf den Sündenfall ist auch beim Abstieg Christi in die Vorhölle die Erlösung der sündigen Stammeltern ins Bild gesetzt, indem Christus Adam am Arm fasst und aus dem Höllenrachen heraus führt, vgl. Abb. 346.

[1791] Dieser Gedanke wird häufig in der Exegese zum Ausdruck gebracht, Erffa, 1989/1995, 1, S. 180. Eine ähnliche Vorstellung – Adam und Eva, die beide gleichzeitig einen Apfel zum Mund führen – zeigt ein Medaillon auf dem um 1240 datierten Kelch in Rathenow, St. Marien und Andreas (Fuhrmann, 2001, Abb. 7a). Einer anderen ikonographischen Tradition folgt der Sündenfall aus dem nur fragmentarisch erhaltenen Genesiszyklus der Nikolaikirche in Coswig (s IV, 4a; um 1380, unpubliziert), hier beißt Eva in den Apfel, während sie einen zweiten in ihrer Linken hält. Adam hingegen, der ebenfalls bereits einen Apfel in seiner Linken hält, ist gerade dabei einen weiteren aus der Hand der, mit einem weiblichem Oberkörper und einer Krone versehenen, Schlange entgegen zu nehmen. Auf der Bronzetaufe von 1376 aus der Marienkirche indessen greift nur Eva nach der Frucht und erscheint so als die aktive Verführerin, die den Sündenfall auslöst.

[1792] Zu Eva als Präfiguration Marias, Erffa, 1989/1995, 1, S. 211–216.

[1793] Ikonographisch vergleichbar ist ein etwa gleichzeitig entstandenes Glasgemälde aus der Marienkirche in Krakau (Chor n II,10a).

[1794] Nach Augustinus bedeutet der Ruf Gottes nach Adam keine Suche, sondern die Aufforderung, seine Schuld zu bekennen, Erffa, 1989/1995, 1, S. 224.

[1795] Vgl. oben Anm. 1739.

[1796] Sie ist auch auf der Bronzetaufe von 1376 aus der Marienkirche nach der Vertreibung dargestellt, doch übergibt hier ein Engel den Stammeltern die Kleider.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Das Geschehen wurde als Gnadenakt angesehen, da Gott sich fürsorglich zeigte und die Menschen nicht ohne Schutz aus dem Paradies entließ. Die in der Bibel erwähnten Fellgewänder, die ja nur von toten Tieren stammen konnten, galten zugleich als Symbole der Sterblichkeit. Ob die als Hauskleid und Arbeitskittel definierten Gewänder als Hinweis auf Bußkleidung zu deuten sind, erscheint ungewiss[1797].
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 92806

KAT. NR. 343: ECCLESIA, FRAGMENT

Fig. 426, 456, Abb. 365, 394

Position: 8a, bis 1941 in 1b.
Maße: H. 83 cm, B. 47,5 cm.
Erhaltung: Innenseite: Bemalung gut. Feuerschmelz intakt, nur Rot mit vereinzelten Ansätzen von Lochfraß, darunter bei Gelb, Grün, Rosa und Blau einsetzende Korrosion. Außenseite: Die Bemalung auf Kelch, Fahne, dem weißen Mantel und der Architektur zum Teil noch vorhanden. Nur wenig Verwitterung auf Kreuzblume, Akanthusblättern, dem oberen Stück des Kielbogens und dem linken oberen Scherben des Mantels. Die übrigen Gläser mit opaker fester und sinterartig glänzender Korrosion, diese partiell reduziert im Gesicht der Ecclesia und auf dem rechten Scherben der Krone.
Ikonographie: Von der unter einem Baldachin stehenden Ecclesia ist nur die obere Hälfte erhalten. Die Allegorie der christlichen Kirche ist der geläufigen Bildtradition entsprechend bekrönt und hält in ihrer Rechten die Siegesfahne der Auferstehung, in der Linken den eucharistischen Kelch. Ihr Blick nach rechts deutet darauf, dass dort ehemals die Synagoge dargestellt war. Da sie ihr hierarchisch übergeordnet war, lässt ihr Platz in der linken und damit dem Altar näheren Fensterbahn darauf schließen, dass sich beide in einem Fenster der Südseite befanden. Möglicherweise waren sie Teil einer großfigurigen Darstellung der Kreuzigung[1798], von der noch ein Fragment mit dem Unterkörper Christi zeugt (Kat. Nr. 346).
Stil: Handschrift und Maltechnik lassen keine Zweifel daran, dass die Scheibe in derselben Werkstatt ausgeführt wurde, wie die kleinfiguren Felder der Chorverglasung.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 92807

KAT. NR. 344: ADAM UND EVA BEI DER ARBEIT

Fig. 426, 456, Abb. 365, 395

Position: 8b, bis 1941 in 9b.
Maße: H. 83,5 cm, B. 46,5 cm.
Erhaltung: Keine Ergänzung. Innenseite: Bemalung gut, am Kinn Evas geringfügig berieben, winzige Ausbrüche an Flachsbündel und Spindel. Rotüberfang entlang der Sprungkanten abgeplatzt. Feuerschmelz der Gläser intakt, die darunter einsetzende Korrosion bereits deutlich sichtbar. Außenseite: Die smaragdgrünen Gläser mit Lochfraß, die ehemals bemalten Stellen an ihrer vollständigen Korrosion erkennbar. Die übrigen Gläser flächig abgewittert mit dünnen Belägen, die nur auf Blau und Moosgrün dicker und teilweise opak sind. Rostbraune Verfärbungen unter den Windeisen.
Ikonographie: Auf einer Bank rechts im Bildvordergrund sitzt Eva. Sie ist eifrig damit beschäftigt, die Wolle auf dem Spinnrocken zwischen ihren Knien zu Faden zu drehen und die Spule in ihrer Rechten aufzuwickeln. Links neben ihr, ein wenig nach hinten versetzt, ist Adam mit einer Hacke bei der Feldarbeit zu sehen[1799]. Die Szenerie weitet sich hier zu einer offenen Landschaft, die am linken Bildrand jäh steil ansteigt und mit Büschen und Bäumen besetzt ist. Die Darstellung wird von einem Baldachin bekrönt.
Die Ikonographie folgt im Wesentlichen der geläufigen Bildtration[1800]. Merkwürdig wirkt nur der Baldachin – ein Motiv, das sonst den Glasmalereien im Mittelfenster vorbehalten ist. Vorstellbar ist freilich, dass er von einem der Vorbilder übernommen oder aus dem dort häufig anzutreffenden Dach entwickelt wurde.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 92794

KAT. NR. 345: GEBURT ABELS

Fig. 426, 456, Abb. 365, 396f.

Position: 8c, bis 1941 in 10b.
Maße: H. 83 cm, B. 47,5 cm.
Erhaltung: Innenseite: Zustand der Bemalung gut, teilweise leicht berieben, winzige Ausbrüche in den Gesichtern. Glasoberflächen intakt, auf Hellblau ganz vereinzelt Ansätze von Korrosion, bei Blau gelegentlich die im Glasinneren einsetzende Korrosion sichtbar. Inkarnat mit beginnender Verbräunung, ausgespart nur die bemalten Partien. Außenseite: Keine Bemalung. Die Gläser durchgehend abgewittert, darauf dünne Beläge. Unter den Windeisen rostbraune Verfärbungen.
Ikonographie: Die Szene ist wie die vorangehende unter einem Baldachin dargestellt. Eva ruht bildparallel in halb sitzender Position auf einer Rasenbank im Vordergrund. Mit beiden Händen hebt sie den kleinen, fest in Tücher gewickelten Abel empor[1801]. Vom rechten Bildrand her tritt Adam an ihr Lager. Er hält den kindlichen Kain so auf seinem Arm, als wolle er ihm den Neugeborenen zeigen, doch Kain schaut nicht hin.
Die Geburt Abels wurde nicht so häufig dargestellt und folgt hier auch keinem der bekannten Bildmuster[1802]. Die Szene wirkt idyllisch und scheint in erster Linie das Familienleben der Ur-

[1797] Erffa, 1989/1995, 1, S. 222, 237–239, dort der Hinweis, dass die Szene gelegentlich auch als Illustration zu den Werken der Barmherzigkeit (Mt 25,36) verwendet wurde und in der Typologie als Vorbild der Geißelung galt, der die Entkleidung Christi voranging.

[1798] LCI, 1, Sp. 569–572, bzw. 578 (Wolfgang Greisenegger).

[1799] Zur Arbeit der Stammeltern, Gen 3,17, aber auch 1,28; 2,15; 3,23.

[1800] Auch im Tympanon des Ulmer Münsters schwingt Adam die Hacke gegen einen steil vor ihm aufragenden Berg, während Eva vor ihm am Spinnrocken sitzt, Zahlten, 1979, Abb. 18. Auf dem nur fragmentarisch überkommenen Genesiszyklus der Nikolaikirche in Coswig ist die Arbeit der Stammeltern mit der Geburt von Kain verbunden. Links im Bild ragt steil ein Berg empor, davor steht Adam, mit der Hacke weit ausholend. Rechts neben ihm und mit dem Rücken zu ihm gewendet sitzt Eva am Spinnrocken, zu ihren Füßen ein schlittenähnliches Gestell mit dem Wickelkind (Chor s IV, 4b; um 1380, unpubliziert).
Die spinnende Eva galt als Prototyp der häuslichen Frau und war in typologischen Zyklen ein Vorbild der den Tempelvorhang webenden Maria, Erffa, 1989/1995, 1, S. 344.

[1801] Gen 4,1f.

[1802] Erffa, 1989/1995, 1, S. 354.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

eltern in friedlicher Eintracht zu beschreiben. Allein das abgewendete Köpfchen Kains könnte als Hinweis auf die künftige Entzweiung der Brüder zu verstehen sein.
Seine tiefere Bedeutung enthüllt das Motiv erst im Blick auf die beiden anderen Fenster. Die Geburt Christi[1803] wie die des Antichrist sind dort nach dem gleichen kompositionellen Muster angelegt, die Mütter sind stets in bogenförmiger Haltung im Bildvordergrund wiedergegeben, das Kind jeweils in der Bildmitte und am rechten Bildrand eine stehende Figur. In der Typologie ist Eva mit dem Kind im Arm ein Urbild Marias, sowohl als Antithese wie als Parallele. Unter diesem Aspekt scheint es bedeutsam, dass Abel, der ja auch als Typus Christi galt, wie dieser als Wickelkind dargestellt ist[1804] (Abb. 314), während Kain in seiner Haltung dem neugeborenen Antichrist gleicht (Abb. 420)[1805]. Die drei Geburtszenen, mit denen jeweils ein neues Zeitalter der Weltgeschichte beginnt, sind so über die Fenster hinweg ikonographisch miteinander verknüpft und in einen typologischen Zusammenhang gestellt[1806].
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 92808

KAT. NR. 346: KREUZIGUNG CHRISTI, FRAGMENT
Fig. 426, 456, Abb. 365, 398

Position: 9a, bis 1941 in 11b.
Maße: H. 84 cm, B. 48 cm.
Erhaltung: Innenseite: Bemalung auf Grün noch vorzüglich, auf Inkarnat und Rosa vereinzelt berieben, auf Weiß weitgehend verloren. Feuerschmelz der Gläser intakt, die darunter einsetzende Korrosion bei Rot und Grün sichtbar. Inkarnat verbräunt, ausgespart nur die bemalten Partien.
Ikonographie: Von der großfigurigen Kreuzigung ist nur die untere Hälfte mit den Beinen Christi erhalten. Das als Weinstock ausgebildete Kreuz zeigt, dass Christus hier als Baum des Lebens dargestellt wurde. Ob der Schädel darunter nur auf den Ort Golgatha deutet oder in übertragenem Sinn auch auf Christus als neuen Adam hinweist, bleibt offen. Er könnte auch auf die Legende anspielen, dass das Kreuz aus dem Baum der Erkenntnis oder dem Weinstock Noahs gefertigt wurde[1807]. Vgl. hierzu ferner Kat. Nr. 343.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 92809

KAT. NR. 347: GOTTES URTEIL ÜBER KAIN
Fig. 426, 456, Abb. 365, 399

Position: 9b, bis 1941 in 2a.
Maße: H. 83 cm, B. 48 cm.
Erhaltung: Innenseite: Schwarzlot gut erhalten und stabil. Im Gewand Abels der Überfang teilweise durchbrochen. Glasoberflächen glatt und glänzend, darunter auf Grün, Violett und Inkarnat der einsetzende Lochfraß sichtbar. Blau mit teilweise stumpfen Flecken. Außenseite: Gelb inklusive der Bemalung intakt. Spuren der Bemalung noch auf dem Kopf des Schöpfers, dem Gewand Kains, auf Wolken und Rasen. Smaragdgrün mit Lochfraß. Auf den übrigen Gläsern feste bräunliche Beläge, sinterartig glänzend. Die Korrosion im Gesicht Abels teilweise abgetragen.
Ikonographie: Zwischen den Wolken im oberen Bildfeld schwebt rechts die Halbfigur des Logos Creator. Ein Buch in der Linken, blickt er auf Kain herab, der unter ihm, in der Bildachse, auf einer von Bäumen begrenzten Wiese steht. Kain ist halb nach rechts gewendet und hält einen Rechen hinter dem Rücken, so als wolle er ihn verbergen. Dass sie miteinander reden, zeigt der Gestus ihrer Hände. Gott weist auf Abel, der mit geschlossenen Augen tot hinter Kain auf der Erde liegt. Aus seinem Kopf quillt Blut, einer lodernden Flamme vergleichbar.
Die Ereignisse von Gen 4,9–15 sind mit großer Anschaulichkeit ins Bild gesetzt[1808]. Mimik und Haltung Kains suggerieren seine trotzige Frage „Soll ich der Hüter meines Bruders sein?“, die Gebärde Gottes seine Antwort „Hörst du nicht, wie das Blut deines Bruders von der Erde zu mir schreit und Vergeltung fordert.“
Abel, der sich wehrlos von seinem Bruder niederstrecken ließ, wurde bereits von Christus als erster Märtyrer bezeichnet (Mt 23,35), sein Tod galt seit frühchristlicher Zeit als Typus für die Passion, bzw. die Kreuzigung Christi[1809]. Die Darstellung setzt die geläufige Bildtradition voraus, unterscheidet sich von ihr aber zum einen durch den Rechen, der offenbar nur sehr selten als Mordwaffe gewählt wurde[1810], zum anderen durch die ungewöhnliche Inszenierung von Abels Blut[1811]. Da man in Abel eine Präfiguration Christi sah, wurde folgerichtig sein Blut, das er

[1803] Die Analogie der Szenen sah bereits SEEGER, 1977, S. 271, Abb. 2.
[1804] Diese Interpretation beruhte zum einen auf seiner Bestimmung als Hirte, weshalb er schon in frühchristlicher Zeit als Typus des „Guten Hirten“ galt, als solcher wurde er z. B. von Isidor von Sevilla bezeichnet, eine entsprechende Miniatur findet sich im vatikanischen Oktateuch gr. 747. Weitere Analogien sah man in seiner Opfergabe, dem Lamm, und in seinem Tod, die z. B. von Ambrosius in einer viel beachteten Abhandlung „De Cain et Abel“ ausführlich erläutert wurden, ERFFA, 1989/1995, 1, S. 356, 359f.
[1805] Kain galt wegen der Ermordung seines unschuldigen Bruders Abel schon im späten Judentum als von Anfang an böse und als Prototyp des von Gott abgewandten Menschen, war nach Basilius d. Gr. ein Werkzeug des Teufels und nach Gregor ein „membrum Antichristi“. In der Kunst wird Kain oft in Verbindung mit einem Teufel dargestellt, ERFFA, 1989/1995, 1, S. 361f.
[1806] Auch in der „Bible moralisée“ ist die Geburt Abels bereits mit einer moralischen Wertung der Brüder verbunden. Die Charakteristik der beiden kindlichen Brüder geht auf eine lange Tradition zurück. Ambrosius und Augustinus sahen in Abel und Kain Präfigurationen der Kirche und der Synagoge, ERFFA, 1989/1995, 1, S. 354, 359f.
[1807] LCI, 4, Sp. 491–494 (Alois Thomas).
[1808] Zur Bildtradition ERFFA, 1989/1995, 1, S. 379–383.
[1809] In den typologischen Zyklen der „Bible moralisée“ wie in den bilderlosen Handschriften des „Pictor in carmine“ und der „Rota in medio rotae“ ist er der Kreuzigung gegenüber gestellt, ERFFA, 1989/1995, 1, S. 369f., 372f.
[1810] Relativ häufig verübt Kain den Mord mit einem Ackergerät – mit einer Hacke, einem Spaten, einer Axt oder einer Sense, ULRICH, 1981, S. 137–142. Für den Rechen scheint es kaum Parallelen zu geben, er begegnet soweit bekannt, sonst nur noch auf einer um 1420/30 entstandenen Wandmalerei von St. Veit in Unterregenbach, KLEIN, 1982, S. 439.
[1811] Die Darstellung von Abels Blut findet sich nur selten, meist wurde es in Form einer kleinen menschlichen Figur veranschaulicht, ERFFA, 1989/1995, 1, S. 377.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

unschuldig vergossen hatte, mit dem Blut Christi gleichgesetzt[1812].
Ob die Szene im Blick auf die Verbrennung der Christen im Antichristfenster (Abb. 448) formuliert wurde, erscheint fraglich, auch wenn die Haltung von Kain und Antichrist ebenso wie die der beiden Toten annähernd übereinstimmen. Kain, der wegen seiner Bosheit als Werkzeug des Teufels galt[1813], wäre dann hier als Typus des Antichrist aufzufassen.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 92810

KAT. NR. 348: KAINS TOD

Fig. 426, 456, Abb. 365, 400f.

Position: 9c, bis 1941 in 4b.
Maße: H. 83 cm, B. 44 cm (ohne Rand).
Erhaltung: Innenseite: Bemalung vorzüglich. Feuerschmelz durchwegs erhalten, die darunter einsetzende Korrosion sichtbar bei Violett, Inkarnat, Moosgrün, vereinzelt auch bei Blau.
Ikonographie: Neben dem kindlichen Tubalkain und mit geschlossenen Augen, die seine Blindheit veranschaulichen sollen, steht Lamech rechts unten im Bildvordergrund. Er hält in der Rechten den Bogen, die Finger der Linken sind noch gekrümmt, doch ist die Sehne schon locker, der Pfeil schon abgeschossen. Er steckt in Kains Brust, der links über ihm mit betend gefalteten Händen langsam in die Knie zu sinken scheint. Um ihn herum sind halbkreisförmig Sträucher und Bäume angeordnet, die andeuten sollen, dass er sich im Gebüsch verborgen hielt.
Die Erzählung von Kains Tod findet sich nicht in der Bibel, sondern wurde, zu schicksalhaftem Geschehen ausgestaltet, von jüdischen Interpreten erfunden, um Lamechs „Triumphlied" (Gen 4,23f.) einen Sinn zu geben. Demnach ging Lamech, ein Nachkomme Kains in der siebten Generation und ein leidenschaftlicher Jäger, der im Alter erblindet war, mit seinem Sohn Tubalkain auf die Pirsch. Als der Knabe im Gebüsch ein Geräusch hörte und einen Hirsch zu sehen meinte, lenkte er den Pfeil des Vaters dorthin. Doch dieser traf den hinter den Sträuchern verborgenen Ahnherrn. Die Legende war im Mittelalter allgemein bekannt, sie findet sich in der volkstümlichen Dichtung ebenso wie in der Historia scholastica des Petrus Comestor[1814].
Die Szene ist anschaulich ins Bild gesetzt und entspricht im Wesentlichen der geläufigen Tradition[1815]. Merkwürdig ist freilich, dass Lamech als Mann mittleren Alters mit gepflegtem Bart gezeigt wird, sein Urahn Kain hingegen als bartloser Jüngling. Auffällig ist ferner die fromme Haltung Kains. Beides deutet vielleicht daraufhin, dass Lamech hier als Protagonist des Bösen handelt und der Mord an Kain nicht als Blutrache für Abel, sondern als Zeichen von Lamechs moralischer Verderbtheit angesehen wurde. Die Szene erscheint somit als folgerichtige Interpretation des Bibeltextes Gen 4,17–24, der beschreibt, wie unter den Nachkommen Kains der Sittenverfall weiter fortschreitet. Lamech galt als Prototyp der sündhaften Menschheit, die Gottes Strafgericht, die Sintflut, herausforderte, denn er verspottet in seinem „Triumphlied" Gottes Fluch und prahlt mit einem Mord, darüber hinaus führte er nicht die vorgeschriebene Einehe, sondern hatte zwei Frauen[1816].
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 92811

KAT. NR. 349: BAU DER ARCHE

Fig. 426, 431, 456, Abb. 365, 402

Position: 10a, bis 1941 in 6a.
Maße: H. 83,5 cm, B. 48 cm.
Erhaltung: Zahlreiche Sprünge vor allem in der unteren Hälfte des Bildfeldes. Marginale Ergänzungen[1817].
Ikonographie: Das untere Drittel des Bildes nimmt die Arche ein, die bildparallel im Vordergrund zwischen Bäumen auf dem Gipfel eines Berges liegt. Der aus klobigen Planken mit Nägeln zusammengefügte Schiffsrumpf ist bereits fertig und mit einem Bug versehen. Rechts dahinter ist Adam mit geschwungener Axt gerade dabei, Holz für den Weiterbau zu fällen[1818].
Die Szene illustriert das in Gen 6,14 geschilderte Geschehen. Gott will die sündige Menschheit, die von ihm abgefallen ist und sich in sittenlosem Treiben ergeht, durch eine große Flut vernichten. Überleben soll nur Noah, der als einziger an seinem frommen Lebenswandel festhielt (Gen 6,9). Nach Gottes Anweisung baut er zu seiner Rettung die Arche.
Mit dem Untergang der Verderbten und der Berufung Noahs zum Stammvater eines neuen Menschengeschlechts beginnt der zweite Teil der biblischen Urgeschichte. Noah, der von Evas drittem Sohn Set, den sie als Ersatz für Abel ansah, abstammte (Gen 4,25), wurde von den Theologen zu den großen Vorbildern christlichen Lebens gezählt[1819]. Bereits das Neue Testament führt seine Rettung aus der Flut als Präfiguration für die Errettung der Christen vor der Verdammnis durch ihre Zugehörigkeit zur Kirche an[1820]. Folglich setzten schon die frühchristlichen Exegeten den Bau der Arche in Parallele zum Bau der Kirche und sahen in Noah, dem Steuermann, einen Typus Christi, der die Kirche lenkt[1821].
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 97353

KAT. NR. 350: SINTFLUT

Fig. 426, 456, Abb. 365, 403, 405

Position: 10b, bis 1941 in 7a.
Maße: H. 83,3 cm, B. 46,5 cm.

[1812] Im NT wie bei den Kirchenvätern knüpft die Deutung des Verses Gen 4,10 vor allem an den Gedanken der sühnenden Kraft des Blutes an. Darin sei das Blut Abels Vorbild des Blutes Christi, in welchem die Menschheit gerechtfertigt und erlöst ist, ULRICH, 1981, S. 145. ERFFA, 1989/1995, 1, S. 359f., 376f. verweist hierzu auf Hbr 12,24, der etwa von Vinzenz von Beauvais oder Honorius Augustodunensis auch auf die Eucharistie oder aber in ekklesiologischem Sinn auf den Ursprung der Kirche gedeutet wurde.

[1813] Nach Gregor d. Gr. war er ein „membrum antichristi", ERFFA, 1989/1995, 1, S. 347, 361f.

[1814] Ebd., S. 392–394.

[1815] MELLINKOFF, 1981, S. 65–67; 101f.

[1816] ERFFA, 1989/1995, 1, S. 391.

[1817] Vgl. oben Anm. 1739.

[1818] Zur Bildtradition ERFFA, 1989/1995, 1, S. 442–451. Auch dieses Glasgemälde diente als Vorbild für das entsprechende Relief auf der Bronzetaufe von 1376 aus der Marienkirche, doch ist dort die Axt irrtümlich als Ruder gebildet.

[1819] Ebd., S. 400–404; DANIÉLOU, 1947, S. 95–112, mit einer knappen Zusammenstellung sämtlicher Interpretationen.

[1820] Mt 24,37–40; Lk 17,26f.; Hbr 11,7; 1 Petr 3,20f.; 2 Petr 2,5.

[1821] ERFFA, 1989/1995, 1, S. 451–454.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Erhaltung: Innenseite: Die Bemalung ist in vorzüglichem Zustand, nur vereinzelt geringfügige Ausbrüche. Die Glasoberflächen sind noch vollkommen intakt, darunter wird vor allem bei den roten und grünen Gläsern punktförmige Verwitterung sichtbar. Außenseite: Das rote Glas des Dachs ist bis auf den oberen Rand abgewittert und mit hellen Rückständen bedeckt, die Bemalung ist teilweise noch vorhanden. Inkarnat flächig abgewittert, die krustenartige bräunliche Korrosion jedoch bei allen Köpfen abgetragen, ausgenommen die beiden links oben. Verwendung fanden zwei Sorten Gelb: Giebelseite des Hauses und Schiffsrumpf noch intakt, dort nur an den Seiten geringe Ansätze von beginnendem Flächenfraß, die Bemalung an der Negativverwitterung noch sichtbar. Die Seitenfront des Hauses durchgehend abgetragen mit kreidigen, am oberen Rand festen opaken Belägen. Die Oberfläche der weißen Gläser vollständig korrodiert, mit hellen, unter dem Windeisen dunkelgrauen festen Rückständen. Blau vereinzelt mit Lochfraß, Grün abgewittert mit opakem Belag.
Ikonographie: Die Darstellung der Arche nimmt fast die gesamte Bildfläche ein. Mit dem hohen Haus auf dem gedrungenen Schiffsrumpf mutet sie ein wenig naiv an, was durch die realistischen Details – das mit Biberschwanzziegeln gedeckte Satteldach und die Luke im Giebel mit ausgestelltem Verschluss – noch unterstrichen wird. Aus den Fenstern, die unregelmäßig in die Höhe versetzt sind, blicken die Mitglieder von Noahs Familie heraus, seine Frau, die drei Söhne und Schwiegertöchter. Abgesehen von Noah selbst rechts oben, der als einziger einen Bart trägt, sind sie nicht weiter differenziert. Die Arche schwimmt bereits auf den Wellen, doch zeigt der grüne Bergrücken im Vordergrund, dass die Flut erst im Steigen begriffen ist und ihren höchsten Pegelstand – fünfzehn Ellen über den Gipfeln (Gen 7,20) – noch nicht erreicht hat.
Das Motiv ist dem Wortlaut der Bibel entsprechend gestaltet, sowohl was das kastenartige Aussehen betrifft als auch die Achtzahl der Personen (Gen 6,19). Wie schon beim Bau der Arche angeführt (Kat. Nr. 349), dürfte ihr Bild auch hier als Typus der Kirche aufzufassen sein[1822]. Darüber hinaus ist möglicherweise in der Darstellung von Noahs Frau der Hinweis enthalten, dass mit ihr das Böse in der Welt überlebte. Diese Vorstellung war im Mittelalter allgemein verbreitet und wurde in Legenden und volkstümlichen Schriften phantasievoll weiter ausgeführt[1823].
Im Blick auf die Bildtradition, in der die Arche oft als kunstvolles Bauwerk und mit sorgfältig ausgeführten Details veranschaulicht ist[1824], wirkt ihre Darstellung hier vergleichsweise schlicht[1825].
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 92812

KAT. NR. 351: ENDE DER SINTFLUT

Fig. 426, 432, 456, Abb. 365, 404

Position: 10c, bis 1941 in 8a.
Maße: H. 84,5 cm, B. 48 cm.
Erhaltung: Im eigentlichen Bildfeld ohne Ergänzungen. Sprünge vor allem in der unteren Hälfte[1826].
Ikonographie: Die Darstellung illustriert das Ende der Sintflut nach 150 Tagen, als der Regen aufhörte, das Wasser fiel und die Arche auf einem Gipfel des Araratgebirges aufsetzte (Gen 8,1–12). Die Arche hat das gleiche Aussehen wie im vorigen Bild, nur ist jetzt das Giebelfenster rund und die übrigen Fenster sind symmetrisch gereiht mit einer runden Luke in ihrer Mitte. Auf dem Dach sitzt die von Noah nach dem Raben ausgesandte Taube, die einen Ölzweig im Schnabel hält, zum Zeichen, dass auf der Erde nun wieder frisches Grün wächst. Links im Vordergrund deutet eine aus dem Wasser ragende Bergkuppe mit einem Feigenbaum das Zurückweichen der Flut an. Drastische Details führen die vorangegangene Katastrophe, den Untergang aller Lebewesen, vor Augen: In den Wellen treibt der Leichnam eines Menschen, rechts daneben schwimmt der Kadaver eines Rindes, dessen rechtes Auge offensichtlich von dem auf seinem Nacken hockenden Raben ausgehackt wurde.
Auf den ersten Blick hin scheint das Bild wie eine Wiederholung des vorhergehenden zu sein. Es ist von diesem jedoch durch signifikante Details unterschieden, die der Darstellung eine andere symbolische und typologische Bedeutung geben. Die Taube mit dem Ölzweig wurde schon immer als Symbol der Erlösung angesehen, als Sinnbild des Friedens und der Versöhnung Gottes mit dem Menschen[1827]. Die im Wasser treibenden Leichen sind nach dem Gleichnis Christi Präfigurationen der Verdammten des Weltgerichts[1828]. Auf ihre Verderbtheit weist auch der Rabe hin, der als Prototyp des Lasters und als Abbild des unbußfertigen Sünders galt[1829]. Rabe und Taube - geläufige Bildmotive - wurden von der Exegese seit jeher als Gegensatzpaar aufgefasst, als Symbole der Strafe und der Versöhnung[1830]. Im Blick auf das Antichristfenster könnte die alles Böse vertilgende Sintflut als Typus auch auf die Reinigung und Erneuerung der Welt durch Feuer vor dem Beginn des Weltgerichts aufzufassen sein[1831].
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 97354

[1822] Diese Analogie findet sich bereits bei Petrus, der die Flut, aus der Noah gerettet wurde, mit dem selig machenden Wasser der Taufe verglich (1 Petr 3,20f.). Bald wurde auch die Zahl acht, als die Zahl der in der in die Arche aufgenommenen und vor dem Untergang geretteten Personen, mit einer besonderen Bedeutung verbunden auf das Sakrament der Taufe bezogen. Daneben ist aber die Errettung der acht Seelen auch ein Typus für die Auferstehung, ERFFA, 1989/1995, 1, S. 451–454, 462, 465f., 471f.
[1823] Ebd., S. 457–461.
[1824] Ebd., S. 468f.
[1825] Das Relief auf der Bronzetaufe von 1376 aus der Marienkirche zeigt sie in ähnlicher Form als breiten Nachen, doch ohne Hausaufbau und mit nur sechs Menschen, von denen die drei vorderen Frauen sind. In noch einfacherer Form ist die Arche auf dem Glasgemälde in St. Pauli in Brandenburg (Abb. 264) dargestellt.
[1826] Vgl. oben Anm. 1739.
[1827] In der Typologie wird die Taube Noahs entweder der Taube des Heiligen Geistes bei der Taufe Christi oder beim Pfingstwunder gegenüber gestellt, z.B. in den „Rota in medio rotae“ oder in einer Miniatur eines griechischen Evangeliars aus dem 11. Jahrhundert, ERFFA, 1989/1995, 1, S. 480. Zu der noch weiter gefassten Bedeutung der Taube als Mariensymbol oder der Arche selbst als Abbild des Heiligen Geistes, ebd.
[1828] Mt 24,38–40; Lk 17,26–28.
[1829] ERFFA, 1989/1995, 1, S. 474–479.
[1830] Ebd., S. 476.
[1831] So auch im „Pictor in carmine“, ebd., S. 471.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KAT. NR. 352: NOAHS SÖHNE LEGEN EINEN WEINBERG AN

Fig. 426, 456, Abb. 365, 406

Position: 11a, bis 1941 in 8c.
Maße: H. 83 cm, B. 43 cm (ohne Rand).
Erhaltung: Innenseite: Schwarzlot stabil, ganz vereinzelt geringfügige Ausbrüche. Feuerschmelz der Gläser intakt. Außenseite: Vorzüglich die Halbtonbemalung auf dem Oberteil des gelben Gewandes, auf Smaragdgrün hingegen erloschen, ansonsten nur noch an den durchgehend korrodierten Partien zu erkennen. Die übrigen Gläser gleichmäßig korrodiert und unter den Windeisen rostbraun verfärbt.
Ikonographie: Links im Bild stehen hinter einander die drei Söhne Noahs, Sem, Ham und Japhet, der vordere gebückt und mit geschürztem Gewand. Sie schwingen Hacken in ihren Händen und sind mit großem Eifer dabei, den rechts steil vor ihnen ansteigenden und mit allerlei Kräutern und Bäumen bewachsenen Berg zu roden.
Gemäß Gen 9,20 legte Noah nach der Sintflut einen Weinberg an. Die Szene wurde nicht häufig dargestellt. Unter Bezug auf die Weinstocksymbolik interpretiert die Exegese den Weinberg als Kirche, die von Christus gepflegt wird[1832]. Die Darstellung zeigt jedoch nicht Noah, sondern, vielleicht im Hinblick auf den Fortgang des Geschehens, seine drei Söhne[1833].
Stil: Auf dem ungewöhnlich gut erhaltenen gelben Gewand ist die Bemalung der Außenseite in ihrer ursprünglichen die Plastizität steigernden Wirkung noch gut sichtbar.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 92813

KAT. NR. 353: NOAHS TRUNKENHEIT

Fig. 426, 456, Abb. 365, 407, 409

Position: 11b, bis 1941 in 11c.
Maße: H. 84 cm, B. 47,7 cm.
Erhaltung: Innenseite: Bemalung gut, vereinzelte Ausbrüche nur auf den Strümpfen Noahs. Feuerschmelz der Gläser intakt, der darunter einsetzende Lochfraß sichtbar bei Rot, Grün, Gelb. Beginnende Verbräunung bei Inkarnat, ausgenommen die bemalten Partien. Außenseite: Weiß sehr gut erhalten inklusive der Bemalung, nur dort geringfügig Lochfraß. Himbeerrot teilweise noch mit Feuerschmelz, abgewittert nur die bemalten Stellen. Die übrigen Gläser flächig korrodiert mit dünnen Belägen. Rostfarbene Stellen im Bereich der Windeisen.
Ikonographie: Links im Vordergrund und parallel zur Bildfläche sitzt Noah, den Oberkörper zum Betrachter gewendet. Er hat den Kopf schwer auf die Hand gestützt und ist in tiefen Schlaf versunken. Seine Linke ist mit dem unteren Teil des Mantels rechts neben dem Körper herab geglitten, Schoß und Scham sind entblößt. Ham hat den Vater entdeckt und seinen Bruder Sem herbeigerufen. Nun steht er rechts hinter Noah und zeigt spottend auf dessen Blöße, während Sem dicht hinter ihm versucht, den Vater vor fremden Blicken zu schützen[1834]. Das modisch-geckenhafte Gewand Hams im Mi-Parti soll seine Verderbtheit herausstellen[1835].
In typologischen Zyklen wird der trunkene Patriarch der Verspottung des gekreuzigten Christus durch die Kriegsknechte bzw. die Juden, manchmal auch der Geißelung gegenüber gestellt. Sein Schlaf wurde, wie schon der Schlaf Adams, mit dem Todesschlaf gleichgesetzt und daher auch als Typus für die Beweinung Christi angesehen[1836].
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 92814

KAT. NR. 354: ADAM LEHRT SEINE SÖHNE BETEN: DAS ERSTE GEBET DER MENSCHHEIT(?)

Fig. 426, 456, Abb. 365, 408

Position: 11c, bis 1941 in 6c.
Maße: H. 83 cm, B. 47,5 cm.
Erhaltung: Innenseite: Feuerschmelz und Bemalung intakt. Außenseite: Gut erhalten nur Gelb, die übrigen Gläser flächig abgewittert, Smaragdgrün mit Lochfraß, die ehemals bemalten Partien an der Negativkorrosion zu erkennen.
Ikonographie: Auf einer leicht nach links ansteigenden baumgesäumten Wiese ist Adam mit betend gefalteten Händen auf die Knie gesunken. Am rechten Bildrand hinter ihm stehen Kain und Abel, mit gesammelten Mienen und gleichfalls gefalteten Händen. Über ihnen schwebt zwischen den Wolken die Halbfigur Gottes[1837]. Er blickt voll Wohlgefallen auf dieses Bild frommer Andacht herab und segnet mit der Rechten das Gebet der ersten Menschen.
Die Ikonographie der Szene gleicht dem bekannten Motiv von Noahs Dankopfer, doch fehlt der dort übliche Regenbogen[1838]. Dass hier Adam und seine Söhne gemeint sind, wird durch die fast identische Darstellung auf dem Taufbecken aus der Marienkirche nahe gelegt, an deren Identifikation im Kontext der Geschichte von Kain und Abel kein Zweifel besteht (Fig. 444)[1839].
Der in der Bibel nicht erwähnte Vorgang, dürfte durch die Berichte in der Historia scholastica des Petrus Comestor[1840] oder durch andere Genesiskommentare bekannt geworden sein[1841]. Die nicht eben häufigen Illustrationen des Motivs zeigen indes stets, Adam, der seine Söhne zu opfern lehrt[1842].

1832 Ebd., S. 495–497.

1833 Nicht völlig auszuschließen ist auch, dass ihre Dreizahl als Symbol der Trinität aufgefasst wurde, wie etwa auf einem Glasgemälde der Kathedrale von Canterbury (1180), CVMA Grossbritanien II, S. 125, Fig. 207.

1834 Gen 9,21–24; Erffa, 1989/1995, 1, S. 497–501.

1835 Vgl. hierzu die entsprechende Szene im „Speculum humanae salvationis“ (um 1360), Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Hs. 2502, fol. 35, CVMA Deutschland VII, 2, 1992, Taf. IX. Für diesen Hinweis danke ich meinem Kollegen Dr. Frank Martin.

1836 Erffa, 1989/1995, 1, S. 497–501.

1837 Chorfenster der St. Marienkirche, 2008, Abb. von Chor n II 11c, dort ist die Szene als Noahs Gebet bezeichnet.

1838 Erffa, 1989/1995, 1, S. 486–489.

1839 Dass es sich hier um das Gebet Adams handelt, erkannte erstmals Sachs, 1982, S. 188, Abb. 3f.

1840 „Creditur Adam in spiritu docuisse filios, ut offerent decimas“, Magistri Petri Comestoris Historia scholastica, Liber genesis, Cap. XXVI, zit. nach Sachs, 1982, S. 188.

1841 Etwa des Hugo von St. Victor, des Vinzent von Beauvais oder des Hugo von St. Cher, Erffa, 1989/1995, 1, S. 357f.

1842 Das Motiv geht auf eine jüdische Erzählung zurück, die auch in christlichen Quellen überliefert wird, Ulrich, 1981, S. 41–49; Erffa, 1989/1995, 1, S. 358. Illustrationen finden sich gelegentlich in Handschriften, z. B. in der Christherre-Chronik der Universitätsbibliothek Linz, Ms. 742, fol. 19va. Sachs, 1982, S. 188, verweist außerdem auf die Holkham Bible, Hassall, 1954, fol. 5r.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Für die Darstellung des mit seinen Söhnen betenden Adam gab es vermutlich kein Vorbild. Das heißt, sie wurde extra für diese Folge konzipiert und dürfte deshalb, wie bereits erwähnt, in dem Zyklus eine besondere Bedeutung besessen haben. Sie korrespondiert wahrscheinlich mit dem Bild der vor einem Altar knienden Menschen im Antichristfenster (Abb. 452); beide Szenen spiegeln in typologischer Entsprechung das erste und das letzte Gebet der Menschheit.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 92788

KAT. NR. 355: ORNAMENTFELD

Fig. 426, 456, Abb. 365, 410

Position: 12a, bis 1941 in 13b.
Maße: max. H. 78,5 cm, max. B. 48 cm.
Erhaltung: Innenseite: Die Bemalung ist noch stabil, ausgenommen die wenigen seitenverkehrt eingesetzten Stücke. Außenseite: Glasoberflächen gleichmäßig korrodiert, die Rotüberfänge teilweise abgewittert. In der Randbordüre neben den Streifen mit Perlbandmuster eines mit Rautenornament, das vielleicht als Flickstück aus einem anderen Fenster übernommen wurde.
Ikonographie: Ein auf weißem Grund in der Bildachse aufwachsender und mit schmalen Blättern belaubter Eichenzweig wird von zwei schmalen blauen Bändern flankiert, die in kurzen Abständen mit rot gerahmten Rauten verschränkt sind, in deren vier Segmenten Eicheln paarweise angeordnet sind. Die Scheibe wird von schmalen Seitenstreifen mit Perlbanddekor und rosafarbenen Blüten eingefasst.
Stil: Das Glasgemälde wurde von einer anderen Werkstatt ausgeführt. Darauf deutet die ungewöhnlich stark stilisierte Form der Blätter ebenso wie die in flüchtigerer Manier und in leichterem Pinselduktus angelegte Zeichnung. Auch die innenseitig aufgetragene, sehr zarte und gleichmäßige Halbtonlasur kommt auf den Scheiben der Hauptwerkstatt nicht vor.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 92818

KAT. NR. 356: ORNAMENTFELD

Fig. 426, 456, Abb. 365, 411, 413

Position: 12b.
Maße: max. H. 83,5 cm, B. 48 cm.
Erhaltung: Innenseite: Zustand des Schwarzlots gut, vereinzelt geringfügige Ausbrüche. Feuerschmelz der Gläser intakt, Rotüberfang teilweise abgewittert.
Ikonographie: Vgl. Kat. Nr. 355.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 92816

KAT. NR. 357: ORNAMENTFELD

Fig. 426, 456, Abb. 365, 412

Position: 12c, bis 1941 in s II, 13b.
Maße: max. H. 78,5 cm, max. B. 48 cm.
Erhaltung: Vgl. Kat. Nr. 355f. Die Scheibe wurde 2007 um die gesamte obere Hälfte ergänzt.
Ikonographie: Vgl. Kat. Nr. 355.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370 (sowie 2007)

CVMA 92817

KAT. NR. 358: ZWICKEL MIT BLATTORNAMENT

Fig. 426, 456, Abb. 365, 414

Position: 13a.
Maße: max. H. 68 cm, max. B. 42,5 cm.
Erhaltung: Innenseite: Die Bemalung ist intakt, die Oberflächen der Gläser glatt und glänzend, kaum korrodiert.
Ikonographie: Akanthusartige Blattranke (vgl. Kat. Nr. 319, 321 360, 397, 399).
Stil: Die Zeichnung der Blätter, der Blattrippen und -adern stimmt mit der der Weinblätter in Kat. Nr. 319 genau überein.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 92819

KAT. NR. 359: LOGOS-CREATOR

Fig. 426, 456, Abb. 365, 416f.

Position: 13b, bis 1941 in 12a.
Maße: max. H. 83,8 cm, max. B. 47 cm.
Erhaltung: Innenseite: Der Zustand der Bemalung ist gut. Einsetzende Verbräunung bei Inkarnat und Gelb, davon ausgespart die Partien entlang der Konturen. Feuerschmelz der Gläser unversehrt, nur Blau stellenweise stumpf, Rot mit partiell dichterem Lochfraß.
Ikonographie: Gott ist mit segnend erhobener rechter Hand frontal und in ganzer Figur auf einer Thronbank sitzend dargestellt. Er ist mit dem Kreuznimbus ausgezeichnet, der die Einheit des dreieinigen Gottes und die Präexistenz des Messias veranschaulicht[1843].
Stil: Dass die Scheibe von einer anderen Hand ausgeführt wurde, zeigt sich vor allem an der Zeichnung von Augen und Nase.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 92820

KAT. NR. 360: ZWICKEL MIT BLATTORNAMENT

Fig. 426, 456, Abb. 365, 415

Position: 13c.
Maße: max. H. 61 cm, max. B. 40 cm.
Erhaltung: Innenseite: Schwarzlot stellenweise leicht berieben, Feuerschmelz noch intakt, nur geringfügig korrodiert. Zwei kleine Flickstücke stammen aus einer Scheibe mit dem gleichen Motiv.
Ikonographie: Akanthusartige Blattranke (vgl. Kat. Nr. 319, 321, 358, 397, 399).
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 92821

[1843] (Joh 1,1ff.), LCI, 4, 1974, Sp. 103f. (Jan van der Meulen); ZAHLTEN, 1979, S. 105f.; ERFFA, 1989/1995, 1, S. 45–47.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

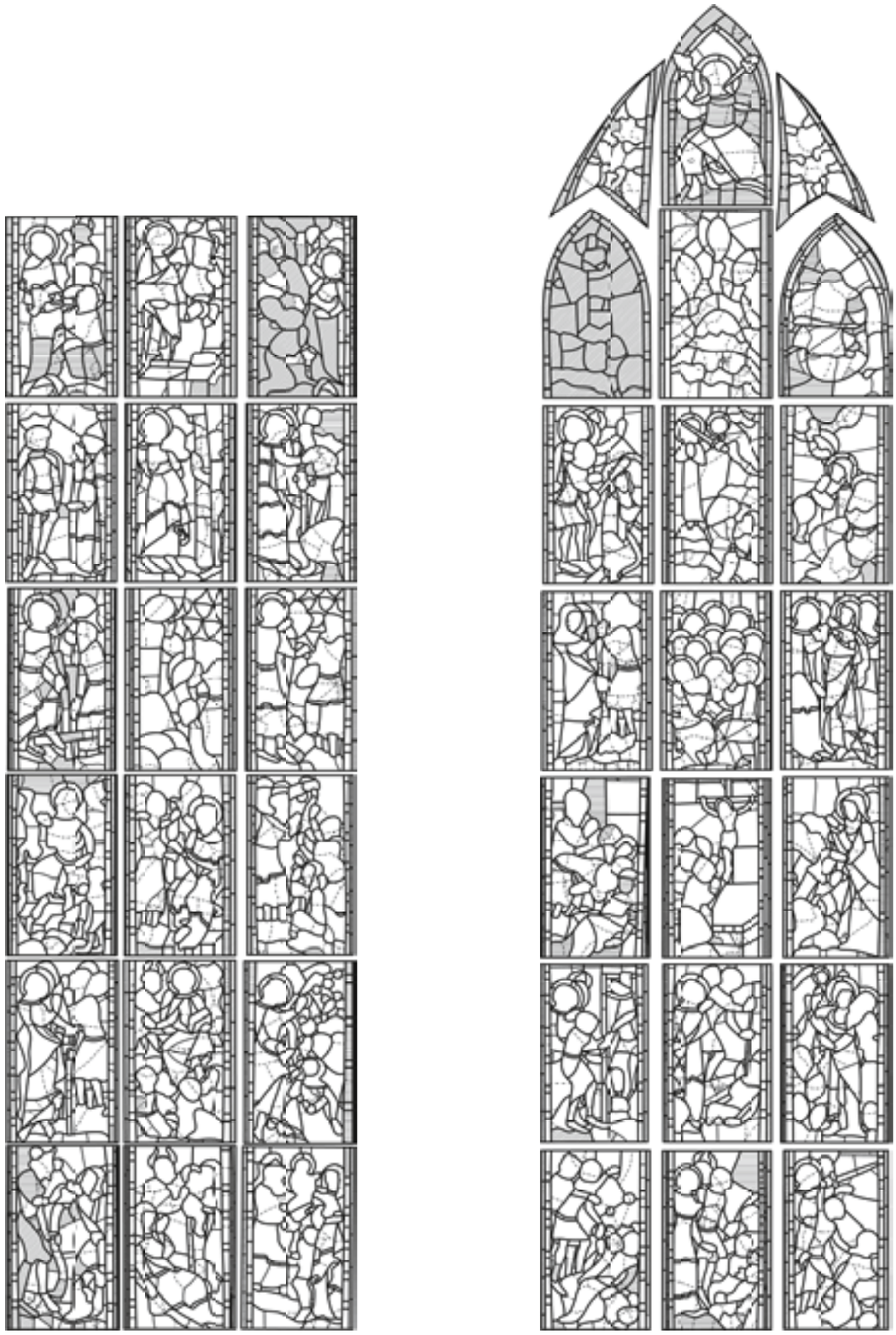


Fig. 457. ES Chor s II, 1–13a–c. – Kat. Nr. 361–399.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

CHORFENSTER süd II

Lichtes Gesamtmaß: H. ca. 11,60 m, B. ca. 1,80 m.
Dreibahniges Spitzbogenfenster von 13 Zeilen mit erhöhter Mittelbahn.

KAT. NR. 361: VERKÜNDIGUNG DER GEBURT DES ANTICHRIST

Fig. 426, 457, Abb. 418f., 422

Position: 1a, bis 1941 in 9c.
Maße: H. 82,6 cm, B. 48,5 cm.
Erhaltung: Innenseite: Bemalung weitestgehend stabil, sehr vereinzelte Ausbrüche. Oberflächen der Gläser intakt, auf Grün gelegentlich matte Flecken. Unter dem Feuerschmelz einsetzender Lochfraß bei Grün, Violett und Blau. Außenseite: Schleier, unterste Scherbe der Schriftrolle und Hörner des Teufels kaum verwittert, Halbtöne erhalten. Blau mit Ansätzen von Belag, Smaragdgrün mit dichtem feinporigem Lochfraß, Lasuren erhalten. Alle übrigen Gläser mit dichten opaken Rückständen.
Ikonographie: Rechts im Vordergrund steht die Mutter des Antichrist und wendet sich dem Teufel zu, der von links an sie herangetreten ist. Beide ahmen in Haltung und Gebärden die Verkündigung an Maria nach. Der Teufel hat genau wie sonst Gabriel die Rechte segnend ausgestreckt und hält ein Schriftband in seiner Linken. Die Hure aus Babylon wiederum bekundet wie Maria mit der redend erhobenen Rechten ihr Einverständnis, während sie die Linke schützend auf den Leib legt, wo die kleine Figur des inkarnierten Antichrist bereits sichtbar ist (Abb. 422)[1844].
Die Persiflage macht das Abgründige der Situation mit kaum zu überbietender Deutlichkeit sichtbar. Indem der Teufel als Erzengel auftritt und die Hure aus dem Stamme Dans als die über jeden Tadel erhabene Jungfrau aus dem Stamm Davids, scheint die Gegensätzlichkeit von Gut und Böse auf die Spitze getrieben. Ganz neu ist der Vergleich freilich nicht, denn schon Adso stellte der Empfängnis Jesu aus dem Heiligen Geist diejenige des Antichrist aus dem Geist der Finsternis gegenüber[1845]. Doch wurde diese Vorstellung nur in dem Glasmalereizyklus aufgegriffen und mit denkbarer Konsequenz ins Bild gesetzt, nicht aber in den anderen Antichristfolgen.
Zwar zeigt die entsprechende Szene der Velislav-Bibel gleichfalls den Teufel als Engel, doch nicht in der Rolle Gabriels, sondern ausdrücklich als Anhänger Luzifers und gefallenen Engel[1846]. Auch gilt seine Botschaft nicht der Mutter allein, sondern beiden Eltern, die eng umschlungen auf einer Bank sitzen. In den Blockbüchern des 15. Jahrhunderts wird die Sündhaftigkeit der Eltern noch weiter gesteigert und der Antichrist als Frucht einer inzestuösen Verbindung von Vater und Tochter dargestellt[1847].
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91384

KAT. NR. 362: GEBURT DES ANTICHRIST

Fig. 426, 457, Abb. 418, 420

Position: 1b, bis 1941 in 3a.
Maße: H. 83 cm, B. 48,8 cm.
Erhaltung: Vollständig original, keine Ergänzung. Innenseite: Die Bemalung ist intakt, selbst die Halbtöne wirken wie frisch gemalt. Die Glasoberflächen sind glatt und glänzend, darunter ist jedoch bei Inkarnat, Rot, Violett und teilweise auch Grün die beginnende Verwitterung an den punktförmigen Verfärbungen sichtbar. Außenseite: Lochfraß mit dunklen Rückständen auf den blauen Gläsern. Lindgrün vollständig abgewittert, mit dichtem Belag. Smaragdgrün mit dichtem Lochfraß, die bemalten Partien durchgehend korrodiert. Blau-, Rotviolett, Inkarnat und Weiß flächig abgetragen, die Rückstände kreidig, teilweise opak und fest, mit Spuren von Bemalung. Auf dem Gesicht der Mutter wurde der Korrosionsbelag teilweise abgetragen. Die gelben Gläser unversehrt inklusive der Bemalung, ausgenommen das oberste vollständig korrodierte Stück im rechten Rahmenband. Das rote Kleid der Mutter und der Kopf des Teufels flächig korrodiert und mit dichtem Belag. Aus anderem eher himbeerfarbenen Rot und mit intakter Oberfläche das Mantelfutter der Amme und das Fellgewand des Teufels, dort ist die Bemalung noch vollständig erhalten, obwohl der Überfang verloren scheint und nur noch an den Rändern sichtbar ist.
Ikonographie: Die Szene greift auf den ersten Blick hin das traditionelle Schema der Geburt Christi auf. Die Mutter des Kindes ist im Bildvordergrund in einer ähnlichen Haltung wie Maria in dem entsprechenden Glasgemälde des Typologiefensters auf einer einfachen Matte ruhend dargestellt (Abb. 314). Erst wenn das Auge über das bekannte Motiv hin weiterliest, fallen der Teufel oberhalb der Mutter auf und die Hebamme mit dem Kind am rechten Bildrand ihm gegenüber.
Die Mutter des Antichrist hat die Hand redend erhoben. Offensichtlich ist sie damit einverstanden, dass der Teufel die Erziehung ihres Sohnes übernimmt. Auf den Konsens deutet auch die direkt über ihrem Haupt aufragende und wie in Verlängerung ihres Körpers agierende Gestalt des Bösen.
Darstellungen der Geburt des Antichrist begegnen nicht vor dem vierzehnten Jahrhundert. Die Assoziation mit der Geburt Christi findet sich sonst jedoch nur noch in der Velislav-Bibel, wobei hier die Analogie über das Lager der Mutter hinaus auch durch den in der Bildachse in einem Krippenaltar liegenden Neugeborenen hergestellt wird. Zudem stehen hinter Mutter und Kind Teufel, die mit ausgebreiteten Armen grinsend ihre

[1844] Das Kind im Leib der Mutter zeigt deutlich, dass für die Mutter ein eher seltener Bildtyp vorbildlich war, bei dem im Schoß der Verkündigungsmaria der kindlich kleine Jesusknabe dargestellt wurde, LECHNER, 1981, S. 85f., Kat. Nr. 1, 4, 12.

[1845] VERHELST, 1976, S. 23.

[1846] Vgl. die Beischrift „Hic dyabolus deposita larua sub specie angelica, quem ante casum habuit, annunciat hiis conjugibus ex eis Antichristum nasciturum“, STEJSKAL, 1970, fol. 129v/o.

[1847] ANTICHRIST, 1970, fol. 2r/u; ANTICHRIST, 1979, fol 2, 3u. In dem französischen Antichristspiel „Le Jour du Jugement“ hingegen, das einem anderen Überlieferungszweig folgt, beschließt der Teufel, selbst den Antichrist zu zeugen. Die Planung und Ausführung seines Vorhabens wird in aller Ausführlichkeit dargestellt und im Manuskript auf insgesamt acht Vignetten illustriert, PERROT/NONOT, 2000, Vignetten 3–9.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Macht demonstrieren[1848]. Ähnlichkeiten mit der Kindheit Christi werden in den späteren Illustrationen der Antichristhandschriften und Blockbücher nicht mehr herausgestellt, die Geburt des Antichrist ist dort zu einer eigenständigen Szene entwickelt[1849].
Technik: Augen, Mund und Fangzahn im Gesicht des Teufels aus dem Rotüberfang ausgeschliffen.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91385

KAT. NR. 363: BESCHNEIDUNG DES ANTICHRIST

Fig. 426, 457, Abb. 418, 421

Position: 1c, bis 1941 in 4a.
Maße: H. 82,5 cm, B. 48,5 cm.
Erhaltung: Innenseite: Die Schwarzlotkonturen sind stabil, Halbton nur noch auf Dunkelrosa erhalten. Die Glasoberflächen intakt, darunter jedoch bei Rot und vereinzelt auch bei den dunkelrosa, grünen und pergamentfarbenen Gläsern beginnender Lochfraß sichtbar. Außenseite: Lindgrün, Dunkelrosa und das Gesicht des Priesters mit festem Belag, die Halbtonbemalung relativ gut erhalten. Smaragdgrün mit dichtem Lochfraß, die ehemalige Bemalung hier nur noch an ihrer Negativkorrosion zu erkennen. Blau vereinzelt mit Lochfraß, Rot mit festen Belägen, Weiß durchgehend abgewittert und mit gelblichen Rückständen.
Ikonographie: Als Pseudomessias lässt sich der Antichrist auch beschneiden. Aus der geläufigen Bildtradition der Kindheit Christi übernimmt die Darstellung den dreiteiligen Bildaufbau mit der Mutter am rechten, dem Priester am linken Bildrand und dem nackten Kind in der Bildmitte. Es liegt jedoch nicht wie Christus auf dem Altar[1850], sondern wird von beiden mit gespreizten Beinchen hoch gehalten. Auch vollzieht der Priester die Operation nicht wie sonst mit einem kleinen Messer, sondern groteskerweise mit einer überdimensionalen Schere, so dass die Szene fast einer Kastration gleicht. Das scheint auch der kleine Teufel im Vordergrund zu empfinden, vor Mitgefühl stockt ihm der Atem und unwillkürlich legt er die Hand an die Schere, um gegebenenfalls das Schlimmste zu verhindern.
Das Motiv ist abweichend von der sonst üblichen Darstellung der Beschneidung des erwachsenen Antichrist in Jerusalem[1851] gestaltet, um die Übereinstimmung mit der Kindheitsgeschichte Jesu deutlicher zu machen. Das gab dem Künstler Gelegenheit, die Szene humorvoll und mit treffend beobachteten Details zu beschreiben.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91386

KAT. NR. 364: DER ANTICHRIST GEHT NACH JERUSALEM

Fig. 426, 457, Abb. 418, 423

Position: 2a, bis 1941 in 4b.
Maße: H. 83 cm, B. 48,2 cm.
Erhaltung: Innenseite: Bemalung intakt, ausgebrochen nur auf dem mittleren Stück des linken Perlbandes im Randstreifen. Die Glasoberflächen unversehrt, nur bei Rot hat darunter die Korrosion mit teilweise dichtem Lochfraß eingesetzt, vor allem in der unteren Partie des Mantels. Das gleiche Phänomen ansatzweise auch bei Inkarnat, Grün und Violett. Außenseite: Halbton und Lasuren noch gut auf Smaragdgrün, die unbemalten Stellen mit dichtem Lochfraß. Zwei verschiedene gelbe Glassorten: nahezu intakt das Gelb der Strümpfe und des Nimbus, das Perlband und die Wanderstäbe hingegen mit durchgehendem graugelben Belag. Hellblau mit stellenweise flächigem Lochfraß, alle übrigen Gläser mit dicken Korrosionskrusten.
Ikonographie: Auf einen Wanderstab gestützt steht der Antichrist links im Bildvordergrund. Hinter ihm scheint schattenhaft und nur teilweise zu sehen die Gestalt des Teufels auf. Deutlich erkennbar ist jedoch der Wanderstab in seiner Hand – er bezeugt, dass der Antichrist von ihm gelenkt und geleitet wird. Dieser hat die Rechte redend erhoben und begrüßt freundlich drei Männer, die ein wenig skeptisch blickend seinen Gruß erwidern[1852].
Die Szene zeigt die Wanderung des Antichrist nach Jerusalem. Es ist die erste Stadt, in die er sich als junger Erwachsener begibt, und nach dem Vorbild Christi die erste Station seines öffentlichen Wirkens.
Das Motiv gehört zum üblichen Repertoire der Antichristzyklen, auch wenn sich hierzu keine feste Ikonographie entwickelt hat. Mit einem Wanderstab begegnet der Antichrist auch in der entsprechenden Szene des typographischen Blockbuchs der Universitätsbibliothek Frankfurt, allerdings illustriert der über 100 Jahre später entstandene Holzschnitt den Bildinhalt viel anschaulicher, indem er den Antichrist zwischen zwei Städten auf freiem Feld wandernd wiedergibt[1853].
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91387

KAT. NR. 365: PROKLAMATION DES ANTICHRIST

Fig. 426, 457, Abb. 418, 424, 426

Position: 2b, bis 1941 in 5a.
Maße: H. 83,2 cm, B. 47,2 cm (ohne Rand).
Erhaltung: Innenseite: Bemalung vorzüglich erhalten, geringfügige Ausbrüche im Kopf des Mannes links vorne und im Kopf des linken Teufels. Glasoberflächen intakt, darunter sichtbare Ansätze von Lochfraß auf Rot, Rot-, Blauviolett und Lindgrün. Außenseite: Nahezu intakt und mit erhaltener Bemalung der weiße Schleier der Frau rechts, der Judenhut in der Bildmitte und das Knie des zweiten Mannes von links, die übrigen Teile seines Gewandes hingegen vollständig abgewittert und mit durchgehendem Belag, desgleichen der Hut des Juden am linken Rand. Lochfraß auf Blau, dichter auf Smaragdgrün, dort die Bemalung noch an der Negativkorrosion sichtbar. Rot-, Blauviolett, Inkarnat und Lindgrün vollständig abgewittert, mit gelb-

[1848] Stejskal, 1970, fol. 130v. Der außerdem am rechten Bildrand stehende Schutzengel belegt die Textnähe der Illustration zum „Compendium" des Hugo Ripelin, der ausdrücklich hervorhebt, dass der Antichrist anfangs und bevor er eindeutig böse wird, wie alle Menschen einen Schutzengel hat, Chytil, 1918, S. 222.

[1849] Antichrist, 1970, fol. 2v; Antichrist, 1979, fol. 4o.

[1850] Zu den verschiedenen Varianten des Motivs vgl. Schiller, 1, 1966, S. 100.

[1851] Die Bilder folgen soweit erkennbar einer einheitlichen Bildtradition, Stejskal, 1970, fol. 130r/u, bzw. Antichrist, 1970, fol. 3v/o; Antichrist, 1979, fol. 5o.

[1852] Bei Seeger, 1977, S. 272, Abb. 4, und in Chorfenster der St. Marienkirche, 2008, Abb. von Chor s II, 2a, wird der Antichrist als Wanderprediger bezeichnet.

[1853] Antichrist, 1979, fol. 6u.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

lichem bzw. bräunlichem festen Belag. Der gelbe Schuh des Antichrist inklusive der Bemalung intakt, das Bernsteingelb von Nimbus und Thronbank hingegen korrodiert mit Rückständen. Rot flächig abgewittert mit bräunlichem teilweise festen Belag, die Bemalung zum Teil noch an der Negativkorrosion erkennbar. Der Überfang von Kopf und Oberkörper des Teufels nur noch in Spuren am Rand erhalten.

Ikonographie: Hauptfigur ist der in der Bildachse auf einem hohen Podest thronende Antichrist. Ein Buch in der Linken, spricht er zu der Menschenmenge, die aufmerksam lauschend zu seinen Füßen kauert. Augenscheinlich hat er sie bereits für sich gewonnen, denn sie tragen ausnahmslos sein Zeichen auf der Stirn[1854].

Geschickt greift die Komposition das Motiv des zwölfjährigen Jesus im Tempel auf und evoziert damit zugleich auch die Vorstellung von der wundersame Eloquenz des Antichrist, als der ersten der vier Methoden, mit der es ihm gelingt, Anhänger zu gewinnen[1855]. Nicht ohne Sarkasmus zeigt der Glasmaler sodann, dass der Antichrist diese Fertigkeit nicht selbst besitzt, sondern sie allein den beiden Teufeln verdankt, die rechts und links hinter seinem Thron stehen und ihm den Text seiner Rede ins Ohr flüstern[1856].

Die Darstellung beschreibt, wie sich der Antichrist bei seinem ersten öffentlichen Auftritt als der verheißene Messias vorstellt und dann seine Lehre verkündet[1857]. Es ist, darauf weist das Buch in seiner Linken, das Gesetz des Alten Bundes[1858].

Die Szene wurde relativ häufig dargestellt, wenngleich nicht in dieser Ikonographie. Neben der Parallelisierung zu dem geläufigen Motiv des zwölfjährigen Jesus im Tempel, fällt die Charakterisierung der Zuhörer auf. Denn obwohl die Juden als erste Anhänger des Antichrist gelten, sind hier nur zwei von ihnen durch ihren Hut als solche ausgewiesen. Der Antichrist wendet sich demnach offenbar bereits an die Menschheit insgesamt. Darauf deutet auch die Anzahl von sieben Personen, da die Zahl sieben gemeinhin eine Gesamtheit symbolisiert[1859]. Die Proklamation des Antichrist soll daher wohl nicht nur den Beginn seines Wirkens, sondern auch den seiner Weltherrschaft darstellen[1860].

Technik: Augen, Mund, Fangzahn des Teufels rückseitig aus dem Rotübergang geschliffen.

Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91388

KAT. NR. 366: DER ANTICHRIST STREUT GELD UNTER DIE MENGE

Fig. 426, 457, Abb. 418, 425

Position: 2c, bis 1941 in 7b.

Maße: H. 83 cm, B. 49 cm.

Erhaltung: Das Bildfeld ist vollständig original. Der gesamte Randstreifen rechts und das obere Stück links ergänzt. Innenseite: Die Bemalung ist intakt, vereinzelte Ausbrüche nur in dem Goldbrocken, den die Frau in der Hand hält. Die Oberflächen der Gläser sind glatt und glänzend, doch wird darunter auf Rot, Rotviolett, Moos- und Smaragdgrün der beginnende Lochfraß sichtbar. Außenseite: Die blauen Gläser mit Lochfraß, vereinzelt flächig. Inkarnat durchgehend korrodiert mit hellen Rückständen, die jedoch in den Gesichtern des Antichrist und der beiden rechts am Rand sitzenden Leute abgetragen wurden. Smaragdgrün mit dichtem Lochfraß, die Bemalung vollständig korrodiert. Zweierlei Rot: intakt das Fell des Teufels über dem Arm des Antichrist, die anderen Scherben durchgehend verwittert, mit festem bräunlichen Belag, die Bemalung als Negativkorrosion sichtbar. Hellblau, Gelb, Rot- und Blauviolett flächig abgetragen und von Rückständen bedeckt. Der weiße Schleier der Frau inklusive der Bemalung relativ gut erhalten.

Ikonographie: Der Antichrist steht nach rechts gewandt links im Vordergrund. Er hat seinen Mantel aufgeschürzt und mit goldenen Münzen angefüllt, die er nun mit einer weit ausholenden Gebärde unter die rechts vor ihm kauernde Menge streut. Wie sein Schatten erscheint der Teufel hinter ihm. Er wirft mit der gleichen Geste Geldstücke in die Luft und gibt sich so dem Betrachter als der eigentliche Drahtzieher zu erkennen. Die Menschen fangen die Münzen begierig auf, die Frau im Vordergrund scheint sogar ein Stück Gold in ihrer Hand zu halten[1861]. Das T auf ihren Stirnen zeigt, dass der Antichrist sie bereits für sich eingenommen hat.

Für die Darstellung, die anschaulich die Bestechlichkeit der Menschen illustriert, ist kein direkt vergleichbares Beispiel bekannt, wenngleich die Szene auch in „Bible moralisée“ und im

[1854] Bei SEEGER, 1977, S. 272f., Abb. 5, und in CHORFENSTER DER ST. MARIENKIRCHE, 2008, Abb. von Chor s II, 2b, wird die Szene als Predigt des Antichrist im Tempel bezeichnet.

[1855] Die vier Methoden des Antichrist – Beredsamkeit, Bestechung, Magie und Folter – sind im neunten Kapitel des Compendiums, RIPELIN, 1895, S. 242f. erwähnt und durch einzelne Beispiele erläutert. Hugo Ripelin ergänzte dabei die drei schon von Adso genannten Verführungskünste um „sapientia et incredibili eloquentia“, die Honorius Augustodunensis in seinem „Elucidarium“ anführt, zit. nach SCHÜSSLER, 1975, S. 139.

[1856] Vergleichbar scheint hier eine Szene aus der Velislav-Bibel, fol. 134v/u, in der das auch wörtlich zum Ausdruck gebracht wird, wenn es heißt „ibi dyabolo sibi aurem sibilante“, STEJSKAL, 1970.

[1857] Die Szene hat eine Parallele in den mittelalterlichen Antichristspielen, die meistens mit der Proklamation des Antichrist beginnen. Solche Proklamationen gehen auf antike Traditionen zurück und sind typisch für die „falschen Prediger“. – Möglicherweise spielt die Darstellung auch auf den Auftritt des Antichrist im Tempel Salomos an, ein Gedanke, der z.B. auch im Luzerner Antichristspiel (1549) zum Ausdruck kommt, denn dort ist die Proklamation des Antichrist ebenfalls mit seinem Tempelgang verknüpft, AICHELE, 1974, S. 126–132.

[1858] SCHÜSSLER, 1975, S. 81, 183, 192.

[1859] LCI 4, Sp. 154f. (Erika Dinkler-von Schubert).

[1860] Auch in den Antichristdramen wendet sich der Erzfeind von vorne herein an die ganze Welt, wenngleich die Juden seine ersten Gefolgsleute sind, siehe AICHELE, 1974, S. 141f.

[1861] Es weicht von der sonst üblichen Darstellung des Geldes ab, vgl. Abb. 427, 429, 439. Mit seiner länglichen Form ähnelt es am ehesten noch den Goldklumpen, die der Antichrist in einigen Bildzyklen verteilt, ANTICHRIST, 1970, fol. 8v/u; eine Handschrift, Berlin, SBBPK, Ms. germ. fol. 733, hier fol. 4v/o, SCHILLER, 5, 1991, Abb. 1037. Bei SEEGER, 1977, S. 273, Abb. 6, und in CHORFENSTER DER ST. MARIENKIRCHE, 2008, Abb. von Chor s II, 2c, wird der Vorgang als die Verwandlung von Steinen in Brot bezeichnet.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

„Jour du Jugement“ illustriert wurde[1862]. Die durch die Luft schwirrenden Münzen assoziieren das Mannawunder, weshalb man bisher glaubte, sie zeige die Verwandlung von Steinen in Brot[1863]. Diese Begebenheit kommt jedoch in keiner der bildlichen oder literarischen Versionen der Legende vor, vielmehr wird hier betont, dass der Antichrist gerade dieses Wunder nicht zu vollbringen vermag[1864]. Näher liegt daher die Vermutung, dass die Szene von einem der Antichristspiele angeregt wurde, bei denen der Antichrist, wie beim Dresdner Johannesspiel von 1531, Spielgeld unter die Menge warf[1865].
Technik: Augen, Mund, Fangzahn des Teufels aus dem Überfang geschliffen.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91389

KAT. NR. 367: TEUFEL BRINGEN DEM ANTICHRIST SCHÄTZE

Fig. 426, 457, Abb. 418, 427, 430

Position: 3a, bis 1941 in 6a.
Maße: H. 83 cm, B. 48,3 cm.
Erhaltung: Innenseite: Der Zustand der Bemalung ist vorzüglich. Die Glasoberflächen sind intakt, doch ist die darunter einsetzende Korrosion bei Gelb, Weiß, Inkarnat und vereinzelt auch bei Grün sichtbar. Außenseite: Halbtöne und Lasuren teilweise noch erhalten oder an der Negativkorrosion ablesbar, vorzüglich noch auf dem weißen Geldhaufen rechts vorne und dem himbeerroten Fell des Teufels. Smaragdgrün mit dichtem feinen Lochfraß und leicht poröser Bemalung. Blau mit Lochfraß, die Näpfchen mit sinterartig glänzenden Rückständen gefüllt. Hellblau mit dünnem Belag, die übrigen Gläser mit dichten und festen gelblichbraunen Belägen. Im Gesicht des Antichrist wurde der Belag bei einer früheren Restaurierung teilweise reduziert.
Ikonographie: Der Antichrist sitzt in der Bildachse auf einer durch ein Podest erhöhten Thronbank. Ohne Publikum unter den Seinen, gibt er sich unverstellt, modisch gekleidet und in der Pose eines Herrschers. Sein Redegestus zeigt, dass er soeben den Befehl erteilt hat, ihm die verborgenen Schätze der Welt zu bringen. Auf seinen Wink hin eilen Teufel, die ja aufgrund ihrer höllischen Natur alle unterirdischen Schätze kennen, von rechts und aus der Luft mit prall gefüllten Säcken herbei, schütten sie aus und häufen so Berge von Gold um seinen Thron auf[1866].
Die Vorstellung, dass der Antichrist alle verborgenen Schätze findet und daher unermesslich reicht ist, findet sich erst im Compendium[1867]. Der Glasmaler hat die Szene, für die kein Pendant bekannt ist[1868], auf höchst originelle Weise ins Bild gesetzt, die zugleich auch erklärt, dass der Antichrist sein Vermögen nicht etwa dem eigenen Wissen, sondern der Kenntnis und Mitwirkung der Teufel verdankt[1869].
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91390

KAT. NR. 368: DER ANTICHRIST WEIST SEINE JÜNGER AN, DIE MENSCHEN ZU BESTECHEN

Fig. 426, 457, Abb. 418, 428

Position: 3b, bis 1941 in 6b.
Maße: H. 82,5 cm, B. 48,5 cm.
Erhaltung: Innenseite: Feuerschmelz der Gläser und Bemalung intakt. Außenseite: Die Bemalung auf dem Kopf des vordersten Jüngers an der Negativkorrosion noch deutlich zu erkennen, Spuren der Bemalung auch auf seinem Gewand. Glasoberflächen sinterartig glänzend, ausgenommen Kopf und Nimbus des Antichrist. Blau nur wenig korrodiert, die übrigen Gläser abgewittert, mit relativ dicken Belägen.
Ikonographie: Der Antichrist sitzt rechts im Bildvordergrund auf einer durch Stufen erhöhten Thronbank. Mit beredten Worten überreicht er einem seiner Jünger, der in respektvollem Abstand links vor ihm steht, einen prall gefüllten Geldbeutel. Dieser nimmt ihn mit demütig gesenktem Blick entgegen, während ein zweiter hinter ihm bereits voller Ungeduld seine Hand ausstreckt. Wieder ist als der eigentliche Drahtzieher des Geschehens der Teufel ins Spiel gebracht. Tückisch grinsend steht er, den Blicken der Jünger verborgen, links hinter dem Antichrist und reicht ihm eilfertig den nächsten Beutel voll Geld. Voller Ironie hat der Glasmaler die Rolle des Goldes in dieser Darstellung betont und die Geldbeutel auf einer Linie über einander in der Bildachse angeordnet.
Für das Motiv ist kein weiteres Bildbeispiel bekannt[1870], doch begegnet eine vergleichbare Szene in den Antichristspielen von

[1862] Bible moralisée, fol. 60v (73c); Perrot/Nonot, 2000, S. 125 (630).
[1863] Wentzel, 1951a bzw. 1954, S. 94 bzw. 97; Seeger, 1977, S. 273, Abb. 6; Flügge, 1998, S. 115. Zum Vergleich sei auf das ganz andere Aussehen der Steine in Abb. 443 verwiesen, die farbig sind und eine Binnenzeichnung aus unregelmäßig gezackten Linien aufweisen. Brot hingegen hat in zeitgenössischen Darstellungen fast immer die Form eines Brötchens mit zwei spitz ausgezogenen Enden.
[1864] Etwa im „Antichrist“ der Frau Ava (gest. 1127), Kursawa, 1976, S. 144f.
[1865] Der Text des Spiels ist nicht erhalten, wohl aber Belege, darunter einer über „3 groschen vor blech zu den enttencristpfennige ader gelt, so der streut in der processio“, Jenschke, 1972, S. 240.
[1866] Bei Seeger, 1977, S. 273f., Abb. 8, und in Chorfenster der St. Marienkirche, 2008, Abb. von Chor s II 3a, wird die Szene als Goldzauber des Antichrist bezeichnet.
[1867] Ripelin, 1895, Cap. IX, S. 242. Sie basiert vermutlich auf der Auslegung von Dn 11,43.
[1868] Bestenfalls vergleichbar ist das Detail einer Szene im Antichrist, 1979, fol. 15u. Hier sind am linken Bildrand zwei Teufel zu sehen, die mit Münzen gefüllte Körbe heranschleppen, aus denen der Antichrist dann das Geld an seine von rechts zu ihm tretenden Anhänger austeilt.
[1869] Der ungeheure Reichtum des Antichrist wird in den Bilderzyklen des 15. Jahrhunderts meist damit erklärt, dass er in seiner Jugend die Kunst lernt, Gold zu machen, Antichrist, 1970, fol. 3r/o; Antichrist, 1979, fol. 6o. Der „Jour du Jugement“, Vignette 24, hingegen beschreibt – einer anderen Überlieferung folgend –, dass der Antichrist auf Empfehlung des Juden Annas Münzen mit seinem Bild schlagen lässt, Perrot/Nonot, 2000.
[1870] Die Vorstellung war jedoch geläufig, wie aus der Illustration einer „Bible moralisée“ hervorgeht. Sie zeigt neben dem thronenden Antichrist einen Mann, der mit einem Geldbeutel in der Linken einen vor ihm stehenden Dominikaner zur Anbetung des Antichrist verleiten will. Gelegentlich wird auch der Antichrist selbst mit einem Geldbeutel dargestellt, er hält ihn entweder als Attribut oder überreicht ihn als Geschenk einem neuen Anhänger, Schüssler, 1975, S. 172, 175, 187.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Luzern (1546) und Modane (1580). Auch hier stattet der Antichrist seine Jünger reichlich mit Geld aus und weist sie an, großzügig damit umzugehen[1871].
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91391

KAT. NR. 369: JÜNGER DES ANTICHRIST WERBEN ANHÄNGER DURCH BESTECHUNG

Fig. 426, 457, Abb. 418, 429

Position: 3c, bis 1941 in 2a.
Maße: H. 83,5 cm, B. 50 cm.
Erhaltung: Begutachtet wurde nur die Außenseite: Smaragdgrün mit Lochfraß, doch mit noch gut erhaltener Bemalung. Blau mit gelegentlichem, nur vereinzelt etwas dichteren Lochfraß. Die übrigen Gläser durchgängig mit festen gelblichgrauen Korrosionsbelägen.
Ikonographie: Rechts im Vordergrund kauert eine Gruppe von Menschen. Sie haben ihre Hände bittend erhoben und blicken erwartungsvoll auf den Jünger des Antichrist. Dieser steht in Begleitung eines zweiten links über ihnen. In seiner hoch erhobenen Linken hält er einen Geldbeutel so mit der Öffnung nach unten, dass sich die Münzen daraus in einem breiten Strom nach unten ergießen. Der Inhalt des Beutels scheint trotz seiner geringen Größe unermesslich zu sein, denn die Geldstücke haben sich hinter den Menschen schon zu einem mannshohen Berg angesammelt.
Das Motiv ist ohne Parallele. In keinem der Bilderzyklen gibt der Antichrist seinen Jüngern Geld, um damit neue Anhänger zu gewinnen. Es könnte jedoch sein, dass die Szene vom Drama angeregt wurde, denn sowohl im Luzerner wie im Modaner Antichristspiel stattet der Antichrist seine Helfer mit Geld aus und weist sie an, großzügig damit umzugehen[1872].
Die Darstellung selbst erinnert an ein aus der „Bible moralisée“ bekanntes Motiv, das den Antichrist mit einem Füllhorn zeigt, aus dem er den Menschen Gold und Silber in die Kehlen schüttet[1873].
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91392

KAT. NR. 370: ANHÄNGER DES ANTICHRIST LEUGNEN DIE ERLÖSUNGSTAT CHRISTI

Fig. 426, 457, Abb. 418, 431

Position: 4a, bis 1941 in 2b.
Maße: H. 83,2 cm, B. 48,5 cm.
Erhaltung: Nur die Innenseite wurde begutachtet: Konturen und Halbton in vorzüglichem Zustand. Die Glasoberflächen durchwegs intakt, doch fast überall mit darunter einsetzender punktförmiger Verwitterung.
Ikonographie: Der Antichrist und seine Anhänger stehen sich links und rechts in einer annähernd symmetrischen Komposition gegenüber. In der Bildachse befindet sich das Kreuz, das der Antichrist mit beiden Händen nach unten hält und auf dessen Querbalken er, vielleicht zum Ausdruck seiner Geringschätzung, seinen linken Fuß stützt. Der vorderste in der Gruppe der Anhänger ist durch seinen Hut als Jude kenntlich gemacht. Er legt als erster[1874] den Eid ab, scheint jedoch bei diesem Frevel Missbehagen zu empfinden, das sich in seiner beklommenen Miene spiegelt. Dass er nur ein Werkzeug des Bösen ist, bleibt ihm verborgen. Allein der Betrachter sieht den Teufel hinter dem Antichrist, der durch seine Gebärden suggestiv die Aktion des Antichrist vorschreibt und sich so als der eigentliche Drahtzieher zu erkennen gibt.
Die Szene, für die kein analoges Beispiel bekannt ist, basiert auf dem Glauben, dass der Antichrist das Evangelium und damit die Erlösungstat Christi leugnet. Die Velislav-Bibel setzt dies ins Bild, indem sie den Antichrist zeigt, wie er die Schriften der Theologen verbrennt[1875]. Dem Motiv hier scheinen jedoch Vorstellungen näher zu stehen, wie sie in den Antichristspielen zum Ausdruck gebracht wurden. So befahl etwa schon im „Ludus de Antichristo“ (um 1260) die Synagoge den Juden, Christus abzuschwören, und im „Jour du Jugement“ (verfasst um 1325)[1876] musste der Antichrist zuerst seinem Glauben an Christus widersagen und seine Seele dem Teufel verschreiben, bevor er dessen Macht erhielt[1877].
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91393

KAT. NR. 371: DIE ROTEN JUDEN WARTEN AUF IHRE BEFREIUNG

Fig. 426, 438, 457, Abb. 418, 432

Position: 4b, bis 1941 in 7a.
Maße: H. 82,5 cm, B. 48,3 cm.
Erhaltung: Keine Ergänzung. Innenseite: Konturen intakt, Glasoberflächen glatt und glänzend, auf Blau einzelne stumpfe Flecken. Außenseite: Lochfraß auf Blau, an wenigen Stellen flächig verdichtet, die Rückstände sinterartig glänzend. Desgleichen auf Weiß und Smaragdgrün, dort die Bemalung noch erhalten. Zwei verschiedene Sorten Rot, der Oberkörper des vorderen Juden intakt inklusive der Halbtonbemalung, dort jedoch der Überfang teilweise aufgebrochen. Die übrigen roten wie auch die andersfarbigen Scherben mit opaken Belägen.
Ikonographie: Aus biblischen Traditionen und dem Alexanderstoff entwickelte sich die Erzählung von den Gegnern des Gottesreiches, den sagenhaften Völkern Gog und Magog (Offb 20,8), die als endzeitliche Manifestation des Bösen galten und später mit den zehn Stämmen der Roten Juden gleichgesetzt wurden[1878]. Sie waren vorzeiten im medeischen Gebirge eingeschlossen worden und warten seitdem auf ihre Befreiung durch

[1871] AICHELE, 1974, S. 155f.
[1872] Ebd., S. 155f.
[1873] BIBLE MORALISÉE, fol. 60v (73c).
[1874] Der vorderste Mann wurde wohl bewusst als Jude dargestellt, glaubte man doch schon seit Hieronymus, dass sie als erste dem Antichrist folgen würden, RAUH, 1979, S. 531.
[1875] STEJSKAL, 1970, fol. 135r/u. Das gleiche Motiv begegnet auch in der späteren Bildtradition, SEEBOHM, 1995, fol. 10v/o, SCHILLER, 5, 1991, Abb. 1025; ANTICHRIST, 1970, fol. 4v/u; ANTICHRIST, 1979, fol. 8u.
[1876] PERROT/NONOT, 2000, S. 118.
[1877] „Jhesum sicut deos Ismael te iubeo detestari“, zit. nach GÜNTHER, 1979, S. 92f.; SEEGER, 1977, S. 274f.
[1878] Zur Legende von Gog und Magog, LMA, 4, 1989, Sp. 1534 (Sabine Schmolinsky). Zu ihrer Identifikation mit den Roten Juden, MÖHRING, 2000, S. 332–337; GOW, 2008.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

den Antichrist, um ihm in seinem Kampf gegen die Christenheit beizustehen[1879].
Die Episode wird hier ungewöhnlich ausführlich auf zwei Glasgemälden erzählt (Kat. Nr. 372) und führt zunächst die Situation vor Augen: Links fließt breit dahinströmend der legendäre Fluss Gosan (1 Sam 5,26), während rechts am Bildrand die Roten Juden dicht gedrängt und wie eingepfercht hinter einem dicht mit Bäumen bewachsenen Erdwall stehen. Sie blicken erwartungsvoll nach links, denn von dort, über die Wasserfluten, die dann still stehen, wird dereinst der Antichrist kommen[1880].
Für die Ikonographie der Darstellung ist kein vergleichbares Beispiel bekannt. Wieder fällt die Sorgfalt bei einzelnen Details, vornehmlich der Schilderung der Pflanzen auf, die als Eichen, Linden, Wein und Efeu charakterisiert sind.
Technik: In den roten Gesichtern der Juden sind die Augen ausgeschliffen.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91394

KAT. NR. 372: DER ANTICHRIST BEFREIT DIE ROTEN JUDEN

Fig. 426, 457, Abb. 418, 433f.

Position: 4c, bis 1941 in 10c.
Maße: H. 83 cm, B. 47,5 cm (ohne Rand).
Erhaltung: Weitgehend original, ergänzt nur zwei kleine Scherben, eine im Gewand des Juden rechts außen, die andere über dem linken Schuh des Antichrist. Innenseite: Die Bemalung ist gut erhalten, vereinzelte Ausbrüche auf Gürtel und Schuhen des Antichrist, auf dem Rasen und dem Perlband am Rand. Die Glasoberflächen intakt, darunter Ansätze von Lochfraß sichtbar auf Rot, Grün, Blauviolett und den Wasserwellen neben dem Fuß des Antichrist. Außenseite: Blau mit mehr oder weniger dichtem Lochfraß, desgleichen Smaragdgrün, dort die Bemalung an ihrer intensiven Korrosion noch sichtbar. Inkarnat flächig abgewittert mit durchgehendem hellen Belag, der im Kopf und in der rechten Hand des Antichrist abgetragen ist. Die weißen Hüte der beiden linken Juden, der linke Strumpf des Vorderen und die Wellen links unten intakt inklusive der Bemalung, die übrigen weißen Gläser – der rechte Strumpf des Vorderen und die Wellen rechts neben dem Fuß des Antichrist stark korrodiert mit kreidig hellen Rückständen. Vollständig abgewittert und von Belägen bedeckt Blauviolett, Pergament und Lindgrün, besser erhalten das Gelb. Das rote Fell des Teufels und die Gewänder der Juden durchgehend korrodiert mit hellen Rückständen, das Gesicht des Juden in der Mitte hinten aus himbeerfarbenem Rot noch intakt, hier nur die bemalten Partien mit Lochfraß.
Ikonographie: Die Szene beschreibt den Fortgang des in Kat. Nr. 371 geschilderten Geschehens. Die Roten Juden stehen noch immer in dem von Bäumen umgrenzten Bezirk. Sie sehen ein wenig verwundert den Antichrist an, der, begleitet vom Teufel, von links her über die erstarrten Wellen des Gosan zu ihnen gelaufen kommt[1881]. Voller Elan hat er den vordersten Juden bereits an der Hand gefasst und scheint nun, darauf deutet seine erhobene Rechte, beschwichtigend auf ihn einzureden. Doch der zögert noch und fasst sich voll Skepsis an den Bart.
Nur der wahre Antichrist, der „ultimus magnus Antichristus", kann die Roten Juden befreien. Daher dient diese Szene zusammen mit der vorhergehenden auch zur Bestätigung seiner Identität.
Die Befreiung der zehn jüdischen Stämme wird in den Antichristzyklen, wenn überhaupt, nur am Rande geschildert[1882]. Ausführlichere Darstellungen der Legende finden sich offenbar nur in Illustrationen des zwischen 1356 und 1365 entstandenen „Libellus" des Telesphorus, einer Prophezeiungsschrift, die italienische joachitische Traditionen kompiliert und mit französisch-nationaler Kaiserweissagung kombiniert[1883].
Technik: Ausgeschliffen wurden die Augen im Kopf des Teufels links sowie in den Köpfen der drei Juden rechts, in dem des vorderen auch der Mund.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91395

KAT. NR. 373: ENDKAISER UND ENDPAPST

Fig. 426, 457, Abb. 418, 435, 438

Position: 5a, bis 1941 in 1a.
Maße: H. 83,5 cm, B. 49,5 cm.
Erhaltung: Begutachtet wurde nur die Innenseite: Die Schwarzlotbemalung ist inklusive der Halbtöne und Lasuren noch in vorzüglichem Zustand; einzige Ausnahme die Hand des Papstes, dort ist die Bemalung partiell ausgebrochen. Die Oberflächen der Gläser sind intakt, nur an wenigen Stellen der pergamentfarbenen und grünen Scherben ist der darunter einsetzende Lochfraß sichtbar.
Ikonographie: Kaiser und Papst stehen sich auf einem schmalen Rasenstreifen wie auf einer Bühne gegenüber. Zeichen ihrer Würde sind Blattkrone und Schwert sowie die mit einem goldenen Kreuz geschmückte Mitra[1884]. Ihre Kleidung ist denkbar schlicht: beide tragen lange rote Mäntel, der Papst dazu eine Al-

[1879] Die Reihenfolge der Episode ist ungewiss. Im „Hortus deliciarum", fol. 241 (30) treten die Völker Gog und Magog gleich zu Anfang als Begleiter des Antichrist auf (GREEN u. a., 1979). Adso erwähnt sie nicht, doch wird ihre Legende ausführlich im Compendium, RIPELIN, 1895, Cap. XI, S. 243, nach der Verfolgung der Christen beschrieben. In der Velislav-Bibel, fol. 134v/o, hingegen erfolgt die Befreiung der zehn jüdischen Stämme unmittelbar vor dem Beginn der Christenverfolgung, während die Bilderzyklen das Eintreffen der Roten Juden mit der Ankunft ihrer Territorialherrin, der Amazonenkönigin, verbinden, STEJSKAL, 1970. In der Wellcome-Apocalypse (SEEBOHM, 1995), fol. 11r/u, und in der Handschrift Berlin, SBBPK, Ms. Germ. fol. 733, hier fol. 3v, SCHILLER, 5, 1991, Abb. 1026, bzw. 1035, treten sie noch in ihrem Gefolge auf. In den Blockbüchern werden sie nur noch in der Beischrift erwähnt, ANTICHRIST, 1970 fol. 7r/u, und ANTICHRIST, 1979, fol. 13u.

[1880] Bei SEEGER, 1977, S. 275, Abb. 12, und in CHORFENSTER DER ST. MARIENKIRCHE, 2008, Abb. von Chor s II 4b, ist allgemein von Juden am Fluss die Rede.

[1881] Bei SEEGER, 1977, S. 275, Abb. 13, und in CHORFENSTER DER ST. MARIENKIRCHE, 2008, Abb. von Chor s II 4c, wird die Szene als Antichrist bei den Juden am Fluss bezeichnet.

[1882] FITZ, 2007a, Anm. 79.

[1883] SCHÜSSLER, 1975, S. 296–298, nach dessen Beschreibung die Miniaturen jedoch einer ganz anderen Bildtradition folgen.

[1884] Die mitrenförmige Tiara des Papstes entspricht der älteren Bildtradition und begegnet z.B. auch in den Illustrationen des „Jour du Jugement" (um 1340), PERROT/NONOT, 2000, Vignetten 48, 51.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

be mit Zierstreifen und Gürtel, der Kaiser das der Zeitmode entsprechende kurze, am Oberkörper eng anliegende Gewand mit Dupsing, Strümpfe und gemusterte Schuhe. Die beiden Männer sind offensichtlich in ein Gespräch vertieft. Ihre Haltung drückt friedliches Einvernehmen aus. Mit nachdenklichem Blick lauscht der Kaiser den Worten des Papstes, der mit redend erhobener Hand etwas zu erklären scheint[1885].

Für die Darstellung ist keine Parallele bekannt[1886], doch lässt sich ihre Bedeutung aus dem Kontext erschließen. Nach der übereinstimmenden Vorstellung des Spätmittelalters erwartete man vor dem Erscheinen des Antichrist eine „goldene Zeit" des Friedens und der kirchlichen Ordnung unter der Herrschaft eines letzten Weltkaisers und eines engelhaften Papstes[1887]. Erst wenn diese zu Ende sei, folge mit dem Erscheinen des Antichrist ein letzter Ausbruch des Bösen. Die Gestalten von Kaiser und Papst stehen demnach für die der Ankunft des Antichrist unmittelbar vorausgehende glückliche Zeit, in der das christliche Imperium in der Einheit des Glaubens und der Herrschaft seinen bislang in der Geschichte nicht realisierten Idealzustand erreichen wird[1888].

Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91396

KAT. NR. 374: SÄULENWUNDER DES ANTICHRIST

Fig. 426, 457, Abb. 418, 436

Position: 5b, bis 1941 in 3b.

Maße: H. 82 cm, B. 48,3 cm (ohne Rand).

Erhaltung: Innenseite: Der Zustand der Bemalung ist vorzüglich, geringfügige Ausbrüche nur auf dem gelben Gewand des links hinter dem Antichrist stehenden Mannes. Rotüberfang im unteren Bereich seines Gewandes partiell abgewittert. Glasoberflächen intakt. Der darunter teilweise bereits einsetzende Lochfraß sichtbar bei Rot, Dunkelrosa und vereinzelt bei den pergamentfarbenen Gläsern. Außenseite: Schwarzlot vor allem auf dem grünen Mantel noch relativ gut erhalten, punktförmige Verwitterung dort nur auf den unbemalten Partien. Inkarnat und das hellblaue Fell des Teufels mit dicken Korrosionskrusten, Spuren der ehemaligen Bemalung noch im Auflicht sichtbar. Desgleichen auf Rot, das ansonsten dichten Lochfraß aufweist. Das Gelb des Nimbus intakt, die gelben Gläser im Gewand des Mannes und des Perlbandes jedoch mit durchgehend dichtem Belag. Auch das Blau besteht aus zwei Sorten, stark verwittert die Gläser in der Bildmitte und das rechts oben, die übrigen indes bis auf einzelne Stellen mit streifenförmigem Lochfraß nur wenig angegriffen. Säule und Bodenstreifen mit fest haftender Patina.

Ikonographie: Links im Vordergrund steht der Antichrist und beschwört mit redend erhobenen Händen die ihm gegenüber stehende Säule, die Zukunft vorher zu sagen. Hinter ihm sieht man zwei Männer, die in fassungslosem Staunen die Hände ans Gesicht führen. Das Mirakel ist humorvoll inszeniert, denn dass in Wirklichkeit nicht die Säule, sondern ein sich dahinter versteckender Teufel redet, ist nur für den Betrachter sichtbar. Das Säulenwunder begegnet auch in anderen Bilderzyklen[1889], doch nur in der hier gezeigten Version scheinen Einflüsse dramatischer Aufführungen verarbeitet worden zu sein.

Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91397

KAT. NR. 375: DER ANTICHRIST ZEICHNET EINEM KÖNIG SEIN MAL AUF DIE STIRN

Fig. 426, 457, Abb. 418, 437

Position: 5c, bis 1941 in 8b.

Maße: H. 83,5 cm, B. 49 cm.

Erhaltung: Innenseite: Bemalung vorzüglich. Glasoberflächen glatt und glänzend, nur auf Grün einzelne stumpfe Flecken, unter Rot einsetzender Lochfraß. Außenseite: Blau mit Lochfraß, Smaragd mit dichter feiner punktförmiger Verwitterung, Halbtöne erhalten. Der Teufel aus zweierlei Rot, nahezu intakt der Fuß inklusive der Bemalung. Relativ dünne Beläge auf Nimbus und Krone, die übrigen Gläser mit opaker Korrosion, die jedoch im Kopf des Antichrist abgetragen wurde.

Ikonographie: Der Legende zufolge verführt Antichrist nach den Juden zuerst die Mächtigen der Erde und gewinnt mit ihnen auch ihre Völker für sich. Zum Zeichen seiner völligen Inbesitznahme zeichnet er ihnen sein Mal auf die Stirn[1890].

Rechts im Bild ist ein König vor dem Antichrist auf die Knie gesunken. Die Krone auf seinem Haupt und das Schwert, auf das er sich mit beiden Händen stützt, bezeugen seine Macht. Hinter ihm steht sein Volk, durch eine kleine Gruppe von Menschen verkörpert. Unter Anleitung des Teufels, der ihren Blicken verborgen in seinem Rücken steht, zeichnet der Antichrist mit einer feierlichen Geste dem König sein Mal auf die Stirn.

Die Kennzeichnung ist hier als rituelle Handlung in Anlehnung an die Firmung gestaltet. Es wirkt daher wie eine Verhöhnung des Sakraments, wenn der Antichrist die Haltung des Bischofs einnimmt, der dem Firmling das Kreuz auf die Stirn zeichnet.

Die Szene gehört zum festen Motivbestand der Antichristzyklen. Schon im staufischen „Ludus de Antichristo" ist die Bekehrung des Königs mit seiner Kennzeichnung verbunden[1891]. Sie ist zudem dort mit dem Auftritt der Könige aus verschiedenen Län-

[1885] SEEGER, 1977, S. 276f., Abb. 15, sieht hier eine Begegnung zwischen Kaiser und Papst (?); in CHORFENSTER DER ST. MARIENKIRCHE, 2008, Abb. von Chor s II 5a, wird die Darstellung als Kaiser und Geistlicher bezeichnet.

[1886] Vergleichbar scheint eine Szene im LUDUS DE ANTICHRISTO (um 1260), in dem die Weltherrschaft des Endkaisers, der sich mit dem Papst den Sitz des Thrones teilt, ebenfalls dem Auftreten des Antichrist vorangestellt ist, AICHELE, 1974, S. 30. Darstellungen des letzten Papstes, allerdings zusammen mit dem Antichrist, finden sich auch in einigen Papstvaticinien, SCHÜSSLER, 1975, S. 266, 269.

[1887] Die Szene kombiniert die alte Endkaiser-Weissagung mit der erst zu Beginn des 14. Jahrhunderts voll ausgeprägten Vorstellung von einem engelgleichen Papst am Ende der Zeiten, vgl. hierzu zuletzt MÖHRING, 2000, S. 269–290.

[1888] Nicht völlig auszuschließen ist gleichwohl, dass die Darstellung die negative Version der Legende meint, mit dem bösen Endkaiser und dem verderbten Papst, die ebenfalls auf den Geschichtsentwurf des Joachim von Fiore zurückgeht, HAEUSLER, 1980, S. 174.

[1889] Die Szene in der Velislav-Bibel (STEJSKAL, 1970), fol. 132v/o mit einer frei stehenden Säule wie in der Wellcome-Apokalypse (SEEBOHM, 1995), fol. 10v/m, SCHILLER, 5, 1991, Abb. 1025, desgleichen ANTICHRIST, 1970, fol. 9r/u.

[1890] Gemäß Offb 13,16.

[1891] Mit folgender Regieanweisung „Tunc Antichristus depingens primam litteram nominis sui regi et omnibus suis in fronte", zit. nach GÜNTHER, 1979, S. 130f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

dern der Erde zu einer mehrteiligen Episode erweitert; ein Vorgang, der bereits in der Velislav-Bibel aufgegriffen, jedoch in den Bilderzyklen des 15. Jahrhunderts noch weit ausführlicher dargestellt wird[1892].
Technik: Die Augen des Teufels wurden aus dem Überfang geschliffen.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91398

KAT. NR. 376: DER ANTICHRIST BESTICHT ANHÄNGER UND ZEICHNET IHNEN SEIN MAL AUF DIE STIRN

Fig. 426, 457, Abb. 418, 439

Position: 6a, bis 1941 in 9b.
Maße: H. 83 cm, B. 51 cm.
E*rhaltung*: Innenseite: Zustand des Schwarzlots ausgezeichnet. Oberflächen intakt, darunter - ausgenommen der weiße Schleier und die gelben Münzen - der einsetzende Lochfraß bereits sichtbar. Außenseite: Blau partiell mit Lochfraß, stellenweise flächig. Smaragdgrün dicht mit feiner punktförmiger Korrosion, Bemalung noch erhalten. Alle übrigen Gläser mit opaken Belägen, die Rückstände auf dem Kopf des Antichrist abgetragen.
Ikonographie: Links im Vordergrund steht der Antichrist. Hinter ihm in der Bildachse erblickt man Münzen, die zu einem hohen Berg aufgehäuft sind. Mit einer segnenden Geste zeichnet er dem vor ihm knienden Mann sein Mal auf die Stirn und lässt aus seiner Linken beiläufig eine Handvoll Geldstücke in dessen bittend erhobenen Hände gleiten. In seinem Rücken knien, übereinander gestaffelt, zwei weitere Männer und eine Frau, auch sie mit begehrlichen Blicken und bittend oder redend erhobenen Händen. Als letzter steht der Teufel in der Reihe, dessen Redegestus deutlich macht, dass die Menschen seinen Einflüsterungen erliegen und dass ihr geldgieriges Verhalten seinem Willen entspricht.
Die Szene führt die Bestechlichkeit der Menschen anschaulich vor Augen. Ikonographisch gleicht sie der entsprechenden Darstellung in der Velislav-Bibel[1893]. In den späteren Bilderzyklen werden die beiden Vorgänge stets getrennt behandelt[1894].
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91399

KAT. NR. 377: AUFERWECKUNGSWUNDER DES ANTICHRIST

Fig. 426, 439, 457, Abb. 418, 440, 442

Position: 6b, bis 1941 in 5b.
Maße: H. 83,8 cm, B. 48,5 cm.
Erhaltung: Innenseite: Das Schwarzlot wirkt fest und stabil, minimale Ausbrüche gibt es nur bei den Haaren des Antichrist und dem Faltenwurf der Leichentücher. Die Gläser sind gut erhalten und weisen noch keine Korrosionserscheinungen auf, allerdings ist unter der Oberfläche bei Rot und Violett, vereinzelt auch bei Weiß und Pergament ansatzweise beginnender Lochfraß sichtbar. Außenseite: Die Bemalung ist noch relativ gut erhalten. Zitronengelb, Blau, Smaragdgrün und Himbeerrot mit teils dichtem Lochfraß. Die übrigen Gläser flächig abgewittert und mit festen, partiell sinterartig glänzenden Belägen. Auf den Gesichtern des Antichrist und der beiden Toten wurde die Korrosion zu einem früheren Zeitpunkt teilweise abgetragen.
Ikonographie: Die linke Bildhälfte nimmt die Gestalt des Antichrist ein. Begleitet vom Teufel steht er vor zwei Särgen, die bildparallel und hintereinander gestaffelt in den Vordergrund gerückt sind. Er hat die Hand redend erhoben und scheint gerade die erste der in Leichentücher gehüllten Gestalten ins Leben zurückzurufen. Zwei weitere dahinter hat er bereits auferweckt, sie sind vor ihm auf die Knie gesunken und haben die Hände dankend gefaltet. Die Aufmerksamkeit des Antichrist gilt jedoch nicht den Auferstandenen, sondern der Menschengruppe, die dicht gedrängt ihm rechts gegenüber steht und die noch nicht sein Zeichen trägt. Mit einem lauernden Blick aus dem Augenwinkel beobachtet er, welche Wirkung das Wunder auf sie ausübt. Der vorderste, ein Jude, greift zweifelnd in seinen Bart. Die anderen, reagieren unterschiedlich, der Mann links offensichtlich empört, die übrigen drei mit kindlichem Staunen.
Die Auferweckung der Toten ist das letzte der vermeintlichen Wunder des Antichrist und an Überzeugungskraft nicht mehr zu überbieten. Die Szene gehört zum traditionellen Bildprogramm der Antichristzyklen und folgt einer schon in der Velislav-Bibel einheitlichen Ikonographie[1895].
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91400

KAT. NR. 378: FEUERZAUBER DES ANTICHRIST

Fig. 426, 457, Abb. 418, 441

Position: 6c, bis 1941 in 10a.
Maße: H. 83 cm, B. 47 cm.
Erhaltung: Begutachtet wurde nur die Innenseite des noch fragmentarischen Vorzustands. Vorzüglich der Zustand der Bemalung. Kopf und Oberkörper des Anhängers links mit Ansätzen von Lochfraß unter der glatten Glasoberfläche. Zählt zu den am stärksten ergänzten Feldern des Zyklus[1896].
Ikonographie: In der linken Bildhälfte knien, paarweise hintereinander gestaffelt, sechs Anhänger des Antichrist. Ihre Blicke wandern in ungläubigem Staunen vom Antichrist, der mit einem Redegestus sehr selbstbewusst rechts vor ihnen steht, zu dem Flammenmeer, das sich plötzlich über ihren Köpfen entzündet hat. Sie haben die Hände erschrocken ans Kinn gelegt oder betend gefaltet und scheinen die kleinen Teufel nicht zu bemerken, die geschäftig hin und her eilen, um das Feuer in Gang zu halten. Das Feuerwunder des Antichrist, von dem schon Offb 13,13 berichtet, gehört zum festen Motivbestand der Antichristzyklen. Doch erst im „Compendium“ wird es unter Hinweis auf die Exegese in Analogie zum Pfingstgeschehen ge-

[1892] Stejskal, 1970, fol. 131r/u–132v/u; Seebohm, 1995, fol. 11r/u–12r/o; Handschrift, Berlin, SBBPK, Ms. germ. fol. 733, hier fol. 1v/u–6r/o, Schiller, 5, 1991, Abb. 1026–1028, bzw. 1031–1040; Antichrist, 1970, fol. 6v–10r; Antichrist, 1979, fol. 12–17.

[1893] Stejskal, 1970, fol. 131v/u. Die Beischrift erklärt „Isti sunt qui acceptis donis antichristi accipiunt karakterem sive signum suum in frontibus eorum.“

[1894] Antichrist, 1970, fol. 6r/o, 8v/u; Antichrist, 1979, fol. 11o/u; Seebohm, 1995, fol. 11v/u, 12r/o, Handschrift, Berlin, SBBPK, Ms. germ. fol. 733, hier fol. 1v/u, 4v/o (Schiller, 5, 1991, Abb. 1027f., bzw. 1031, 1037).

[1895] Stejskal, 1970, fol. 133 r/u. In der späteren Bildtradition wird die Totenerweckung meist mit der Bekehrung des Königs von Lybien verbunden, Antichrist, 1970, fol. 10r/o, Antichrist 1979, fol. 17o.

[1896] Meinung, 2008b.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

setzt[1897]. Im Hinblick darauf, ist die Ikonographie der Szene in deutlicher Anlehnung an das Schema des Pfingstbildes gestaltet. Sie unterscheidet sich dadurch von den anderen Antichristfolgen, die diesen Vergleich eher zurückhaltend aufnehmen und nicht weiter ausführen[1898].
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370 (sowie 2007).

CVMA 91401

KAT. NR. 379: VERTRETER DER KIRCHE WERDEN GESTEINIGT

Fig. 426, 457, Abb. 418, 443

Position: 7a, bis 1941 in 1b.
Maße: H. 82,5 cm, B. 48 cm (ohne Rand).
Erhaltung: Innenseite: Die Bemalung ist inklusive der Halbtöne in vorzüglichem Zustand. Die Glasoberflächen scheinen insgesamt unversehrt, doch ist darunter bei Violett, Blau und Grün stellenweise bereits fortgeschrittene Korrosion mit gelblichen Verfärbungen sichtbar. Außenseite: Das gelbe Glas des Kittels und das smaragdgrüne der Strümpfe sind sehr gut erhalten, die Halbtöne und Lasuren dort wirken stabil. Auch die zarte Bemalung der blauvioletten Strümpfe scheint intakt, während das Glas selbst feinporigen Lochfraß aufweist. Auf den anderen Gläsern sind Spuren von Schwarzlot nur noch in Ansätzen vorhanden. Die blauen Gläser des Bildgrundes zum Teil mit vereinzeltem, zum Teil mit großporigem dichten Lochfraß, ohne Verwitterung nur der rote Stein in der Bildmitte. Die übrigen Gläser mit festen, teilweise bräunlich gefärbten Korrosionsbelägen.
Ikonographie: Links, ein wenig nach hinten versetzt, stehen zwei Schergen und schleudern mit weit ausholenden Gebärden große kugelförmige Steine auf drei Männer, die rechts vor ihnen sterbend auf dem Boden liegen. Der hinterste ist durch seine Mitra als Bischof ausgewiesen, die beiden vorderen sind tonsuriert, doch weder durch spezifische Ordenskleidung oder Rangabzeichen genauer definiert.
Merkwürdig erscheint freilich, dass der Antichrist fehlt und die Henker kein Zeichen auf ihrer Stirn tragen. Dennoch kann die Szene eigentlich nur zum Kontext der Christenverfolgung gehören. Sie war vermutlich als letzte in der Reihe der Martern dargestellt, erreichte doch mit der Ermordung von Geistlichen die Verfolgung der Christen ihren Höhepunkt, denn damit griff der Antichrist die Grundfesten der Institution Kirche an.
Die Marterszenen werden in den einzelnen Bildfolgen mehr oder weniger ausführlich dargestellt. Im Blickpunkt stehen dabei verschiedene Methoden der Folterung, um die alles überbietende Grausamkeit des Antichrist zu demonstrieren. Die Hinrichtung von Klerikern wurde im allgemeinen jedoch nicht geschildert, sie findet sich sonst nur noch in der Velislav-Bibel[1899] und steht dort zwischen der Auseinandersetzung des Antichrist mit Theologen und Philosophen und der Verbrennung ihrer Bücher.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91402

KAT. NR. 380: DER ANTICHRIST LÄSST CHRISTEN ERSCHLAGEN UND VERBRENNEN

Fig. 426, 457, Abb. 418, 444, 446

Position: 7b, bis 1941 in 10b.
Maße: H. 83 cm, B. 48,7 cm.
Erhaltung: Innenseite. Schwarzlot intakt und stabil. Rot, Inkarnat, Violett und Grün partiell mit Ansätzen von Lochfraß, die übrigen Gläser unversehrt. Außenseite: Weiß inklusive der Bemalung gut erhalten, desgleichen die obere Scherbe vom Gewand des Schergen. Smaragdgrün und Zitronengelb mit feinem dichten Lochfraß, Halbtöne erhalten, jedoch angewittert. Die blauen Gläser mit stumpfer Oberfläche, stellenweise flächige Korrosionsrückstände. Die übrigen Gläser mit opaken Belägen.
Ikonographie: Links im Vordergrund ist der Antichrist dargestellt. Die Rechte redend erhoben, blickt er auf drei Männer nieder, die mit gefesselten Armen links vor ihm in den hoch auflodernden Flammen eines Scheiterhaufens liegen. An ihren nur halb geschlossenen Augen sieht man, dass sie noch nicht gestorben sind. Neben ihm steht der Henker und beugt sich, mit einer Keule wie zum Schlag ausholend, über sie. Dritter im Bund der Bösen ist der Teufel, der aus dem Hintergrund zwischen ihren Köpfen hervorspähend, das Geschehen überwacht.
Die Szene unterscheidet sich nur wenig von Kat. Nr. 383, nur dass dort der Henker an Stelle der Keule eine Stange in Händen hält.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91403

KAT. NR. 381: DER ANTICHRIST LÄSST CHRISTEN ENTHAUPTEN

Fig. 426, 440, 457, Abb. 418, 445

Position: 7c, bis 1941 in 11c.
Maße: H. 84,5 cm, B. 47,3 cm.
Erhaltung: Noch vollständig original, ausgenommen die Scherbe am oberen rechten Rand. Innenseite: Bemalung intakt, partielle Abreibungen auf dem gelben Perlband am Rand. Die Oberflächen der Gläser glatt und glänzend, darunter fast überall und mehr oder weniger ausgeprägt beginnender Lochfraß sichtbar. Außenseite: Die blauen Gläser mit Lochfraß, vollständig abgewittert nur die beiden über dem Kopf des Teufels. Hellblau, Gelb, Weiß und Inkarnat flächig korrodiert und von Belägen bedeckt, die Gesichter gereinigt. Smaragdgrün mit dichtem, stellenweise flächigem Lochfraß, die bemalten Partien an der starken Korrosion deutlich sichtbar.
Ikonographie: Das Geschehen ist dem Handlungsablauf entsprechend in einer von rechts nach links aufsteigenden Diagonale angeordnet. Ganz unten rechts im Vordergrund liegt der vom Rumpf getrennte Kopf eines Jünglings. Über ihm kniet, nach rechts blickend, ein zweiter junger Mann und erwartet mit betend gefalteten Händen gleichfalls den Tod. Der Henker in seinem Rücken hält ihn am Nacken gefasst und holt soeben mit einem Ausfallschritt zu einem wuchtigen Schlag mit dem Schwert aus. Unmittelbar hinter ihm steht der Antichrist, die Hände redend erhoben, als habe er soeben den Befehl zur Exe-

[1897] „Glossa, id est, malignum spiritum faciet super eos descendere, ut loquantur variis linguis. Spiritus enim malignus descendet in eos conspectu hominum, sicut spiritus sanctus descendit in Apostulos Christi. Unde jactabunt se esse meliores Apostolis Christi, qui Spiritum acceperunt in conclavi", RIPELIN, 1895, S. 242.

[1898] STEJSKAL, 1970, fol. 132v/o; ANTICHRIST, 1970, fol. 13v/o; SEEBOHM, 1995, fol. 10v/u (SCHILLER, 5, 1991, Abb. 1025). Eine Ausnahme scheint allein die Illustration im ANTICHRIST, 1979, fol. 22u zu sein, die ebenfalls das Pfingstgeschehen assoziiert.

[1899] STEJSKAL, 1970, fol. 135r/o.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

kution erteilt. Der Teufel hinter ihm nimmt, als Urheber des Dramas, die gleiche Haltung ein.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91404

KAT. NR. 382: DER ANTICHRIST LÄSST CHRISTEN GEISSELN

Fig. 426, 457, Abb. 418, 447

Position: 8a, bis 1941 in 11a.
Maße: H. 83,5 cm, B. 48,2 cm.
Erhaltung: Innenseite: Schwarzlot vorzüglich. Glasoberflächen glatt glänzend, Ansätze von Lochfraß auf Rot, Grün, Pergament, Violett, und sehr vereinzelt auf Blau. Außenseite: Blau mit Lochfraß, vereinzelt flächig verdichtet. Smaragdgrün mit dichter feinporiger Korrosion, Halbtöne erhalten. Das Weiß des Galgens unterhalb der Hand ist sehr gut erhalten inklusive der Bemalung. Die übrigen Gläser mit dicken Belägen, diese jedoch reduziert auf Kopf und Hand des Antichrist, dem Kopf des Schergens und den Beinen des Opfers.
Ikonographie: An einem Galgen rechts im Bild sind zwei Männer an dicken Seilen um ihre Füße kopfunter aufgehängt. Links vor ihnen steht der Antichrist mit redend erhobener Hand, hinter ihm der Teufel und vor ihm ein Scherge, der wie üblich seiner geringeren Bedeutung wegen wesentlich kleiner dargestellt ist. Mit einer Rute schlägt er so fest auf die Männer ein, dass sich blutige Spuren auf ihrer Haut abzeichnen.
Vierte und letzte Methode des Antichrist, Anhänger zu gewinnen, sind Folter und Gewalt, die er all denen androht, die ihm nicht freiwillig folgen. Da er das Böse an sich verkörpert, wird seine Verfolgung grausamer sein, als sämtliche Christenverfolgungen davor. Gläubige, die ihm widerstehen, werden deshalb auch viel tapferer sein als die Märtyrer früherer Zeiten[1900].
Die Foltermethoden des Antichrist werden in den Bilderzyklen ganz unterschiedlich dargestellt, eine einheitliche Bildtradition entwickelte sich auch in den späteren Folgen nicht. Die Darstellungen erwecken vielmehr durchwegs den Eindruck, als seien sie nach dem Muster verschiedener Heiligenmartyrien gestaltet.
Das gilt auch für die entsprechenden Szenen des Antichristfensters, der Glasmaler brachte für die diversen Foltermethoden nicht eben viel Phantasie auf. Die einzelnen Hinrichtungsarten gehen nicht über das übliche Repertoire hinaus und die vermutlich eingangs geschilderte Geißelung wirkt als Tortur vergleichsweise harmlos.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91405

KAT. NR. 383: DER ANTICHRIST LÄSST CHRISTEN VERBRENNEN

Fig. 426, 457, Abb. 418, 448

Position: 8b, bis 1941 in 6c.
Maße: H. 83,5 cm, B. 48 cm.
Erhaltung: Innenseite: Schwarzlot intakt, nur vereinzelt ausgebrochene Stellen. Die Oberflächen der Gläser sind unversehrt, darunter jedoch bei Blau, Violett und Rot Ansätze von Lochfraß erkennbar. Außenseite: Blau stellenweise mit Lochfraß, opak verkrustet nur das Stück über dem Antichrist. Smaragdgrün mit dichtem feinen Lochfraß, die Bemalung entlang der Konturen noch erhalten, aber aufgebrochen. Lasuren auch auf den Flammen. Aus anderen Gläsern der Mantel des Antichrist, das Gewand des Schergen und das Antlitz des Teufels, hier ist die Bemalung nur noch an der Negativkorrosion zu erkennen. Die übrigen Gläser mit opaken gelbbraunen Belägen, die jedoch auf dem Kopf des Antichrist entfernt wurden.
Ikonographie: Links im Bild sind Teufel, Henker und Antichrist zur Dreiergruppe formiert. Ihre Anordnung hintereinander spiegelt das Verhältnis zwischen dem Urheber des Bösen und der ausführenden Gewalt. Ganz vorne, die Rechte redend erhoben, steht der Antichrist vor einem Scheiterhaufen. Wohl seinem Befehl folgend, hat der Scherge hinter ihm soeben einen Jüngling in das hoch auflodernde Feuer gestoßen und drückt ihn nun mit einer Stange tiefer in die Glut. Ein Schädel, der neben seiner Hand am unteren Bildrand liegt, deutet an, dass schon mehr Menschen in den Flammen umgekommen sind.
Dass der Antichrist standhafte Gläubige auch verbrennen lässt, berichtet bereits Adso[1901]. Er spricht jedoch nicht von einem Scheiterhaufen, sondern von einem Ofen, einer Vorstellung, die offenbar weiter verbreitet war. Schon im „Hortus deliciarum“ wird ein Christ in den brennenden Ofen gestoßen[1902] und noch im Dresdner Johannesspiel (seit 1514) führte der Antichrist einen Ofen als Attribut mit sich[1903]. Auch die anderen Antichristzyklen verbinden den Tod durch Verbrennen nicht mit dem Scheiterhaufen, dafür zuweilen mit einem siedenden Kessel[1904].
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91406

KAT. NR. 384: BERUFUNG VON ELIJA UND HENOCH

Fig. 426, 457, Abb. 418, 449f.

Position: 8c, bis 1941 in 3c.
Maße: H. 83,5 cm, B. 49,5 cm.
Erhaltung: Innenseite: Bemalung stabil, nur die Halbtöne in der Tunika des linken Propheten stellenweise leicht berieben. Die blauen Gläser des Bildgrundes unterschiedlich korrodiert, fast opak die vier Scherben in der Bildmitte. Die Oberflächen noch intakt, bei Rot, dem Gelb der Nimben und den opaken blauen Gläsern jedoch die darunter einsetzende punktförmige Verwitterung bereits sichtbar, desgleichen teilweise bei den violetten Tönen, bei Türkis, Lind- und Smaragdgrün. Außenseite: Lasuren und Halbtöne auf den Mänteln der Propheten noch gut sichtbar, auf den kaum korrodierten Flügeln des Engels weitgehend erhalten. Die blauen Gläser rechts oben und die weißen Haare des Propheten mit intakter, doch stumpfer Oberfläche. Die übrigen Gläser sowie die beiden Randstreifen mit festem schmutzig-braunen Belag.
Ikonographie: Elija und Henoch sind hoch aufgerichtet rechts dargestellt, links vor ihnen erhebt sich auf einem Hügel das Paradies, dessen Ähnlichkeit zum Garten Eden (Abb. 378) ins Auge fällt. Unmittelbar darüber in einer roten Wolke, als sei er direkt vom Himmel herab gekommen, schwebt ein Engel, der Elija sanft am Nimbus berührt, um ihm Gottes Auftrag zu übermitteln. Mit beredter Geste teilt er dies sofort Henoch mit, der

[1900] Ripelin, 1895, Cap. IX, S. 242.
[1901] Verhelst, 1976, S. 25.
[1902] Green u. a., 1979, fol. 242r (311).
[1903] Aichele, 1974, S. 48.
[1904] Etwa in der Wellcome-Apokalypse (Seebohm, 1995), fol. 12r/u und in der Handschrift, Berlin SBBPK, Ms. germ. fol. 733, hier fol. 7r, Schiller, 5, 1991, Abb. 1028, bzw. 1042.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

dicht an ihn herangerückt ist, seine Finger berühren fast dessen Mund, so als wolle jedes Wort aufnehmen. Für die Szene ist sonst keine Parallele bekannt.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91407

KAT. NR. 385: TOTENKLAGE

Fig. 426, 457, Abb. 418, 451, 454

Position: 9a, bis 1941 9a.
Maße: H. 84 cm, B. 48,5 cm.
Erhaltung: Innenseite: Schwarzlot in vorzüglichem Zustand. Ausgenommen Pergament sind alle Glasoberflächen glatt und glänzend, die beginnende Verwitterung darunter jedoch bereits sichtbar. Außenseite: Nahezu intakt die roten Gläser und der weiße Schleier der oberen Frau, die Halbtonbemalung aufgeschlossen, sonst gut erhalten. Smaragdgrün mit feiner punktförmiger Korrosion, Bemalung noch sichtbar. Erkennbar auch die Halbtöne auf dem Mantel der oberen Frau. Blau und alle übrigen Gläser mit dicken Belägen, diese aufgehellt im Kopf des toten Jünglings und des sich über ihn Beugenden.
Ikonographie: Auf einer Wiese rechts im Bild liegen drei Tote – zwei Frauen und ein Mann, dahinter ein sterbender Jüngling. Links vorne beugt sich ein junger Mann, die Hände vors Gesicht geschlagen, voll Schmerz über die Toten. Der ältere hinter ihm, mit einer Miene stummer Trauer und hilfloser Verzweiflung, scheint zu beten.
Die Szene schließt inhaltlich an die vorhergehende an. Sie zeigt Christen, die ohne das Mal auf ihrer Stirn nichts zu essen kaufen dürfen und die nun in ihren Verstecken elendiglich zugrunde gehen[1905].
Das Leiden der geflüchteten Christen scheint hier zum ersten Mal dargestellt worden zu sein. Die spätere Bildtradition entwickelte eine andere Ikonographie und zeigt einen Brothändler vor der Stadt, der auf sein Antichristzeichen deutet und die, ihren Geldbeutel zückenden Christen abweist[1906].
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91508

KAT. NR. 386: LETZTES GEBET DER MENSCHHEIT

Fig. 426, 457, Abb. 418, 452

Position: 9b, bis 1941 in 8a.
Maße: H. 84 cm, B. 47,5 cm (ohne Rand).
Erhaltung: Innenseite: Schwarzlot sehr gut erhalten. Glasoberflächen intakt, nur Violett und Pergament stumpf, mit dichtem Lochfraß. Rotüberfang im Mantel des Juden zum Teil abgewittert. Außenseite: Weiß und das Rot von Backsteinstipes, die mittlere Scherbe im Mantel des Juden intakt inklusive der Bemalung. Smaragdgrün mit dichtem Lochfraß, doch gut erhaltener Bemalung. Blau mit Lochfraß, die übrigen Gläser mit opaker Korrosion, die jedoch in den Gesichtern des Juden und der beiden hinten knienden Gläubigen aufgehellt wurde.
Ikonographie: Die rechte Bildhälfte nimmt ein aus Backstein gemauerter und mit einem weißen Altartuch bedeckter Altar ein. Er ist mit einem großen Kruzifix geschmückt, dessen Darstellung mit dem in Abb. 342 übereinstimmt. Es ist bewusst in die Bildachse gerückt, um auf die zentrale Bedeutung des Motivs hinzuweisen. Unter dem Kreuz und vor dem Altar kniet eine Gruppe von Menschen, zuvorderst ein tonsurierter Kleriker und direkt hinter ihm ein Jude. Sie haben die Hände gefaltet und sind andächtig ins Gebet vertieft[1907].
Für die Darstellung findet sich in den Antichristzyklen kein auch nur annähernd vergleichbares Beispiel. Es liegt indes nahe, sie mit der Bekehrung der Juden und der Anhänger des Antichrist in Verbindung zu bringen[1908]. Dass die Szene in ihrer Bedeutung jedoch noch darüber hinausgeht, zeigt ihre Gegenüberstellung mit dem Glasgemälde aus dem Genesisfenster, auf dem Adam und seine Söhne im Gebet zu sehen sind (Abb. 408). Die beiden Darstellungen sind im typologischen Sinn als miteinander korrespondierendes Bildpaar angelegt: Jene illustriert das erste Gebet der Menschheit, diese ihr letztes.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91409

KAT. NR. 387: DIE PROPHETEN BEKEHREN DIE ANHÄNGER DES ANTICHRIST

Fig. 426, 457, Abb. 418, 453

Position: 9c, bis 1941 in 2c.
Maße: H. 82,5 cm, B. 49,3 cm.
Erhaltung: Eine Fehlstelle an der Handwurzel des links knienden Mannes. Innenseite: Bemalung noch vorzüglich erhalten. Die Glasoberflächen intakt, bei Rot und Grün der darunter einsetzende Lochfraß bereits sichtbar. Außenseite: Inkarnat, Gelb, Rot flächig korrodiert mit fester gelblicher Patina, die Bemalung im Ansatz noch an ihrer Negativkorrosion zu erkennen. Weiß inklusive der Bemalung gut erhalten, Blau mit Ansätzen von Lochfraß. Smaragdgrün mit dichtem Lochfraß, die Bemalung intensiv korrodiert. Hellblau flächig abgewittert, mit dünnem Belag und Spuren der Bemalung. Farbe der Standfläche wegen der opaken Korrosionsschicht ungewiss.
Ikonographie: Rechts im Vordergrund stehen Elija und Henoch. Sie halten die Hände wie schützend ausgebreitet über eine Schar von Menschen, die links vor ihnen kniet. Die Frau ganz vorne hat den Kopf demütig gesenkt und die Hände fromm gefaltet[1909].
Die Darstellung zeigt die Propheten, die nach dem Tod des Antichrist seine Anhänger wieder zum Christentum bekehren[1910].
Obwohl die Bekehrung der Anhänger des Antichrist mit der Bekehrung der Juden im Rahmen der Prophetenepisode vor al-

[1905] Ripelin, 1895, Cap. IX, S. 243.

[1906] Antichrist, 1970, fol. 12v/o; Antichrist, 1979, fol. 19u; Handschrift, Berlin, SBBPK, Ms. germ. fol. 733, hier fol. 8v/o, Schiller, 5, 1991, Abb. 1045.

[1907] Bei Seeger, 1977, S. 278, Abb. 17, und in Chorfenster der St. Marienkirche, 2008, Abb. von Chor s II, 9b, wird die Szene als Beter vor dem Altar bezeichnet.

[1908] Die letztendliche Bekehrung der Juden entsprach mit Apc 20,7f. der allgemeinen Überzeugung. Sie wird, wenngleich in einer anderen Ikonographie, z. B. auch im „Hortus deliciarum", fol. 242v (314). am Ende der Bilderfolge vor Augen geführt, Green u. a., 1979.

[1909] Bei Seeger, 1977, S. 280, Abb. 21, und in Chorfenster der St. Marienkirche, 2008, Abb. von Chor s II, 9c, wird die Handlung als Trösten der Christen durch die Propheten bezeichnet.

[1910] Ripelin, 1895, S. 243.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

lem in den Apokalypse-Zyklen zu den geläufigen Szenen gehört, scheint es dafür keine bestimmte Bildtradition gegeben zu haben, denn die Begebenheit wurde immer wieder anders geschildert[1911].
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91410

KAT. NR. 388: CHRISTEN FLIEHEN(?)

Fig. 426, 457, Abb. 418, 455

Position: 10a, bis 1941 in 8c.
Maße: H. 83 cm, B. 48 cm.
Erhaltung: Bemalung stabil, die blauen Gläser des Bildgrundes unterschiedlich korrodiert. Die Oberflächen noch intakt, bei Rot und den opaken blauen Gläsern jedoch die darunter einsetzende punktförmige Verwitterung bereits sichtbar, desgleichen teilweise bei den violetten Tönen, bei Lind- und Smaragdgrün. Außenseite: Weiß und Lindgrün nahezu intakt. Die übrigen Gläser flächig korrodiert, partiell mit Lochfraß.
Ikonographie: Im Bildvordergrund steht ein Ehepaar, das sich mit erhobenen Händen leise zu unterhalten scheint. Beide wirken bedrückt und wie Trost suchend halten sie einander an der Hand[1912]. Eine Frau und zwei weitere Männer hinter ihnen deuten an, dass es sich um eine größere Gruppe handelt. Offensichtlich gehören sie nicht zu den Anhängern des Antichrist, denn sein Zeichen fehlt auf ihrer Stirn.
Obwohl sich in den Antichristzyklen kein vergleichbares Motiv findet, lässt sich die Bedeutung der Szene aus dem Kontext erschließen. Wie die Legende beschreibt, suchen die Gläubigen, die sich der Verfolgung des Antichrist entziehen wollen, Zuflucht in den Bergen und verstecken sich an unzugänglichen Orten[1913].
Illustrationen dieses Themas, durch Beischriften erklärt, finden sich schon seit dem späten 10. Jahrhundert[1914]. Doch erst die Zyklen des 15. Jahrhunderts zeigen hier Menschen, die sich in den Bergen verstecken, und damit eine leichter verständliche Ikonographie[1915].
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91411

KAT. NR. 389: DIE APOSTEL ALS FÜRBITTER DER MENSCHHEIT BEIM JÜNGSTEN GERICHT

Fig. 426, 457, Abb. 418, 456, 458

Position: 10b, bis 1941 in 11b.
Maße: H. 84 cm, B. 48 cm.
Erhaltung: Innenseite: Bemalung vorzüglich. Feuerschmelz intakt, doch auf Rot, Rosa und Blau beginnender Lochfraß. Außenseite: Gut erhalten die Bemalung auf dem roten Gewand des Apostels links vorne, Überfang jedoch teilweise ausgebrochen, geringfügiger Lochfraß. Die übrigen Gläser mit opaken Korrosionsbelägen.
Ikonographie: Ähnlich wie in den geläufigen Pfingstbildern sitzen die zwölf Apostel mit betend gefalteten Händen dicht zusammengedrängt und fast die gesamte Bildfläche füllend neben- und hintereinander[1916].
Die Szene gehört nicht zur Legende des Antichrist und passt in diesem Kontext eigentlich nur zur Darstellung des Jüngsten Gerichts in der Spitze des Fensters. Die Apostel dürften dort Maria und Johannes dem Täufer als Fürbitter der Menschheit zugeordnet gewesen sein[1917]. Aus dieser Ikonographie der „großen Deesis“ darf mit großer Wahrscheinlichkeit geschlossen werden, dass Maria und Johannes der Täufer ursprünglich in den heute verlorenen Zwickeln (Kat. Nr. 397, 399) neben dem Weltenrichter dargestellt waren.
Stil: Ausgeführt von einer anderen Hand, ebenso wie Kat. Nr. 396, 398.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91412

KAT. NR. 390: DISPUT DER PROPHETEN MIT DEM ANTICHRIST

Fig. 426, 457, Abb. 418, 457

Position: 10c, bis 1941 in 4c.
Maße: H. 83 cm, B. 50 cm.
Erhaltung: Vollkommen original. Innenseite: Der Zustand der Konturen und Halbtöne ist gut. Die Glasoberflächen scheinen vorzüglich erhalten, wenngleich bei Violett, Grün und den beiden oberen Scherben im Mantel des vorderen Propheten der darunter einsetzende Lochfraß sichtbar ist. Leichte Korrosion weisen allein die unbemalten Partien der gelben Schuhe auf. Außenseite: Die Bemalung zum Teil noch vorhanden. Der rote Mantel des vorderen Propheten bis auf die beiden oberen Scherben ohne Korrosion, die Halbtonbemalung teilweise bereits aufgeschlossen. Blau ebenfalls vorzüglich erhalten. Smaragdgrün inklusive der Bemalung mit regelmäßig dichtem, feinporigen Lochfraß. Die übrigen Gläser mit durchgehenden gelblichgrauen Verwitterungsbelägen.
Ikonographie: Rechts und links im Bildvordergrund stehen sich die beiden Propheten und der Antichrist mit dem Teufel gegen-

[1911] Im „Hortus deliciarum“, fol 241v (Nr. 315f.) etwa werden Anhänger des Antichrist bei der Buße und die Taufe der Juden gezeigt, GREEN u. a., 1979. In den späteren Bilderhandschriften und Blockbüchern predigen die Propheten und bekehren die abgefallen Anhänger des Antichrist, ANTICHRIST, 1970, fol. 15r, Handschrift, Berlin, SBBPK, Ms. germ. fol. 733, hier fol. 10v, SCHILLER, 5, 1991, Abb. 1049; ANTICHRIST, 1979, fol 23.

[1912] SEEGER, 1977, S. 280, deutet die beiden Männer trotz der kniekurzen modischen Gewänder und der fehlenden Nimben als die Propheten Henoch und Elias. In CHORFENSTER DER ST. MARIENKIRCHE, 2008, Abb. von Chor s II, 10a, werden die drei Männer als Tröster bezeichnet.

[1913] VERHELST, 1976, S. 25; RIPELIN, 1895, Cap. IX, S. 243.

[1914] Etwa in den Illustrationen zum Apokalypsekommentar des Beatus, SCHÜSSLER, 1975, S. 84.

[1915] Etwa in der Handschrift, Berlin, SBBPK, Ms. germ. fol. 733, hier fol. 7v/o, SCHILLER, 5, 1991, Abb. 1043; oder im ANTICHRIST, 1970, fol. 11v/u.

[1916] SEEGER, 1977, S. 282, bezeichnet die Szene als pfingstartige Versammlung. In CHORFENSTER DER ST. MARIENKIRCHE, 2008, Abb. von Chor s II, 10b ist hingegen von einer Versammlung der Getreuen die Rede.

[1917] SACHS/BADSTÜBNER/NEUMANN, 1983, S. 94f. Eine „große Deesis“ begegnet z.B. in einem ähnlichen thematischen Zusammenhang auch im Ottmandfenster, heute Chor s V der Nürnberger Spitalkirche St. Martha. Nur ist hier vor dem Jüngsten Gericht anstelle des Antichristzyklus im Rieterfenster, heute Chor n III, eine Folge der Fünfzehn Zeichen dargestellt (um 1390).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

über. Offensichtlich sind sie in einer dramatischen Auseinandersetzung begriffen. Wortführer ist Elija, der, den Blick vorwurfsvoll auf den Antichrist gerichtet, mit beredter Geste soeben alle seine Missetaten aufzuzählen scheint. Hinter ihm steht Henoch. Das Entsetzen über diese Ungeheuerlichkeiten spiegelt sich in seinem Gesicht, wie um nicht zu schreien, hat er die Hand vor den Mund geschlagen und wendet sich ab. Aber der Antichrist weist mit unbewegter Miene und einer resoluten Bewegung seines rechten Arms die Anschuldigungen zurück. Zugleich macht die in der gleichen Haltung neben ihm verharrende Gestalt des Teufels deutlich, dass letztlich er das Verhalten des Antichrist vorgibt.

Die Vorstellung von dem Streitgespräch der Propheten mit dem Antichrist basiert auf ihrem in Offb 11,7 geschilderten Kampf mit dem Tier aus dem Abgrund. Die Bilderzyklen führen jedoch meist nur den Ausgang des Kampfes vor Augen: die Tötung der Propheten durch den Antichrist selbst oder durch seine Henker[1918]. Da bei Adso wie auch im „Compendium“ ihre Hinrichtung ohne eine vorangehende Debatte erfolgt[1919], dürfte die Darstellung von einem der Antichristspiele angeregt worden sein. Hier pflegten die Propheten nach einer kurzen Selbstvorstellung zuerst das Glaubensbekenntnis abzulegen, um dann das falsche Spiel des Antichrist zu entlarven, ihn vor der Strafe zu warnen und ihm endlich seinen Tod anzukünden[1920]. Die Szene überträgt somit den apokalyptischen Zweikampf in die der aktuellen Version der Legende besser entsprechende Auseinandersetzung mit Worten und macht zugleich plausibel, warum der Antichrist die beiden Propheten töten lässt.

Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91413

KAT. NR. 391: HINRICHTUNG DER PROPHETEN

Fig. 426, 457, Abb. 418, 459

Position: 11a, bis 1941 in 5c.

Maße: H. 82,5 cm, B. 48 cm.

Erhaltung: Innenseite: Die Bemalung noch fest und stabil. Die Gläser haben durchgängig eine glatte und glänzende Oberfläche, nur bei den bernsteinfarbenen ist der darunter liegende Lochfraß sichtbar. Außenseite: Halbtöne und Lasuren relativ gut erhalten. Die weißen, blauen und teilweise auch die roten Gläser gut erhalten mit lediglich stumpf wirkender Oberfläche. Smaragdgrün inklusive der Bemalung mit dichtem feinporigen Lochfraß. Die übrigen Gläser mit festem, oft sinterartig glänzendem bräunlichgelben Belag. Der rote Mantel des Propheten und der Rock des Henkers mit teilweise abgewittertem Überfang. Die Korrosion auf Gesicht und Händen des vorderen Propheten zu einem früheren Zeitpunkt teilweise abgetragen.

Ikonographie: Links im Bild steht der Antichrist, hinter ihm als dunkle Silhouette der Teufel. Sie sehen auf die beiden Propheten nieder, die den Blick nach rechts gewendet und die Hände betend erhoben ein Stück weit entfernt vor ihnen knien. Geschickt hat der Maler den einfarbig blauen Grund des Raumes zwischen ihnen genutzt, um durch die Choreographie der Armbewegungen die Abhängigkeiten darzustellen. Den Befehl zur Hinrichtung gibt der Teufel im Hintergrund mit einer weit ausgreifenden energischen Handbewegung. Mit einer eher verhaltenen Geste nimmt ihn der Antichrist auf, um ihn sogleich an den Henker weiterzugeben, der unmittelbar vor ihm steht und nun eine Keule auf die Köpfe der Märtyrer niedersausen lässt.

Obwohl die Hinrichtung der Propheten in keinem der Antichristzyklen fehlt, hat sich dafür keine bestimmte Tradition heraus gebildet[1921]. Die Szene dürfte, ebenso wie hier, wohl meist nach dem Vorbild eines Heiligenmartyriums gestaltet worden sein.

Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91414

KAT. NR. 392: STURZ DES ANTICHRIST

Fig. 426, 457, Abb. 418, 460

Position: 11b, bis 1941 in 7c

Maße: H. 82,7 cm, B. 48,5 cm.

Erhaltung: Keine Ergänzung. Innenseite: Schwarzlot sehr zufrieden stellend. Blau und Weiß intakt, desgleichen Grün, Violett und Gelb, dort jedoch der beginnende Lochfraß sichtbar. Die übrigen Gläser mit stumpfer Oberfläche. Außenseite: Blau mit partieller punktförmiger Verwitterung. Schwert und rote Wolken kaum korrodiert, Bemalung noch sichtbar, der Überfang auf dem Schwert teilweise abgewittert. Gewand des Engels und Schleier der Frau aus stabilerem, nahezu intakten Weiß, dort die Bemalung erhalten. Rotüberfang auf dem Kleid der Frau fast vollständig abgewittert. Smaragdgrün mit dichtem feinporigen Lochfraß, Lasuren aufgebrochen. Die übrigen Gläser mit opaken Belägen, die im Gesicht von Antichrist und Engel reduziert wurden.

Ikonographie: Der Legende zufolge fühlt sich der Antichrist, nachdem er drei Jahre und sieben Monate geherrscht hat, auf dem Gipfel seiner Macht. Er lädt seine Anhänger ein, ihm auf den Ölberg zu folgen, denn er will dort wie Jesus zum Himmel auffahren. Aber genau in dem Moment seines vermeintlichen Triumphs wird ihn Gott durch den Hauch seines Mundes töten. Die Darstellung zeigt den Antichrist, der, die Hände fromm gefaltet, auf einer steilen Bergkuppe links im Vordergrund steht. Er ist nach links gewandt und sieht daher nicht, dass hinter ihm aus den Wolken der Erzengel Michael mit gezücktem Schwert hervorgestoßen ist und gerade zum tödlichen Streich ausholt. Doch seine Anhänger, die sich rechts unten am Fuß des Berges gelassen haben, bemerken die jähe Wendung des Geschehens wohl und verfolgen den Vorgang mit angehaltenem Atem und vor Schreck geweiteten Augen.

Die Szene fehlt in keinem der Antichristzyklen. Sie folgt der geläufigen Bildtradition, die schon lange den Atem Gottes durch das Schwert des Erzengels Michael symbolisiert[1922].

[1918] Vorgänger des Motivs ist vielleicht die Darstellung der letzten Predigt der Propheten vor dem Antichrist. Davon sind allerdings nur zwei Beispiele bekannt, in einer englischen Apokalypse-Handschrift aus der Mitte des 13. Jahrhunderts und in einer „Bible moralisée”: New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 524, fol. 6v; bzw. London, Bristish Library, Ms. Harley 1526, fol. 24v/b, SCHÜSSLER, 1975, S. 232.

[1919] VERHELST, 1976, S. 47; RIPELIN, 1895, S. 21.

[1920] AICHELE, 1974, S. 176–185.

[1921] Allerdings werden die beiden Propheten erst in der jüngeren Bildtradition von einem Henker hingerichtet, während in den älteren Zyklen der Antichrist selbst der Mörder ist, vgl. „Hortus deliciarum“, fol. 241v (308), GREEN u.a., 1979.

[1922] Das Motiv begegnet schon im „Hortus deliciarum“, fol. 242v (314), GREEN u. a., 1979.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Technik: Die weißen Streifen der Wolken sind ausgeschliffen.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91415

KAT. NR. 393: AUFERWECKUNG DER PROPHETEN

Fig. 426, 457, Abb. 418, 461f.

Position: 11c, bis 1941 in 1c.
Maße: H. 83,5 cm, B. 48 cm (ohne Rand).
Erhaltung: Innenseite: Konturen und Halbtöne sind in ausgezeichnetem Zustand. Die Glasoberflächen scheinbar ohne Korrosion, glatt und glänzend, ausgenommen nur Bernsteingelb, das teilweise Lochfraß aufweist. Außerdem sind im Inneren der blauen, pergamentfarbenen, smaragdgrünen und rosa Gläser vereinzelt Ansätze punktförmiger Verwitterung sichtbar. Außenseite: Die Halbtöne sind nur noch teilweise erhalten. Smaragdgrün mit feinem, dichten Lochfraß, ausgespart nur die bemalten Partien. Relativ intakt scheint Blau, mit lediglich stumpfer Oberfläche und ganz vereinzelt ansetzendem Lochfraß. Das Grün der Bodenkante und des Baumstamms mit sehr fester sinterartig glänzender Korrosion. Die übrigen Gläser mit gelblichgrauen Verwitterungsbelägen.
Ikonographie: Rechts im Vordergrund sind groß die beiden Propheten dargestellt. Ein Baum links hinten und die blanke Erde zeigen, dass man sie, wie der Antichrist befohlen hatte, nach ihrer Hinrichtung nicht bestattet hatte. Am oberen Bildrand ist eine rote Wolke erschienen, aus der von links die von einem Kreuznimbus hinterfangene Hand Gottes herabstößt und segnend den Heiligenschein des Elija berührt. Von ihrer Kraft belebt, hat er sich bereits halb erhoben und sieht nun mit betend gefalteten Händen zum Himmel auf. Auch Henoch ist wieder zum Leben erwacht und dankt betend dafür.
Innerhalb der Propheten-Episode gehört die Auferweckung zu den geläufigsten Bildthemen. Die Ikonographie der Szene entspricht nicht der auch späterhin üblichen Bildtradition, bei der die beiden Propheten von einem Engel auferweckt werden[1923]. Die aus der Wolke heraus agierende Hand Gottes könnte im Hinblick auf den Wortlaut von Offb 11,11–13 konzipiert worden sein, da ja die Propheten nach ihrer Wiederbelebung in einer Wolke zum Himmel auffahren.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91416

KAT. NR. 394: PASTICCIO

Fig. 426, 457, Abb. 418

Position: 12a.
Maße: max. H. circa 83 cm, max. B. circa 49 cm.
Inschrift: *ERGÄNZUNGSFELD ENTWURF AUSFÜHRUNG NAUMANN* (am unteren rechten Rand). *RESTAURIERUNG 2007 STERZING MÖHRLE MEINUNG WILLIGER* (zwischen regelmäßigen Ornamenten im umlaufenden gelben Randstreifen)
Erhaltung: Das Feld wurde 2007 nach einem Entwurf der Berliner Glasgestalterin Beatrice Naumann unter Verwendung der während der Restaurierung ausgeschiedenen Ergänzungen von den Restauratorinnen der Frankfurter Restaurierungswerkstatt neu angefertigt[1924].
Datierung: Frankfurt (Oder), 2007.

CVMA 92815

KAT. NR. 395: WELTENBRAND

Fig. 426, 457, Abb. 418, 463

Position: 12b, bis 1941 in n II, 2b. Das ursprünglich an dieser Position eingesetzte Ornamentfeld des 19. Jahrhunderts (Fig. 425) blieb bei der Neuorganisation des Zyklus unberücksichtigt.
Maße: H. 84 cm, B. 43,5 cm (ohne Rand).
Erhaltung: Innenseite: Bemalung noch sehr gut. Feuerschmelz erhalten, doch Grün, Violett und das Blaugrau des Felsplateaus mit Ansätzen von Lochfraß. Außenseite: Schwarzlot auf Rot nahezu ohne Verwitterung. Violett und Grün mit dunkelbrauner fester Korrosion. Blaugrau mit dünnerem, vielleicht reduzierten Belag, Blau mit stumpfer Oberfläche und beginnendem sehr flachen Lochfraß.
Ikonographie: Inmitten eines wogenden Flammenmeeres steht in der Bildachse ein spitzer Berg, dessen Höhe und Vielfalt unterschiedliche Stein-, Boden- und Pflanzenformationen veranschaulichen: auf braune zerklüftet Erde folgen dicht bewachsene Matten, zerklüftete Felsen und auf seinem Gipfel eine Wiese mit drei Bäumen. Die Szene illustriert die Vorstellung vom Untergang der Welt, bei dem sich ein gewaltiger Feuersturm erheben wird, der Himmel und Erde verbrennt und zu Asche verglühen lässt.
Das Bild des Feuersturms, durch den gemäß Offb 20,9 und 2 Petr 3,7 die Welt endgültig vernichtet wird, gehört zum traditionellen Bildprogramm des Jüngsten Gerichts, wenngleich er dort oft nur als schmaler *fluvius igneus*, dargestellt wird[1925]. Der Weltenbrand zählt außerdem zum festen Bestandteil der Bilderfolgen mit den Fünfzehn Zeichen vor dem Jüngsten Gericht, die im 15. Jahrhundert fast immer im Anschluss an die Vita des Antichrist dargestellt wurden. Doch während dort die Erde in der Regel als flache Ebene wiedergegeben wird[1926], erscheint sie hier als hoch aufragender und mit Bäumen bestandener Berg. Die seltsame Gestalt des Berges gleicht dem Aussehen der soeben erschaffenen Erde im Genesisfenster (Abb. 375), die sonst ebenfalls eine platte Oberfläche hat. Das legt die Vermutung nahe, dass man in beiden Glasgemälden bewusst von der Bildtradition abwich, um durch die ungewöhnliche Form des zentralen Motivs eine visuelle Korrespondenz und damit einen typologischen Bezug zwischen der Erschaffung der Erde und ihrer Zerstörung am Anfang und am Ende der Zeiten herzustellen.
Technik: Für die Flammen wählte man wohl gezielt ein Glas mit unterschiedlich dickem Überfang und daraus resultierender leicht variierten Farbintensität.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91418

[1923] Antichrist, 1970, fol. 12v/u; Handschrift, Berlin, SBBPK, Ms. germ. fol. 733, hier fol. 8v/u, Schiller, 5, 1991, Abb. 1045; Antichrist, 1979, fol. 21o. In der Wellcome-Apokalypse (Seebohm, 1995), fol. 10r/u, Schiller, 5, 1991, Abb. 1024, hingegen schweben die Propheten in einer Wolke zum Himmel auf.

[1924] Burger, 2008.

[1925] Kursawa, 1976, S. 213f.

[1926] Vgl. z. B. die Darstellung des Weltenbrandes in einem Sammelband aus Kloster Kastl (um 1340), fol. 166v, Simon, 1978, Taf. 8; Antichrist, 1970, fol. 193,b.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KAT. NR. 396: VERDAMMTE IN DER HÖLLE
Fig. 426, 457, Abb. 418, 464–466

Position: 12c.
Maße: max. H. 83 cm, max. B. 49 cm.
Erhaltung: Innenseite: Schwarzlot stabil und gut. Rot vereinzelt mit Ansätzen von Lochfraß, Blau mit weitgehend stumpfer Oberfläche. Außenseite: Bemalung nahezu intakt. Rotüberfang vor allem unter den bemalten Partien abgewittert. Der gelbe Kopf, das weiße Auge und die hellblaue Kette kaum korrodiert, doch mit etwas Lochfraß. Inkarnat, Violett und Blau mit opaken Belägen.
Ikonographie: Der Kopf des Leviathan ist senkrecht dargestellt, die Öffnung seines aufgerissenen und mit lodernden Flammen gefüllten Rachens weist nach oben. Darin stehen drei nackte und sich verzweifelt die Haare raufenden Menschen, von einer Kette gefesselt, die von zwei Teufeln an der rechten Seite gehalten wird.
Stil: Ausgeführt von einer anderen Hand, ebenso wie Kat. Nr. 389, 398.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91419

KAT. NR. 397: ZWICKEL MIT BLATTORNAMENT
Fig. 426, 457, Abb. 418, 467

Position: 13a.
Maße: max. H. 78,5 cm, max. B. 44,5 cm.
Erhaltung: Innenseite: Schwarzlot stabil, Feuerschmelz der Gläser intakt. Rot mit einzelnen Ansätzen von Lochfraß, Scherbe links oben mit abgewittertem Überfang.
Ikonographie: Akanthusartige Blattranke (vgl. Kat. Nr. 319, 321, 358, 360, 399).
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91420

KAT. NR. 398: CHRISTUS ALS WELTENRICHTER
Fig. 426, 457, Abb. 418, 469f.

Position: 13b, bis 1941 in 12a.
Maße: max. H. 84 cm, max. B. 46 cm (ohne Rand).
Erhaltung: Innenseite: Schwarzlot stabil. Rot und vereinzelt auch Grün mit leichtem Lochfraß. Rotüberfang auf der linken unteren Mantelscherbe abgewittert. Außenseite: Bemalung auf Rot zum Teil noch erkennbar. Lilie und die beiden oberen Stücke des Nimbus kaum korrodiert, doch mit Ansätzen von Lochfraß. Dichter feinporiger Lochfraß auf dem grünen Regenbogen, die übrigen Gläser mit opaken Belägen.
Ikonographie: Die Darstellung entspricht dem geläufigen Bildtyp. Sie zeigt Christus auf dem halbkreisförmigen Regenbogen thronend, die Rechte, ursprünglich wohl auch die Linke, segnend bzw. richtend erhoben. Auf Händen, Füßen und auf der vermutlich entblößten Brust waren die Wundmale zu sehen. Schwert und Lilie, die neben seinem Mund erscheinen, verheißen nach Jes 49,2 Schutz und Strafe.
Stil: Ausgeführt von einer anderen Hand, ebenso wie Kat. Nr. 389, 396.
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91421

KAT. NR. 399: ZWICKEL MIT BLATTORNAMENT
Fig. 426, 457, Abb. 418, 468

Position: 13c.
Maße: max. H. 73,5 cm, max. B. 43 cm.
Erhaltung: Innenseite: Schwarzlot und Feuerschmelz der Gläser intakt. Rot mit Ansätzen von Lochfraß und vereinzelt ausgebrochenem Überfang.
Ikonographie: Akanthusartige Blattranke (vgl. Kat. Nr. 319, 321, 358, 360, 397).
Datierung: Frankfurt (Oder), um 1370.

CVMA 91422
EF

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

FÜRSTLICH DREHNA · SCHLOSS

BIBLIOGRAPHIE: JUNG/SPATZ, 1917, S. 117 (Erwähnung einer Sammlung von „Glasmalereien aus dem 16. und 17. Jahrhundert“); FLÜGGE, 1998, S. 116–126 (kurze Vorstellung des Bestandes anhand einiger Beispiele); MOCK, 2010 (Angaben zur Sammlungsgeschichte).

GEGENWÄRTIGER BESTAND: Die Sammlung des Schlosses Fürstlich Drehna umfasst insgesamt 54 Glasmalereien, die in acht Fenster des ersten Obergeschosses in eine Blankverglasung aus lang gestreckten Sechsecken (Schweizer Rauten) eingefügt sind. Lediglich neun Scheiben sind spätmittelalterlichen Ursprungs und kommen für eine Untersuchung im Rahmen des CVMA in Betracht. Der übrige Bestand vereint zahlreiche Wappen des späten 16. bis frühen 18. Jahrhunderts mit Kopien des 19. Jahrhunderts aus den Werkstätten der Glasmalerfamilien Kellner in Nürnberg und Bührlen in Ulm. Da keine der Scheiben Teil der mittelalterlichen Schlossausstattung ist, werden sie museal behandelt, allerdings nicht chronologisch, sondern zur besseren Übersicht nach ihrer derzeitigen Fensterposition. Von drei spätmittelalterlichen Malereien – der Strahlenkranzmadonna, dem hl. Sebastian und dem Allianzwappen Tucher-Imhoff – ist die Kapelle im Tucherschen Haus in der Nürnberger Grasersgasse als ursprünglicher Standort bekannt; sie werden dementsprechend im CVMA-Band Deutschland X, 2 (Die mittelalterlichen Glasmalereien in Nürnberg, Pfarrei St. Lorenz) beschrieben.

ZUR GESCHICHTE DER SAMMLUNG: Das Schloss Drehna, eine uneinheitliche Vierflügelanlage auf spätmittelalterlichen Fundamenten, gelangte erst spät in den Besitz der Grafen von Lynar. Die Familie, die sich im 12. Jahrhunderts zum ersten Mal nachweisen lässt, stammte ursprünglich aus Oberitalien und war mit Besitzungen um das Castell Linari begütert. 1540 trat Conte Rochus Guerrino di Linari in die Dienste des französischen Hofes. 1567 verließ der nunmehrige Protestant aus religiösen Gründen das Land, um sich schließlich als Festungsbaumeister in Sachsen und Brandenburg zu verdingen. 1621 erwarben seine Nachkommen die Herrschaft Lübbenau in der Niederlausitz[1927]. Die Familie spaltete sich Ende des 18. Jahrhunderts in zwei Linien, wobei der ältere Zweig in Lübbenau, der jüngere fortan in Drehna residierte. Moritz Ludwig Ernst zu Lynar, Stifter der jüngeren Linie, hatte diesen Sitz im Jahr 1793 nach dem Erlöschen des Promnitzschen Geschlechts erworben, das Drehna seit 1697 besessen hatte[1928]. Im Februar 1807, sechs Monate vor seinem Tod, wurde Moritz, der durch umfänglichen Landbesitz in der Niederlausitz und in Böhmen zu beachtlichem Wohlstand gekommen war[1929], von Kaiser Franz I. von Österreich in den Fürstenstand erhoben, wobei der Titel in der Nachfolge jeweils auf den ersten männlichen Erben übergehen sollte[1930]. Die Ortschaft Drehna führt seitdem den Zusatz „Fürstlich“ in ihrem Namen[1931].

Die von Moritz erworbene, 1301 zum ersten Mal urkundlich erwähnte Wasserburg bestand in ihrem Ursprung aus zwei voneinander getrennten Wohnbauten, die zu Beginn des 16. Jahrhunderts zu einem Gebäude, dem heutigen Ostflügel, vereinigt wurden. Nach 1560 fand der Ausbau zu einer Vierflügelanlage statt, die an den westlichen Ecken um zwei runde Wehrtürme und über dem Eingang im Ostflügel um einen Torturm bereichert wurde[1932]. Weitere umfassende Baumaßnahmen, vorrangig im Innenbereich, wurden zu Beginn des 18. Jahrhunderts ausgeführt. Hiervon zeugt neben einigen Stuckdecken auch die zweistöckige, ursprünglich offene Arkade, die dem Südflügel vorgelagert wurde[1933]. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts erhielten die vier Bögen des ersten Stockwerks eine Verglasung, in deren Oberlichter – zusammen mit den Fenstern des östlich daran anschließenden Treppenhauses – zu unbestimmter Zeit die hier behandelten Glasmalereien eingefügt wurden[1934].

[1927] NDB, 15, 1987, S. 583f. (Stefan Hartmann).
[1928] STOLLBROCK, 1896, S. 10, 18.
[1929] LYNAR-REDERN, 2000, S. 12.
[1930] BERGHAUS, 1856, S. 626; Diplom v. 27. Februar 1807, SIEBMACHER, 1888, S. 27.
[1931] CZECH/SALGE, 2000, S. 164.
[1932] DEHIO, 2000b, S. 345.
[1933] STOLLBROCK, 1896, S. 14; EGGERS, 1993, S. 14; CZECH/SALGE, 2000, S. 163.
[1934] DEHIO, 2000b, S. 345.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Es sind keine schriftlichen Dokumente überliefert, die Auskunft über den Ursprung der Sammlung oder den Erwerb einzelner Scheiben geben[1935]. Informationen können nur aus den Stücken selbst gezogen werden. Das in Schmelzfarben auf Glas ausgeführte, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstandene Wappen des Fürstengeschlechts (Fenster VI, 2d, unten) lässt bereits keinen Zweifel daran, dass man im Hause Lynar Glasmalerei als Mittel der Repräsentation nutzte. Es liegt demnach nicht fern, innerhalb der Familie Lynar nach dem Initiator der Glasmalereisammlung zu suchen. Folgt man Marina FLÜGGE und Barbara EGGERS, so soll bereits Fürst Moritz vor seinem im August 1807 erfolgten Tod ihren Grundstock gelegt haben[1936]. Es spricht allerdings einiges für die Vermutung, dass nicht unter Moritz, sondern erst in den 1840er Jahren unter Fürst Otto der Großteil der Glasmalereien erworben wurde. Die Sammeltätigkeit blieb unsystematisch, wie das wahllose Nebeneinander von Scheiben und Fragmenten unterschiedlichster Qualität, Zeit und Provenienz belegt.

Die beiden bemerkenswertesten Stücke der Kollektion, die Strahlenkranzmadonna und der hl. Sebastian, werden in einem Aufsatz vom März 1833 noch an ihrem ursprünglichen Standort erwähnt, der Kapelle des Tucherschen Hauses in der Nürnberger Grasersgasse[1937]. Die zwei um 1480/90 angefertigten Scheiben waren neben sieben weiteren, um 1504/05 zu datierenden Einzelfiguren und einer Bahn mit vier Allianzwappen – eines davon, das Tucher-Imhoffsche, gelangte ebenfalls nach Drehna – als „Chörleinverglasung“ in den Fenstern des dortigen Altarraums eingesetzt[1938]. „Wie wir hören“, so endet der Artikel mit Bedauern, „stehen sämmtliche Glasmalereien zum Verkauf und es dürfte nicht an Liebhabern fehlen.“ Tatsächlich wurden die Scheiben noch im selben Jahr im Rahmen einer Auktion versteigert[1939]; ein gewisser Kraus, wohl identisch mit dem seit 1819 in Nürnberg ansässigen Kunsthändler Benjamin Kraus (Krauß)[1940], erhielt den Zuschlag für die Strahlenkranzmadonna und den hl. Sebastian[1941]. Neben diesen Scheiben wurde zugleich eine „beträchtliche Anzahl von größeren und kleineren, meist Tucher'schen Wappen, in Glas gemalt“[1942] veräußert, deren genaue Herkunft allerdings verschwiegen wird. Die Ergebnisliste der Versteigerung listet unter Position 32 zwei Tuchersche Wappenscheiben auf, die für 4 Gulden und 18 Kreuzer von einem gewissen Laubheimer ersteigert wurden[1943]. Die zwei in Drehna aufbewahrten Tucherwappen, eines davon mittelalterlich (Kat. Nr. 404), das andere aus der Zeit um 1600, könnten mit diesen 1833 versteigerten Wappen gleichzusetzen sein.

Der Weg der Nürnberger Stücke nach Drehna – insgesamt 16 Scheiben, darunter zahlreiche mittelalterliche und frühneuzeitliche Wappen – bleibt gleichwohl im Dunkeln. Einen weiteren Hinweis auf den Erwerbungszeitraum liefert einmal

[1935] Die Suche in den einschlägigen Archiven wie etwa im Brandenburgischen Landeshauptarchiv, Potsdam, oder im Brandenburgischen Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie, Wünsdorf, verlief ohne Erfolg. Das Hausarchiv in Fürstlich Drehna, dessen ursprünglicher Umfang im Unklaren bleiben muss, wurde im Zweiten Weltkrieg vernichtet; bereits 1917 vermerkten die Verfasser der Denkmaltopografie, dass sich dort „keinerlei Archivalien von Belang erhalten“ hätten, JUNG/SPATZ, 1917, S. 100. Das Familienarchiv der Fürsten zu Lynar auf Schloss Lindenau ist seit 1945 verschollen. Ich danke Alexander Fürst zu Lynar-Redern, Nizza, für die freundliche Auskunft.

[1936] EGGERS, 1993, S. 14; FLÜGGE, 1998, S. 118.

[1937] REINDEL/LOESCH, 1833.

[1938] FLÜGGE, 1998, S. 120; CVMA DEUTSCHLAND X,1, 2002, S. 66–69; vgl. hierzu das gegen Ende des 18. Jahrhunderts angefertigte Aquarell des Innenraums der seit 1504 von Propst Sixtus Tucher genutzten Kapelle, das die Scheiben im Altarraum zeigt (Stadtarchiv Nürnberg, Rep. E 29/II Familienarchiv Tucher Nr. 1610; Abb. in: CVMA DEUTSCHLAND STUDIEN I, 1991, S. 75, Abb. 92). Erwähnt werden in dem Aufsatz von REINDEL und LOESCH noch weitere Werke aus der Kapelle, so etwa die szenische Darstellung des Gleichnisses vom Verlorenen Sohn, die um 1610 von Christoph Murer geschaffen wurde, vgl. hierzu SCHWEMMER, 1961, S. 29f.

[1939] Zwei der insgesamt fünf Fenster – eine Verkündigung an Maria sowie die Standfiguren der hll. Andreas und Sixtus – wurden vor 1906 von Christoph Freiherr von Tucher aus der „Sammlung Felix“ zurückerworben, SCHMITZ, 1913, 1, S. 146f. Heute befindet sich die Verkündigung im Tucherschloss, Nürnberg, und die beiden Heiligen gelangten nach Glendale, California U. S., Forest Lawn Memorial Park. Die Scheiben der trauernden Maria und des hl. Nikolaus sind im englischen Wilton Church, Wiltshire, CVMA DEUTSCHLAND STUDIEN I, 1991, S. 74.

[1940] Stadtarchiv Nürnberg, C 7/II NL Nr. 2944 (Ansässigmachungsgesuch des Kaufmanns Benjamin Krauß, 8. Juni 1819). Vgl. hierzu seine Erwähnung als „Kunst-, Landkarten- und Naturalienhändler“ im Nürnberger Adressbuch von 1829 und 1837, SCHÄFER, 1829, S. 345; SCHÄFER, 1837, S. 285.

[1941] Stadtarchiv Nürnberg, E 31 Petzarchiv Lichtenhof A 635, (Versteigerung von Kunstgegenständen aus dem Nachlass des Jakob Gottlieb Friedrich Freiherrn von Tucher), o. S. Die beiden Scheiben wurden für einen Schätzpreis von 20 Gulden angeboten, der Erlöspreis betrug 28 Gulden und 30 Kreuzer. Am 1. August 1833 hatte Georg Christoph Wilhelm Petz, vermählt mit Susanna, geb. Freiin von Tucher, König Ludwig I. von Bayern auf die Versteigerung aufmerksam gemacht, verbunden mit der Bitte, einige Kunstgegenstände zu erwerben, „um dem Vaterlande eine, zwar der Zahl nach unbedeutende, jedoch dem inneren Werthe nach höchst schätzbare Sammlung der herrlichsten Glasgemälde und seltensten Limosins zu erhalten“. Mit Erfolg: Vier der sechs Murerschen Scheiben gelangten 1833 in den Besitz des Hauses Wittelsbach, SCHWEMMER, 1961, S. 30.

[1942] REINDEL/LOESCH, 1833, S. 75.

[1943] Unter den Positionen 33 bis 35 werden jeweils zwei weitere Wappen ohne weitere Beschreibung genannt: Stadtarchiv Nürnberg, E 31 Petzarchiv Lichtenhof A 635, o. S.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

mehr eine heute in Drehna ausgestellte Scheibe, die in der Nürnberger Glasmalerwerkstatt Kellner geschaffen wurde (Fenster VII, 2d): Im Randstreifen der Darstellung des hl. Sebald, nach einem Holzschnitt von Albrecht Dürer angefertigt, wurde das Entstehungsjahr „1840“ eingefügt. Die Scheiben aus der Tucherkapelle sind vielleicht zusammen mit diesem Werk und den anderen Nürnberger Nummern kurz darauf, in den vierziger Jahren nach Drehna gelangt. Dies dürfte dann auf Veranlassung von Fürst Rochus Otto Manderup geschehen sein, dem 1793 geborenen Sohn und Nachfolger von Moritz. Fürst Otto, der 1860 verstarb, war in den Worten eines Nachfahren „ein Mann der Künste“[1944], der selbst schriftstellerisch tätig war[1945]. 1842 veröffentlichte er das Trauerspiel „Die Ritter von Rhodos“, 1842 das Drama „Die Mediceer“, die beide im Spätmittelalter angesiedelt sind. Auch in einer 1843 herausgegebenen Anthologie umkreisen die romantischen Gedichte des Fürsten hauptsächlich mittelalterliche Themen wie das Rittertum, die Kreuzfahrer oder den Dombau zu Köln[1946]. Im ebenfalls in der Niederlausitz gelegenen Schloss Branitz hatte Hermann Fürst von Pückler-Muskau in den späten 1820er Jahren begonnen, mittelalterliche und frühneuzeitliche Glasmalereien, darunter, wie in Drehna, damals relativ leicht erhältliche Schweizer Wappenscheiben, zusammenzutragen. Bereits zuvor, seit den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts, hatte Leopold III. Friedrich Franz Fürst von Anhalt das Gotische Haus im nahe gelegenen Wörlitz als frühes Zeugnis des wachsenden Interesses an historischer Glasmalerei mit zahlreichen Scheiben, in umfänglichem Maße Schweizer Provenienz, ausstatten lassen[1947]. Es scheint einiges dafür zu sprechen, dass Fürst Otto, in der Nachfolge von Wörlitz und Branitz, in den 1840er Jahren den Großteil der Glassammlung Fürstlich Drehna erworben hat. Ihr zufälliger, kompilatorischer Charakter legt nahe, dass die Scheiben wohl vorrangig dekorative Aufgaben erfüllen sollten; an einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung war dem Sammler offenbar nicht gelegen[1948]. Um die farbige Wirkung der Glasmalereien zu steigern, wurden sie in blank verglaste Fenster eingesetzt[1949].

Es bleibt ungewiss, ob zeitgleich mit den Nürnberger Glasmalereien auch die restlichen Scheiben erstanden wurden[1950]. Aufgrund der desolaten Quellenlage kann nicht ausgeschlossen werden, dass die Sammlung unter einem der nachfolgenden Besitzer des Schlosses, vor allem Christian Heinrich Wätjen, einem Reeder aus Bremen, um einige Stücke bereichert wurde. 1877 kaufte Wätjen von Freiherr Ernst von Eckhardstein, dem zweiten Ehemann der verwitweten Schwiegertochter Fürst Ottos, Amalie von Gollmitz, die Herrschaft Drehna[1951]. Der neue, wohlhabende Eigentümer, bestrebt, dem Gebäude noch mehr Glanz zu verleihen, führte in den folgenden Jahren zahlreiche Umbaumaßnahmen durch. Am Außenbau fügte man an der Ostseite einen Erker in Renaissanceformen an, im Norden wurde ein begehbarer Altan aus zwei Rundbögen errichtet[1952]. Einige Innenräume wurden historisierend umgestaltet, etwa mit renaissancehaften Wandvertäfelungen, neubarocken Stuckaturen oder vorgeblendeten Gewölben. In diesem Sinne könnte Wätjen die Sammlung an Glasmalerei um weitere Stücke bereichert haben, um seinen nunmehrigen Familiensitz zusätzlich zu nobilitieren.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das Schloss zunächst als Schule, später als Jugendwerkhof genutzt, eine Umerziehungsanstalt für Jugendliche. Als in den siebziger Jahren einige Felder durch Steinwurf zerstört wurden, entschloss man sich, alle Fenster auszubauen und in der Werkstatt Fred Krönke, Dresden, restaurieren zu lassen. Im April 1979 wurden die Fenster zwar geborgen und nach Dresden gebracht, doch erst sechzehn Jahre später – der Restaurierungsbericht datiert von 1995 – konnten die Maßnahmen beendet werden[1953]. Sämtliche Scheiben wurden zerlegt, gereinigt, störende Notbleie entfernt, Sprünge geklebt und Fehlstellen geschlossen, um abschließend neu verbleit und gekittet zu werden. Nach einer Zwischenlagerung im Archiv der Brandenburgischen Schlösser GmbH, Potsdam, seit 1995 Eigentümerin der Schlossanlage, gelangten die Scheiben im Mai 2007 in die Glaserwerkstatt Walter, Berlin-Köpenick. Nach der Erneuerung und Festigung des Bleinetzes sowie einer Reinigung der Gläser wurden die Felder im Oktober 2007 im nunmehrigen Schlosshotel Fürstlich Drehna wieder eingesetzt.

[1944] Lynar-Redern, 2000, S. 12.
[1945] Brümmer, 1877, S. 100.
[1946] Lynar, 1843, S. 165.
[1947] Becksmann, 2002/03.
[1948] Vgl. hierzu Hess, 1995/96.
[1949] Es ist zu überlegen, ob die Glasmalereien ursprünglich von einer neu zu gestaltenden Umrahmung umgeben werden sollten. Im Gotischen Haus in Wörlitz etwa sitzen die gesammelten Scheiben bis heute in einer farbigen Ornamentverglasung. Ähnliches lässt sich für die Kapelle des herzoglichen Sommersitzes in Callenberg bei Coburg belegen. 1844/45 verfertigten die Nürnberger Brüder Georg, Stefan und Hermann Kellner im Auftrag Herzog Ernsts II. von Sachsen-Coburg und Gotha zwei Prunkfenster in den Formen der Neugotik, die mittelalterliche und frühneuzeitliche Glasmalereien aufnahmen, darunter zahlreiche Wappenscheiben. 1925/27 wurden die historistischen Felder entfernt, die alten in eine Blankverglasung eingepasst, Jeutter, 2003, S. 14–35.
[1950] Darunter 18 Scheiben Schweizer Provinienz, Mock, 2010, S. 70.
[1951] Stollbrock, 1896, S. 24f.
[1952] Czech/Salge, 2000, 2, S. 165f.
[1953] Brandenburgische Schlösser GmbH, Archiv, Restaurierungsbericht Schloß Fürstlich Drehna, Dresden, März 1995, o. S.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Vorbemerkung zum Katalog: Alle Scheiben wurden im Mai 2007 in ausgebautem Zustand in der Glaserwerkstatt Walter, Berlin-Köpenick, auf der Grundlage des 1995 abgeschlossenen Restaurierungsberichts von Fred Krönke, Dresden, untersucht; zugleich wurden Aufnahmen der gesamten Sammlung angefertigt.
Die Glasmalereien, die von einer Blankverglasung aus „Schweizer Rauten" umrahmt werden, wurden bis heute nicht inventarisiert. Auch deshalb wurden sie im Katalog – abweichend von der Regel – nicht chronologisch, sondern nach ihrer derzeitigen Fensterposition geordnet. Sämtliche Scheiben befinden sich im ersten Obergeschoss in den acht Fenstern des Süd- und Westflügels, die sich zum Innenhof öffnen (Fenster I bis VIII). Dort wurden sie, bis auf die beiden Standfiguren des Sebastian und der Maria, in die Oberlichter eingefügt, die entweder aus einem geschlossenen Feld mit der Benennung 2 (Fenster I bis IV) oder aus jeweils vier Feldern 2a bis 2d (Fenster V bis VIII) bestehen. Jedes einzelne Feld enthält bis zu vier unsystematisch in die Blankverglasung eingestreute Scheiben, die gemäß ihrer Lage (oben, Mitte, unten, rechts, links) näher bestimmt werden.
Die spätmittelalterlich anmutende Wappenscheibe des Hans Ort mit der Inschrift „hans ortt der zitt bümeister zu einsidlen 1517" (Fenster III, 2, links) ist eine Kopie des 19. Jahrhunderts. Das Original lässt sich für das Jahr 1891 als Bestandteil der Sammlung des Barons Max von Sulzer auf Schloss Wart bei Zürich belegen. Sein letzter Eigentumsnachweis stammt aus dem Jahr 1985, diesmal in unbekanntem Zürcher Privatbesitz[1954]. Daneben wurde eine weitere Scheibe, die auf den ersten Blick spätmittelalterlich zu sein scheint, nicht in den Katalog aufgenommen (Fenster VIII, 2c, oben). Die Rundscheibe im Durchmesser von 10 cm zeigt als Emailmalerei das Wappen des nicht näher zu identifizierenden Michael Weyshar, in Blau über einem schwarzen Dreiberg im Schildfuß rechts eine strahlende, goldene Sonne mit Gesicht, links begleitet von einem sechsstrahligen, ebenfalls goldenen Stern. Am Oberrand liest man in Fraktur „Michael Weyshar Anno 1501". Technik und Stil sowie die ausgeprägte Fraktur als Schrifttype sind allerdings schwerlich mit dem Jahr 1501, sondern vielmehr mit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Verbindung zu bringen.

1. GLASMALEREIEN GESICHERTER HERKUNFT

FIGUREN- UND WAPPENSCHEIBEN AUS NÜRNBERG, KAPELLE DES TUCHERSCHEN HAUSES

Von der ehemaligen Farbverglasung der Kapelle des Tucherschen Hauses in der Nürnberger Grasersgasse gelangten folgende Felder nach Fürstlich Drehna: der hl. Sebastian (Fenster II, 1a) und eine Strahlenkranzmadonna (Fenster II, 1b), beide um 1480/90 entstanden und in der Kapelle ehemals im Fenster n III, 1a und 1b eingesetzt[1955], sowie ein gegen 1504/05 ausgeführtes Allianzwappen Tucher-Imhoff mit Astwerkrahmung (Fenster III, 2, Mitte), ursprünglich in der Nürnberger Kapelle im Fenster s II, 1b. Die Katalogisierung der drei Scheiben erfolgt unter ihrem ehemaligen Standort im CVMA-Band Deutschland X, 2 (Die mittelalterlichen Glasmalereien in Nürnberg, Pfarrei St. Lorenz).

2. GLASMALEREIEN UNGESICHERTER HERKUNFT

FENSTER I

KAT. NR. 400: LESENDE FRAU

Fig. 458, Abb. 471

Position: 2, rechts.
Maße: H. 31 cm, B. 30 cm.
Bibliographie: Unpubliziert.
Provenienz: Unbekannt.
Erhaltung: Die originalen Teile sind bis auf partielle Farbausplatzungen und Abwitterungen gut erhalten.
Ikonographie, Farbigkeit: Die Rechteckscheibe zeigt den Oberkörper einer auf einem Betstuhl knienden Frau, die vor ei-

[1954] Eine 1912 angefertigte Abbildung der mittelalterlichen Scheibe findet sich in: SCHMID, 1964, Abb. 58. Ich danke Dr. Mylène Ruoss, Zürich, für die Angaben zum derzeitigen Verbleib.

[1955] Beide Darstellungen sind von einer identischen, nach gleicher Vorlage ausgeführten Rahmung aus Fiederranken und Astwerk umgeben. Diese Scheiben dürften wie die einst darüber eingesetzte Maßwerkfüllung, die in Fürstlich Drehna im Oberfeld des Fensters Chor II, 2 lose verstreut in Blankverglasung angeordnet ist, zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstanden sein. Es ist zu überlegen, ob diese Ergänzungen mit der 1831 von Josef Sauterleute durchgeführten Restaurierung der Kapelle (REINDEL/LÖSCH, 1833, S, 75) in Verbindung zu bringen sind.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

ner Altarmensa, die vorne von einem violetten, mit Damastmuster verzierten Antependium und rückseitig von einer Rundbogenarkade begrenzt wird, bei einer brennenden Kerze in einem Buch liest. Auf ihrem Haupt trägt die blau gewandete Person einen weißen Schleier, entsprechend dem Gebot der Kopfbedeckung für Frauen bei Messe und Gebet (1 Kor 11,5). Eine ikonographische Deutung oder gar Identifizierung der weiblichen Figur ist ohne nähere Angaben zum Programm nicht zu leisten.

Fig. 458. ES Kat. Nr. 400.

Ornament: Das Antependium des Altars mit Damastmuster (S. 11, XXII, 23).
Technik: Die Strichstärke der mit Schwarzlot gezeichneten Konturen variiert; Körperlichkeit wird durch eine Modellierung in Radier- und Stupftechnik, durch grobe Schraffuren und durch Schatten in lavierend gemalter Halbtonlasur erzielt.
Stil: Stellt man in Rechnung, dass ein großer Teil der heute in Drehna aufbewahrten Scheiben aus dem Nürnberger Raum stammt, dann erinnert der flotte zeichnerische Duktus ebenso wie die Farbigkeit an Arbeiten Nürnberger Glaser-Ateliers aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts. Die wässrig verriebenen Halbtonlasuren, die sparsam eingesetzten, routiniert, aber teilweise fahrig vorgetragenen Konturen lassen eine Nähe zum seit dem Ende des 1. Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts geläufigen Werkstattstil der Hirsvogel erkennen, allerdings ohne die typischen parallelen Strichlagen zur Modellierung des Kopfes[1956]. Als Vergleichsbeispiele seien hier etwa die Scheiben in der Pfarrkirche Henfenfeld, entstanden um 1510/11, oder die um 1508 ausgeführten Glasmalereien in der Pfarrkirche St. Bartholomäus, Nürnberg (Wöhrd), genannt, die ebenfalls wie die Henfenfelder Fenster einst für die Nürnberger Karmeliterkirche geschaffen wurden und erst zu späterer Zeit an ihren nunmehrigen Aufbewahrungsort gelangten[1957].
Datierung: Nürnberg(?), um 1510. CVMA 92843

FENSTER III

KAT. NR. 401: WAPPEN DER STADT KÖLN

Fig. 459, Abb. 472

Position: 2, rechts.
Maße: H. 24 cm, B. 22,5 cm.
Bibliographie: Unpubliziert.
Provenienz: Unbekannt.
Erhaltung: Die wenigen originalen Teile der Rechteckscheibe sind durch Brüche, Korrosion, Kraquellierung und durch mechanisch erzeugte Kratzspuren auf der Vorder- und Außenseite stark beschädigt. Die festen, weißen Ablagerungen der Korrosionsprodukte wurden bei der letzten Restaurierung nicht entfernt, um das Glas in seiner Stabilität nicht zu gefährden. Die Malerei in Schwarzlot ist zu großen Teilen abgerieben, die Farben sind verblasst und abgewittert.

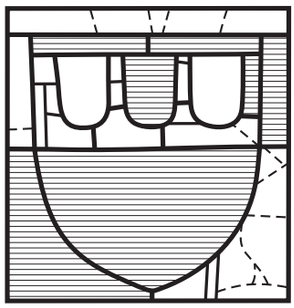


Fig. 459. ES Kat. Nr. 401.

Ikonographie, Farbigkeit: Die Scheibe bildet den geteilten Spitzschild der Stadt Köln ab: Das obere Feld zeigt in Rot – Bezug nehmend auf die in der dortigen Kathedrale seit 1164 verwahrten Gebeine der Hl. Drei Könige – drei nebeneinander angeordnete goldene Kronen. Das untere, blauviolette Feld ist nicht original; normalerweise ist dieser Teil leer, damasziert oder, vor allem seit dem Ende des 15. Jahrhunderts, mit Hermelin besetzt. Zu unbekannter Zeit ersetzte man dieses Feld bei der Drehnaer Scheibe vermutlich in Unkenntnis durch Blauviolett.
Technik, Ornament: Deckend auf das gelbe Glas aufgetragenes Schwarzlot bildet Konturen oder Schraffuren; zudem wurde Halbtonlasur, etwa bei der Blattranke im vom Beschauer aus rechten unteren Zwickel, gestupft und radiert.
Stil: Die leicht spitzbreite Schildform legt ebenso wie das original erhaltene Laubwerk im vom Beschauer aus rechten Zwickel eine Entstehung der Scheibe kurz vor der Mitte des 15. Jahrhunderts nahe. Sie könnte in einer Kölner Werkstatt geschaffen worden sein, auch wenn auf das typische, mit breitem Pinsel aufgestupfte Schwarzlot zur Erzeugung der Hell-Dunkel-Werte verzichtet wurde. Die Zwickelfüllung mit einem eichenblattartigen Muster sowie die Verwendung von Kreuzschraffuren kann durchaus mit Kölner Glasmalerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Zusammenhang zu bringen sein, so etwa mit zwei im Kölner Museum Schnütgen aufbewahrten, um 1420 in Köln entstandenen Glasmalereien der Kreuztragung und Kreuzigung Christi[1958].
Datierung: Köln(?), um 1440/50.

CVMA 92892

[1956] CVMA Deutschland Studien I, 1991, S. 128f.
[1957] CVMA Deutschland X,1, 2002, S. 206–212, 312–328.
[1958] Oidtmann, 1912/1929, 2, S. 269f.; Kat. Ausst. Köln/Brüssel, 1972, S. 412f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

FENSTER V

KAT. NR. 402: WAPPEN DER FAMILIE IMHOFF

Fig. 460f., Abb. 473

Position: 2c, Mitte.
Maß: Dm. 26,5 cm.

Fig. 460. Wappen der Familie Imhoff. Fürstlich Drehna, Schloss. Nürnberg, Hirsvogel-Werkstatt, 1512. – Kat. Nr. 402.

Bibliographie: Unpubliziert.
Provenienz: Unbekannt.
Inschriften: Auf der Außenseite wurde mit spitzem Gegenstand am – heraldisch – rechten Wappenrand von flinker Hand eine Inschrift mit der Jahreszahl 1756 eingeritzt, die sich einer Deutung entzieht (*Yerge An 1756 Goff*). Gegenüber, am linken Rand, ist auf der Außenseite in der gleichen Technik der Namenszug *G. Vogler* und die Jahrangabe 1751 zu lesen. Die vier Kompartimente des grünlich schimmernden Rahmens wurden darüber hinaus (in der Hirsvogel-Werkstatt?) mit Versatzmarken in römischen Ziffern von I bis IIII versehen.

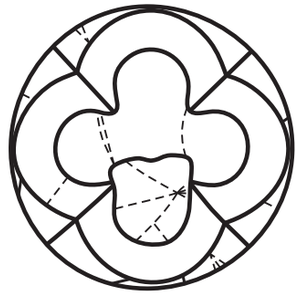


Fig. 461. ES Kat. Nr. 402.

Erhaltung: Lediglich einige, bei der letzten Restaurierung mit Epoxydharz geklebte Sprünge beeinträchtigen den Gesamteindruck; davon abgesehen ist die Scheibe in tadellosem Zustand.
Ikonographie: Das Nürnberger Patriziergeschlecht der Imhoff führt in seinem Schild auf rotem Grund den fischgeschwänzten goldenen Löwenkopf. Auf dem Helm wiederholt sich diese Figur als Helmzier, die Helmdecke ist rot und gold.
Die Familie war zunächst in Lauingen an der Donau ansässig, bis sie sich um die Mitte des 14. Jahrhunderts in Nürnberg niederließ. Gegen Ende des Jahrhunderts wurde die Familie ratsfähig. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stiegen die Imhoffs zu einer der führenden Nürnberger Handelsgesellschaften auf.

Fig. 462. Wappen des Bernhard Hirsvogel (Kriegsverlust). Ehemals Berlin, Kunstgewerbemuseum. Nürnberg, Hirsvogel-Werkstatt, 1512.

Fig. 463. Wappen der Familie Wolff (Kriegsverlust). Ehemals Berlin, Kunstgewerbemuseum. Nürnberg, Hirsvogel-Werkstatt, 1512.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Zahlreiche Mitglieder gingen nach Italien, Spanien, Portugal, Frankreich und in die Niederlande, um dort zusammen mit den Tucher aus Nürnberg, aber auch den Augsburger Kaufmannsgeschlechtern der Fugger und Welser in großem Maßstab Silbererz-, Gewürz- und Tuchhandel zu betreiben[1959].
Technik: Unterschiedliche Strichstärken aus Schwarzlot bilden Konturen; die Halbtonlasur wurde, um Tiefe oder Muster zu erzeugen, radiert und gestupft. Rotes Überfangglas mit Ausschliff; rückseitiger Auftrag von Silbergelb.
Stil: Die Imhoffscheibe weist formal, stilistisch und technisch eine große Nähe zu zwei Vierpasswappen der Nürnberger Hirsvogel-Werkstatt auf. Die beiden einst im Berliner Kunstgewerbemuseum verwahrten Wappen mit einem Durchmesser von je 24,5 cm waren formal wie die Drehnaer Scheibe aufgebaut: Innerhalb eines breiten, gekehlt erscheinenden, grünen oder lichtblauen Rahmens, der von starken Bleistegen begrenzt wird, steht auf einem mit Fiederranken verzierten Fond das Vollwappen einer Nürnberger Familie. Die eine Scheibe im Kunstgewerbemuseum zeigte das Wappen des Patriziers Bernhard Hirsvogel, im Rahmen begleitet von der Inschrift *BERNHART HIRSFOGEL* und der Jahreszahl *1512* (Fig. 462), die andere das Wappen der ehrbaren Familie Wolff (Fig. 463). Über die Herkunft dieser beiden 1945 verloren gegangenen Scheiben ist wenig überliefert; bekannt ist lediglich, dass sie aus dem Besitz des 1846 verstorbenen preußischen Staatsministers Carl Ferdinand Friedrich von Nagler in die Königliche Kunstkammer gelangten. Nach deren Auflösung im Jahr 1875 wurden sie ein Jahr später in den Bestand des Kunstgewerbemuseums übernommen[1960]. Die drei Scheiben werden aufgrund der technisch-glasmalerischen Übereinstimmungen und ihrer nahezu identischen Maße einem gemeinsamen Fensterprogramm entstammen und ursprünglich den gleichen Standort besessen haben[1961]. Die Drehnaer Imhoffscheibe wird ebenso wie die beiden verschollenen Berliner Wappen 1512 im Nürnberger Hirsvogel-Atelier entstanden sein.
Datierung: Nürnberg, Hirsvogel-Werkstatt, 1512.

CVMA 92927

FENSTER VI

KAT. NR. 403: WAPPEN DER FAMILIE EBNER

Fig. 464, Abb. 474

Position: 2a, unten rechts.
Maß: Dm. 25,5 cm.
Bibliographie: Unpubliziert.
Provenienz: Unbekannt.
Erhaltung: Die Scheibe ist durch Korrosion stark beschädigt. Besonders das gelbe Glas des Schildes und die weißen Randgläser zeigen auf beiden Seiten Risse, Kraquellierungen sowie ein punktförmiges Korrosionsbild mit Flächenfraß. Die Konturen und Lasuren in Schwarzlot und Silbergelb sind nahezu vollständig abgewittert.

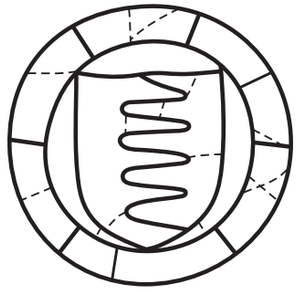


Fig. 464. ES Kat. Nr. 403.

Ikonographie, Farbigkeit: Umrahmt von goldenem Astwerk auf Schwarzlotgrund zeigt die Rundscheibe auf einem grünen Fond den von Blau und Gold fünfmal spitz geteilten Schild der Nürnberger Patrizierfamilie Ebner. In den Ratsbüchern der freien Reichsstadt ist das Geschlecht seit dem 13. Jahrhundert nachweisbar, 1285 wurde es ratsfähig. Seit 1508 führt die Familie nach ihrem bei Hersbruck gelegenen Gut den Beinamen „von Eschenbach“[1962].
Technik, Ornament: Die Konturen mit deckenden Strichen wurden ebenso wie die Halbtonlasur in Schwarzlot auf das grün, blau und gelb gefärbte Glas aufgetragen. Das Fiederrankenmuster entstand durch nachträgliches Ausradieren.
Stil: Die Ausführung der Fiederranken und die aus Laubwerk gebildete Umrahmung lassen ebenso wie die Ausbildung des Schildes als Halbrund eine Entstehung der Scheibe – wohl in Nürnberg – gegen Ende des 15. Jahrhunderts als wahrscheinlich erscheinen[1963].
Datierung: Nürnberg, 4. Viertel 15. Jahrhundert.

CVMA 92956

KAT. NR. 404: WAPPEN DER FAMILIE TUCHER

Abb. 475

Position: 2c, Mitte rechts.
Maß: Dm. 11 cm.
Bibliographie: Unpubliziert.
Provenienz: Unbekannt.
Erhaltung: Nur einige Sprünge, bei der letzten restauratorischen Maßnahme mit Epoxydharz geklebt, beeinträchtigen den Gesamteindruck des komplett erhaltenen mittelalterlichen Glases. Die Malerei weist keinerlei Beschädigung auf.
Ikonographie, Farbigkeit: Spiegelbildlich wiedergegebenes Wappen des ratsfähigen Nürnberger Geschlechts der Tucher: Die geteilte Tartsche mit der Speerruhe auf der linken Seite ist im oberen Feld fünffach silber-schwarz schräglinks geteilt, im unteren Feld ist ein nach links gewendeter Mohrenkopf in Gold zu sehen. Die Scheibe wird aufgrund der spiegelbildlichen Darstellung den Platz des vorderen, rechten Schildes einer Wappenallianz – das Wappen des Ehegatten – eingenommen haben.
Die Familie, der Überlieferung nach aus Sachsen stammend, soll sich gegen 1140 in Nürnberg niedergelassen haben. 1332 zählte sie zu den ratsfähigen Geschlechtern der Stadt. Zahlreiche Mitglieder der durch Bank- und Handelsgeschäfte zu großem

[1959] IMHOFF, 1900, S. 128–130; LMA, 5, 1991, Sp. 385 (Dieter Rödel).
[1960] Ich danke Dr. Achim Stiegel, Berlin, für die freundliche Auskunft.
[1961] Hermann SCHMITZ listete die Scheiben im Kapitel „Nürnberger Kirchenfenster“ auf, SCHMITZ, 1913, 2, S. 14, Nr. 246f.
[1962] IMHOFF, 1900, S. 23f.
[1963] Zur Ausführung des von Laubwerk umwickelten Astes vgl. etwa die Umrahmung der 1503 datierten, in Nürnberg entstandenen Dreipassscheibe mit dem Nürnberger Jungfernadler, bis 1945 im Kunstgewerbemuseum Berlin verwahrt. Abb. in: SCHMITZ, 1913, 1, S. 154, Abb. 252.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Reichtum gekommenen Familie nahmen als sogenannter Vorderster Losunger die höchste Stelle im Regiment der Stadt ein[1964].

Technik, Ornament: Auf das weiße Glas wurden rückseitig das Silbergelb für das untere Feld des Schildes und die rotbraune Emailfarbe für den Kopf des Mohren aufgetragen. Die Konturen und die Tinktur Schwarz sind mit Schwarzlot gestaltet; die Halbtonlasur wurde zur Erzeugung von Mustern und Fiederranken ausradiert.

Ursprünglicher Standort, Stil: Im Abgleich mit den um 1800 angefertigten, äußerst detailreichen „Zeichnungen der Kunststiftungen der Familie Tucher" könnte die kleine Wappenscheibe – sollte sie einem sakralen Kontext angehört haben – entweder aus der Nürnberger Pfarrkirche St. Lorenz (Obergadenfenster n VI) oder aus einem Fenster der Heilig-Geist-Kapelle stammen[1965]. Sie ist in ihrer standardisierten Technik in Nürnberg verfertigten Rundwappen ähnlich, wie sie sich etwa in den Pfarrkirchen St. Margareta in Heroldsberg oder St. Andreas in Kalchreuth aus der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts erhalten haben[1966]. Das Drehnaer Wappen wird in einem Atelier der freien Reichsstadt in diesem Zeitraum ausgeführt worden sein, wobei eine genauere zeitliche Einordnung aufgrund fehlender Besonderheiten nicht möglich ist. Ebenso wie die Exemplare in Heroldsberg und Kalchreuth wird die Scheibe Bestandteil einer Fenstereinteilung aus weitgehender Blankverglasung mit eingestreuten Rundwappen in Größe von Butzenscheiben gewesen sein.

Datierung: Nürnberg, 1. Viertel 16. Jahrhundert.

CVMA 92971

FENSTER VIII

KAT. NR. 405: WAPPEN DER FAMILIE GÖSSWEIN(?)

Abb. 476

Position: 2b, Mitte links.

Maße: Dm. 17 cm.

Bibliographie: Unpubliziert.

Provenienz: Unbekannt.

Erhaltung: Bis auf einige blinde Stellen, Kratzspuren auf der Außenseite mit beginnender Korrosion und einen Sprung ist das ohne Fehlstellen erhaltene mittelalterliche Glas in gutem Zustand. An einigen Stellen ist das Schwarzlot ausgeplatzt oder durch Verwitterung verblasst.

Ikonographie, Farbigkeit: Die Rundscheibe zeigt vermutlich das Vollwappen der Nürnberger Familie Gößwein. Der Schild ist dreifach schwarz-gold schrägrechts geteilt, die Helmdecke ist ebenfalls schwarz-gold. Auf dem Stechhelm ist als Helmzier, in der gleichen Tingierung, oberhalb eines Wulstes ein geschlossener Flug befestigt.

Von dem Gößweinschen Geschlecht sind nur wenige Nachrichten überliefert. Nürnberger Chroniken erwähnen lediglich, sie „seynd alte handelsleuthe gewesen"[1967]. 1452 unternahm Agnes Gößwein eine Stiftung am Nikolausaltar in der Nürnberger Pfarre St. Lorenz. 1538 und 1569 lassen sich Mitglieder der Familie als Kaufleute nachweisen; zeitweise zählten sie zu den gerichtsfähigen und ehrbaren Geschlechtern der Reichsstadt[1968]. 1589 musste Karl Gößwein den Konkurs seines Unternehmens erklären[1969]. Die Scheibe könnte, sollte sie tatsächlich das Wappen der Nürnberger Familie zeigen, zusammen mit dem übrigen Nürnberger Bestand nach 1833 nach Drehna gelangt sein.

Technik, Ornament: Der Schild ist mit damaszierenden Mustern ausgefüllt, die aus der Halbtonmalerei ausradiert wurden. Die Kreuzschraffuren der Helmdecke verstärken den Eindruck von Plastizität.

Stil: Die üppig aufbauschende, mit schwungvollem Strich ausgeführte Helmdecke steht Nürnberger Glasmalerei der Dürer-Nachfolge erstaunlich nahe[1970]. Vor allem Scheibenrisse aus der Werkstatt Veit Hirsvogels d. J. und Hans Springinklees aus den 1530er Jahren zeigen im Oberwappen, also in Helmdecke, Helm und Helmzier, auffällige Gemeinsamkeiten mit der in Drehna verwahrten Rundscheibe[1971]. Das Wappen Gößwein wird wohl in einer Werkstatt der Reichsstadt von geübter Hand etwas später, um 1540 ausgeführt worden sein.

Datierung: Nürnberg(?), 2. Viertel 16. Jahrhundert.

CVMA 93019

MM

[1964] IMHOFF, 1900, S. 128–130.

[1965] Stadtarchiv Nürnberg, E 29/II Familienarchiv Tucher Nr. 1610 (Tucherische Monumenta in Nürnberger und auswärtigen Kirchen […]. Kolorierte Handzeichnungen aus dem Ende des 18. u. Anf. des 19. Jahrhunderts, 72 Blatt), o. S.

[1966] CVMA DEUTSCHLAND X,1, 2002, S. 212–217, S. 262–266.

[1967] Stadtarchiv Nürnberg, E 3 Nr. 22/9, fol. 2r.

[1968] IMHOFF, 1900, S. 272.

[1969] DÖFERING, 1936, Sp. 1504.

[1970] Eine ähnlich bewegte Helmdecke findet sich bereits in dem um 1528 entstandenen, Albrecht Dürer zugeschriebenen Holzschnitt mit dem Wappen der Nürnberger Familie Kress, Ebd., Sp. 22, Abb. 5.

[1971] Wappen der ersten und zweiten Frau des Markgrafen Georg von Brandenburg-Ansbach, Umkreis Hans Sebald Beham, um 1530; Scheibenriss, Hans Springinklee, um 1530, Abb. in: SCHMITZ, 1913, 1, S. 162f., Abb. 271, 273, und: CVMA DEUTSCHLAND X,1, 2002, S. 107f., Fig. 22, 24, S. 595, Abb. 25f. Vgl. auch SCHMITZ, 1913, 2, Taf. 45f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

HERZBERG/ELSTER · STADTKIRCHE ST. MARIEN

BIBLIOGRAPHIE: SCHULZE, 1842, S. 227, 239–242 (sah die Glasmalereien noch über alle 14 Kirchenfenster verteilt); PALLAS, 1901, S. 234–237 (beklagte den Zustand der seit 1864 im Chorscheitelfenster zusammengefügten Scheibenfragmente); RIESS, 1901, S. 51f. (Anfang 15. Jahrhundert); SAKRISTEIFENSTER HERZBERG, 1926, S. 37–40 (stilistische Verwandtschaft der Passionsszenen mit dem gleichnamigen Zyklus im Erfurter Dom; die Bischofsfigur, hier als hl. Nikolaus bezeichnet, in w II, 1a und die weibliche, Margarete genannte Heilige in w II, 1b in die Mitte des 14. Jahrhunderts datiert); WENTZEL, 1954, S. 47 (Stileigentümlichkeiten der am Erfurter Dom tätigen Werkstatt); DRACHENBERG/MAERCKER/RICHTER, 1979, S. 25 (Ende 14. Jahrhundert; Christa Richter), S. 209, Abb. 96; SCHULZE, 1979, S. 26 (um 1370/80); FLÜGGE, 1998, S. 139–142 (Ende 14./Anfang 15. Jahrhundert); GRAMLICH/KÜTTNER, 1998, S. 142 (um 1500); FLÜGGE, 2001, S. 800 (um 1415); KNÜVENER, 2009b, S. 100 (Vergleich mit Gewölbemalerei).

GEGENWÄRTIGER BESTAND: Von der einst umfangreichen mittelalterlichen Chorverglasung sind nur noch Reste ehemaliger Bildzyklen erhalten, die in die drei Fenster der Grochwitzer Kapelle eingefügt sind (Fig. 467–469):
1. Sechs Scheiben aus einem Passionszyklus;
2. Drei Scheiben mit Szenen aus einer oder mehreren Heiligenlegenden;
3. Zwei Scheiben mit der figürlichen Darstellung eines Bischofs und einer weiblichen Heiligen (Katharina);
4. Eine jüngere Zunftscheibe, Anfang 17. Jahrhundert (Fig. 470);
5. Je zwei Kopfscheiben mit Blattwerk sowie je ein Maßwerk und Zwickel mit Perlstab-Randstreifen von 1901.

BAUGESCHICHTE: Herzberg, eine Gründung der Grafen von Brehna, hatte sich dank seiner Lage nahe zweier wichtiger Verkehrswege, der Schwarzen Elster und einer in ost-westlicher Richtung verlaufenden Handelsstraße, frühzeitig zu einem für die Region bedeutenden Marktort entwickelt. Entsprechend war die in der Mitte des 14. Jahrhunderts begonnene Stadtpfarrkirche dem hl. Nikolaus, dem Patron der Kaufleute geweiht. Vermutlich bereits im 15. Jahrhundert wechselte das Patrozinium auf Maria. Die Marienkirche ist eine dreischiffige, siebenjochige Hallenkirche (Fig. 466), die in zwei Bauabschnitten errichtet wurde[1972]. Die drei östlichen Langhausjoche mit einer in drei mehrfach gebrochenen Außenpolygonen schließenden Chortravée[1973] entstanden seit der Mitte des 14. Jahrhunderts. Auf Bauaktivitäten in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts weist eine Quelle aus dem Jahre 1377, wonach die Hälfte der Einnahmen der Fronleichnamskapelle „ad fabricam Ecclesiae“[1974] zu verwenden sei. Begonnen wurde in dieser Zeit mit dem Bau der drei östlichen Joche. Die westlichen Joche stammen aus dem 15. Jahrhundert. Einen Hinweis auf die zwei Bauphasen gibt das verstärkte vierte Pfeilerpaar von Osten. An dieser Stelle schloss eine Mauer die östlichen Teile provisorisch ab und ermöglichte bereits vor der endgültigen Fertigstellung des Baues die gottesdienstliche Nutzung. Auch wenn bereits seit den 1380er Jahren Stiftungen für Altäre zu bele-

Fig. 465. Herzberg/Elster, St. Marien, Grochwitzer Kapelle von Westen.

[1972] Vgl. den einleitenden Text zur Baugeschichte von Sibylle Harksen in: SCHULZE/HARKSEN, 1963, S. 693–696; GRAMLICH/KÜTTNER, 1998, S. 133–142 sowie GENTZ, 2003, S. 238–256.
[1973] GENTZ, 2003, S. 241.
[1974] SCHULZE, 1979, S. 8.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

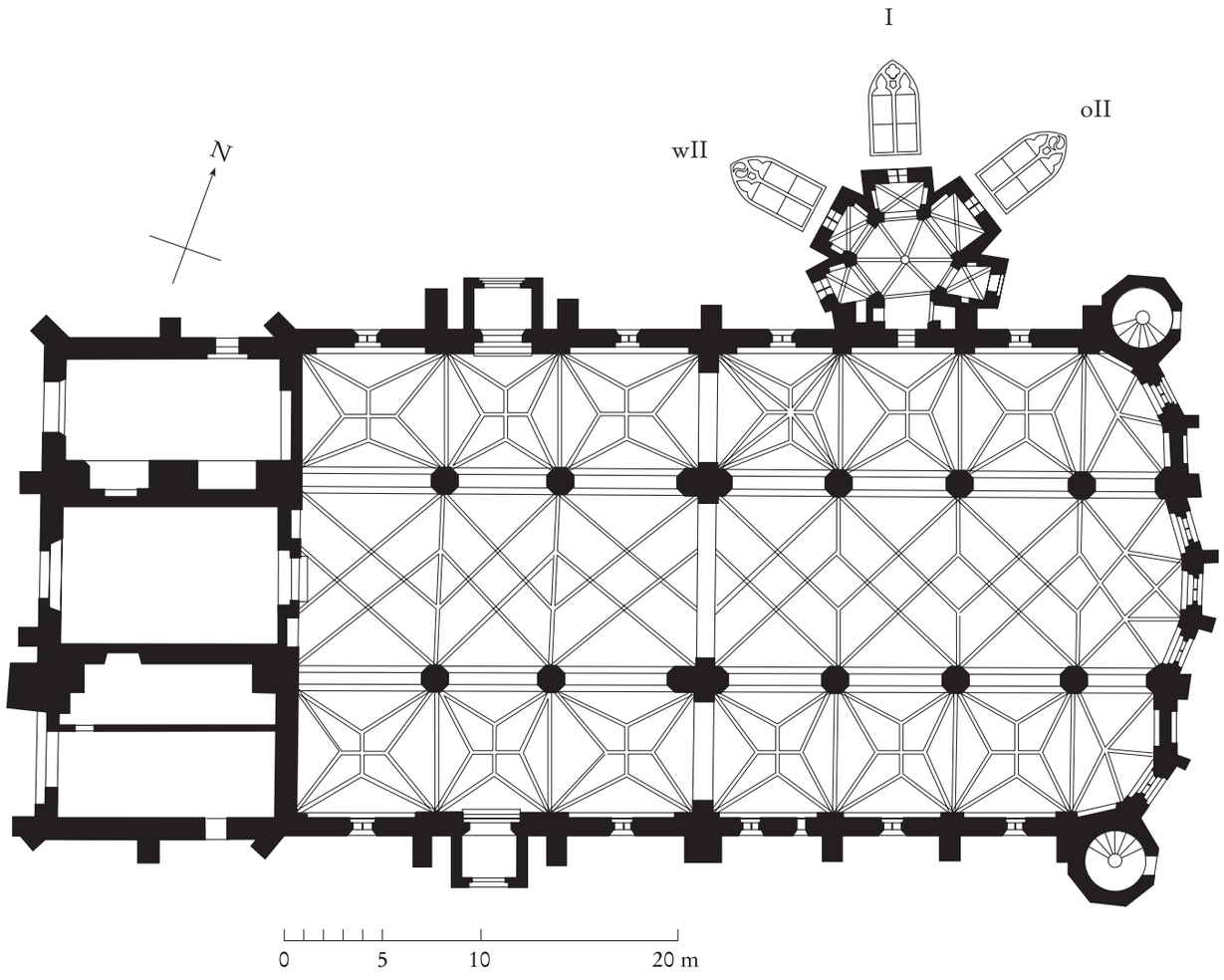


Fig. 466. Herzberg/Elster, St. Marien, Grundriss mit Fensterschemata.

gen sind, kann daraus nicht auf eine, wenn auch nur teilweise Nutzung, zu einem so frühen Zeitpunkt geschlossen werden[1975]. Dagegen spricht vor allem die Tatsache, dass die Einwölbung der östlichen Teile mit einem Parallelrippengewölbe erfolgte, wie es erstmals seit 1385 für die Veitskirche auf dem Prager Burgberg durch Peter Parler Verwendung fand. Die vierteiligen Sterngewölbe der Seitenschiffe und das aus Parallelrippen gebildete Netzgewölbe des Mittelschiffes wurden in den östlichen Jochen vermutlich gegen 1400/10, in den westlichen um 1430/40 eingezogen. Die zügige Vermittlung Parlerscher Bauformen – das Herzberger Gewölbe zählt zu den „frühesten Nachfolgern des Prager Domchorgewölbes [1976] – verdankte Herzberg nicht zuletzt seiner räumlichen Nähe zum Herrschaftsbereich Karls IV., im Norden die 1373 von diesem erworbene Mark Brandenburg, südöstlich die böhmisch regierte Lausitz. Darüber hinaus pflegte Kursachsen enge politische und kulturelle Beziehungen zu Böhmen.

Die ornamentalen sowie figürlichen Deckenmalereien in den östlichen Jochen, die sich wie die Glasmalereien als von der böhmischen Malerei des ausgehenden 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts beeinflusst zeigen, sind stilistisch in das frühe 15. Jahrhundert zu datieren. Der östliche Teil widmet sich dem Jüngsten Gericht, der westliche, entstanden zwischen 1430–1450, umfasst Szenen aus dem Leben Mariens jeweils begleitet von Engeln und Propheten[1977].

[1975] Drachenberg/Maercker/Richter, 1979, S. 209 (Christa Richter).
[1976] Schulze/Harksen, 1963, S. 696.
[1977] Ebd., S. 693–724.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 467. Herzberg/Elster, St. Marien, Grochwitzer Kapelle I. – Kat. Nr. 406–409.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 468. Herzberg/Elster, St. Marien, Grochwitzer Kapelle o II. – Kat. Nr. 410–413.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 469. Herzberg/Elster, St. Marien, Grochwitzer Kapelle w II. – Kat. Nr. 414–416.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Nachdem die Gewölbemalereien vermutlich eine kurfürstliche Stiftung darstellten oder zumindest durch den Landesfürsten Wenzel I. (1370–1388) oder dessen Nachfolger Rudolf III. (1388–1419) vermittelt wurden[1978], scheinen die Glasmalereien im Auftrag der Zünfte entstanden zu sein. Denkbar wäre, in der zeitlichen Nähe des Beginns der Ausführungen von Gewölbe- und Glasmalerei ein Konkurrenzprojekt zwischen dem Kurfürsten und dem Patriziat auf der einen Seite und den Zünften auf der anderen, zu sehen. Während die Herzberger Patrizier ihren Reichtum vorrangig durch die finanzielle Unterstützung der Wittenberger Residenz erworben hatten[1979], profitierten die Zünfte von der guten Lage Herzbergs als Marktort. Daraus resultierende Machtansprüche hatten sie seit dem Ende des 14. Jahrhunderts dem Rat gegenüber geltend gemacht.

Das bei dem Turmeinsturz 1495 infolge der Nachwirkungen des Stadtbrandes von 1483 in Mitleidenschaft gezogene siebente Joch zeigt in einer Fassung des beginnenden 18. Jahrhunderts den Erzengel Michael. Erst 1562 erfolgte der Wiederaufbau des Westturms, dem zwischen 1666 und 1679 das zurückgesetzte Oktogon mit rustizierten Pilastern und 1782 die geschweifte Haube mit offener Laterne aufgesetzt wurden. Die heute auf der Nordseite des Turmes unterhalb des Gurtgesimses angebrachten kleinen Skulpturen sind vermutlich die verbliebenen Reste des beim Einsturz zerstörten ehemaligen Westportals.

Fig. 470. Zunftscheibe. Herzberg/Elster, St. Marien, Grochwitzer Kapelle w II, 2a. Anfang 17. Jahrhundert.

Auf der Nordseite befindet sich die 1377 erstmals genannte Fronleichnams-, spätere Grochwitzer Kapelle (Fig. 465). Der ursprünglich eingeschossig angelegte Bau wurde vermutlich zeitgleich mit dem Bau der Kirche begonnen. Der Formsteinfries im Erdgeschoss ist identisch mit jenem oberhalb der Fensterzone am Kirchenschiff. Das zweite Geschoss der Kapelle mit großen Rundbogenfenstern wurde im ausgehenden 15. Jahrhundert ausgeführt. Der obere Abschluss mit Blendbögen entstammt dem 17. Jahrhundert. Carl Gottlob von Römer, Erbherr auf Grochwitz, ließ das Obergeschoss 1698 zur Patronatsloge umbauen, die seit Errichtung der dreiseitigen Emporen im Zuge der Restaurierung 1864–68 auch vom Kirchenschiff aus zugänglich war.

Dank der sehr gut erhaltenen Deckenmalerei[1980] erweckte die Kirche früh das Interesse der Denkmalpflege. 1864–68 erfolgte eine Neugestaltung des Innenraums, die neben der oben beschriebenen Neuverglasung den Einbau der dreiseitigen Empore und des Kirchengestühls umfasste.

UB

[1978] Die Vermutung wird gestützt durch die Anbringung der landesfürstlichen Wappen am Gurtbogen zwischen dem dritten und dem vierten Joch von Osten.

[1979] Als Gegenleistung hatten die Patrizierfamilien umfangreichen Grundbesitz in der Umgebung der Stadt erhalten, SCHULZE, 1981, S. 9.

[1980] Vgl. die Ausführungen von Ingrid Schulze in: SCHULZE/HARKSEN, 1963, S. 696–723; GRAMLICH/KÜTTNER, 1998, S. 141.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 471. Herzberg/Elster, St. Marien. Chorinnenraum nach Osten. Zustand vor 1901.

VERGLASUNGSGESCHICHTE: Ursprünglich sollen alle 14 Fenster der Marienkirche Glasmalereien enthalten haben[1981]. Einer Inschrift nach fertigte im Jahr 1496 Gregorius Frommichen ein Chorfenster an[1982]. Die Instandhaltung und Reparatur der Fenster war nachweislich Aufgabe der Innungen der Stadt Herzberg. Für die Chorfenster waren nach RIESS die Schützengilde und die Zünfte der Tuchmacher, der Schuhmacher, der Schmiede und der Schneider, für die Fenster der Südseite die Zünfte der Fleischer, der Krämer, der Kürschner, der Hüfner, und der Gerber, für die Fenster der Nordseite die Zünfte der Zimmerer, der Bäcker, der Böttcher und der Leineweber zuständig[1983]. Bei PALLAS finden sich Abweichungen; er ordnet, den Quellen von 1617 und 1705 folgend, den Chorfenstern die Schützen, Tuchmacher, Schuster, Tischler, die Huf-, Klein- und Messerschmiede und die Schneider, der Nordseite die Zimmerleute, Bäcker, Böttcher und Leinweber, der Südseite die Fleischer, Kramer, Hüfner, Kürschner, Seiler und Töpfer, Riemer, Glaser, Sattler, Loh- und Weißgerber zu[1984]. Es liegt nahe – auch in Analogie zu anderen Städten dieses Raumes – die Zünfte als Stifter der Fenster zu sehen[1985]. Im Jahr 1667 wurde „das Kirchfenster über der Kirchthür an der Schule oben das Bundte Fenster“ auf Kosten der Böttcherinnung repariert; ausgeführt durch den Glaser Christoph Klausner und einen Maler, der Tafelglas bemalte[1986]. Eine solche Beschäftigung eines Malers war wohl eher eine Ausnahme, vielmehr wurde bei Reparaturen der Fenster im Laufe der Jahrhunderte zunehmend farbiges durch farbloses Glas ersetzt [1987]. Im Jahr 1705 forderte Pfarrer Bossek Zünfte und den Rat der Stadt zur gründlichen Reparatur der „durchlöcherten und gar übel zugerichteten“ Fenster auf[1988]. Zwischen 1784 und 1807 wurden Reparaturen an nicht lokalisierten Fenstern der Kirche abgerechnet[1989]. Nach der Zerstörung zahlreicher Scheiben durch Sturm und Hagel im Jahr 1823 wurde für deren Wiederherstellung die Summe von 70 Talern aufgewendet[1990]. Angesichts der Weigerung der zahlungspflichtigen Zünfte hatten die die Reparatur ausführenden Glasermeister vier bei den Reparaturarbeiten aus den Fenstern genommene Felder mit alter Glasmalerei als Pfand zurückbehalten, die im Oktober 1824 durch den Superintendenten über die Königliche Regierung Merseburg zurückge-

[1981] RIESS, 1901, S. 51; PALLAS, 1901, S. 234f.: Einer nicht näher bezeichneten Chronik zufolge sei „die heilige Geschichte“ dargestellt gewesen. FLÜGGE, 2001, S. 800, vermutet ehemals umfangreiche, gängige Zyklen.

[1982] SCHULZE, 1842, S. 227, teilt mit, vom Standort des Betrachters hinter dem Altar seien „gleich links oben an zweien Kirchenfenstern die Gedenkinschriften zweier Bauwerke, die vor Alters und neuerdings an dieser Seite, der Morgenseite der Kirche unternommen worden sind“. Die jüngere Inschrift betrifft die 1807 erfolgte Reparatur eines Gewölbes durch einen Maurermeister. Die zweite Inschrift wird als „Mönchsschrift“, also gotische Minuskel, bezeichnet und lautet: „1495 In Christi festo turris cecedit casu fausto. Sequenti anno hanc fecit fenestram chori Gregorius Frommichen. Laus tuenti potenti DEO. I.H.S.X. [=Ihesus Christus]“. Unklar bleibt, ob sich diese Inschrift auch oder gar nur auf die Fensterverglasung bezieht. Die Inschrift erwähnt auch PALLAS, 1901, S. 252.

[1983] RIESS, 1901, S. 52.

[1984] PALLAS, 1901, S. 235; Reg. Nr. 683. Pfarrer Bossek kopiert hier ein Schriftstück von 1617, in dem den einzelnen Gewerken bestimmte Kirchenfenster zugeordnet sind. PALLAS folgt dem, bis auf eine umgekehrte Reihenfolge bei den Krämern und Fleischern.

[1985] Als erste Gewerke der Stadt werden 1398 die Fleischhauer, Bäcker, Schuhmacher und Gewandschneider genannt, HERZBERG, 1974, S. 10.

[1986] Aus dem Stammbuch der Böttcherinnung, INNUNGSLADEN, 1900, S. 1. Die Böttcher beklagten im Zusammenhang mit der Reparatur, keinen angemessenen Sitz in der Kirche zu haben.

[1987] RIESS, 1901, S. 52.

[1988] Reg. Nr. 684. Über anschließende Reparaturen fehlen Nachrichten.

[1989] Reg. Nr. 685f.

[1990] RIESS, 1901, S. 52.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

fordert wurden[1991]. Erst im Februar des folgenden Jahres kamen die Felder wieder in den Besitz der Kirchengemeinde und sollten im Frühjahr wieder in die Fenster eingesetzt werden[1992]. Im Jahr 1842 beschreibt SCHULZE in seiner gedruckten Chronik der Stadt Herzberg die damals noch vorhandenen Glasmalereien[1993]. Im Jahr 1845 wurde empfohlen, die Überreste an szenisch noch erkennbaren Glasmalereien in Fenster I zusammenzuführen, während sich aus allen anderen, zusammenhanglosen Scheiben kein geschlossenes Ganzes mehr bilden ließe[1994]. Im Jahr 1842 sollen noch in 14 Fenstern Glasmalereien vorhanden gewesen sein[1995]. Glasmalereireste in „hohen altgothischen Fenstern" werden erneut 1848 erwähnt[1996]. Bis zum Jahr 1862, in dem die Königliche Regierung vom drohenden „gänzlichen Verlust der noch vorhandenen Glasmalereien" in Kenntnis gesetzt wurde, wurden fast jährlich kleinere Reparaturen an Fenstern der Kirche abgerechnet[1997]. Offensichtlich ergriff man jetzt aber zur Rettung der noch immer in verschiedenen Fenstern der Kirche vorhandenen Reste an Glasmalerei erste Maßnahmen[1998]. Erst im September 1864 war wieder von der gewünschten Zusammenführung der Glasmalereien in Fenster I und einer Ergänzung der Glasmalereien durch Malermeister Rothe die Rede[1999]. Umfangreichere Reparaturen an den Kirchenfenstern fanden endlich in den Jahren 1865 bis 1866 statt, wobei man „alle vorhandenen Reste, soweit sie der Bauleitung erhaltenswert erschienen, im mittleren Teil des Chors" einsetzte. Unvollständige Szenen und Reste von Glasmalereien, die nicht brauchbar erschienen, wurden durch die Bauhandwerker vernichtet oder verkauft[2000]. Nicht eine Szene in Fenster I soll vollständig gewesen, sondern jede aus mehreren Restszenen zusammengeführt worden sein[2001].

Für die Zeit bis 1890 finden sich Rechnungen für begrenzte, kleine Reparaturen nicht näher bezeichneter Fenster. Im März des Jahres 1890 wurden Angebote zur Reparatur sämtlicher Fenster der Marienkirche eingeholt und in den folgenden Jahren schrittweise umgesetzt[2002]. In den Jahren 1900 und 1901 versetzte man die wenigen in Fenster I (im „Altarfenster") noch vorhandenen Scheiben mit mittelalterlicher Glasmalerei (auf das 14. Jahrhundert datiert) in Abstimmung mit dem Provinzialdenkmalpfleger in die Taufkapelle (Sakristei), um sowohl den Chorfenstern eine geschlossene Gestaltung durch neue Glasmalerei geben als auch die wertvollen Scheiben angemessen im Baukörper präsentieren zu können[2003]. Vor ihrem Einbau 1901 hatte die Herzoglich Anhaltinische Hofglasmalerei F. Riess in Dessau die elf Fragmente restauriert[2004].

Im Zweiten Weltkrieg blieben die Glasmalereien unversehrt[2005]. Wie Rechnungen für Montagetage durch die Glaswerkstätten Ferdinand Müller, Quedlinburg, für das Jahr 1942 belegen, waren die Glasmalereien ausgebaut und (in Quedlinburg?) gelagert worden[2006]. Im Jahr 1947 wurden Beschädigungen der eben erst wieder eingesetzten Fenster durch Steinwürfe beklagt[2007]. Untätigkeit gegen wiederholte Steinwürfe scheint in den folgenden Jahren zu besorgniserregenden Zerstörungen der Glasmalereifelder geführt zu haben, denn ab 1952/53 häuften sich diesbezügliche Briefwechsel zwischen Gemeinde, Konsistorium und der Denkmalpflegebehörde. Im Juni 1953 wurden vor die Sakristeifenster mit den Glasmalereien schützende Drahtgitter montiert[2008] und der Zustand der Glasmalereien untersucht: An der Außenseite hatte sich „eine sehr starke Patina" angesetzt, auf der Innenseite fand die „Konturfarbe keinen Halt mehr auf der Oberfläche" und konnte abgekratzt werden. Früher eingefügte Reparaturstücke waren deutlich erkennbar[2009]. Zwischen März und Juli 1954 wurden die Glasmalereien in den Glaswerkstätten Ferdinand Müller, Quedlinburg, restauriert, beim Rücktransport

[1991] Zu den Vorgängen im Einzelnen vgl. Reg. Nr. 687–694.
[1992] Reg. Nr. 696f.
[1993] Vgl. dazu Abschnitt Erhaltung, Ikonographie.
[1994] Reg. Nr. 699.
[1995] RIESS, 1901, S. 52.
[1996] Reg. Nr. 703.
[1997] Reg. Nr. 716.
[1998] Reg. Nr. 717.
[1999] Reg. Nr. 719.
[2000] RIESS, 1901, S. 52. Nach PALLAS, 1901, S. 234, wurde die erhaltenen Reste der Glasmalerei bereits im Jahr 1864 im Chor zusammengestellt.
[2001] PALLAS, 1901, S. 235. Dem Bericht von der Jahreshauptversammlung des Vereins für Heimatkunde im Kreise Schweinitz im Jahr 1902 zufolge waren von den alten Glasmalereien „am Ende des 19. Jahrhunderts nur noch geringe Reste vorhanden die 12 Darstellungen aus dem Leben Christi zeigten", JAHRESVERSAMMLUNG, 1902, S. 1.
[2002] Reg. Nr. 731–735.
[2003] Reg. Nr. 737f.; JAHRBUCH, 1901, S. 25; DRACHENBERG/MAERCKER/RICHTER, 1979, S. 209 (Christa Richter). Die drei mittleren Chorfenster waren durch Bertha Franz, die Witwe des Sanitätsrates Franz gestiftet und durch den Herzoglich Anhaltinischen Hofglasmaler Riess ausgeführt worden, ausführlicher dazu KLAUKE/MARTIN, 2003, S. 129f. Vgl. Reg. Nr. 738f.
[2004] Reg. Nr. 739, 741, 743; JAHRBUCH, 1900, S. 37, und JAHRBUCH, 1901, S. 11.
[2005] In den Akten werden keine Schäden mitgeteilt.
[2006] Im Januar 1947 wurden der Kirchengemeinde Kosten für Montage- und Frachtkosten durch die Firma Ferdinand Müller, Quedlinburg, berechnet, Reg. Nr. 745f.
[2007] Reg. Nr. 747.
[2008] Reg. Nr. 752f.
[2009] Reg. Nr. 756.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

im Juli 1954 aber ein Teil von ihnen beschädigt. Nachdem die Werkstätten Müller auch diese Schäden im April 1955 behoben hatten und über längere Zeit die Unterbringung der Scheiben in einem Museum oder der Katharinenkirche in Herzberg diskutiert worden war, wurden die Felder vor dem August 1962 in die drei mittleren Sakristeifenster eingebaut[2010]. Über den Umfang der Zerstörungen zwischen 1947 und 1954 fehlen genauere Beschreibungen. Dem Restaurator Müller waren zwei farbige Abzeichnungen (Pausen) auf Transparentpapier wohl aus der Zeit vor dem 1947 erfolgten Wiedereinbau der Scheiben nach dem Zweiten Weltkrieg zur Verfügung gestellt worden, die aus Privathand stammten und zurückgegeben wurden. Im Jahr 1971 waren die stark ergänzten Scheiben „intakt“ [2011]. 1977 aber wurde eine fortschreitende Korrosion der Scheiben in den vergangenen zwei Jahren beobachtet und der Einbau isothermischer Doppelverglasung sowie die vorsichtige Reinigung durch Restauratoren empfohlen[2012]. Im Zuge umfangreicher Restaurierungsarbeiten an der Kirche baute man die mittelalterlichen Fenster im Jahr 1997 aus. Nach ihrer Restaurierung durch die Werkstatt Krönke, Dresden, wurden die Glasmalereien hinter Schutzverglasung wieder eingesetzt[2013].

MV

ERHALTUNG: Die einzelnen Gläser sind zu einem erheblichen Teil mittelalterlichen Ursprungs und bilden den Rest einer einstmals weitaus umfangreicheren, eingangs beschriebenen Verglasung der Marienkirche. Es gibt zahlreiche Hinweise, die vermuten lassen, dass während der Neuordnung der Scheiben 1864–1868 sowie 1901 Fehlstellen mit alten Gläsern geflickt wurden und damit teilweise inhaltliche Veränderungen des spätmittelalterlichen Bildprogramms einhergingen. Das Bleinetz wurde 1901 erneuert. Der Restaurierung von 1953 sind die Ergänzungen in den Gesichtern des knienden Königs in o II, 2a, des Bischofs in w II, 1a und der hl. Jungfrau in w II, 1b zuzuweisen. In ihrem heutigen Aussehen unterscheiden sich die Glasmalereien vor allem bei der Figur der hl. Katharina (?) deutlich von einer Aufnahme vor 1901, damals noch im Chorscheitelfenster der Kirche (vgl. Fig. 472). Die Gläser zeigen in Abhängigkeit ihrer chemischen Zusammensetzung unterschiedliche Grade von Korrosion. Die Schwarzlotmalerei weist sehr starke Verluste, z. T. bis hin zur Unkenntlichkeit auf. Die letzte Restaurierung 1998/99 konzentrierte sich auf substanzsichernde, konservatorische Maßnahmen[2014]. Seit dem Wiedereinbau der Fenster 1999 sind die Scheiben durch eine Außenschutzverglasung vor schädlichen Umwelteinflüssen und Zerstörung geschützt.

REKONSTRUKTION, IKONOGRAPHIE: Der Chronist Johann Christian SCHULZE[2015] sah die Glasmalereien 1842 noch an ihrem vermutlich ursprünglichen Standort. Trotz einer relativ detaillierten Beschreibung ermöglicht dies keine tatsächliche Rekonstruktion, denn auch SCHULZE konnte nur noch auf einen fragmentarischen Bestand verweisen, der sich ihm zu diesem Zeitpunkt in der Kirche bot. Nachdem er den Kirchenbau beschrieben hatte, richtete er sein Augenmerk auf die Ausstattung und schrieb: „so kehren wir doch dankbar in die Räume unserer Kirche zurück, und folgen den Lichtblicken, die der fast erloschene Glanz der freilich schwachen Ueberreste mittelalterlicher Glasmalereien in ihr uns gewähret.“ „Eine Bischöffliche oder Päpstliche Priesterkleidung präsentiret sich sehr deutlich in diesem, [dem ersten, U. B.] Kirchenfenster, und ungeachtet der brüchigen Scheiben, sind doch die ganz vorzüglich charakteristisch markirten Gesichtszüge der Gestalten noch erhalten. Das folgende nicht, aber das dritte Fenster, in welchem das Jahr Christi 1832 (damals hatte die Reparatur desselbigen stattgefunden) und über der Jahreszahl, ganz oben im Fenster der Stern stehet, enthält in dem untersten rechts: ‚Christus in Gethsemane, die drei schlafenden Jünger, den vorübergehenden Kelch, und die Hand des tröstenden Engels.‘

Daneben das andere Bild stellet die Fußwaschung dar, da unser HErr Jesus Christus, in der Nacht da er verrathen ward, sich mit dem Schurz umgürtete und den Jüngern die Füße wusch! Petrus ist es, der sich fast sträubend vom HErrn die Füße waschen läßt. Das über diesem zweiten befindliche dritte Bild stellt unsern Heiland vor dem Pilatus dar, gebunden, und hinter ihm ein Römischer Kriegsknecht. Das folgende höhere vierte: Christi Ausführung aus Jerusalem nach Golgatha, als er unter der Last seines Kreuzes ersank.

[2010] Zu den Vorgängen die Reg. Nr. 754 (erster Eintrag) bis Reg. Nr. 793.
[2011] Befund Maercker, Reg. Nr. 794.
[2012] Befund Drachenberg, Reg. Nr. 795.
[2013] KRAUSSER, 2001, S. 798.
[2014] Diese Restaurierung beinhaltete vorrangig konservatorische Maßnahmen. Sie wurde ausgeführt von der Werkstatt Fred Krönke in Dresden. Die Bestandsanalyse der Scheiben basiert im Wesentlichen auf den Angaben in der Restaurierungsdokumentation, die von der Werkstatt Krönke freundlicherweise zur Verfügung gestellt wurde, wofür an dieser Stelle ausdrücklich gedankt werden soll.
[2015] SCHULZE, 1842, S. 239–242.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Das fünfte daneben: Christus, unser gebenedeyter Erlöser und Heiland, als König verspottet, da die Kriegsknechte ihm die Dornenkrone geflochten und auf sein Haupt gesetzt und ein Purpurkleid ihm angelegt hatten, und da er mit dem Rohre von den hinter ihm Stehenden so mörderlich auf sein göttlich duldendes Haupt geschlagen ward.

Das vierte gegen Mittag gelegene Kirchenfenster enthält die freundliche holdselige Gestalt des Christusknaben mit Glorieschein um sein kindliches Haupt, ruhend und heimisch im niedlichen feingeflochtenen netten Körbchen, welches das ganze Fenster seiner niedern Hütte in Bethlehem füllet, unter einem durchsichtigen strohernen Dach, durch welches das Stallvieh gar helle hindurchblickt. Daneben sind schadhaft, brüchig und verkehrt noch die ehrwürdigen Gesichtszüge der Weisen aus dem Morgenlande erkennbar, die da gekommen waren anzubeten, und ihre Schätze aufthaten und brachten dem Christkinde Gold, Weihrauch und Myrrhen.

Das fünfte Fenster enthält eine glorificirte Königliche Gestalt mit goldener Krone und purpurrothen heiligen Schein im dunkelblauen Arabeskenfeld. Sie hat ein kostbares Saracenenschwert in der Hand, das sie weit aus vor sich hinhält.

Im sechsten Fenster die Jungfrau Maria als des Himmels Königin gemalt, mit dunkelblauen Glorienschein im purpurrothen Arabeskenfelde, mit dem himmlischen Kinde, das sie gar mütterlich fasset und an ihrem Herzen trägt. Obwohl die Scheiben brüchig, sieht man deutlich die hohe Gestalt, den Griechischen Faltenwurf ihres Königlichen Gewandes und ihre fein und scharf markirten Gesichtszüge. Nur wenige Sternchen enthält noch das siebente unserer Kirchenfenster. Das achte über dem Kreuzigungsbilde, rechts vom Altare, enthält unstreitig in Ansehung der feinen Portraits und der Kunst der Glasmalerei, das schönste und auch das am besten erhaltene. Es stellet dar einen Hochamthaltenden oder Abendmahl austheilenden Bischoff, vor welchem drei in Andacht hingegossene auf ihre Kniee gesunkene betende Abendmahlsgenossen das Allerheiligste empfangen. Die Physiognomien des Bischoffs und der Communikanten sind meisterhaft gearbeitet, andächtig und schön. Im neunten hinter dem Altare befindlichen Fenster, bemerke einen Bischoff, mit dem Päpstlichen Hirtenstabe gar prachtvoll gekrönet und Fürstlich gekleidet. Links über dem Bischof ein anderes Bild, ein gar fein und schön blaubedachter Klosterthurm, auf einem Eckthore, in dessen blendendweißer Uebermauer sich gar wohnliche, trauliche Fenster vertiefen. Das dritte Bild oben, das Haus mit der Unterschrift von zweien Männern gehalten, ist Zunftzeichen, und wird seines Ortes beschrieben. Das zehente Fenster der Kirche, das eine Menge zusammengeworfene Reste der früher so herrlichen Glasmalereien enthält, stellt oben zur Linken einen weinrothglänzenden Bischoff mit einem päpstlichen Hirtenstabe dar, vor ihm trägt ein Knabe ein Beil, und deutet die Zeit des ältesten Heidenthums, da die Bischöffe selbst die Götzenhayne fällen, und die Greuel der ehemals heidnischen Wenden vertilgen mußten.

Fig. 472. Herzberg/Elster, St. Marien, Chor I, Ausschnitt. Zustand vor 1901.

Mehrere anbetende Gestalten und vortreffliche Köpfe, auch eine zum Schwure erhobene Hand, haben sich in diesem am Simse brüchigen Fenster erhalten, der durch jene concentrischen Herzen gar sinnreich vergütet ist.

Es ist dann nur noch das dreizehnte Fenster, dort an der Rathskapelle, welches schließlich in einem sehr engen Raum, zwei gekrönte Häupter, die von einem weißgekleideten Bischoff vollzogene Krönung, und fünf wohlerhaltene Physiognomien

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

enthält, in schönsten Farbenglanze und feinster kräftigsten Zeichnung. – Wenn man sich alle diese unsere 14 Kirchenfenster in ehemaliger stets rein und herrlich gehaltener Glasmalerei, wie sie vor Alters vorhanden war, und in ihrem eigenthümlichen Farbenglanze von dem Lichte des Tages und den Strahlen der Sonne erhellet, denkt, fürwahr, es muß der Andacht ein erheblicher Dienst gewesen seyn, die heilige Geschichte wie aus den Höhen des Himmels in die Stätte unsers Heiligthums herableuchten zu sehen, unser Herz zur Andacht zu neigen, zur Betrachtung zu erwecken, mit göttlicher Wehmuth zu erfüllen, und zur Nachfolge Christi und Erduldung des Kreuzes sichtbarlich aufzufordern!“[2016]

Aus der Beschreibung und dem erhaltenen Bestand ist auf einen ehemaligen Passionszyklus zu schließen, von dem noch sechs Szenen erhalten sind. Sie zeigen die Darstellungen Geburt Christi (Abb. 479), Anbetung der Hl. Drei Könige (Abb. 483), die Fußwaschung Petri (Abb. 478), Gethsemane (Abb. 477), Christus vor Pilatus und die Dornenkrönung (Abb. 482). Eine Kreuztragung, die 1842 noch beschrieben wurde, hat sich leider nicht erhalten, wie auch eine als sicher anzunehmende Kreuzigungsdarstellung.

Zwei Scheiben geben in der Beschreibung von 1842 Szenen aus dem Leben eines heiligen Bischofs wieder (Abb. 477, 488). Vermutlich handelt es sich hierbei um Fragmente eines ehem. Nikolauszyklus, denn Hauptpatron war zu diesem Zeitpunkt noch der hl. Nikolaus. Die im Zuge der Zusammenführung der ehemals vierzehn Fenster zu einem bzw. dessen spätere Umsetzung in die nun als Sakristei genutzte Grochwitzer Kapelle zu Beginn des 20. Jahrhunderts haben vermutlich in Einzelfällen zu inhaltlichen Neuinterpretationen geführt. Dafür spricht die partielle Divergenz zwischen der Beschreibung des achten Fensters von 1842 und das heutige Erscheinungsbild der Scheibe w II, 2b (Abb. 488).

Zwei Halbfiguren, die eines Bischofs und jene einer weiblichen Heiligen, wohl eine hl. Katharina, sind seit 1901 in w II, 1a/b eingefügt (Abb. 487). Ikonographisch nicht zuzuordnen ist Scheibe o II, 2b (Abb. 484), die eine männliche Figur in modischem zeitgenössischem Gewand abbildet im Sprechgestus mit zwei Königen.

Ebenfalls in Fenster o II befindet sich eine jüngere Zunftscheibe (Fig. 470). In ihrer heutigen Zusammensetzung scheint sie jedoch nicht mehr dem ursprünglichen Zustand zu entsprechen. Nach Vermutung von Riess[2017] handelte es sich um eine Stiftung der Gerber. Dafür spricht der obere Teil. Nachträglich hinzugefügt erscheinen die beiden Inschriftzeilen. Der untere Teil mit dem Monogramm MS und Pfeilen könnte eher als Hinweis auf die Schützengilde verstanden werden, die gleichfalls zu den für die Unterhaltung der Kirchenfenster verantwortlichen Herzberger Zünften gehörte[2018].

Komposition, Farbigkeit: Die erhaltenen Scheiben zeigen figürliche Szenen oder Einzelfiguren ohne architektonische Rahmung oder Bekrönung. Jeder Scheibe ist eine in sich abgeschlossene Szene vorbehalten. Die Personen sind neben- und hintereinander gereiht, ohne dass eine klare räumliche Ordnung auszumachen ist. Auf eine räumliche Gliederung mittels Architekturdetails oder Landschaftshintergründe wurde, nach dem überlieferten Bestand zu urteilen, weitgehend verzichtet. Stattdessen sind die Szenen mit einem ornamentalen Muster hinterlegt. Es wechseln Fiederranken und Ranken mit nierenförmigen Blättern. Als Hintergrundfarbe wurde rot und blau gewählt. Nach den Fragmenten zu urteilen, füllte das Ornament nicht den gesamten Hintergrund aus, sondern wurde von einem farbgleichen Rahmen eingefasst. Zusätzlich werden die einzelnen Szenen seitlich von dem im 14. und frühen 15. Jahrhundert weit verbreiteten Perlband gerahmt.

Es ist nicht auszuschließen, dass ursprünglich auch Scheiben mit architektonischen Elementen entweder als oberer Abschluss ganzer Fensterbahnen oder z. B. als Tabernakel in Verbindung mit Heiligendarstellungen vorhanden waren. Die Chronik von 1842 führt unter den erhaltenen Glasmalereien in der Herzberger Kirche im neunten Fenster eine Scheibe an mit einem „gar fein und schön blaubedachten Klosterthurm, auf einem Eckthore, in dessen blendendweißer Uebermauer sich gar wohnliche, trauliche Fenster vertiefen“[2019]. Die ursprüngliche Farbigkeit ist vor allem durch die zahlreichen neuzeitlichen Ergänzungen und Flickstücke nachhaltig verunklärt.

Stil, Datierung: Eine stilistische Einordnung der Herzberger Glasmalereien wird nicht unerheblich erschwert durch den schlechten Erhaltungszustand und vor allem den Verlust weiter Teile der Schwarzlotmalerei. Dennoch lassen sich stilistische Merkmale ablesen, die auf einen Einfluss der böhmischen Malerei der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, der Prager Hofkunst zur Zeit Karls IV., hinweisen. Böhmischer Einfluss ist in der Herzberger Marienkirche gleich an mehreren Stellen zu belegen. Das Gewölbe ist eine der frühesten Beispiele einer Adaption der Einwölbung der Veitskirche auf dem Prager

[2016] Ebd., S. 239–242.
[2017] Riess, 1901, S. 52.
[2018] Reg. Nr. 683.
[2019] Schulze, 1842, S. 241.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 473. Petrus mit Seelen vor dem Himmelstor. Herzberg/Elster, St. Marien. Gewölbemalerei im zweiten Chorjoch. Anfang 15. Jahrhundert.

Fig. 474. Fürbittende Maria. Herzberg/Elster, St. Marien. Gewölbemalerei im zweiten Chorjoch. Anfang 15. Jahrhundert.

Burgberg von 1385. Als stilistisches Vorbild in nächster Nähe haben für die Glasmalerei zweifellos die Gewölbemalereien in den östlichen Jochen fungiert (Fig. 473), für die Ingrid SCHULZE[2020] Stilmerkmale der böhmischen Miniaturmalerei nachweisen konnte. Ohne daraus einen direkten Werkstattzusammenhang ableiten zu wollen, sei auf stilistische Parallelen vor allem in den Gesichtern und in den Parallel- und Kreuzschraffuren sowie den Haarnadelfalten der Gewänder verwiesen (Fig. 473–475).

Fraglich erscheint eine frühe Datierung um 1390. Selbst wenn man zu Grunde legt, dass Mitarbeiter der Prager Bauhütte auf direktem Weg nach Herzberg gezogen wären, steht dem ein dendrochronologischer Befund (1402) aus dem Dachstuhl entgegen. Somit ist wohl erst in der zweiten Hälfte des ersten Jahrzehnts die Malerei in den östlichen Jochen anzusetzen[2021]. Die Fenster, als Stiftung der Zünfte sind der kurfürstlichen Stiftung der Gewölbemalerei sukzessive gefolgt. Ob die Glasmalereiwerkstatt dabei erst in Herzberg die böhmischen Stileinflüsse empfangen hatte oder ihr diese bereits vorab begegnet waren, lässt sich kaum beantworten. Neben den Herzberger Gewölbemalereien haben sich mehrere Beispiele der Tafel-, Wand- und Glasmalerei im Erzbistum Magdeburg erhalten, die vorbildhaft gewirkt haben könnten.

Dazu gehören die Glasmalereien in den Obergadenfenstern im Chor des Halberstädter Domes (um 1400), Gewölbemalereien der Redekinkapelle im Dom zu Magdeburg

Fig. 475. Erzvater Jakob mit Mohnkapsel. Herzberg/Elster, Marienkirche. Gewölbemalerei im zweiten Chorjoch. Anfang 15. Jahrhundert.

[2020] SCHULZE, 1981, S. 15f.

[2021] Für eine Entstehung um 1390 plädierten WENTZEL, 1954 und RICHTER in DRACHENBERG/MAERCKER/RICHTER, 1979. Der dendrochronologische Befund erstmals publiziert in: RAUE, 2008a, S. 269; vgl. auch KNÜVENER, 2009b, Anm. 114.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 476. Dornenkrönung Christi. Halberstadt, Dom, Chorumgang n IV, 2f. Halberstadt, um 1390/1400.

Fig. 477. Dornenkrönung Christi. Havelberg, Dom, n VIII, 4b. 1. Viertel 15. Jahrhundert.

(1405), Glasmalereien im nördlichen Seitenschiff des Havelberger Domes (um 1411) und die Tafelmalereien der Außenflügel des Rossower Retabels (1411, Fig. 239). Die stilistische Zusammengehörigkeit der aufgeführten Werke, erweitert um die „dunkle“ Gruppe der Glasmalereien im Dom zu Stendal, hatte Karl-Joachim MAERCKER 1983[2022] und 1988[2023] herausgearbeitet. Die von ihm postulierte Provenienz dieser Arbeiten aus der Hand eines Meisters hatte Maria DEITERS 2006[2024] relativiert und stattdessen mehrere Maler angenommen.

Mit Herzberg tritt eine weitere Arbeit hinzu, die vor allem in den noch erhaltenen Gesichtern der Scheiben I, 1b; I, 2b und o II, 2b, eine signifikante Verwandtschaft zu den vorgenannten Werken aufzeigt. Die Gesichter mit den großen Nasen und vollen Lippen besitzen eine Binnenzeichnung aus skizzenhaft ausgeführten Strichen und Schraffuren, zu erkennen an der Nasenwurzel oder an den von den Schläfen ausgehenden Wölbungen für Stirn und Wangen. Weitere Details verraten die Kenntnis des Herzberger Glasmalers von den vorgenannten Werken. So greift dieser in I, 2b für das Stalldach eine Stütz-

[2022] MAERCKER, 1983, S. 332–352.
[2023] CVMA DEUTSCHLAND XVIII,1, 1988, S. 31–50.
[2024] DEITERS, 2006, S. 91–102.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

konstruktion auf, wie sie vor ihm der Maler der Rossower Tafeln in der Geburtsszene und in der Anbetung der Könige verwendet hatte[2025]. Ähnlich erscheint diese ein weiteres Mal in Stendal in der Geburtsszene (s III, 7/8b). Verwandt in der Komposition ist ferner die Dornenkrönung in Herzberg (o II, 1a) mit der gleichnamigen Darstellung in Halberstadt und in Havelberg (Fig. 476f.).

Die stilistische Übereinstimmung der Herzberger Glasmalerei mit den Werken in Magdeburg, Havelberg und Halberstadt stützt eine zeitliche Einordnung um 1410[2026], die wiederum in Einklang stünde mit der Baugeschichte. Für diese Datierung spricht zudem das Einfließen modischer Accessoires der Zeit um 1400 wie ein mit Zaddeln verziertes Obergewand oder der tiefsitzende Dupsinggürtel (vgl. o II, 2b, Abb. 484).

Die Herzberger Figuren wirken in ihrem heutigen Erscheinungsbild ungelenk und provinziell. Sie lassen den für den weichen Stil charakteristischen schönlinigen Körperschwung vermissen, was aber teilweise dem großflächigen Verlust der Schwarzlotmalerei geschuldet sein kann. Der fragmentarische Zustand der Herzberger Glasmalerei lässt keine eindeutige Zuweisung an die oben erwähnte in Halberstadt und Havelberg tätige Werkstatt zu. Es könnte sich ebenso um die Arbeit eines anderen, durch die Magdeburger Werkstatt geschulten oder zumindest beeinflussten Glasmalers handeln.

Die Zunftscheibe (w II, 2a) gehört hingegen erst der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts an und könnte in Verbindung stehen mit einer archivalischen Nachricht von 1617, in der die Zünfte ausdrücklich zum Unterhalt der Fenster verpflichtet wurden[2027].

Vorbemerkung zum Katalog: Die Besichtigung der Scheiben erfolgte in situ. Für die Auswertung konnte auf die Restaurierungsdokumentation der Firma Krönke aus dem Jahre 1998 zurückgegriffen werden[2028].

FENSTER I

Lichtes Gesamtmaß: H. 189 cm, B. 97,5 cm

Zweibahniges Fenster von zwei Zeilen, zwei abschließenden Kopfscheiben, im Maßwerk Vierpass, darunter Zwickel.

KAT. NR. 406: GETHSEMANE

Fig. 467, 478, Abb. 477

Position: 1a.

Maße: H. 54,1 cm, B. 38,3 cm.

Erhaltung: Vom mittelalterlichen Glasbestand ca. 60 Prozent erhalten. Darunter befinden sich aber auch Flickstücke, die erst während der Umgestaltung der Fenster im 19. Jahrhundert oder 1901 zum Füllen von Fehlstellen verwendet wurden. Dem Charakter des Glases nach zu urteilen, könnten die Randstreifen aus mittelalterlichem Glas mit jüngerer Malerei bestehen. Unterschiedliche Handschriften in der Bemalung auf den Randstreifen und den ergänzten Teilen deuten auf mehrere Eingriffe hin. Die Glasoberfläche der Innenseite ist noch weitgehend intakt, trotz z. T. fortgeschrittener Korrosion. Die Außenseite der mittelalterlichen Gläser ist von einer teilweise dichten Korrosionsschicht überzogen. Das Schwarzlot weist partielle Verluste auf, die Zeichnung ist in den wesentlichen Teilen aber noch zu erkennen. Durch das abschließende Aufspritzen von Schwarzlot wurden die Ergänzungen von 1901 künstlich gealtert.

Ikonographie, Komposition: Nach den Evangelien des Lukas, Matthäus und Markus begleiteten Petrus, Jakobus und Johannes Jesus nach dem Abendmahl in den Garten Gethsemane. Während die drei Jünger vom Schlaf übermannt wurden, kniete Jesus nur einen Steinwurf von ihnen entfernt zum Gebet nieder. Die Szene folgt einem im 14. und frühen 15. Jahrhundert traditionellem Schema. Es zeigt den nur wenig von den drei schlafenden Jüngern entfernt in einer ambivalenten, zwischen Stehen und Knien schwankenden Haltung betenden Jesus. Von oben rechts herab weist die Hand Gottes auf ihn. Wenig darunter erscheint, nach Lk 22, der die Erlösung symbolisierende Kelch. Die Landschaft wird durch einige angedeutete Felsbrocken und einen Baum am linken oberen Bildrand angedeutet. Den größeren Teil des Hintergrundes nimmt ein Rankenornament mit nierenförmigen Blättern ein.

Ornament: Spiralförmige Fiederranke mit nierenförmigen Blättern als Hintergrund (S. 10, XXII, 4).

Datierung: Herzberg, um 1410.

CVMA 86313

[2025] Ebd., S. 98f., Abb. 114f.

[2026] Eine Abhängigkeit von den Erfurter Fenstern, die WENTZEL, 1954, S. 47, noch voraussetzte, hatten DRACHENBERG/MAERCKER/RICHTER, 1979, S. 209 (Christa Richter), bereits negiert. Eine von RICHTER vermutete stilistische Nähe zu den damals noch als verschollen geltenden Scheiben der Marienkirche in Frankfurt (Oder) ist, nachdem die Scheiben nach Frankfurt zurückgekehrt sind und aus der Nähe betrachtet werden können, eher dem Zeitstil geschuldet, gründet jedoch nicht auf einem angenommenen Werkstattzusammenhang.

[2027] Reg. Nr. 683.

[2028] Vgl. Anm. 2014.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

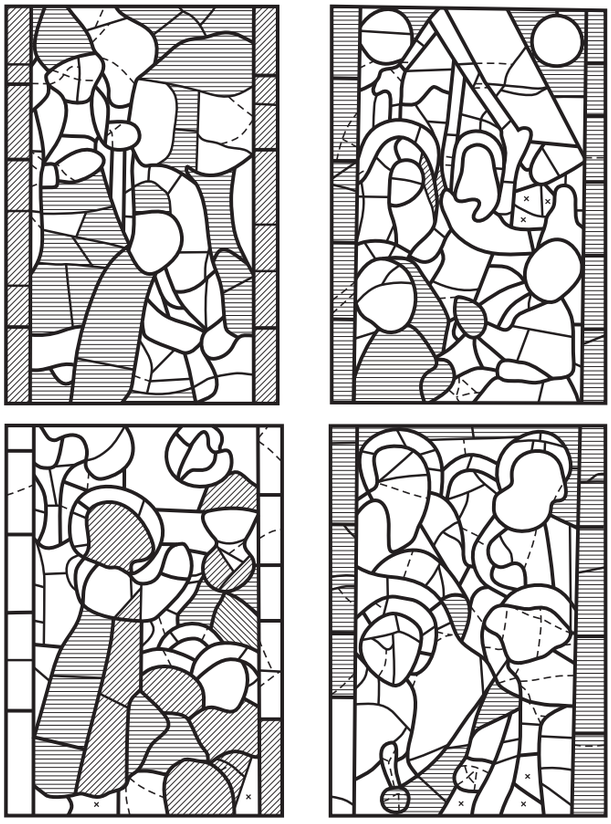


Fig. 478. ES Grochwitzer Kapelle I, 1/2a/b. – Kat. Nr. 406–409.

KAT. NR. 407: FUSSWASCHUNG PETRI
Fig. 467, 478, Abb. 477f., 480

Position: 1b.
Maße: H. 54 cm, B. 38,8 cm.
Erhaltung: Die Scheibe besteht zum größten Teil aus mittelalterlichen Gläsern, wenn auch nicht davon ausgegangen werden kann, dass diese sämtlich aus dem gleichen Bildzusammenhang stammen. Die Oberfläche der Innenseite zeigt eine vergleichsweise geringe Korrosion. Auf den Außenseiten hat sich hingegen eine dichte Korrosionsschicht abgelagert. Die mittelalterliche Schwarzlotzeichnung ist in wesentlichen Teilen noch ablesbar und während der letzten Restaurierung gefestigt worden.
Ikonographie, Komposition: Die Scheibe zeigt die Fußwaschung Petri durch Christus nach Joh 13,1–15. Die im späten Mittelalter eher selten dargestellte Szene erscheint fast nur in Verbindung mit größeren Passionszyklen und findet sich dort nach Joh 13,4 in unmittelbarer Nähe zum Abendmahl. Die in Herzberg gefundene Bildformulierung bezieht sich auf das Gespräch zwischen Christus und Petrus. Christus steht in dieser Szene links und neigt sich dem rechts sitzenden Petrus zu, der ihn, in Anlehnung an Joh 13,9, nach anfänglichem Zögern mit der auf seinen Kopf weisenden Geste auffordert, ihm nicht nur die Füße, sondern auch Hände und das Haupt zu waschen. Über der Christus-Petrus-Gruppe sind drei weitere Apostel angeordnet. Dies könnte als Hinweis auf die Versammlung der Apostel beim Abendmahl interpretiert werden, in das sich die Fußwaschung in der Erzählchronologie zeitlich einfügt. Denkbar wäre auch eine Zusammenführung (1864–1868) ehemals verschiedener Szenen anlässlich der Umsetzung der Scheiben in das mittlere Chorfenster. Die grüne, ein Rasenstück oder eine Felsformation andeutende Scherbe verlagert das Geschehen scheinbar ins Freie, was gegen die traditionelle Darstellung der Fußwaschung in einem Innenraum spricht. Allerdings fügen sich die einzelnen Scherben so zueinander, dass kein Hinweis auf eine nachträgliche Zusammensetzung zu erkennen ist.
Datierung: Herzberg, um 1410.

CVMA 86314

KAT. NR. 408: BISCHOF MIT KNIENDEM MANN
Fig. 476, 478f., Abb. 477

Position: 2a.
Maße: H. 54,5 cm, B. 38,8 cm.
Erhaltung: Der Anteil an mittelalterlichem Glas ist erheblich dezimiert. Er beschränkt sich vorrangig auf Bruchstücke im Bereich der Köpfe, auf kleinteilige Gewandpartien und die Baumkrone. Eine Korrosion ist auf beiden Seiten der Gläser zu erkennen, die zu großen Teilen zu einem Verlust des Feuerschmelzes geführt hat. Ursache für die beidseitig starken Korrosionsschäden ist ein seitenverkehrter Einbau der Scheibe bis zum Ausbau der Fenster 1988. Die Malerei ist nahezu vollständig abgewittert und nur noch schemenhaft zu erkennen (Fig. 479). Im Bereich der Baumkrone lässt sie sich nur anhand der unterschiedlichen Korrosion noch erahnen.
Ikonographie, Komposition: Abgebildet ist eine stehende Bischofsfigur mit einer vor ihr knienden männlichen Person. Die Szene ist in der freien Natur angesiedelt, worauf ein Baum am rechten Bildrand hindeutet. Die nur geringen Reste an mittelalterlichem Glas erlauben keine eindeutige Zuordnung. Denkbar wäre jedoch, in der Bischofsfigur den hl. Nikolaus zu sehen und die Szene als Bestandteil eines dem Kirchenpatron gewidmeten Zyklus zu interpretieren. Die Reduzierung auf den Bischof, einen vor ihm Knienden und einen Baum im rechten Bildfeld könnte als Hinweis auf den Kampf gegen den Dianakult gedeutet werden. Der Legende nach soll Nikolaus einen der heidnischen Göttin geweihten Baum gefällt und die Menschen von diesem heidnischen Opferkult weggeführt haben[2029].
Datierung: Herzberg, um 1410.

Fig. 479. Bischof mit kniendem Mann. Herzberg/Elster, St. Marien. Zustand vor 1901. – Kat. Nr. 408.

CVMA 86315

[2029] Benz, 1975, S. 28.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KAT. NR. 409: GEBURT CHRISTI UND ANBETUNG DER HIRTEN

Fig. 467, 478, Abb. 477, 479, 481

Position: I, 2b.
Maße: H. 54,2 cm, B. 37,9 cm.
Erhaltung: Der Glasbestand ist überwiegend mittelalterlich. Die Kleinteiligkeit der Scherben lässt allerdings annehmen, dass darunter zahlreiche Flickstücke sind und bei der Umsetzung der Glasmalereien 1864–1868 und nochmals 1901 Eingriffe in den Bildaufbau vorgenommen wurden. Die Außenseite der Scheibe zeigt eine fortgeschrittene Korrosion von unterschiedlicher Stärke. Teilweise sind die Spuren einer zurückliegenden Reinigung sichtbar. Auf der Innenseite ist die oberste Glashaut, der Feuerschmelz, noch relativ gut erhalten, obwohl auch hier eine fortgeschrittene Glaskorrosion zu verzeichnen ist.
Ikonographie, Komposition: „Das vierte gegen Mittag gelegene Kirchenfenster enthält die freundliche holdselige Gestalt des Christusknaben mit Glorieschein um sein kindliches Haupt, ruhend und heimisch im niedlichen feingeflochtenen netten Körbchen, welches das ganze Fenster seiner niedern Hütte in Bethlehem füllet, unter einem durchsichtigen strohernen Dach, durch welches das Stallvieh gar helle hindurchblickt.“[2030] So beschrieb der Chronist SCHULZE die Szene. Der Knabe liegt nicht wie üblich in seiner Krippe, sondern sitzt aufrecht, die rechte Hand im Sprechgestus erhoben. Maria erscheint am linken Bildrand, Joseph ist nicht einbezogen. Ungewöhnlich erscheint die starke Präsenz der Hirten, die nicht, wie traditionell, ehrfürchtig das Kind anbeten, sondern durch den Blickkontakt zwischen dem Betrachter und der Szene zu vermitteln scheinen. Inwieweit es sich hierbei um die ursprüngliche Bildformulierung handelt oder um eine zumindest partielle Neuschöpfung der Restaurierung von 1864–1868 muss offen bleiben. Dieses gilt auch für die beiden in den oberen Ecken platzierten Sterne, denn nach der Legende kündete nur ein Stern von dem Ereignis.
Datierung: Herzberg, um 1410.

CVMA 86316

FENSTER ost II

Lichtes Gesamtmaß: H. 189 cm, B. 97,5 cm
Zweibahniges Fenster von zwei Zeilen, zwei abschließenden Kopfscheiben, im Maßwerk Vierpass, darunter Zwickel.

KAT. NR. 410: DORNENKRÖNUNG

Fig. 468, 480, Abb. 482

Position: 1a
Maße: H. 54,4 cm, B. 37,8 cm.
Erhaltung: Die mittelalterliche Glassubstanz zum größten Teil erhalten, nur geringfügige Ergänzungen in der szenischen Darstellung. Allerdings scheinen mittelalterliche Gläser in jüngerer Zeit zum Schließen von Fehlstellen verwendet worden zu sein. Diese geben sich auf Grund ihrer Farbigkeit und stilistischer Übereinstimmungen in der Malerei als zum ursprünglichen Zustand gehörig zu erkennen. Die Bemalung ist vor allem im Gesicht Christi zu großen Teilen verloren, besser erhalten die Gesichter der Schergen. Die Randstreifen erneuert, wobei der linke Streifen in der Zeichnung weniger sorgfältig ausgeführt wurde als der rechte. Die Verbleiung vermutlich 1901 neu ausgeführt.
Ikonographie, Komposition: Die Dornenkrönung Christi ist als Dreifigurengruppe dargestellt, mit dem auf einer Thronbank sitzenden Christus. Die symmetrisch aufgebaute Szene orientiert sich an einem bereits seit dem 11. Jahrhundert bekannten, seit 1300 üblichen Kompositionsschema. Im Unterschied zu den ab etwa 1430 gebräuchlichen Darstellungen des gemarterten Christus mit nacktem Oberkörper ist dieser mit einem blauen Untergewand und dem Purpurmantel darüber bekleidet. Obwohl die beiden Knechte versuchen, ihm mit zwei langen Stangen die Dornenkrone auf das Haupt zu drücken, ist das Antlitz Christi frei von Schmerz und Qual. Die rechte Hand hat er vor die Brust geführt, seine Linke ruht auf dem Schoß. Die beabsichtigte Verspottung und Demütigung Christi durch die Schergen wird hier in ihr Gegenteil verkehrt und „zu einer Repräsentation des wahren Königtums gesteigert“ [2031].
Datierung: Herzberg, um 1410.

CVMA 86319

KAT. NR. 411: CHRISTUS VOR PILATUS

Fig. 468, 480f., Abb. 482

Position: 1b.
Maße: H. 54,4 cm, B. 38,9 cm.
Erhaltung: Die Glassubstanz der szenischen Darstellung ist bis auf kleinere Ergänzungen mittelalterlich. Ergänzungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts wurden teilweise mit mittelalterlichen Flickstücken ausgeführt, die den kompositionellen Aufbau der Szene partiell verunklären (Fig. 481). Zwei grüne Gläser im Bereich der Beine des Pilatus sind seitenverkehrt mit der Bemalung nach außen eingesetzt worden. Die Schwarzlotzeichnung der Gesichter ist zu erheblichen Teilen verloren, wodurch der Gesamteindruck nachhaltig gestört ist. Im Hintergrund, kaum noch zu erkennen, stehen drei Personen, davon zwei durch ihre Helme als Soldaten gekennzeichnet.
Dem Charakter des Glases nach zu urteilen, könnten die Randstreifen aus mittelalterlichem Glas mit jüngerer Malerei bestehen. Unterschiedliche Handschriften in der Bemalung auf den Randstreifen und den ergänzten Teilen deuten auf mehrere Eingriffe hin. Bei den neu eingefügten Scheiben wurde der Versuch unternommen, mittels Farbspritzer Korrosion zu imitieren.
Ikonographie, Komposition: Dargestellt ist das Verhör Jesu durch den thronenden Pilatus. In seiner Hand hält der römische Statthalter als Zeichen seiner richterlichen Befugnisse einen Stab. Die

[2030] SCHULZE, 1842, S. 240.

[2031] SCHILLER, 2, 1968, S. 79.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

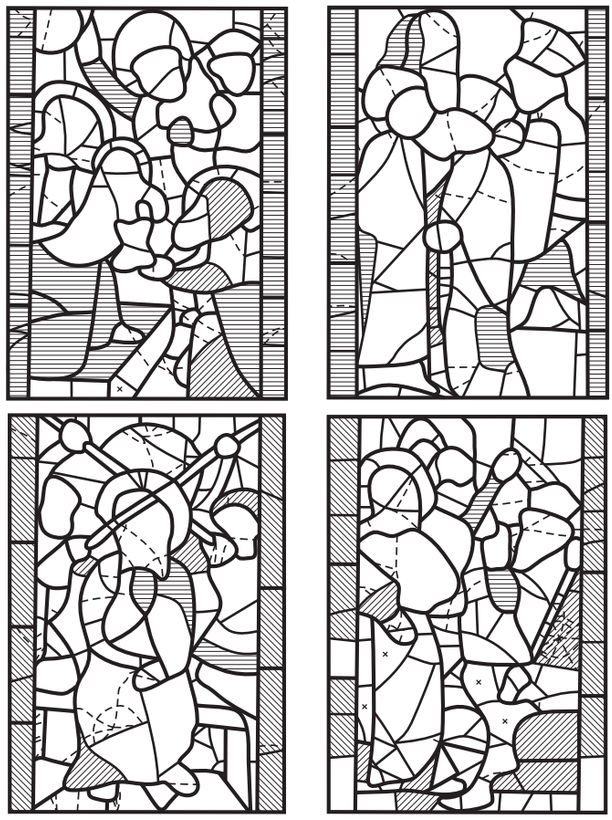


Fig. 480. ES Grochwitzer Kapelle o II, 1/2a/b. – Kat. Nr. 410–413.

Beinhaltung ist nicht mehr eindeutig, doch ist anzunehmen, dass er sie, als Symbol eines amtierenden Richters überkreuzt hatte. Der hinter Christus stehende Soldat mit zum Schlag erhobenem Arm gibt den Hinweis auf die vor dem Pilatusurteil erfolgte Verspottung, bei der die Soldaten Christus schlugen und verhöhnten[2032]. Die Verbindung mit der Verhörszene ist in Herzberg nicht singulär, sondern lässt sich z.B. auch in der Stendaler Jakobikirche (Fig. 84) wieder finden.
Datierung: Herzberg, um 1410.

CVMA 86320

Fig. 481. Christus vor Pilatus. Herzberg/Elster, St. Marien. Zustand vor 1901. – Kat. Nr. 411.

KAT. NR. 412: ANBETUNG DER HL. DREI KÖNIGE

Fig. 468, 480, Abb. 482f., 485

Position: 2a.
Maße: H. 54,4 cm, B. 37,8 cm.
Erhaltung: Der blaue Mantel Mariens, die Oberfläche des kleinen Podestes sowie die unteren Partien von Untergewand, Mantel und die helleren Partien des Gesichtes des im Vordergrund knienden Königs sind jüngere Ergänzungen. Das Gesicht des Königs zeigt in der Bemalung deutliche Unterschiede zu der gut erhaltenen Zeichnung auf den Köpfen der beiden anderen Könige im Hintergrund. Die Konturen für Gesicht und Haare der Maria und des Jesusknaben zeigen stärkere Ausbrüche.
Ikonographie, Komposition: Im vierten Fenster, beschrieb der Chronist Schulze neben der Geburtsszene: „Daneben sind schadhaft, brüchig und verkehrt noch die ehrwürdigen Gesichtszüge der Weisen aus dem Morgenlande erkennbar, die da gekommen waren anzubeten, und ihre Schätze aufthaten und brachten dem Christkinde Gold, Weihrauch und Myrrhen.“[2033] Maria steht erhöht auf einem Podest und präsentiert den Hl. Drei Königen den Jesusknaben. Die Szene ist auf die für die Darstellung wichtigen Personen reduziert. Der älteste der Könige kniet vor dem Knaben und reicht ihm ein Gefäß, das durch den Verlust der Schwarzlotzeichnung nur noch schemenhaft zu erahnen ist. Die Krone hat er vom Kopf genommen. Die beiden anderen stehen dicht gedrängt hinter ihm. Der mittlere König weist, noch dem älteren Darstellungsmodus des 14. Jahrhunderts verpflichtet, mit der Hand auf den Stern, während der Jüngere in die Betrachtung des als Geschenk mitgeführten Gefäßes vertieft scheint.
Datierung: Herzberg, um 1410.

CVMA 86321

KAT. NR. 413: ZWEI KÖNIGE UND DREI WEITERE PERSONEN(?)

Fig. 468, 480, Abb. 482, 484, 486

Position: 2b.
Maße: H. 54,6 cm, B. 38,5 cm.
Erhaltung: Unterschiedliche Ablagerungen auf der Außenseite entsprechend dem unterschiedlichen Korrosionsverhalten der einzelnen Gläser. Die geringsten Korrosionsspuren zeigen die blassgrünen, im Durchlicht weiß erscheinenden Gläser. Die Randstreifen tragen eine vermutlich 1864–1868 erneuerte Malerei des Perlstabmusters auf überwiegend noch mittelalterlichem Glas.
Ikonographie, Komposition: Die Scheibe zeigt eine Gruppe von mehreren Personen. Im rechten Bildfeld stehen zwei Könige in eleganter zeitgenössischer Kleidung. Der rechte in eng anliegender Schecke, deren weite Ärmel mit langen Zaddeln geschmückt sind. Um die Hüfte trägt er einen für die Zeit um 1400 typischen Dupsinggürtel. Das Obergewand des linken Königs ist in ähnlicher Weise an Kragen und Schulter verziert, aber im Übrigen weniger modisch akzentuiert. Ihnen gegenüber befinden sich drei Männer, von denen nur der vorderste in seiner gesamten Figur zu erkennen ist. Er trägt ebenfalls ein der zeitgenössischen Mode folgendes, gegürtetes Gewand aus grünlichem Glas, das im Durchlicht leuchtend weiß erscheint. Auf dem Kopf trägt er im Unterschied zu den beiden Königen einen grünen Hut mit

[2032] Ebd., S. 68.

[2033] SCHULZE, 1842, S. 240.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

breiter umgeschlagener Krempe. Hinter ihm erkennt man nur die barhäuptigen Köpfe zweier älterer Männer. Als schwierig erweist sich die Frage nach der thematischen Begebenheit. Obwohl der überwiegende Teil der Gläser mittelalterlichen Ursprungs zu sein scheint, ergeben sich kompositionelle Widersprüche, die die Deutung der Szene zusätzlich erschweren.
Datierung: Herzberg, um 1410.

CVMA 86322

FENSTER west II

Lichtes Gesamtmaß: H. 186,5 cm, B. 97 cm
Zweibahniges Fenster von zwei Zeilen, zwei abschließenden Kopfscheiben, im Maßwerk Vierpass, darunter Zwickel.

KAT. NR. 414: BISCHOF

Fig. 469, 482, Abb. 487

Position: 1a.
Maße: H. 54,5 cm, B. 39 cm.
Erhaltung: Der Bestand an mittelalterlichem Glas ist erheblich reduziert und beschränkt sich auf Teile des Damasthintergrundes, des Nimbus, der Krümme, kleinerer Teile des Gewandes und der Mitra. Die Figur des Bischofs erweist sich in den wesentlichen Partien als eine Ergänzung der Restaurierung von 1954 durch die Werkstatt Ferdinand Müller, Quedlinburg. Stilistisch zeigt die Figur hingegen einen deutlich veränderten Malduktus als die zeitgleichen Ergänzungen in den szenischen Feldern. Der hier tätige Glasmaler hat scheinbar in weitaus freierer Weise agiert, war er doch nicht durch erhaltene mittelalterliche Substanz zur Nachahmung verpflichtet.
Ikonographie, Komposition: Die Figur scheint identisch mit der von SCHULZE im neunten Fenster beschriebenen Darstellung. Leider gibt sie sich durch das Fehlen eines individuelleren Attributes nicht näher zu erkennen. Der Bischof ist, die gesamte Scheibe ausfüllend, als Halbfigur im Dreiviertelprofil abgebildet. Den Hintergrund bildet ein ornamentaler Musterteppich mit Fiederranken.
Datierung: Herzberg, um 1410.

CVMA 86324

KAT. NR. 415: WEIBLICHE HEILIGE (KATHARINA?)

Fig. 469, 482–484, Abb. 487

Position: 1b.
Maße: H. 54,4 cm, B. 38,2 cm.
Erhaltung: Der Bestand an mittelalterlichem Glas ist stark dezimiert und beschränkt sich auf Teile des Hintergrundes sowie den Nimbus, den Schwertgriff, den Zopf und den Halsbereich. Die Figur ist wie Kat. Nr. 414 in den wesentlichen Partien eine Ergänzung durch die Werkstatt Ferdinand Müller von 1954. Das durch zahlreiche Bleie zerstückelte Hintergrundmuster erweist sich im Vergleich mit der Aufnahme aus der Zeit vor 1901 (vgl. Fig. 483f.) als weitgehend mittelalterlicher Bestand. Eventuell waren dafür auch Flickstücke aus anderen Feldern wieder verwendet worden bei der ersten größeren Restaurierung und Umsetzung der Glasmalereien 1865. Analog zu w II, 1a hat der Glasmaler auch hier bei der Restaurierung 1954 in sehr eigenständiger Weise die Gestaltung der hl. Jungfrau ausgeführt.
Ikonographie, Komposition: In der weiblichen Heiligenfigur erkennt man die 1842 beschriebene „glorifizierte Königliche Gestalt mit goldener Krone und purpurrothen heiligen Schein im dunkelblauen Arabeskenfeld“[2034] aus dem fünften Fenster. Vermutlich handelt es sich um die heilige Katharina, eine der vier virgines capitales, die im Mittelalter eine überregionale Verehrung erfahren hatten. Der heiligen Katharina war in Herzberg die 1411 erstmals urkundlich erwähnte Hospitalkapelle[2035] geweiht. Die Heilige ist, die gesamte Scheibe ausfüllend, als Halbfigur im Dreiviertelprofil sich nach links wendend dargestellt.
Den Hintergrund bildet ein ornamentaler Musterteppich mit Fiederranken.
Datierung: Herzberg, um 1410.

CVMA 86325

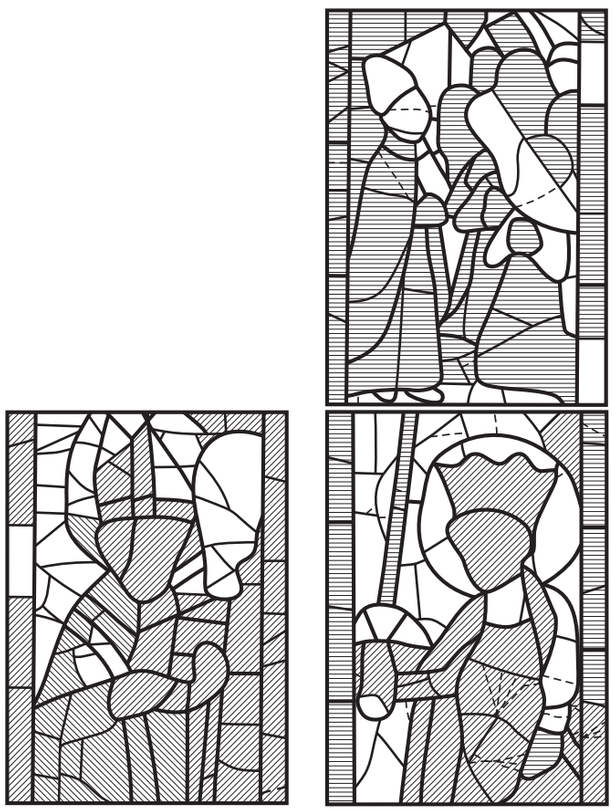


Fig. 482. ES Grochwitzer Kapelle w II, 1a/b, 2b. – Kat. Nr. 414–416.

[2034] Ebd.
[2035] GRAMLICH/KÜTTNER, 1998, S. 177.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 483. Weibliche Heilige (hl. Katharina). Herzberg/Elster, St. Marien. Zustand vor 1901. – Kat. Nr. 415.

Fig. 484. Weibliche Heilige (hl. Katharina). Herzberg/Elster, St. Marien, Grochwitzer Kapelle w II, 1b. Herzberg, um 1410. – Kat. Nr. 415.

KAT. NR. 416: BISCHOF UND BETENDE FRAUEN

Fig. 469, 482, Abb. 487–489

Position: 2b.

Maße: H. 54,4 cm, B. 38,2 cm.

Erhaltung: Der mittelalterliche Glasbestand ist in dieser Scheibe stark dezimiert. Erhalten haben sich Kopf und Mitra des Bischofs, die Gesichter der drei im Vordergrund knienden Jungfrauen, Teile des Hintergrundes, darunter das kleine Maßwerkfenster am rechten Bildrand. Die Ergänzungen stammen wesentlich von der ersten größeren Restaurierungskampagne 1865. Die Köpfe scheinen damals für Wert befunden, in einem größeren neu zu schaffenden Bildkontext eingefügt zu werden[2036].

Ikonographie, Komposition: Dargestellt sind ein Bischof und sieben Jungfrauen. Vermutlich handelt es sich hierbei um die bei SCHULZE beschriebene Scheibe im achten Fenster. Da auch die zum Gebet gefalteten Hände des Bischofs nicht mittelalterlichen Ursprungs sind, wäre eine Deutung der Szene als hl. Nikolaus und die drei Jungfrauen nicht ausgeschlossen. Ein Nikolauszyklus in den Fenstern der Herzberger Kirche liegt schon deshalb nahe, da die Kirche zum Zeitpunkt ihrer Errichtung dem Patron der Kaufleute geweiht gewesen war.

Datierung: Herzberg, um 1410.

CVMA 86327

UB

[2036] RIESS, 1901, S. 52.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

JÜTERBOG · STADTPFARRKIRCHE ST. NIKOLAI

BIBLIOGRAPHIE: BRANDT, 1822, S. 12 (erwähnt „die Maria mit dem Kinde, der hl. Crispinus, Patron der Schumacher etc." als Beispiele der einstigen Ausstattung an Glasgemälden); BRANDT, 1840, S. 17 (verzeichnet im „östlichen Fenster […] das Bild der Maria mit dem Kinde und dem heiligen Crispinus"); PUTTRICH/OTTE, 1846, S. 13 (bis zur Restaurierung 1821 seien die „Fenster der Kirche mit Gemälden geschmückt" gewesen, wovon eine Madonna „in einem Fenster des Chorschlusses" Zeugnis ablege); BERGAU, 1885, S. 426 (Erwähnung); STURTEVANT, 1935, S. 140 (Erwähnung); DRACHENBERG/MAERCKER/RICHTER, 1979, S. 210 (benennt als erhaltene Glasmalereien eine Strahlenkranzmadonna, Köpfe der Heiligen „Quirin" und Crispin und drei Fragmente von Standfiguren; vermutet, dass sich das Madonnenbild „wie bei vielen Schnitzaltären der Zeit als Hauptdarstellung eines reichen Bildprogrammes […] an zentraler Stelle" befunden habe; bringt die Madonna mit Martin Schongauers Madonna im Rosenhag (Colmar, Dominikanerkirche, 1473) und der Mondsichelmadonna vom Hauptaltarretabel der Marienkirche in Frankfurt (Oder) von 1489 in Verbindung; Christa Richter); ORTSLEXIKON BRANDENBURG, 1992, S. 247 (Erwähnung); FLÜGGE, 1998, S. 150 (stuft die Strahlenkranzmadonna als „eng verwandt" mit der Verglasung in Kloster Zinna ein); DENKMALTOPOGRAPHIE, 2000, S. 75 (datieren die Strahlenkranzmadonna „um 1485/90" und die Köpfe Crispins und Crispinians „Mitte 15. Jh.", daneben seien noch Reste „zweier Heiliger, Brustbild Petrus; eine kleine weibliche Figur mit Kopftuch und Geldbeutel sowie drei Fragmente von Standfiguren" vorhanden); DEHIO, 2000b, S. 481 (Datierung der Strahlenkranzmadonna „um 1490", die Medaillons mit Köpfen in der Alten Sakristei „M. 15. Jh.").

GEGENWÄRTIGER BESTAND: Fragmente mittelalterlicher Glasmalerei haben sich, teilweise eingestreut in blanker Rautenverglasung, im Chorumgang in den Fenstern n III und IV sowie im Erdgeschoss des Südanbaus erhalten. Im Scheitelfenster I und den benachbarten Fenstern n II und s II befindet sich historistische Grisaillemalerei aus Ranken und Weinlaub, im Fenster s III Glasmalerei des frühen und späten 20. Jahrhunderts, in s IV ein segnender Christus, datiert 1911.

BAUGESCHICHTE: Die heutige Stadtpfarrkirche St. Nikolai war ursprünglich Filialkirche der Jüterboger Klosterkirche St. Marien. 1173 hatte Erzbischof Wichmann von Magdeburg als Landesherr St. Marien zur Hauptkirche des Landes Jüterbog erhoben und ein Jahr später dem Prämonstratenserstift zu Calbe übereignet[2037]. Im Umkreis dieses Klosters ist die erste Ansiedlung der Ortschaft Jüterbog zu vermuten, die im Zuge des Landesausbaus 1174 Magdeburger Stadtrecht erhielt. Durch eine Stadterweiterung nach Osten in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts wurde ein neues Gotteshaus gegründet, das vermutlich zunächst der hl. Katharina geweiht war. 1307 wird es schließlich erstmals als Pfarrkirche St. Nikolai tituliert[2038]. Das Patronat lag bei dem nunmehr vor den Toren der Stadt gelegenen Kloster St. Marien, das 1282 den Prämonstratensern entzogen und mit Zisterzienserinnen aus dem Magdeburger Laurentiuskloster besetzt worden war[2039]. Der Vorgängerbau der Kirche St. Nikolai aus dem 13. Jahrhundert wurde im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts durch eine dreischiffige, vierjochige Halle ersetzt (Fig. 485f.). Im frühen 15. Jahrhunderts erweiterte man diesen Bau, der bis zur halben Höhe aus behauenen Feldsteinen, darüber aus Backsteinen errichtet wurde, im Westen um ein weiteres Joch, dem schließlich eine Zweiturmanlage angefügt wurde[2040]. 1471 ist eine Weihe des Gotteshauses durch Bischof Dietrich von Brandenburg belegt[2041]. Im 15. Jahrhundert bereicherte man das Langhaus im Norden und Süden um zwei Backsteinanbauten mit aufwändig gestalteten Staffelgiebeln (Fig. 486). Südlich des zweiten Ostjochs gelangte um 1440 die sogenannte Alte Sakristei zur Ausführung, die einen Vorgängerbau aus dem frühen 14. Jahrhundert ersetzte. Ihr unteres Geschoss, in dem 1447 ein Altar zu Ehren Sebastians, Fabians, Valentins, Christophs und Antonius' geweiht wurde[2042], diente vermutlich als Sakristei (Fig. 487), während im oberen von vier Geistlichen die Marianischen Zeiten gesungen wur-

[2037] ORTSLEXIKON BRANDENBURG, 1992, S. 224.
[2037] ORTSLEXIKON BRANDENBURG, 1992, S. 224.
[2038] DENKMALTOPOGRAPHIE, 2000, S. 65.
[2039] STURTEVANT, 1936, S. 123.
[2040] PUTTRICH/OTTE, 1846, S. 11; STURTEVANT, 1928a, S. 21; STURTEVANT, 1936, S. 136; DENKMALTOPOGRAPHIE, 2000, S. 66; DEHIO, 2000b, S. 476.
[2041] BÜNGER/WENTZ, 1941, S. 351.
[2042] PUTTRICH/OTTE, 1846, S. 10; BÜNGER/WENTZ, 1941, S. 356.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

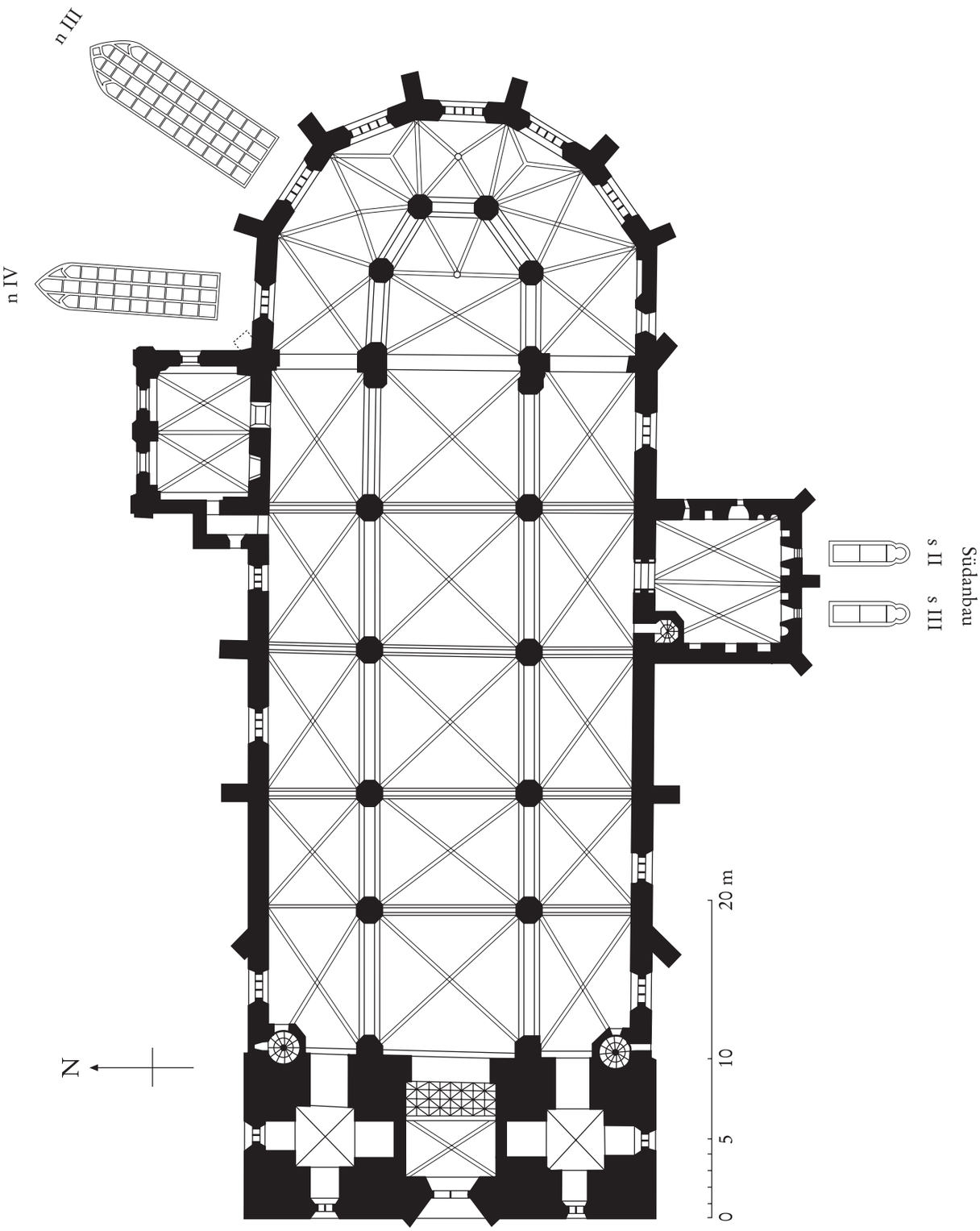


Fig. 485. Jüterbog, St. Nikolai. Grundriss mit Fensterschemata.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 486. Jüterbog, St. Nikolai. Außenansicht von Südosten.

den. In der zweijochigen Sakristei trug man auf Kreuzkappen, die auf gekehlten Sandsteinrippen ruhen, eine reiche Malerei aus Rankenwerk, Prophetenfiguren und den Evangelistensymbolen auf, während die Ostwand mit den Altarheiligen geschmückt wurde. Im Norden des Langhauses wurde einige Jahrzehnte später an das erste Ostjoch die ebenfalls zweigeschossige Neue Sakristei angebaut, deren unterer Raum nun die Funktion als Sakristei übernahm. Darüber zogen die Geistlichen ein, um nun an dieser Stelle die Marianischen Zeiten zu feiern. Der bislang als Sakristei genutzte Raum im Erdgeschoss des Südanbaus diente fortan als Marienkapelle. Vermutlich im Zusammenhang mit dieser Umwidmung erhielten deren Schildwände im späten 15. Jahrhundert Malereien mit Szenen des Marienlebens, ihrer Grablegung und Himmelfahrt sowie eine Schutzmantelmadonna mitsamt den Heiligen Antonius und Jakobus d. Ä. Über der Kapelle richtete man das Archiv ein.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts erfuhr das Sanktuarium der Kirche einen tief greifenden Umbau. Der bisherige Altarraum, der vermutlich nur die Breite des Mittelschiffs eingenommen hatte[2043], wurde bis auf die Pfeiler niedergerissen, um Platz für einen Hallenumgangschor mit 7/12-Polygonalschluss zu schaffen (Fig. 488). Die Inschrift „Anno domini MCCCCLXXV est hoc opus inceptum“ über der südlichen Eingangspforte informiert über den Baubeginn im Jahr 1475[2044]. Eine weitere, unvollständig erhaltene Inschrift, im Innenraum an der Nordwand zu finden, scheint den Abschluss der Baumaßnahmen im Jahr 1488 wiederzugeben[2045]. Danach konzentrierte man sich auf die Vollendung der doppeltürmigen Westfassade. Um 1500, so zeichnete im Jahr 1822 Johann Carl BRANDT das Bild nach, war die nunmehr fertig gestell-

[2043] PUTTRICH/OTTE, 1846, S. 12.
[2044] STURTEVANT, 1936, S. 139.
[2045] DENKMALTOPOGRAPHIE, 2000, S. 68.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

te Kirche im Inneren umfänglich ausgestattet: Im Westen stand auf einer Empore seit 1476 eine Orgel, „an den Wänden und Pfeilern gegen dreißig Altäre. In der Mitte hieng ein Leuchter, von Schuhmachergesellen bedient; an einem Pfeiler in der Nähe des Kreuzesstammbaums die Canzel, im Altarrund der Hauptaltar. Übrigens war die Kirche reichlich ausgeschmückt mit Bildern an der Wand und an den Fenstern.“[2046]

Sowohl im Inneren als auch am Äußeren unternahm man in den nächsten Jahrhunderten bauliche Veränderungen und Instandsetzungsarbeiten. 1562 wurde der Großteil der Altarmensen abgebrochen[2047], um als Baumaterial für eine Türmerwohnung auf dem Nordturm Verwendung zu finden. 1585 erhielt der Innenraum einen Anstrich mit weißer Farbe[2048]. Eine umfassende Renovierung fand 1821 statt, bei der „die Kirche schön ausgeweißt und mit 1.600 Thlr. Kosten innerlich besser eingerichtet“ wurde[2049]. Folgt man Heinrich Otte, so waren bis zu diesem Zeitpunkt „die von Tünche freien Wände und die Fenster der Kirche mit Gemälden geschmückt“[2050]. 1877 wurden die Wände erneut

Fig. 487. Jüterbog, St. Nikolai. Blick in die sog. Alte Sakristei.

Fig. 488. Jüterbog, St. Nikolai. Innenraum nach Osten.

[2046] Brandt, 1822, S. 11f.
[2047] Zu den Altären vgl. Heffter, 1851, S. 151–163; Bünger/Wentz, 1941, S. 351–358.
[2048] Denkmaltopographie, 2000, S. 70.
[2049] Brandt, 1840, S. 17.
[2050] Puttrich/Otte, 1846, S. 13.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

getüncht. 1986 bis 1994 konnte der Kirchenraum letztmals umfassend restauriert und die mittelalterliche Farbfassung rekonstruiert werden[2051].

MM

VERGLASUNGSGESCHICHTE: Die wichtigste Mitteilung über den Bestand an mittelalterlichen Glasmalereien in den Fenstern der Nikolaikirche findet sich in den um 1800 verfassten handschriftlichen Annalen des Jüterboger Bürgermeisters Carl Gottlieb Ettmüller (1783–1811)[2052]. Ihm zufolge waren noch damals zahlreich szenische Darstellungen „in denen Altären, Wänden und Fenstern" vorhanden, die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts als Stiftungen der Innungen und vornehmer Familien ausgeführt worden waren[2053]. Auch bei der Einführung der Reformation habe man, so Ettmüller, die Glasmalereien in den Kirchenfenstern „gantz gelassen" und nicht zerstört. Er konnte noch an der Nordseite der Kirche „in einem Fenster ein dunkel rothes Crucifix, unter welchen die Mutter Gottes und der Jünger Johannes stehen, mit dieser Schrifft ‚Maria te oro'" sehen[2054]. Außerdem beschrieb er in den Chorfenstern neben anderen, nicht erklärten Glasmalereien die „Mutter Gottes, so das Jesus Kind in ihren Armen trägt. Ferner siehet man die Krügerin Jütta mit ihrem schwartzen Bock. Im dritten Fenster des Hemicicli praesentiret sich ein Bischof, unter welchen die 2 Heiligen Crispus und Crispinus Schuhe machen, welches Bild die Schuhmacher Innung mahlen lassen"[2055], während die von den anderen Innungen gestifteten Glasmalereien der „übrigen Fenster" im Laufe der Jahrhunderte bis auf „ein Bild, welches eine Heilige vorstellen soll, in einem Fenster gegen Mittag" inzwischen entweder zerbrochen oder „herausgeschnitten worden" seien[2056]. Im Jahr 1821 waren noch „die Maria mit dem Kinde, der heil. Crispinus, Patron der Schuhmacher etc." vorhanden[2057]. Bereits 1843 und 1878 berichtet der Magistrat von nur wenigen Resten an Glasmalerei[2058].

Mitteilungen zu Reparaturen an den Fenstern der Nikolaikirche finden sich in den Kirchenrechnungen seit 1653 bis ins 20. Jahrhundert in dichter Folge. Einzige benannte Schadensursache ist Wind. Die an zumeist nicht näher lokalisierten Fenstern abgerechneten Glaserarbeiten lassen auf eine regelmäßige Instandhaltung und gelegentliche Reinigung der Verglasungen, also auch der Glasmalereien, schließen[2059]. Mehrmals wurden in größeren Kampagnen Fenster der Kirche vollständig ersetzt oder grundlegend repariert: Im Jahr 1690 wurde mindestens ein Fenster (das neben der Sakristei befindliche) neu verglast[2060] und 1821 sollten gar 14 Kirchenfenster repariert oder ganz erneuert werden[2061]. 1835 wurde ein Fenster, „das im lauf der Jahrhunderte, die es erlebte, ganz finster geworden", neu verglast, ein weiteres sollte folgen[2062]. Im Sommer 1877 wurden mindestens sechs Fenster gründlich instand gesetzt[2063].

Auch wenn die Eintragungen in den Rechnungsbüchern selten die reparierten Fenster benennen, finden sich doch zwischen 1653 und 1936 mindestens 17 lokalisierende Bezeichnungen für Fenster, am häufigsten für die Fenster hinter dem Altar[2064]. Die zahlreichen Angaben in den Kirchenrechnungsbüchern des 17. bis 19. Jahrhunderts zu Glaserarbeiten erwähnen in keinem Fall gemaltes Glas. Aus dem Vergleich der üblichen kurzen Benennungen der geleisteten Arbeiten lassen sich folgende unterscheiden: Die einfachste Arbeit umfasste das Festigen alter Bleinetze. Daneben wurden häufig alte Scheiben in neues Blei eingesetzt. Dabei werden in einigen Fällen alte Spitzrautenscheiben von anderen alten Scheiben unterschieden[2065]. Letztere könnten Hinweise auf mittelalterliche Verglasungen sein. Und schließlich wird von der Verwendung neu-

2051 DENKMALTOPOGRAPHIE, 2000, S. 71f.

2052 Carl Gottlieb Ettmüller hinterließ aus den Akten des Stadtarchiv, anderen schriftlichen Quellen und mündlichen Überlieferungen zusammengetragene „Annalen der Stadt Jüterbog und Umgebung", eine bis ins 10. Jahrhundert rückgreifende Chronik der Stadt. Die drei handschriftlichen Fassungen seiner Annalen befinden sich im Stadtmuseum Jüterbog.

2053 Reg. Nr. 910f.

2054 Reg. Nr. 911.

2055 Die Darstellung der Krügerin Jutta bezieht sich auf eine Sage zur Herkunft des Namens der Stadt Jüterbog, mit einer konstruierten Herleitung „Juttas Bock", STURTEVANT, 1936, S. 40. Zur Namenserklärung aus dem Germanischen oder dem Slawischen vgl. SCHLIMPERT, 1991, S. 74. Die Sage der Jutta wird bei Ettmüller mitgeteilt.

2056 Reg. Nr. 911.

2057 BRANDT, 1822, S. 12.

2058 Reg. Nr. 966, 1000.

2059 Reg. Nr. 798–805.

2060 Reg. Nr. 805.

2061 Reg. Nr. 951f.

2062 Reg. Nr. 962.

2063 Reg. Nr. 997.

2064 Fenster hinter, bei und neben dem Altar (ab 1703), das Fenster hinter oder bei dem Vorhang (1735, 1739), neben der Sakristei (1690), über dem neuen Chor zur Orgel hin (1699), hinter der Orgel (1738), neben der Sakristei (1690), in der Sakristei (1744), bei dem Ratschor (ab 1740), über und neben dem Schülerchor (ab 1711), über dem Männerchor (1677), über und hinter dem Soldatenchor oder der Leichenhalle (ab 1739), bei dem Knappenchor (1740), über dem Schuhmacherchor (1734, 1738), bei dem Tuchmacher- und Schuhmacherchor (1877), über dem Cavalierchor (1769), neben der neuen Treppe (1706), auf dem Gewölbe „dar die Bibliothek stehet" (1714), neben den Türen (ab 1711), auf dem Gewölbe über der Kalkkammer (1690), vgl. auch den Regestenanhang.

2065 Reg. Nr. 800f., 804, 840, 843f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

er Scheiben – neben den alten – berichtet. Wahrscheinlich führten die wiederholten Reparaturen einerseits zu einem Sammeln alter Scheiben in immer weniger Fenstern, zum anderen zu einer Durchsetzung alter Fensterfache mit neuen hellen Glasstücken. Im 19. Jahrhundert wurden dann wohl, bis auf ganz wenige Glasmalereien, die alten Reste gegen neue Verglasungen ausgetauscht[2066].

In den 1890er Jahren war man offenbar bestrebt, die wenigen erhaltenen mittelalterlichen Glasmalereien zu sichern und instand zu setzen. Im Oktober 1891 berichtete Prüfer, Berlin, von vergeblichen Versuchen „die alten Scheiben in Ordnung zu bringen" und rät, „als Medaillon die beiden best erhaltenen Köpfe" in zwei Fenster der Sakristei einzufügen oder aber „2 kreisförmige Medaillons von ca. 32 cm Durchmesser mit farbigem Fries daraus zurecht zu stellen", die dann vor Innenseiten von Fenstern der Kirche aufgehängt werden könnten[2067]. Unklar ist, ob die Anregung bereits damals befolgt wurde, denn 1893 bot die Werkstatt Paul Gerhard Heinersdorf an, Glasmalereien „in vollendeter Weise zu renovieren"[2068]. Um 1900 wurden Ornamentscheiben in die Chorfenster I, n II und s II eingebaut[2069].

Im Jahr 1927 wurden zwei Fenster an der Südseite mit Antikglas und Blei in Rautenform neu verglast[2070]. Im Jahr 1930 bezeichnete der Provinzialkonservator den Zustand des „Marienfensters" als „stark verschlechtert" und war bereit, für eine Restaurierung durch die Werkstatt Max Kutschmann und Paul Thol Mittel zu geben[2071]. Obwohl umgehend Planungen zur Rettung des Kunstwerkes begannen, kam es erst im April 1932 zur Errichtung eines Gerüsts, um zunächst den Zustand des Fensters zu untersuchen[2072]. In diesem Zusammenhang erarbeitete die Werkstatt Kutschmann/Thol einen Kostenvoranschlag zur Restaurierung des gesamten Marienfensters, der folgende Arbeiten vorsah: vollständige Neuverbleiung der Felder, Einkitten der Gläser in die Bleie, Ersetzen von Notgläsern und zerbrochenen Scherben durch neu gebrannte (dies für die Madonnendarstellung), Neuanfertigung von drei Feldern („eins in der Mitte, zwei im Maßwerk des Fensters") und deren farbliche Anpassung an die alten Gläser. Alternativ wurde angeboten, lediglich die Madonnendarstellung zu restaurieren[2073], auf deren Herstellung der Provinzialkonservator im Mai 1932 erneut drängte. Die drei mittelalterlichen Felder seien, mahnte er an, aus dem Fenster zu nehmen, zu restaurieren und in einer Kiste aufzubewahren, solange die Verglasung des sogenannten Marienfensters nicht erneuert sei[2074]. Die Kirchengemeinde beauftragte im August 1932 die Kunstverglasungsfirma Otto Erdmann mit der „Neuverglasung eines Fensters", in dem sich auch ein „figürlicher Teil" befand[2075]. Im Dezember desselben Jahres waren „die Arbeiten am Marienfenster" laut Vermerk von Regierungsbaumeister Wohler abgeschlossen[2076]. Es kann sich bei diesen Arbeiten nur um die Neuverglasung der die Glasmalerei umgebenden Fensterflächen gehandelt haben, denn die geforderte Restaurierung der Mariendarstellung durch das Atelier Kutschmann und Thol war nach Aktenlage nicht erfolgt[2077]. Unklar ist aber, warum im Januar 1936 die Firma Otto Erdmann einen Kostenvoranschlag für die Instandsetzung des Marienfensters ohne die durch Kutschmann und Thol zu restaurierende alte Glasmalerei vorlegte[2078]. Damit zeigt sich in den Akten ein Widerspruch zwischen der allein durch Wohler 1932 berichteten Fertigstellung der Arbeiten am Marienfenster und der wohl doch erst 1936 erfolgten tatsächlichen Aufnahme der Arbeiten an diesem Fenster[2079]. Im März 1936 bat die Gemeinde auch die Firma Seyfarth und Isenmann, Naumburg, um einen Kostenanschlag für die Neuverglasung eines Fensters im Altarraum, „in dem Reste alter Glasmalerei enthalten sind", die durch die Werkstatt Kutschmann und Thol restauriert werden sollten[2080]. Am 11. Mai 1936 erteilte die Kirchen-

[2066] Im August 1878 berichtet der Magistrat der Stadt von nur wenigen Resten der ehemaligen Glasmalerei der Kirche, Reg. Nr. 1000.

[2067] Reg. Nr. 1001. Es handelt sich wohl um Theodor Prüfer, der in Berlin ein Atelier für Rekonstruktion und Restauration von Kirchen und Kunstaltertümern unterhielt.

[2068] Reg. Nr. 1002. Weitere Nachrichten zu diesem Vorgang fehlen.

[2069] KLAUKE/MARTIN, 2003, S. 138. Die Werkstatt ist nicht bekannt. Im Juli 1910 legte die Werkstatt Gottfried Heinersdorf auftragsgemäß Entwürfe zu Glasmalereien für das Fenster Chor s IV vor. Im August wurden sie als „Kreuz und Krone" sowie „Kelch und Aehre" abgerechnet (Reg. Nr. 1006, 1008, 1012; vgl. dazu KLAUKE/MARTIN, 2003, S. 138). Im März 1911 sandte Gottfried Heinersdorf der Gemeinde erneut Entwürfe zu Fenstereinlagen (Reg. Nr. 1011).

[2070] Reg. Nr. 1015f., 1019. Ein Probefenster von Paul Thol hatte zwar offensichtlich als Vorlage gedient, wurde jedoch nach Meinung des Provinzialkonservators unzureichend berücksichtigt, Reg. Nr. 1017, 1019.

[2071] Reg. Nr. 1020.

[2072] Reg. Nr. 1022.

[2073] Reg. Nr. 1027.

[2074] Reg. Nr. 1029.

[2075] Reg. Nr. 1030.

[2076] Reg. Nr. 1034.

[2077] Unter anderem Reg. Nr. 1032.

[2078] Reg. Nr. 1038.

[2079] Vielleicht betrafen die Arbeiten von 1932 nicht die Verglasung, sondern das Mauerwerk des Fensters.

[2080] Reg. Nr. 1039, Lokalisierung des Fensters nach Reg. Nr. 1041. Die alte Glasmalerei umfasste zwei Felder, Reg. Nr. 1043.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 489. Strahlenkranzmadonna. Jüterbog, St. Nikolai, Chor n IV, 2–4b. Brandenburg, um 1490. – Kat. Nr. 419.

gemeinde der Firma Seyfahrt und Isenmann, Naumburg, den Auftrag und bat um Koordinierung der Arbeit mit Paul Thol, dem Restaurator der Glasmalerei[2081]. Im Juli 1936 wurden die Fenster ausgebaut; die alten Felder mit Glasmalerei wurden am 23. Juli 1936 nach Berlin geschickt[2082]. Bereits im August waren die Neuverglasungen und die Restaurierungsarbeiten fertig oder kurz vor ihrem Abschluss[2083]. Im folgenden Jahr erneuerten Seyfahrt und Isenmann die Fenster über der Sakristei und in der Bibliothek, während die Firma Erdmann, Berlin, ein nicht näher bezeichnetes Fenster neu verglaste[2084].

Im Juni 1972 beschreibt Maercker den Zustand der mittelalterlichen Glasmalereien in der Nikolaikirche. In n II verzeichnete er „eine geflickte Bischofsgestalt (60x40 cm) und eine kleine Frauengestalt (30x10 cm)“, in n III eine „restaurierte, gedämpft farbige Mondsichelmadonna vom Ende des 15. Jahrhunderts (120x50 cm) mit weißem, blau gefüttertem Mantel, grünem Gewand. Das Inkarnat weißgrau und silbergelb. Zwei Engel krönen Maria“ und in der Sakristei zwei „männliche Köpfe gegen 1500, (20 cm Durchmesser), mit silbergelb“[2085]. Im Dezember 1975 wurde der Restaurator Heinz Hajna, Erfurt, mit der Untersuchung von zwei Jüterboger Scheiben beauftragt, deren Schäden „sich in Grenzen halten“ würden[2086]. Am 14. September 1976 transportierte Hajna „die Scheibe“ nach Erfurt[2087]. Unklar bleibt in den Akten, um welche der Glasmalereien es sich handelte.

Im Zuge einer auf Jahre angelegten Grundinstandsetzung und Restaurierung der Nikolaikirche wurde im November 1984 auf einer Bauberatung beschlossen, „2 Fenster 16. Jh. und 2 Fenster um 1900“ isotherm zu verglasen[2088]. Im weiteren Verlauf erwog das Institut für Denkmalpflege eine Neuverglasung der Kirche, die sich an die „neue Sachlichkeit oder besser art deco“ anlehnen sollte und zu der auch „die eingefügten alten Scheiben (Fenster 10 und 11)“ passen würden[2089]. 1986 begann man mit der Restaurierung der mittelalterlichen Glasmalereien. Es folgten die Instandsetzung der Chorfenster, wohl im Jahr 1988, und schließlich der Einbau der mittelalterlichen Felder[2090]. Im Jahr 1989

[2081] Reg. Nr. 1045.
[2082] Reg. Nr. 1049.
[2083] Reg. Nr. 1050f.
[2084] Reg. Nr. 1052f.
[2085] Reg. Nr. 1057.
[2086] Reg. Nr. 1058.
[2087] Reg. Nr. 1060.
[2088] Reg. Nr. 1062. Es ist unklar, ob mit dem Begriff „Fenster“ Felder oder Szenen gemeint sind.
[2089] Reg. Nr. 1065.
[2090] Reg. Nr. 1067, 1071, 1073–1081.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

wurde die Neuverglasung des Langhauses geplant und begonnen; der vom Institut für Denkmalpflege vorgeschlagenen Gestaltung folgte man jedoch nicht[2091].
Weitere Bruchstücke der mittelalterlichen Verglasung wurden im Dezember 1991 auf dem Gewölbe des Nordanbaus in altem Bauschutt gefunden. Aus den verschiedenfarbigen Scherben, einige mit Spuren von Schwarzlotbemalung, kann auf mindestens ein farbig verglastes oder teilverglastes Fenster, wohl im Langhaus, geschlossen werden[2092].

MV

Fig. 490. Hl. Severus von Ravenna(?) mit eingesetzter Kabinettscheibe. Jüterbog, St. Nikolai, Chor n III, 3b. Brandenburg(?), um 1480. Zustand vor 1976.

Technik, Stil, Datierung: Die erhaltenen Jüterboger Glasmalereien dürften zwar eng mit dem Abschluss der Bauarbeiten am Hallenumgangschor um 1488 in Zusammenhang zu bringen sein, sind jedoch in mindestens zwei verschiedene Stilgruppen zu unterscheiden. Während die erste Gruppe mit dem hl. Severus (Abb. 490) und der im benachbarten Feld eingefügten Frauengestalt (Abb. 491) im Fenster n III nahezu gänzlich auf Binnenzeichnung verzichtet und sich auf Konturen mit Pinselstrichen beschränkt, findet sich bei der zweiten Gruppe, den beiden Heiligenköpfen in den Fenstern des Südanbaus (Abb. 495f.), eine differenziertere und reichhaltigere Gestaltung mit Halbtonlagen, Schattierungen und Radierungen. Die Strahlenkranzmadonna (n IV) mit einem reichen Repertoire an Farben, den gekonnt gewischten Halbtonlagen und der aufwändigen Parallel- und Kreuzschraffur in den Drapierungen der Gewänder könnte ebenfalls dieser Werkstatt zuzuordnen sein (Fig. 489, Abb. 492f.). Der gleichen Zeit wird die Kabinettscheibe mit der hl. Katharina angehören, die bis 1976 als Flickstück im Brustbild des hl. Severus eingesetzt war (Fig. 490, Abb. 494). Der stilistische und qualitative Unterschied des gesamten Glasmalereibestandes wird auf den Umstand zurückzuführen sein, dass einzelne Zünfte der Stadt für ein bestimmtes Fenster verantwortlich zeichneten und, sicherlich auch ihrer Finanzkraft entsprechend, zu gegebener Zeit unterschiedliche Werkstätten, die wohl im näheren Umkreis angesiedelt waren, mit der Ausführung beauftragten. Es könnte dabei durchaus sein, dass die Glasmalereien in Jüterbog selbst entstanden sind, denn für das Jahr 1432 ist dort ein Glasmaler namens Nikolaus Kruesen bezeugt; daneben wird im gleichen Jahr ein gewisser Valentin als „fenstermekere“ genannt[2093]. Hierfür spricht auch die stilistische Verwandtschaft einiger Glasmalereien mit heute noch in Jüterbog erhaltenen Skulpturen: So ähnelt etwa das Haupt der Strahlenkranzmadonna mit ihrem etwas fülligen Gesicht, den großen Augenhöhlen mit weit herabhängenden Lidern und den schmalen Lippen einer in der Nikolaikirche verwahrten, um 1480/90 entstandenen Maria mit Kind (Fig. 29). Gemeinsamkeiten weist sie auch mit Skulpturen zweier Bischöfe auf, die um 1470 als flache Schnitzfiguren für ein Retabel angefertigt wurden[2094]. Mit diesen Heiligen kann auch die Gestaltung ihres Gewandes verglichen werden, das – etwa im Bereich des weißen Mantels – unter zahlreich gebrochenen, nahezu mäandrierenden Faltenstegen so gut wie keine Körperlichkeit erahnen lässt.

2091 Reg. Nr. 1081–1085.
2092 Reg. Nr. 1092.
2093 Klinkenborg, 1904, S. 129 und 154f. Ich danke Dr. Renate Kroos, München, für den bibliographischen Hinweis.
2094 Abb. in: Denkmaltopographie, 2000, S. 82.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Vorbemerkung zum Katalog: Bis auf die zwei Scheiben in n III wurden sämtliche Fenster im September 2008 von einem Gerüst aus in situ untersucht und fotografiert. Die Glasmalereien in n III konnten aufgrund ihrer Einbausituation oberhalb eines voluminösen Retabels nur aus der Ferne begutachtet und abgelichtet werden.

CHORFENSTER nord III

Lichtes Gesamtmaß: H. ca. 7,70 m, B. ca. 1,40 m.
Vierbahniges, elfzeiliges Fenster mit aufwändig profiliertem Gewände und einfachem Spitzbogenmaßwerk. In den beiden mittleren Lanzetten befinden sich, vor einer Schutzverglasung, in der dritten Zeile zwei Glasmalereifragmente.

KAT. NR. 417: HL. SEVERUS VON RAVENNA(?)

Fig. 490f., Abb. 490

Position: 3b.
Maße: H. ca. 60 cm, B. ca. 40 cm.
Erhaltung: Vor allem im unteren Drittel sind die Scherben augenscheinlich gut erhalten. Das Silbergelb des Bischofsstabes und der Walkerstange (Wollbogen) sind in gutem Zustand. Bei der 1976 von Heinz Hajna vorgenommenen Restaurierung wurde der Kopf des Heiligen, den zuvor mehrere Flickstücke ausgefüllt hatten, samt Nimbus frei rekonstruiert und mehrere, am Rand liegende Scherben neu angeordnet (Fig. 490). Eines der entfernten Flickstücke, eine Rechteckscheibe mit der Darstellung der hl. Katharina, wurde mit einem Bleirahmen versehen und ist heute im Archiv der Kirchengemeinde deponiert (Kat. Nr. 423).

Fig. 491. ES Chor n III, 3b. – Kat. Nr. 417.

Ikonographie, Komposition, Farbigkeit: Die Glasmalerei beschränkt sich auf die Verwendung der Farben Weiß, Blau und Silbergelb. Der in ein weißes Gewand gehüllte Heilige, seines Unterleibs beraubt, steht vor einem blauen, mit Rankenmalerei verzierten Grund. In seiner Rechten hält er einen Bischofsstab, in seiner Linken eine Walkerstange, deren irrige Deutung als Schlüssel wohl zu einer Identifizierung des Heiligen als Petrus führte, was sich wiederum auf die Gestalt der von Hajna ergänzten Teile auswirkte, der den erhaltenen Rumpf um einen bärtigen Petruskopf ergänzte. Zwar ist die Walkerstange zunächst und vor allem das Attribut des Apostels Jakobus Minor, doch in Verbindung mit einem Bischofsstab ist hier eher an eine Darstellung des hl. Severus von Ravenna zu denken – vorausgesetzt, beide Attribute sind in ihrer heutigen Zusammenstellung original. Neben seiner Pontifikalkleidung, die auf seine spät erlangte Bischofswürde hinweist, besitzt Severus als persönliche Beigabe oftmals eine Taube, ein Weberschiffchen oder, wie hier, einen Wollbogen. Der Legende nach übte der im Jahr 344 verstorbene Severus vor seinem Amt als Bischof von Ravenna die Tätigkeit eines Wollwebers aus. Bei der Bischofswahl war der verheiratete Handwerker nur zufällig zugegen, doch als sich eine Taube dreimal auf seinem Haupt niederließ, wurde er einstimmig zum Bischof erhoben[2095]. Der Heilige, dessen Gebeine im 9. Jahrhundert nach Erfurt transferiert wurden, um in der nach ihm benannten Severikirche Verehrung zu finden, gilt als Patron der Weber und Tuchmacher, die auch in Jüterbog mit einer eigenen Innung vertreten waren[2096]. Es ist demnach nicht unwahrscheinlich, in der Vereinigung den Auftraggeber für die Glasmalerei zu vermuten. Ettmüller berichtet in seinen Annalen, dass die Innungen Fenster „auf ihre Kosten mahlen" ließen, darunter einen Bischof, der im Chor zu sehen sei[2097]. Er könnte mit dem hl. Severus identisch sein.
Stil, Datierung: Die mittelalterlichen Scherben weisen eine sparsame Bemalung auf, die sich auf Konturen in Schwarzlotmalerei beschränkt: Mit dickem Pinselstrich wurden die Umrisslinien der Figur und die Falten des Gewandes wiedergegeben. Auf Halbtonlagen oder eine Binnenzeichnung wurde verzichtet. Die Glasmaler könnten von der um 1460/70 tätigen Altmark-Werkstatt beeinflusst gewesen sein, von der sich Scheiben in der Wallfahrtskirche Wilsnack und in der Johanniter-Komturei-Kirche in Werben, in der Stendaler Kirche St. Jakobi und im Dom von Brandenburg erhalten haben (Vgl. hierzu S. 121–131, 319–320). Diese Malereien zeichnen sich ebenso wie der Jüterboger Heilige durch lineare Zeichnung, sparsame raumbildende Schattierung sowie eine helle Farbigkeit aus, die sich vor allem auf weiß, silbergelb und blau beschränkt[2098]. Die Jüterboger Scheibe mit dem hl. Severus wird in den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts, kurz vor oder nach dem um 1488 abgeschlossenen Bau des Hallenumgangschores entstanden sein.
Datierung: Brandenburg(?), um 1480/90.

CVMA 98289

[2095] LCI, 8, 1990, Sp. 341 (Christel Squarr); Oppermann, 1878, S. 7–9.
[2096] Heffter, 1851, S. 163; Ortslexikon Brandenburg, 1992, S. 232.
[2097] Reg. Nr. 911.
[2098] CVMA Deutschland XVIII,2, 1995, S. 35–38.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KAT. NR. 418: FRAU, FRAGMENT

Abb. 491

Position: 3c.
Maße: H. ca. 25 cm.
Das in blanke Rautenverglasung eingefügte Fragment zeigt eine Frauengestalt, die mit ihrer Linken einen gefüllten Beutel umfasst. Ihre Kleidung, ein um die Taille gegürtetes Obergewand, Wimpel und eine Haube, lässt auf eine verheiratete Frau schließen. Sie wird Teil eines größeren, nicht näher bekannten Programms gewesen sein. Die Reduzierung der Malerei auf einfache, konturierende Striche lässt vermuten, dass die Figur der gleichen Werkstatt wie der im benachbarten Feld eingesetzte Severus entstammt und um 1488 entstanden ist.
Datierung: Brandenburg(?), um 1480/90.

CVMA 98290

CHORFENSTER nord IV

Lichtes Gesamtmaß: H. ca. 6 m, B. ca. 1,60 m.
Dreibahniges, achtzeiliges Spitzbogenfenster mit stark profiliertem Gewände. In der überhöhten Mittellanzette wurde, vor einer Schutzverglasung, die Glasmalerei in einer Eisenarmierung fixiert.

KAT. NR. 419: STRAHLENKRANZMADONNA UNTER ARCHITEKTURBEKRÖNUNG

Fig. 489, 492, Abb. 492f.

Position: 3–5b.
Maße: H. 222 cm (jedes Feld 74 cm), B. 58 cm.
Erhaltung: Die Glasmalerei, die in den dreißiger, später noch einmal in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts restauriert wurde[2099], ist in vergleichsweise gutem Zustand. Während bei der Strahlenkranzmadonna nur einige Scherben ergänzt wurden, etwa im Bereich des Untergewandes, ist ein großer Teil der Architekturbekrönung neueren Datums. Die blauen und gelben Gläser sind innenseitig korrodiert, die Bemalung ist indes gut erhalten und nur an manchen Stellen berieben, etwa im Gesicht des Jesusknaben.
Ornament: Im Hintergrund stilisiertes Fiederrankenmuster (S. 10, XXII, 12).
Ikonographie, Komposition: Vor einem blauen, mit Rankenmalerei verzierten Hintergrund steht die von einer Strahlenglorie umleuchtete Gottesmutter auf einer Mondsichel. Maria, in ein grünes Untergewand gekleidet, trägt über ihren Schultern einen bis zum Boden reichenden weißen Umhang mit blauem Futter. Sie hat sich leicht nach rechts gedreht, um sich ihrem Sohn, den sie auf ihrem linken Arm trägt, zuzuwenden. Zwei weiß gekleidete Engel halten über ihrem Kopf als Ehrbezeugung eine Krone. Die über der Madonna angeordnete Architekturbekrönung scheint nicht ursprünglich diese Stelle eingenommen zu haben. Sie ist vielmehr zu späterer Zeit hierher versetzt worden, denn ihr architektonischer Aufbau steht in keinerlei Bezug zum darunter liegenden Feld. Der Aufsatz könnte einer der schmaleren Bahnen der Langhausfenster entstammen.
Die Darstellung der Strahlenkranz- oder Mondsichelmadonna basiert auf einer biblischen Textstelle. In der Offenbarung des Johannes (Offb 12,1–18) wird eine von Sternen bekrönte, mit den Strahlen der Sonne bekleidete Frau auf einer Mondsichel beschrieben, die einen Sohn gebiert. Seit dem frühen Christentum gilt das Apokalyptische Weib als Sinnbild der Kirche, ihre At-

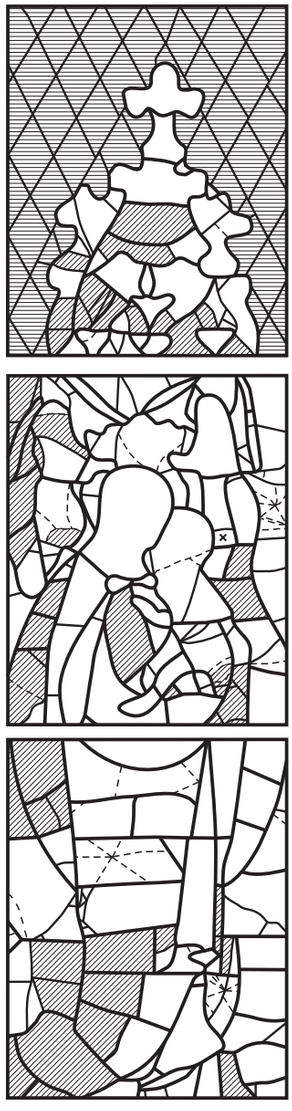


Fig. 492. ES Chor n IV, 2–4b. – Kat. Nr. 419.

[2099] Reg. Nr. 1027–1031, 1034, 1062.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

tribute Sterne, Sonnenstrahlen und Mondsichel wurden ekklesiastisch gedeutet. Im 12. Jahrhundert gewann, unter anderem durch die Schriften Bernhards von Clairvaux, ihre Gleichsetzung mit Maria an Bedeutung. Den geborenen Sohn identifizierte man mit Jesus[2100]. Der Vermutung Christa RICHTERS, das Jüterboger Marienbild könnte – ähnlich wie bei zahlreichen Schnitzretabeln der Zeit – in einem größeren Zusammenhang an zentraler Stelle angeordnet gewesen sein, dürfte durchaus zuzustimmen sein[2101]. Demnach könnte ihr heutiger Standort im Fenster n IV der ursprüngliche sein, denn nur hier und im gegenüber liegenden Fenster s IV bot sich im Altarraum die Gelegenheit, sie in der Mittellanzette eines dreibahnigen Fensters zu platzieren, während die anderen Fenster vierbahnig sind. Ettmüller lokalisiert um 1800 in einem Fenster des Sanktuariums die Darstellung einer „Mutter Gottes, so das Jesus Kind in ihren Armen trägt", womit wohl die Strahlenkranzmadonna gemeint sein wird. Die Madonna könnte links und rechts von zwei Heiligen flankiert gewesen sein, ein im ausgehenden 15. Jahrhundert weit verbreitetes Motiv. Als Beispiel für eine vergleichbare Anordnung sei hier nur, wie bereits Christa RICHTER vermerkte, auf den Mittelschrein des 1489 datierten Hochaltarretabels der Marienkirche in Frankfurt (Oder) verwiesen. Die Skulptur der Mondsichelmadonna wird dort von den beiden Patronen des Bistums Lebus, Adalbert und Hedwig, begleitet.

Stil: Christa RICHTER brachte die Strahlenkranzmadonna nicht nur ikonographisch, sondern auch stilistisch mit der fränkisch beeinflussten Marienskulptur des Hochaltarretabels in der Marienkirche in Frankfurt (Oder) in Verbindung[2102]. Sie ging weiter davon aus, dass dem Glasmaler Werke Martin Schongauers bekannt gewesen sein dürften, darunter das heute in der Dominikanerkirche Colmar verwahrte, 1473 datierte Tafelgemälde der Madonna im Rosenhag. Die Haltung und grafische Ausführung bringen die Madonna allerdings eher mit Kupferstichen dieses von 1470 bis 1490 tätigen Meisters in Verbindung[2103]. Die „Große stehende Madonna" (L. 39), vor allem aber die halbfigurige „Madonna auf der Mondsichel" (L. 40) stimmen in großen Teilen mit der Jüterboger Darstellung überein: Das Motiv der krönenden Engel, das lang wallende, lockige Haar sowie die gesenkten Augenlider finden sich in den Vorlagen Schongauers wieder. Als regionale stilistische Vergleichsbeispiele kann, worauf bereits Marina FLÜGGE hingewiesen hat, die um 1500 ausgeführte Glasmalerei in Kloster Zinna herangezogen werden (Kat. Nr. 424f.). Die Darstellungen Benedikts und Bernhards gehen in ihrer grafischen Bearbeitung allerdings einen Schritt weiter: Sparsam, aber wirkungsvoll werden dort nahezu lediglich Kreuz- und Parallelschraffuren angewandt, um Höhen und Tiefen zu erzeugen. Die Entstehung der Jüterboger Strahlenkranzmadonna dürfte deswegen etwas früher, in die 1490er Jahre anzusetzen sein.

Datierung: Brandenburg(?), um 1490.

CVMA 98265, 98273

SÜDANBAU (ALTE SAKRISTEI), ERDGESCHOSS

FENSTER süd II

Lichtes Gesamtmaß: H. 143 cm, B. 45 cm.

Einfaches, einbahniges Fenster mit Dreipassabschluss. Die Scheibe, umgeben von einer blanken Rautenverglasung, besitzt eine Schutzverglasung.

KAT. NR. 420: HL. CRISPINIAN

Fig. 493, Abb. 495

Position: 2.

Maß: Dm. 25 cm.

Inschrift: Durch die zahlreichen Notbleie im linken Teil ist die Inschrift unleserlich: *s[…]s m[…].* Die rechte Scherbe des Nimbus ist eine spätere Zutat.

Erhaltung: Notbleie, die sich quer durch das Gesicht zogen, wurden bei der letzten, in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts durchgeführten Restaurierung beseitigt, die Scherben geklebt. Das Silbergelb des Nimbus ist leicht verblasst, die Schwarzlotbemalung dagegen gut erhalten.

Ikonographie, Komposition, Farbigkeit: Der Heilige ist in ein grünes Obergewand mit hellem Pelzkragen gekleidet. Auf seinem leicht nach unten gesenkten Haupt, das von goldgelben Locken umrahmt wird, trägt er eine weiße Haube. Zur Ikonographie vgl. Kat. Nr. 421.

Stil: Vgl. Kat. Nr. 421.

Datierung: Brandenburg(?), um 1490.

CVMA 98253

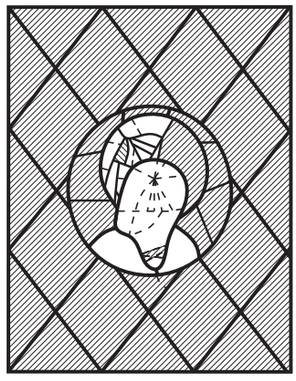


Fig. 493. ES Alte Sakristei s II. – Kat. Nr. 420.

[2100] SCHILLER, 4,2, 1980, S. 198f.

[2101] DRACHENBERG/MAERCKER/RICHTER, 1979, S. 210 (Christa Richter).

[2102] Zu Werkgruppen fränkischer Prägung in verschiedenen Regionen Ostdeutschlands und Schlesiens vgl. SUCKALE, 2006.

[2103] KEMPERDICK, 2004, S. 11.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

FENSTER süd III

Lichtes Gesamtmaß: H. 138 cm, B. 32 cm.
Einfaches, einbahniges Fenster mit Dreipassabschluss. Die Scheibe wird von einer blanken Rautenverglasung umgeben und sitzt vor einer Schutzverglasung.

KAT. NR. 421: HL. CRISPIN

Fig. 494, Abb. 496

Position: 2.
Maß: Dm. 25 cm.
Inschrift: Im Nimbus in gotischer Minuskel: *(domi)n(u)s krispinus wirget vor*.
Erhaltung: Der Kopf des hl. Crispin wurde 1891 zusammen mit dem Haupt des hl. Crispinian als Rest einer großflächigen Verglasung in zwei kreisrunde Medaillons eingebleit, an Drähten befestigt und vor die Fenster der Alten Sakristei gehängt[2104]. In den 1980er Jahren wurden die Scheiben restauriert[2105]. Scherben und Bemalung sind in gutem Zustand.

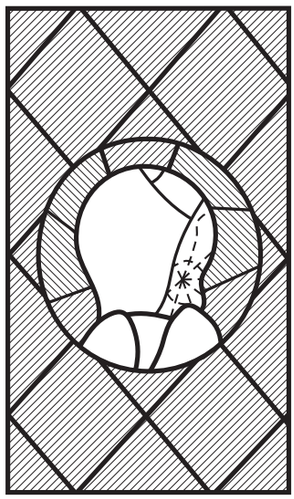


Fig. 494. ES Alte Sakristei s III. – Kat. Nr. 421.

Ikonographie, Komposition, Farbigkeit: Wie Crispinian hat Crispin, in ein rotes, mit Pelz besetztes Gewand gehüllt, seinen von Locken bedeckten Kopf leicht nach unten geneigt. Crispin und Crispinian waren Brüder aus einer vornehmen römischen Familie. Im Zuge der Christenverfolgung flohen sie nach Frankreich, wo sie das Schusterhandwerk erlernten und Bedürftige unentgeltlich mit Schuhwerk versorgten. Die Geschwister erlitten aufgrund ihres christlichen Glaubens schließlich den Märtyrertod. Die Darstellung der Jüterboger Heiligen folgt damals geläufigen Vorgaben: Mit ihrer kostbaren, von Pelzen besetzten Kleidung weisen die Brüder, die zumeist als Paar auftreten, auf ihre Herkunft aus einer wohlhabenden Familie hin. Präsentiert werden sie als Männer mittleren Alters. Die beiden Köpfe bilden wohl Fragmente eines größeren, von der Schuhmacherinnung in Auftrag gegebenen Fensters. Nach Ettmüller war um 1800 in einem Fenster des Chors noch zu sehen, wie „die 2 Heiligen Crispus und Crispinus Schuhe machen, welches Bild die Schuhmacher Innung mahlen lassen“[2106]. In der Nähe dieses Fensters könnte der Schuhmacheraltar gestanden haben, von dessen Retabel sich eine um 1480 datierte Holzskulptur des hl. Crispin erhalten hat. Sie hat mit ihrem pausbäckigen Gesicht, den schmalen, zugekniffenen Lippen und zusammengekniffenen Augen allerdings wenig mit den beiden Glasmalereien gemein[2107]. Die ursprünglich ganzfigurig ausgebildeten Heiligen saßen sich, wie Vergleichsbeispiele nahe legen, wohl gegenüber, um ihre Tätigkeit als Schuster auszuführen[2108].
Stil: Auffallend an beiden Köpfen ist die Gestaltung der Augenpartien, bei der, ebenso wie bei ihrem Mund, mit kräftigem, dickem Pinselstrich Brauen, Pupillen, Ober- und Unterlid aufgemalt wurden. Die gewellten, langen Haare der Heiligen wurden ebenso wie der Pelzbesatz am Kragen ihrer Mäntel dagegen zunächst mit feinen Pinselstrichen in Schwarzlot aufgetragen und später zur Steigerung der Plastizität wellenförmig ausradiert. Eine vergleichbare Behandlung findet sich bei der Strahlenkranzmadonna im Fenster des Sanktuariums: Ihr langes Haar wurde ebenso wie das der krönenden Engel nachträglich ausgewischt. Das Antlitz der beiden Engel wurde zudem wie bei Crispinian und Crispin mit breiten Strichen um Augen und Mund gestaltet. Es erscheint deswegen angebracht, die beiden Medaillons der gleichen ausführenden Werkstatt zuzuschreiben und ihre Entstehung um 1490 zu vermuten.
Datierung: Brandenburg(?), um 1490.

CVMA 98252

[2104] Reg. Nr. 911.
[2105] Reg. Nr. 1067.
[2106] Reg. Nr. 911.
[2107] Abb. in DENKMALTOPOGRAPHIE, 2000, S. 82.
[2108] Eine ähnliche Darstellung zeigt etwa die Predella des zu Beginn des 16. Jahrhunderts angefertigten, von der Schuhmacherzunft gestifteten Retabels in der Pfarrkirche St. Marien in Delitzsch.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

ANHANG: JÜTERBOG · ARCHIV DER EV. KIRCHENGEMEINDE

KAT. NR. 422: GLASMALEREIFRAGMENTE

Abb. 497

Maße: H. maximal 32 cm, B. maximal 17 cm.
Befund: Im Dezember 1991 wurde auf dem Gewölbe des Nordanbaus im Bauschutt eine große Ansammlung von Glasscherben unterschiedlicher Größe und Farbe geborgen[2109]. Die ungefähr 500 Scherben und Splitter wurden von Restauratoren gereinigt, untersucht und nach Farben sortiert. Einige Scherbenkomplexe konnten, soweit dies möglich war, wieder zusammengefügt werden. Die Fragmente und Scherbengruppen wurden zur weiteren Verwahrung der Kirchengemeinde St. Nikolai übergeben. Unter ihnen befinden sich Architekturstücke wie eine krabbenbesetzte Fiale, Rundbogenfüllungen, ein Zinnenkranz, Ornamentstreifen aus zusammengesetzten Dreipässen, Randleisten und vegetabile Scherben mit Ranken und Laubwerk. Die grün, gelb, blau, violett und rot gefärbten Gläser werden wohl helles, ungefärbtes Glas umgeben haben, wodurch ihre leuchtende Farbkraft noch gesteigert wurde. Figürliche Darstellungen fehlen.
Erhaltung: Der Erhaltungszustand des Glaskerns variiert von Farbe zu Farbe: Während die grünen Scherben nur leichte Beschädigungen aufweisen, sind die roten, blauen, gelben, hellgrünen sowie die türkisfarbenen Gläser außenseitig, die fliederfarbenen beidseitig korrodiert. Die Schwarzlotmalerei hat sich allerdings zumeist vorzüglich erhalten.
Datierung: Soweit die Reste eine stilistische Einordnung zulassen, dürften die Gläser im 15. Jahrhunderts entstanden sein. Ähnliche, wenngleich in der Qualität der Ausführung fortgeschrittenere Elemente von Architekturgehäusen aus den 1460er Jahren finden sich etwa in Fenstern der Johanniter-Komtur-ei-Kirche in Werben. Ob die Scherben Reste der (Erst-)Verglasung des Langhausfensters n V sind und bei oder nach seiner Vermauerung Ende des 15. Jahrhunderts auf das Gewölbe der Neuen Sakristei gelangt sind, oder ob sie einem anderen Fenster entstammen, ist nicht zu ermitteln.

CVMA 98301

KAT. NR. 423: HL. KATHARINA

Fig. 490, Abb. 494

Maße: H. 22,5 cm, B. 14,5 cm.
Ursprünglicher Standort: Die Rechteckscheibe befand sich bis 1976 als Flickstück im Feld mit dem Brustbild des hl. Severus (Kat. Nr. 417, Fig. 490), ihre genaue Herkunft bleibt unbekannt. Es ist denkbar, dass sie, umgeben von einer Verglasung aus unbemalten Rauten oder Butzen, in einem kleiner dimensionierten Fenster der Nikolaikirche eingesetzt war. Folgt man dieser These, so käme als ursprünglicher Standort vorrangig ein Seitenfenster in Betracht, wohl eines jener kleinen Fenster, die in den beiden Geschossen der beiden Langhausanbauten vorhanden sind. Der Nordanbau, die sogenannte Neue Sakristei, wurde gegen Ende des 15. Jahrhunderts an das Langhaus angebaut; ungefähr um die gleiche Zeit wird die Katharina entstanden sein. Sie könnte von privater Hand, etwa von einer Innung, die Katharina besondere Verehrung angedeihen ließ, in Auftrag gegeben worden sein. Die Glasmalerei muss allerdings nicht zwingend seit jeher in der Nikolaikirche ihren Platz gefunden haben, denn kleinformatige Kabinettscheiben finden sich im Spätmittelalter nicht nur in Sakralbauten, sondern auch im profanen Bereich[2110].
Erhaltung: Innenseitig ist die Oberfläche zwar stark verschmutzt, die Bemalung und Halbtonlasuren indes sind in tadellosem Zustand. Im Bereich des Oberkörpers ist punktueller Lochfraß und eine durch Rost (Windeisen) verursachte Glasverfärbung zu beobachten.
Ikonographie, Komposition, Farbigkeit, Stil: Die stehende Heilige, in ein Untergewand und einen langen, wallenden Mantel gehüllt, wird von einem rechteckigen Rahmen umgeben. Schwarzlot wurde auf das Blankglas, das im Bereich des Nimbus, der Haare und des Rads zu ihren Füßen mit Silbergelb gefärbt ist, nur innenseitig aufgetragen. Die Frau ist durch die beigegebenen Attribute Schwert und Rad, ihre Marterwerkzeuge, als Katharina zu identifizieren. Die im Spätmittelalter äußerst populäre Jungfrau und Märtyrerin ist ein Mitglied der 14-Nothelfer-Gruppe und nicht nur Patronin der Philosophen und Anwälte, sondern auch aller Berufe, die mit dem Rad oder Messer arbeiten, wie etwa Wagner, Töpfer, Müller, aber auch Gerber, Schumacher und Barbiere.
Flott gezogene Pinselstriche und die sorgsam ausradierte Damaszierung weisen auf einen zwar geübten, im Detail der Ausführung aber eher seriell tätigen Glasmaler hin. Das hochrechteckige Format, der schraffiert wiedergegebene Boden und die Figur der Heiligen lassen an eine Stich- oder Druckvorlage denken, wie sie gegen Ende des 15. Jahrhunderts zahlreich im Umlauf gewesen sind. Man gewinnt den Eindruck, dass der Maler das Vorbild bei der Übertragung auf Glas auf die Hauptkonturen reduziert hat. Als Beispiel für derartige Vorlagen, die allerdings stilistisch wenig mit der Jüterboger Katharina gemein haben, seien hier nur die Kleine (L. 69) und die Große hl. Katharina (L. 70) Martin Schongauers genannt[2111]. Ein Frühwerk des bayerischen Meisters hw (Hans von Windsheim?), der ungefähr von 1450 bis 1525 tätig war, zeigt die Katharina nicht nur in ähnlicher Körperhaltung, sondern auch in einer vergleichbaren Wiedergabe der Gewandung: Der lange Mantel staut sich bei der Heiligen rechts hinter ihrem Körper[2112]. Auch dieses Werk dürfte in seiner konventionellen, im Stil etwas monotonen Art auf eine unbekannte Vorlage zurückgehen.
Datierung: Brandenburg(?), um 1480/90.

CVMA 98287
MM

[2109] Reg. Nr. 1092.
[2110] Hess, 1995/1996.
[2111] Kemperdick, 2004, S. 139 (K. 69), S. 140 (K. 72).
[2112] Bartsch, 9,2, 1991, S. 106 (Jane Campbell Hutchison).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

KLOSTER ZINNA · EHEM. ZISTERZIENSERKLOSTERKIRCHE ST. MARIEN

BIBLIOGRAPHIE: OTTE, 1844, S. 49, 55 (beschreibt drei „ziemlich beschädigte Glasgemälde“ mit Darstellungen des hl. Bernhard, der Jungfrau mit dem Kind und des hl. Benedikt; teilweise fehlerhafte Lesung der Spruchbänder; Stifter sei Nikolaus gewesen, der in den Quellen von 1489 bis 1501 als Abt belegt ist); PUTTRICH/OTTE, 1846, S. 28f. (die Heiligen seien dargestellt „in Lebensgrösse, grau in grau, mit farbigem Beiwerk und Minuskel-Aufschriften“); BERGAU, 1885, S. 808 (Erwähnung); BACKSCHAT, 1898/1899, S. 419 (Erwähnung von drei Glasgemälden in den Apsisfenstern, davon das mittlere „jetzt herausgenommen“); JUNG, 1904, S. 45–49 (Erwähnung der unrestaurierten, ausgebauten „Bruchstücke des mittleren Fensters“; spricht sich für den 1506 bis 1536 urkundlich nachweisbaren Abt Benedikt als Auftraggeber aus und datiert die Fenster „in die erste Hälfte seiner Regierungsperiode“); DEHIO, 1906, S. 475 (verzeichnet „Reste von spätgotischen Glasgemälden in der Hauptapsis“); HOPPE, 1914, S. 105 (Erwähnung); DEHIO, 1926, S. 528 (wie DEHIO, 1906); MÄKELT, 1927/1928, S. 24f. (ausführliche Beschreibung der „spätestgotischen“ Glasmalereien und ihrer Farbigkeit); STURTEVANT, 1928b, S. 20 (Erwähnung); STURTEVANT, 1934, S. 20 (wie STURTEVANT, 1928b); BÜNGER/WENTZ, 1941, S. 216 (Erwähnung); THORMANN, 1959, S. 236 (Erwähnung); BAU- UND KUNSTDENKMALE POTSDAM, 1978, S. 142 (Erwähnung); DRACHENBERG/MAERCKER/RICHTER, 1979, S. 239 (Glasmalereien wurden um 1900 „in einigen Stücken ergänzt, doch beweist der erneuerte Kopf des Benedikt, daß hier meisterhafte Glasmaler am Werke waren“; 1977 Ausbesserung geringer Schäden, Sicherung der Fenster durch isothermische Außenschutzverglasung; Provenienz der Malerei unbekannt, „doch scheinen Auffassung und Typisierung auf nord- und nordwestdeutsche Beziehungen hinzuweisen“; Erhard Drachenberg); DEHIO, 1983, S. 259 (Erwähnung mit Datierung in den Anfang des 16. Jahrhunderts); BÜTTNER/SCHRÖDER/STEPANSKY, 1987, S. 71 (Angaben zu Stil und Provenienz wie DRACHENBERG/MAERCKER/RICHTER, 1979); FRIEDRICH, 1994, S. 13 (Erwähnung); BRESGOTT, 1996, S. 20 (Erwähnung); FLÜGGE, 1998, S. 223f. (verweist auf stilistische Gemeinsamkeiten mit der Glasmalerei einer Strahlenkranzmadonna in St. Nikolai, Jüterbog); DENKMALTOPOGRAPHIE, 2000, S. 295 (bezeichnen die Beschränkung der Farbigkeit auf weiß, blau und silbergelb als charakteristisch für die Zisterzienser; notieren die erste Restaurierung der Glasmalereien für 1897/98; die erneute Restaurierung der Glasmalerei 1976/77 erfolgte durch Heinz Hajna, Erfurt); DEHIO, 2000b, S. 522 (wie DENKMALTOPOGRAPHIE, 2000); SCHMIDT, 2001, S. 37 (Erwähnung); MARKOWSKI/ROSENZWEIG, 2003, S. 18 (Erwähnung); BRANDENBURGISCHES KLOSTERBUCH, 2007, 2, S. 1374 (im späten 15. Jahrhundert entstanden; orientieren sich an „älteren Vorbildern niederländisch geschulter Glasmalerei“).

GEGENWÄRTIGER BESTAND: In den beiden Flankenfenstern der Chorapsis sitzen am ursprünglichen Fensterplatz zwei Rechteckfelder mit spätmittelalterlicher Glasmalerei. Fragmente des Mittelfensters mit der Darstellung einer Strahlenkranzmadonna, die 1897/98 im Zuge von Restaurierungsmaßnahmen ausgebaut worden waren (Fig. 499), befanden sich 1904 „in einer Ecke unter der Orgelempore“[2113]. 1928 lagerte diese Scheibe in der Sakristei[2114]. 1932 werden die „Reste des alten Marienfensters“ in den Quellen zum letzten Mal erwähnt[2115], heute gilt es als verschollen[2116]. Die übrige Verglasung der Kirche mit blanken Rautenscheiben stammt aus den Jahren 1885/87.

BAUGESCHICHTE: Das Zisterzienserkloster Zinna wurde in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts im Zuge der Ostkolonisation gegründet. Erzbischof Wichmann von Magdeburg (1152/54–1192) hatte bereits kurz nach 1157 das Land Jüterbog, eine von wettinischem und askanischem Gebiet umgebene Enklave, für das Erzstift erworben. 1170 und 1171 ließen sich unweit Jüterbogs, das 1174 die Stadtrechte erhielt, auf Veranlassung des Erzbischofs Mönche eines Mutterklosters, wohl Altenberg, nieder[2117]. Schutzpatronin des neu gegründeten Klosters, das vermutlich westlich eines Dorfes namens

[2113] JUNG, 1904, S. 45.

[2114] MÄKELT, 1927/1928, S. 25 Anm. 2 [Anmerkungsseite 3].

[2115] Reg. Nr. 1145.

[2116] Vor Ort ist das Fenster nicht mehr nachzuweisen. Ich danke Ingrid Rosenzweig, Kloster Zinna, für die freundliche Auskunft.

[2117] Die ältere Literatur gibt das in der Diözese Köln gelegene Altenberg als Mutterkloster an, etwa HOPPE, 1914, S. 13f. Die Steuerbücher des Ordens zählen Zinna allerdings lediglich zur „familia“ von Altenberg, von einer Filiation ist urkundlich nichts überliefert. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts wird der Abt von Mariental als Vaterabt Zinnas genannt. Es könne durchaus sein, so Oliver H. Schmidt, dass die Paternitätsrechte von Altenberg im Laufe des Mittelalters auf Mariental übergingen, BRANDENBURGISCHES KLOSTERBUCH, 2007, 2, S. 1364.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Czinnow angelegt wurde, war, wie bei den Zisterziensern üblich, die Gottesmutter Maria[2118]. Ihr war auch die Kirche geweiht[2119]. Bereits wenige Jahre später, im Jahr 1179, musste der Konvent jedoch vor einem Slaweneinfall aus dem Kloster fliehen. Die damals im Bau befindlichen Klostergebäude wurden zerstört[2120].

Erzbischof Albrecht von Magdeburg (1205–1232) förderte daraufhin großzügig den territorialen Besitz des Klosters, um die zisterziensische Ansiedlung zu festigen. 1221 erwirkte er zudem bei Papst Honorius III. ein Dekret, das jedes Vorgehen gegen das Kloster mit dem Kirchenbann bestrafte. Zu späterer Zeit wurde sogar entgegen zisterziensischen Vorschriften eine „gewisse Exemtion" vom Diözesanbischof, dem Bischof von Brandenburg, erreicht[2121]. Die Grunderwerbungen des Klosters aus der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts und die daraus resultierenden Einkünfte gestatteten die Wiederaufnahme von Bautätigkeiten. Für das Jahr 1226 ist eine Weihe der Kirche bezeugt[2122]. Zu diesem Zeitpunkt waren allerdings lediglich die Unterteile der Querarme, von denen jeder zwei Apsiden aufweist, vollendet (Fig. 495). Die in Feldsteinquaderwerk ausgeführte dreischiffige, kreuzförmige Pfeilerbasilika, die in ihrem Grundriss dem romanischen Vorgängerbau der Zisterzienserklosterkirche Altenberg folgt[2123], wurde bauhistorischen Erkenntnissen und stilistischen Vergleichen zufolge im Wesentlichen in der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts errichtet[2124]. Ihre Einwölbung erfolgte zu späterer Zeit: Die Gewölbe des Querhauses und des mit einer Apsis ausgestatteten Sanktuariums (Fig. 496) stammen aus dem späten 13. und frühen 14. Jahrhundert, während das Mittelschiff des siebenjochigen Langhauses erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts seine Wölbung erhielt[2125].

Im späten 15. Jahrhundert erlebte das Kloster eine wirtschaftliche Blütezeit. Am Ende des Mittelalters verfügte es über insgesamt 39 Dörfer, darunter Rüdersdorf mit seinen ertragreichen Kalksteinbrüchen, aber auch über zahlreiche Mühlen und einen Eisenhammer[2126]. Die politische Bedeutung der Abtei wuchs zusammen mit ihrem wirtschaftlichen Aufschwung[2127]. Spätestens seit 1491 besaßen die Äbte das Privileg, wie Bischöfe die infulierte Mitra tragen zu dürfen[2128]. 1472 wird Abt Matthias in einer Urkunde als erzbischöflicher Rat tituliert[2129]. Erzbischof Ernst von Magdeburg bestellte 1494 Abt Nikolaus, von 1489 bis 1501 als Vorsteher des Klosters nachweisbar[2130], als einen seiner Schiedsrichter, um einen Streit zwischen sich und der Alten Stadt Magdeburg zu schlichten[2131]. Auch unter Benedikt, den die Quellen von 1506 bis 1536 als Abt erwähnen[2132], konnte das Kloster seine vornehme Stellung behaupten.

In diesem Zeitraum wurde ein Großteil der Klostergebäude, darunter das Abtshaus[2133], neu errichtet oder ausgebaut. Nicht nur die Klostergebäude, auch die Ausstattung der Kirche erfuhr Bereicherung. Aus den Jahren 1489, 1491 und 1495 datierten die Glocken im Dachreiter, zu Beginn des 16. Jahrhunderts erhielt eine aufwändig ausgeführte Orgel ihren Platz in der Klosterkirche[2134]. Ungefähr zur gleichen Zeit wurden die Glasmalereien der Hauptapsis – Benedikt von Nursia, Bernhard von Clairvaux und eine Strahlenkranzmadonna – ausgeführt. Neben dem 1703 abgetragenen Marienretabel auf dem Hauptaltar, dessen Entstehungszeit ungewiss ist, erhielt das Sanktuarium somit eine weitere Mariendarstellung. Die hohe Marienverehrung des Ordens fand auch in einer Inkunabel der Jahre 1492/93 ihren Ausdruck. Abt Nikolaus ist neben einer Darstellung des Magdeburger Dompropstes Adolf von Anhalt und des Domdechanten Albert von Klitzing als Stifterfigur

[2118] In einer Urkunde von 1410 wird Marias Patronat erwähnt: „monasterium beate Marie semper virginis in Zcenna", Ortslexikon Brandenburg, 1992, S. 565.

[2119] Nach Mülverstedt, 1867, S. 302, 306, war der hl. Jakobus Patron der Kirche. Dies bezweifelt zu Recht Hoppe, 1914, S. 13, Anm. 11.

[2120] Jung, 1904, S. 14; Hoppe, 1914, S. 17; Schmidt, 1996, S. 83.

[2121] Jung, 1904, S. 15; Hoppe, 1914, S. 19; Bünger/Wentz, 1941, S. 208.

[2122] Es ist mehr als zweifelhaft, ob mit der Weihe die Kirche vollendet gewesen ist, wie Jung, 1904, S. 15 vorschlägt.

[2123] Jung, 1904, S. 95f.

[2124] Mäkelt, 1927/1928, S. 7, und Schumann, 1996, S. 101, legen mit guten Gründen nahe, dass mit dem Bau der Kirche erst in dieser Zeit begonnen worden ist.

[2125] Mäkelt, 1927/1928, S. 8, weist für das Mittelschiff des Langhauses und das Querhaus eine ursprüngliche Holzdecke nach. Ihre Balkenköpfe steckten, so Mäkelt, etwa noch „über dem Gewölbe in der Ostwand des Nordkreuzarmes".

[2126] Hoppe, 1914, S. 80; Schmidt, 1996, S. 86.

[2127] Wegen ihrer ausgedehnten brandenburgischen Besitzungen vermittelten die Äbte bei Auseinandersetzungen zwischen ihrem Landesherrn und dem Markgrafen von Brandenburg, Schmidt, 1996, S. 83; das erzbischöfliche Hoflager bezog des Öfteren im wohlhabendsten Zisterzienserkloster des Erzstifts Quartier, Scholz, 1998a, S. 176.

[2128] Hoppe, 1914, S. 118.

[2129] Ebd., S. 64.

[2130] Ebd., S. 87f.

[2131] Hertel, 1888, S. 370; Hoppe, 1914, S. 64.

[2132] Hoppe, 1914, S. 88f.

[2133] Schumann, 1996, S. 104, kommt zu dem Ergebnis, dass der in das 14. Jahrhundert zu datierende Baukörper der Alten Abtei abgetragen und im 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts neu aufgeführt worden ist.

[2134] Jung, 1904, S. 16–18. Zur Datierung der Orgel in das Jahr 1503 vgl. Bünger/Wentz, 1941, S. 216.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

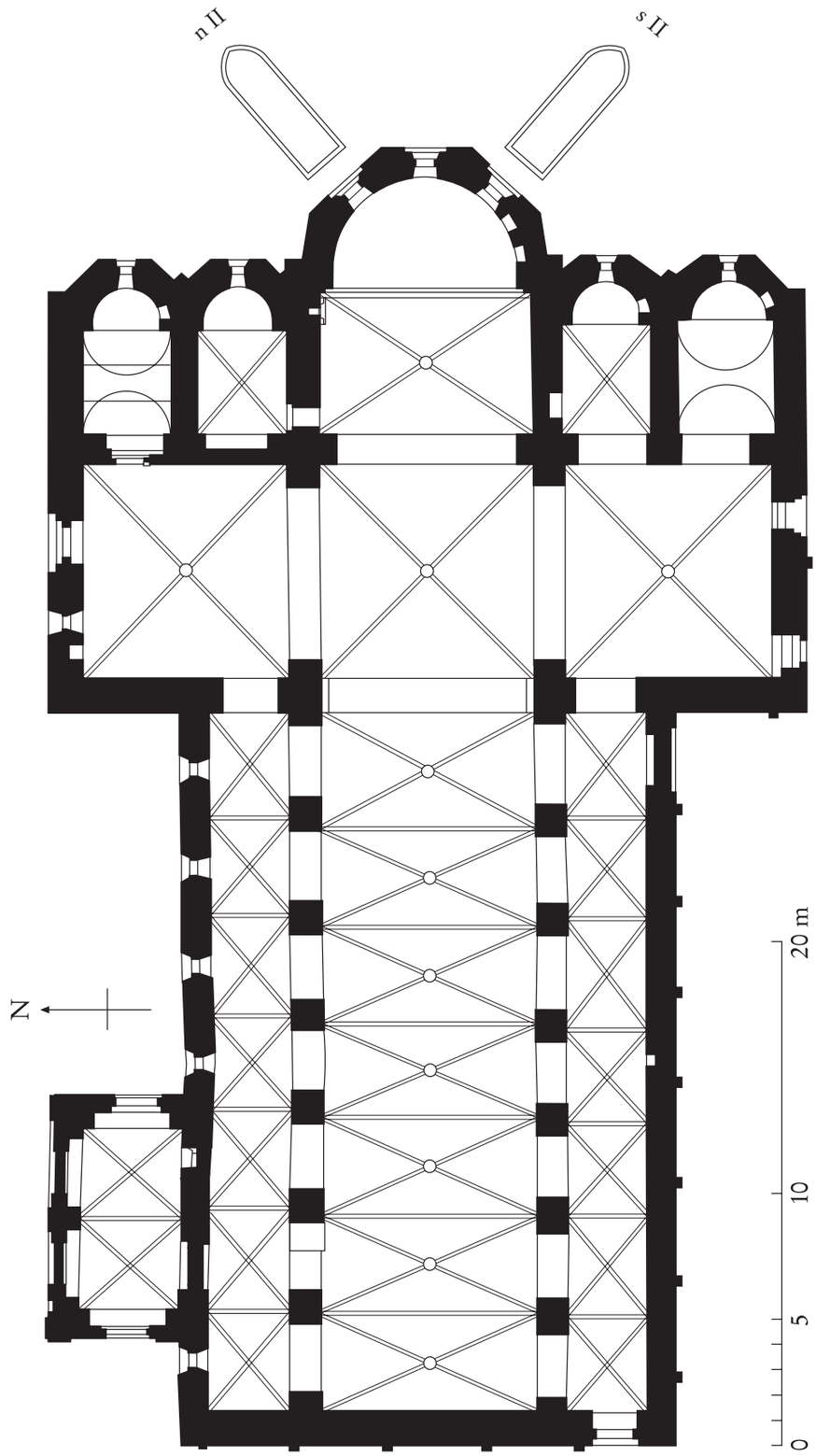


Fig. 495. Kloster Zinna, ehem. Zisterzienserklosterkirche. Grundriss mit Fensterschemata.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 496. Kloster Zinna, ehem. Zisterzienserklosterkirche. Innenraum nach Osten.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

auf dem Titelblatt des sogenannten Zinnaer Marienpsalters wiedergegeben; unklar bleibt, ob das mit zahlreichen Holzschnitten ausgestattete Buch in einer Werkstatt des Klosters hergestellt worden ist[2135].
1553 verließ im Zuge der Reformation mit Valerian Wagnitz der letzte Abt das Kloster Zinna[2136]. Es folgte die Säkularisation der Zisterze: Ihre Besitzungen auf dem Barnim wurden 1571 an Kurbrandenburg übertragen, während die Abtei zunächst mit Jüterbog im Besitz des Erzstifts Magdeburg verblieb. 1648 fiel die nunmehrige Domäne Zinna an Kursachsen, 1680 schließlich an Kurbrandenburg[2137].

Verglasungsgeschichte: Wiederholt werden in den Archivalien Instandsetzungsarbeiten an Fenstern der Kirche erwähnt, wobei jedoch offen bleiben muss, ob darin auch die drei Fenster der Hauptapsis einbezogen wurden[2138]. Ebenso kann nur darüber spekuliert werden, ob die Glasmalereien 1833 durch einen Hagelschlag, der die Kirche einem Bericht zufolge „fast aller ihrer Fensterscheiben besonders nach Mitternacht“ beraubte, in Mitleidenschaft gezogen wurden[2139].
Im Zeitraum von 1885 bis 1887 wurden die Fenster der Klosterkirche von Hofglasermeister Laake, Berlin, neu verglast[2140]. An den drei Glasmalereien führte man keine Restaurierungsmaßnahmen durch; sie wurden lediglich in ein neues Fensternetz aus länglichen Rauten gesetzt[2141]. Allerdings vertauschte Laake beim Einbau die Fensterplätze Bernhards und Benedikts – ein Fehler, der trotz einiger Beschwerden in den nächsten Jahren nicht behoben werden sollte[2142]. Im Juni 1894 wurde letztlich in Zusammenhang mit der anstehenden Restaurierung des gesamten Innenraums beschlossen, „die alten Glasmalereien in den Chorfenstern, soweit erforderlich, in Stand zu setzen und in angemessener Weise zu fassen“[2143]. Bei der umfangreichen Neugestaltung des Innenraums wurden 1897/98 auch die Glasmalereien der Hauptapsis berücksichtigt. Das Mittelfenster mit der Darstellung der Strahlenkranzmadonna wurde aufgrund seiner starken Beschädigungen herausgenommen; die Scheiben mit den Heiligen Benedikt und Bernhard wurden dagegen restauriert, ergänzt und – am richtigen Platz – wieder eingesetzt. Die Maßnahmen erfolgten durch die Glaserei Liebenow & Jarius, Berlin-Rixdorf[2144]. Zuletzt wurden die beiden Rechteckfenster bei einer Gesamtinstandsetzung des Innenraums 1976 von Heinz Hajna in Erfurt restauriert und nach Abschluss der Arbeiten im September 1977 mittels einer Eisenkonstruktion innen vor eine Schutzverglasung gesetzt[2145].

Rekonstruktion, Ikonographisches Programm: Während Maria als Patronin des Klosters und der Klosterkirche sowie als Schutzherrin des gesamten Zisterzienserordens in die Verglasung des Sanktuariums ihren Einzug fand, nahm man die beiden Mönche als wichtigste Ordensheilige der Zisterzienser in das Bildprogramm auf. Benedikt von Nursia, der im frühen 6. Jahrhundert die Mönchsregeln für den später nach ihm benannten Benediktinerorden niederschrieb, und Bernhard von Clairvaux, der diesen Orden im frühen 12. Jahrhundert umfassend reformierte, wenden sich zum mittleren Fenster (Fig. 497f.), in dem sich ursprünglich die Mariendarstellung befand. Eigentlich war es den Zisterziensern untersagt, ihre Konventsgebäude und Klosterkirchen mit bunten oder figürlichen Glasmalereien auszustatten, wie etwa einem Generalkapitelsbeschluss von 1147 zu entnehmen ist[2146]. Kleine Fensteröffnungen wie in Zinna sollten als Demutsbeweis mit sparsamem Grisaille-Muster ausgefüllt werden. Doch diese Vorschrift wurde bald gebrochen. Bereits Mitte des 13. Jahrhun-

2135 Hoppe, 1914, S. 107; Schmidt, 1996, S. 90.
2136 Hoppe, 1914, S. 203.
2137 Schmidt, 1996, S. 95.
2138 Ein frühes Zeugnis über die Verglasung der Klosteranlage und der Kirche findet sich 1546, Reg. Nr. 1094. Wiederholt wurde im späten 18. Jahrhundert der Zustand der „30 grossen Kirchfenster“ beklagt und zu ihrer Reparatur aufgefordert, Reg. Nr. 1095f.; 1844 wird zur Anschaffung neuer Kirchenfenster geraten, Reg. Nr. 1097; 1870, 1876, 1878 werden Fensterreparaturen genannt, Reg. Nr. 1098, 1100, 1102; 1877 gelten acht Fenster als reparaturbedürftig, Reg. Nr. 1101.
2139 Cante, 1995, S. 53.
2140 Über die Vorschläge und Planungen bezüglich der Fenster vgl. Reg. Nr. 1102–1112; mit der Ausführung der Arbeiten – Metallfenster in Blankverglasung in länglichen Rauten – wurde im November 1885 die Berliner Firma Laake beauftragt, Reg. Nr. 1113f.; im April 1887 waren die Maßnahmen abgeschlossen, Reg. Nr. 1115.
2141 Ein 1881 gestellter Antrag wurde abgelehnt. Eine Restaurierung der Chorfenster, so begründete man, sei keine notwendige, sondern lediglich eine verschönernde Maßnahme, Reg. Nr. 1111.
2142 Reg. Nr. 1116– 1118, 1122.
2143 Reg. Nr. 1119.
2144 Im Dezember 1897 stellte die Firma Liebenow & Jarius eine Rechnung in Höhe von 1.752 Mark für Glaserarbeiten, die in der Klosterkirche ausgeführt worden seien, Reg. Nr. 1120f.; im März 1898 wurde eine weitere, nicht näher bezeichnete Rechnung gelegt, Reg. Nr. 1123.
2145 Reg. Nr. 1148–1154. Ob die beiden Fenster von Instandsetzungsarbeiten des Jahres 1925 betroffen waren, muss unbeantwortet bleiben, Reg. Nr. 1143.
2146 Frese, 2006, S. 101.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 497. Hl. Bernhard von Clairvaux. Kloster Zinna, ehem. Zisterzienserklosterkirche, Chor n II. Brandenburg(?), um 1500/10. – Kat. Nr. 424.

Fig. 498. Hl. Benedikt von Nursia. Kloster Zinna, ehem. Zisterzienserklosterkirche, Chor s II. Brandenburg(?), um 1500/10. – Kat. Nr. 425.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

derts gab es erste Ansätze, Fenster mit figürlicher Malerei zu schmücken, und im 14. Jahrhundert eroberten aufwändige Prachtfenster die Ordensbauten der Zisterzienser, in denen auch Darstellungen Benedikts und Bernhards nicht fehlten[2147]. Für die Zisterzienserklosterkirche Hauterive bei Freiburg (Schweiz) beispielsweise wurde für das sechsbahnige Ostfenster um 1350 ein Vita-Christi-Zyklus geschaffen[2148]. Über diesem Zyklus wurden unter einer Tabernakelarchitektur die Standfiguren von sechs Heiligen eingefügt, wobei die beiden mittleren Lanzetten die Ordenspatrone Benedikt und Bernhard aufnehmen. Das Westfenster der Klosterkirche in Altenberg, vielleicht die Mater von Zinna, erhielt vor 1400 eine zu weiten Teilen noch erhaltene Farbverglasung[2149]. Das achtbahnige Fenster zeigt in zwei Reihen Grisaillefiguren, die von silbergelben, hochaufragenden Architekturtabernakeln umrahmt werden. In der unteren Zone stehen neben sechs weiteren Heiligen die beiden Ordenspatrone Benedikt und Bernhard. Die Altenberger Darstellungen könnten in ihrer Farbigkeit als Vorlagen für die Glasmalereien in Zinna gedient haben. In Altenberg wird der Kopf Bernhards von einem blauen Nimbus hinterfangen, während Benedikts Haupt ein roter Heiligenschein schmückt. In Zinna steht Benedikt vor einem rot-violetten, Bernhard vor einem blauen Brokattuch. Auch wenn für das 15. Jahrhundert urkundlich keinerlei Beziehungen zu Altenberg erkennbar sind[2150], so ist es trotzdem nicht ausgeschlossen, dass das bedeutende Zisterzienserkloster im künstlerischen Bereich für die Filia richtungsweisend gewesen ist.

Während man 1881 bei dem Benedikt- und Bernhardfenster lediglich einen Verlust von 1/16 vermerkte, so war das Mittelfenster über mehr als die Hälfte zerstört. „Zu erkennen sind“, so notierte der Kreisbauinspektor in einem Bericht, „in demselben noch der Glorienschein, aus verschiedenen Farben zusammengesetzt, die Mondsichel (zur Hälfte erhalten), auf welcher die Heilige steht, zur rechten Seite ein Benediktinermönch (zur Hälfte erhalten), in kleinem Maaßstabe, der ein Spruchband hält, auf welchem die Maria als Trösterin der Betrübten und Zuflucht der Sünder angerufen wird. Ebenso ist noch theilweise erhalten das Christuskind.“[2151] Auf dem Spruchband des Mönches – sicherlich ein Zisterzienser, und kein Benediktiner – war folgender Satz zu lesen: „O sancta Maria ora pro me peccatore“[2152]. Der Kreisbauinspektor bemerkte ein Flickstück in der „Schooßgegend“ Bernhards (Benedikts?), das seiner Auffassung nach im Zuge einer früher erfolgten Restaurierung dem Mittelfenster entnommen worden sei. Es handele sich hierbei „um eine weibliche Figur von kleinen Dimensionen, welche jedenfalls früher im mittleren Fenster unter dem Spruchband in kniender Haltung und als im Fegfeuer befindlich dargestellt war, und ihre Arme um Schutz flehend zu h. Maria emporhob“. Unter dieser kleinen Figur seien, so der Bericht, weitere Fragmente eingesetzt worden, darunter „der Kopf [...] eines Thieres, von welchem schwer zu bestimmen ist, ob dasselbe ein Pferd, einen Maulesel, oder gar den Teufel selbst darstellen soll“[2153]. Wilhelm JUNG ging in seiner 1904 gedruckten Dissertation auf die 1897 ausgebauten Scheibenreste des Mittelfensters ein[2154]. In diesem Werk ist auch die einzige erhaltene Abbildung des Fensters enthalten (Fig. 499)[2155]. JUNG beklagte zwar den Zustand des Glasgemäldes, doch könne man noch einiges erkennen: Auf einer Mondsichel stehe eine Strahlenkranzmadonna, die auf ihrem linken Arm das Jesuskind trage. Mit ihrer Rechten reiche sie dem Knaben einen roten Apfel, der mit seinen Händchen danach greife. Die Haare der Gottesmutter und ihres Sohnes seien ebenso wie die Strahlen des Glorienscheines von goldgelber Farbe. Den Mönch zu Füßen Marias identifizierte Jung als einen Zisterzienserabt. Hierfür sprachen sein Habit und der Krummstab, den er in den Händen hielt.

Pläne, die vorhandenen Reste der Glasmalerei zu ergänzen, in ein Fenster der Kirche einzusetzen oder in einer anderen Form zu präsentieren, blieben zunächst unausgeführt[2156]. Erst 1912 wurden die erhaltenen Fragmente von der Jüterboger Glaserei Reimann neu verbleit, fehlende Scheiben durch Blankglas ersetzt[2157]. 1927/28 inventarisierte Arthur MÄKELT die in einen Holzrahmen eingesetzte Scheibe schließlich in der Sakristei der Klosterkirche. Das Glasgemälde musste in der Zwischenzeit noch weitere Verluste hinnehmen. „Die bei Jung gegebene Abb.“, beklagte MÄKELT, „entspricht nicht mehr dem derz[eitigen] Zustande. Es fehlt an Breite etwa die Hälfte, an Höhe etwa ein Viertel. So fehlt der linke Teil der Mandorla. Vom Kind ist nur noch ein Fuß erhalten und der Apfel, der ganz unten eingebleit ist. Vom Stifter sind nur noch die Hände und Krummstab erhalten.“[2158] 1931 wurde noch einmal geplant, das „Marienfenster neu zu fassen und in eines der

[2147] LAABS, 2000; PARELLO, 2004, S. 165f.
[2148] CVMA SCHWEIZ III, 1965, S. 92f.
[2149] PARELLO, 2004, S. 176–180.
[2150] HOPPE, 1914, S. 108f.; BÜNGER/WENTZ, 1941, S. 209.
[2151] Reg. Nr. 1108.
[2152] Reg. Nr. 1099; OTTE, 1844, S. 49; JUNG, 1904, S. 47.
[2153] Reg. Nr. 1108.
[2154] JUNG, 1904, S. 46f.
[2155] Die Suche nach einer weiteren Abbildung des Fensters, unter anderem vor Ort und im Bildarchiv des Brandenburgischen Landesamts für Denkmalpflege, Wünsdorf, blieb ohne Erfolg.
[2156] Reg. Nr. 1124–1132.
[2157] Reg. Nr. 1133–1142.
[2158] MÄKELT, 1927/1928, S. 25 Anm. 1 [Anmerkungsseite 3].

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Seitenschiffsfenster einzusetzen“[2159]. Doch dieses Projekt blieb unausgeführt. Danach verliert sich, bis auf eine archivalische Erwähnung im Jahr 1932[2160], von den Fragmenten des Mittelfensters jede Spur.

Ihrer Bedeutung entsprechend fand Maria durch weitere Darstellungen und Erwähnungen im Sanktuarium der Klosterkirche hohe Verehrung. Auf dem Hochaltar stand bis 1703 ein Retabel „mit goldenen Marienbildern und Heiligen“[2161]. Einem 1669 angelegten Inventar zufolge besaß dieser Aufsatz „Drey gemahlte Taffeln“, also wohl ein Retabel aus einer Mitteltafel und zwei Seitenflügeln[2162]. Bereits im 14. Jahrhundert hatte man in den Fußboden vor dem Hochaltar quadratische Tonfliesen eingelassen, die in Majuskeln den Englischen Gruß wiedergeben[2163]. Neben den Tonfliesen und dem Altaraufsatz war Maria im prominenten Mittelfenster der Apsis im Altarraum einmal mehr bildlich gegenwärtig.

Folgt man den mittelalterlichen theologischen Vorstellungen, so ist die Strahlenkranzmadonna des Glasgemäldes ikonographisch eng mit dem apokalyptischen Weib verknüpft, das in der Offenbarung des Johannes Erwähnung findet. Dort wird berichtet, dass im Zuge des Jüngsten Gerichts eine Frau am Himmel erscheine, die mit der Sonne bekleidet sei, während sich zu ihren Füßen der Mond befinde (Offb 12,1). Ein Drache, so heißt es weiter, trete ihr entgegen, der ihr neu geborenes Kind verschlingen wolle. Die Attribute dieser himmlischen Sonnenjungfrau wurden auf Maria übertragen. Im 2. Viertel des 15. Jahrhunderts war der Typus der Mondsichel- und Strahlenkranzmadonna voll ausgebildet und weit verbreitet: Maria steht auf einer Mondsichel und wird von einer Strahlenglorie umgeben. Auf ihren Händen hält sie das Jesuskind[2164]. Zuweilen wird sie durch zwei Engel gekrönt, wie es etwa bei der Strahlenkranzmadonna in der Nikolaikirche zu Jüterbog anzutreffen ist (Kat. Nr. 419). Die Zinnaer Strahlenkranzmadonna wird allerdings noch um weitere Attribute vermehrt: Maria reicht ihrem Sohn einen roten Apfel. Folgt man den Beschreibungen des Kreisbauinspektors aus dem Jahr 1881, so streckte zu ihren Füßen eine Frau flehend ihre Arme zu Maria empor, daneben trieb ein drachen- oder schlangenähnliches Gebilde sein Unwesen. Während das Untier wieder auf dem Text der Offenbarung basiert, wird die unbekleidete Frau mit Eva gleichzusetzen sein. Sie fleht Maria, vor allem aber das Jesuskind an, sie zu erlösen. Der Gottessohn fasst mit seinen Händen nach der Ursache für ihre Verdammnis, den roten Apfel, den ihm Maria, die neue Eva, überreicht[2165]. Als Beispiel für diesen damals recht geläufigen Typus sei eine italienische Tafelmalerei aus dem 14. Jahrhundert genannt. Die Mitteltafel eines 1358 von Lippo Vanni angefertigten Triptychons zeigt die thronende Gottesmutter mit dem Jesusknaben[2166]. Zu ihren Füßen windet sich eine Schlange, daneben blickt Eva hoffnungsvoll zur Madonna empor. Auch im nordalpinen Raum wurde das Motiv der Mondsichel mit der Schlange verknüpft, wie ein 1510 bis 1520 entstandener Steinaltar im Dom zu Osnabrück

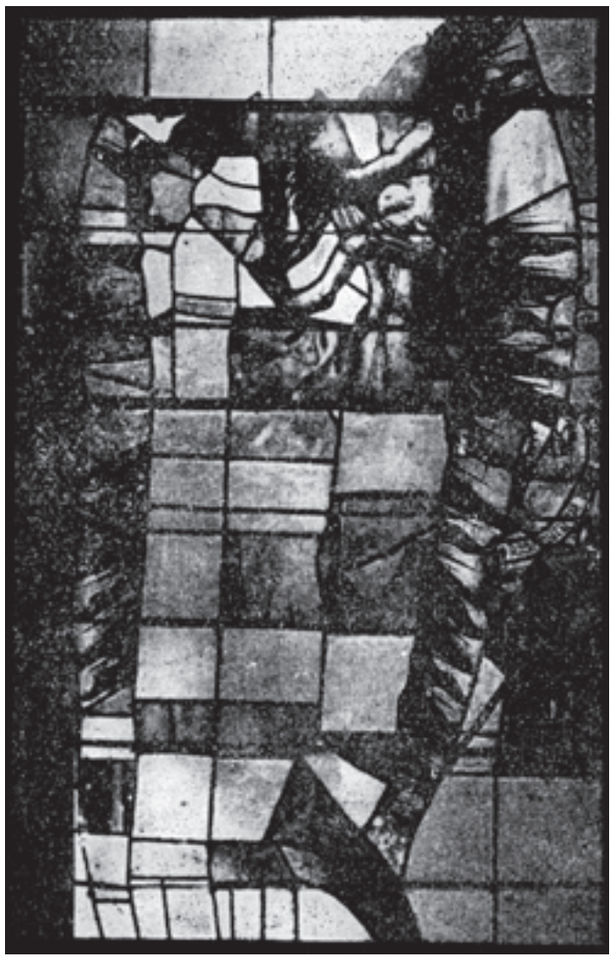


Fig. 499. Fragmente einer Strahlenkranzmadonna. Ehemals Kloster Zinna, ehem. Zisterzienserklosterkirche, Chor I.

[2159] Reg. Nr. 1144.
[2160] Reg. Nr. 1145.
[2161] Otte, 1844, S. 45, Anm. 27.
[2162] Cante, 1995, S. 97. An der Rückseite der Stipes ragt eine Konsole hervor. Ein darin eingebrachtes Zapfenloch diente wohl zur Aufnahme einer Stütze des Aufsatzes, Mäkelt, 1927/1928, S. 19.
[2163] Puttrich, 1846, S. 28, Abb. Taf. 12; Jung, 1904, S. 37f.; Mäkelt, 1927/1928, S. 18.
[2164] Schiller, 4,2, 1980, S. 198f.
[2165] Ebd., S. 192.
[2166] Ebd., Abb. 814.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

belegt[2167]. Maria steht dort triumphierend auf der Mondsichel. Unter der neuen Eva reißt die besiegte Schlange in einer Drohgebärde weit ihr Maul auf.

ERHALTUNG: Die Glasmalereien wurden 1897 von der Berliner Glaserei Liebenow & Jarius umfassend restauriert[2168]. Die Bleiruten wurden erneuert, zerstörte oder schlecht erhaltene Scherben ersetzt. Weitere Maßnahmen erfolgten 1976/77 durch Heinz Hajna. Fehlstellen ergänzte er mit „echt Antikglas", bemalte sie mit Schwarzlot und glich sie farblich dem Bestand an. Er beseitigte eigenen Angaben zufolge „eingeschlagene Gläser sowie Gläser einer früheren einfachen Reparatur, Gewandstücke und Gläser im Fond", aber auch „unschöne Notbleie". Alle Bruchstellen wurden mit Kunstharz geklebt, neue Randbleie angelötet. Hajna fertigte auch den Plan für die Eisenkonstruktion an, in die beide Rechteckfelder nach erfolgter Restaurierung innen vor die Außenschutzverglasung gesetzt wurden[2169]. Der Gesamteindruck der Glasmalereien wird durch die Ergänzungen von 1897 und 1976, aber auch durch Erhaltungsschäden getrübt. Die silbergelben Scherben sind rückseitig geringfügig, die violetten Gläser (Brokatvorhang hinter Benedikt) hingegen stark korrodiert, die blauen (Brokatvorhang hinter Bernhard) sind ebenso wie die weißen (Hände, Gesicht, Gewand, Rasenfläche) deutlich weniger angegriffen; lediglich die Halbtonmodellierung ist stellenweise berieben. Die auf der Vorderseite in kräftigen Strichen aufgetragenen Schraffuren und Konturen, aber auch die feineren Linien sind größtenteils gut erhalten.

KOMPOSITION, STIL, DATIERUNG: Beide Rechteckscheiben sind gleich gestaltet: Der Raum wird in der Tiefe durch einen Rasenboden definiert und nach hinten durch einen Vorhang mit Damastmuster (S. 11, XXII, 21f.) abgeschlossen. Marina FLÜGGE wies zu Recht darauf hin, dass die Strahlenkranzmadonna in der Jüterboger Pfarrkirche St. Nikolai (Kat. Nr. 419) stilistisch eng mit den beiden Heiligen in Verbindung zu bringen ist[2170]. Die hakenförmigen Falten, so FLÜGGE, seien sowohl in Jüterbog als auch im benachbarten Zinna zu finden, darüber hinaus herrsche bei allen Scheiben der weiß-gelbe Grundton vor, der entweder durch blau oder rot bereichert werde. Mit den um 1460/70 ausgeführten Glasmalereien im Brandenburger Dom, St. Jakobi in Stendal, in der Wallfahrtskirche in Wilsnack, der Pfarrkirche St. Johannis in Werben und der Katharinenkirche in Salzwedel haben die Zinnaer Scheiben diesen hellen Grundton gemeinsam. Die Zinnaer Gesichter sind jedoch faltenreicher, markanter. Der Faltenwurf des Gewandes verzichtet beinahe gänzlich auf modellierende Lasuren. Einzig Schraffuren, darunter vornehmlich Kreuzschraffuren, verdeutlichen Schatten und Tiefe, wie sie etwa auch in Holzschnitten, Kupferstichen und frühen Buchillustrationen zu finden sind. Auch wenn genaue Vorbilder nicht auszumachen sind, so ist es dennoch nicht abwegig, dass gedruckte Blätter als Vorlagen für die beiden Heiligen gedient haben. Als Auftraggeber wird einerseits Abt Nikolaus heranzuziehen sein, der nachweislich bis 1501 dem Konvent vorstand. Allerdings könnten die Glasmalereien auch in den ersten Jahren der Amtzeit Benedikts entstanden sein, der sich urkundlich zum ersten Mal im Jahr 1506 als Abt des Klosters Zinna belegen lässt. Benedikt von Nursia wäre dann nicht nur als Begründer des abendländischen Mönchtums, sondern auch als Namenspatron des regierenden Abts in das ikonographische Programm der Apsisfenster aufgenommen worden. Obwohl sich fränkische Einflüsse, etwa in den Physiognomien oder in den Faltenwürfen, bemerkbar machen[2171], dürften die Arbeiten, ähnlich wie die Jüterboger Strahlenkranzmadonna, um 1500/10 in einer mitteldeutschen, wohl brandenburgischen Werkstatt entstanden sein.

Vorbemerkung zum Katalog: Die Glasmalereien wurden im Dezember 2005 in ausgebautem Zustand untersucht und neu aufgenommen.

[2167] Ebd., Abb. 831.

[2168] Reg. Nr. 1120f., 1123; welche Maßnahmen zuvor an den Scheiben durchgeführt worden sind, ist den Quellen nicht zu entnehmen.

[2169] Reg. Nr. 1154.

[2170] FLÜGGE, 1998, S. 150, 223.

[2171] Vgl. hierzu auch die „Kunstgeschichtliche Einleitung" in diesem Band, S. 69.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

CHORFENSTER nord II

Lichtes Gesamtmaß: H. 385 cm, B. 95 cm.
Einfaches Rundbogenfenster. Das Rechteckfeld wurde 1977 innen vor eine farblose, neuzeitliche Rautenverglasung montiert.

KAT. NR. 424: HL. BERNHARD VON CLAIRVAUX

Fig. 497, 500, Abb. 498

Maße: H. 165 cm, B. 58 cm (mit Rahmen); H. 159 cm, B. 52 cm (ohne Rahmen).
Inschrift: Das Inschriftband unterhalb der Standfigur nennt in gotischer Minuskel den Namen des Dargestellten: Sanctus *bernhardus*.
Erhaltung: Die Rahmung wurde komplett erneuert (Hajna). Abgesehen von einigen Ergänzungen in der Rasenzone, in der Inschrift (Sanctus), im Gewand und Nimbus des Heiligen besitzt das Rechteckfeld weitgehend die alte Glassubstanz. Gesprungene Gläser, eines im Ärmelbereich, wurden mit Kunstharz geklebt und teilweise mit Antikglas geflickt; ein Loch im Gewandsaum, von dem strahlenförmig Risse ausgehen, wurde verbleit. Die Silbergelbgläser (Krümme, Nimbus) sind rückseitig von flächiger Korrosion mit punktförmigem Lochfraß betroffen; die Silbergelbauflage der Buchbeschläge intakt. Die rückseitige Halbtonbemalung des weißen Gewandes ist stellenweise berieben. Die blauen Gläser (Brokatvorhang) besitzen auf der Außenseite keine Bemalung; das Glas weist dort keine Beschädigungen auf. Die weißen Felder sind innenseitig vereinzelt von Korrosion betroffen. Schwarzlot weitestgehend intakt, Halbton dagegen berieben, besonders auffallend im Rasen oder Nimbus. Die Bemalung der Krümme ist in außerordentlich gutem Zustand, ebenso das in Halbton aufgetragene Brokatmuster. Das Bleinetz wurde erneuert.
Ikonographie: Die Darstellung des Heiligen entspricht – ebenso wie diejenige Benedikts – damals gebräuchlicher Ikonographie und weist keine Besonderheiten auf. Bernhard ist im Habit der Zisterzienser gekleidet. Das ringsum geschlossene, bis zu den Füßen reichende Obergewand, eine Kukulle, besitzt weite, lange Ärmel und eine Kapuze mit Schulterkragen. Dem tonsurierten Mönch mittleren Alters wurden seine geläufigsten Attribute beigegeben: Der Abtsstab weist auf seine Würde als Vorsteher der von ihm gegründeten Zisterze von Clairvaux hin, während das Buch seine Gelehrsamkeit herausstreicht[2172]. Das Weiß der Tracht und das Gold des Nimbus und des Abtsstabs kontrastiert mit dem Blau des Brokatvorhangs, der hinter dem Heiligen aufgespannt ist. Die blaue Farbe des Tuchs bezieht sich auf die Himmelskönigin Maria, die Bernhard hoch verehrte[2173].
Ornament: Die Krümme ist mit einem Band aus ausradierten Vierpässen hinterlegt. Unterhalb der Inschrift Zierband aus Dreiecken, alternierend weiß und blau. Im Hintergrund Damastmuster (S. 11, XXII, 21).
Datierung: Brandenburg(?), um 1500/10.

CVMA 86307, 86308

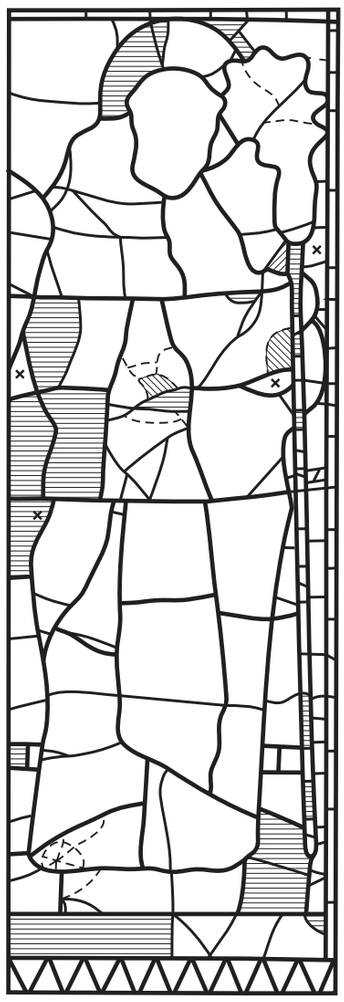


Fig. 500. ES Chor n II. – Kat. Nr. 424.

[2172] PAFFRATH, 1990, S. 34.
[2173] Ebd., S. 203, Anm. 380.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

CHORFENSTER süd II

Lichtes Gesamtmaß: H. 387 cm, B. 90 cm.
Einfaches Rundbogenfenster. Das Rechteckfeld wurde 1977 innen vor eine farblose, neuzeitliche Rautenverglasung montiert.

KAT. NR. 425: HL. BENEDIKT VON NURSIA

Fig. 498, 501, Abb. 499

Maße: H. 165,5 cm, B. 66 cm (mit Rahmen); H. 159 cm, B. 59 cm (ohne Rahmen).
Inschrift: Das Inschriftband unterhalb der Standfigur gibt in gotischer Minuskel den Namen des Heiligen wieder: *Sanctus benedictus venerab(i)l(is) p(ate)r.*
Erhaltung: Die Rahmung wurde komplett erneuert (Hajna). Zahlreiche Gläser wurden bei Restaurierungsmaßnahmen ergänzt, darunter der Kopf, mehrere Felder der Flocke und einige Teile des Brokatvorhangs. Rückseitig weisen die violetten Gläser (Brokatvorhang hinter Benedikt) stellenweise großporigen Lochfraß auf. Die auf der Außenseite aufgetragene Halbtonbemalung des Gewandes ist weitgehend intakt; die gelben Felder (Krümme, Nimbus) sind auf dieser Seite dagegen leicht korrodiert. Die vorderseitige Halbtonmodellierung ist stellenweise erheblich berieben (Nimbus, Rasen) und korrodiert (Gewand), im Großen und Ganzen allerdings weitestgehend intakt. Die Schwarzlotbemalung der Krümme ist in außerordentlich gutem Zustand. Das Bleinetz wurde erneuert.
Ikonographie: Benedikt, Gründer des Benediktinerordens, trägt die weiße Tracht der Zisterzienser. Bernhard hatte 1118 die um 530 verfassten Regeln Benedikts reformiert, verändert und erweitert und dadurch die Statuten des Zisterzienserordens verfasst. Werden Benedikt und Bernhard zusammen dargestellt, so besitzt Bernhard jugendliches Aussehen, während Benedikt – auch als Hinweis auf das Alter der beiden Orden – ältere Gesichtszüge trägt[2174]. Es ist deswegen fraglich, ob das heutige Antlitz eines jungen Mannes, das den Restaurierungsmaßnahmen von 1897/98 zuzuschreiben ist, den originalen Zustand wiedergibt. Wie Bernhard besaß Benedikt als Attribute zumeist einen Abtsstab und ein Buch, die ihn als Abt des Klosters Monte Cassino und Verfasser der Regeln des Benediktinerordens ausweisen[2175]. Auf dem Glasgemälde hält Benedikt zwar den Stab mit Sudarium in seiner rechten Hand, das Buch dagegen fehlt ebenso wie andere individuelle Attribute[2176]. Nicht zu klären ist die Bedeutung des knotenförmigen Gegenstandes, der oberhalb der linken Hand Benedikts angeordnet ist. Er war kein Bestandteil eines Beutelbuchs, da die Scheibe unterhalb der Hand original ist[2177].
Ornament: Die Krümme ist mit einem Band aus ausradierten Vierpässen hinterlegt. Unterhalb der Inschrift Zierband aus Dreiecken, alternierend weiß und blau. Im Hintergrund Damastmuster (S. 11, XXII, 22).
Datierung: Brandenburg(?), um 1500/10.

CVMA 86310, 86311
MM

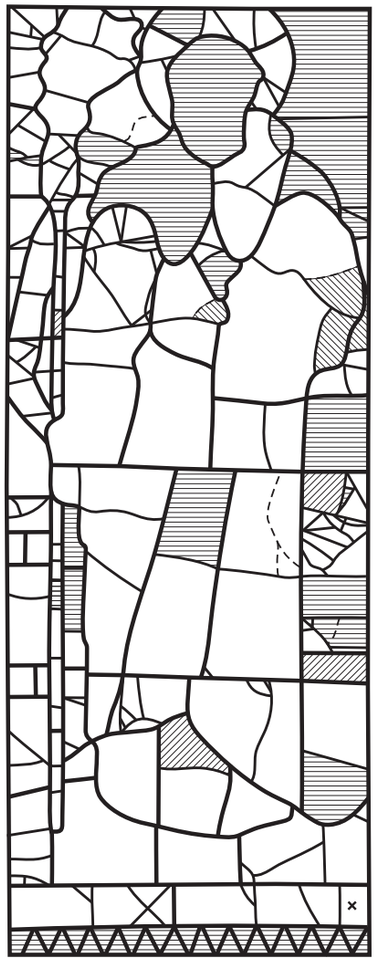


Fig. 501. ES Chor s II. – Kat. Nr. 425.

2174 Ebd., S. 86.
2175 DUBLER, 1953, S. 86f.
2176 Als zusätzliche Attribute besaß Benedikt etwa einen Messbecher, ein Sieb oder einen Raben, DUBLER, 1953, S. 92–94.
2177 Beispiele für Beutelbücher in ALKER, 1966.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

EHEMALS KUHSDORF · DORFKIRCHE

BIBLIOGRAPHIE: MIELKE, 1902, S. 31f. (Glasmalerei von 1260–1300, vermutlich der 1269, 1275, 1282, 1290, 1291 urkundlich erwähnte Conrad von Quitzow); KOPP, 1902, S. 45 (14. Jahrhundert); EICHHOLZ/SOLGER/SPATZ, 1907, S. 122f. (in n II, gegen 1300); KOPP, 1908, S. 15f. (Beschreibung des Glasgemäldes mit teilweise falschen Beobachtungen); OIDTMANN, 1912/1929, 1, S. 234 (letztes Drittel 13. Jahrhundert); HOPPE, 1930, S. 28 (um 1300); KOPP, 1934 (um 1260, wegen der Flickstücke vermutlich Teil eines vielleicht im 30jährigen Krieg zerstörten größeren Glasgemäldes); WENTZEL, 1954, S. 28, 106 (thüringisch-sächsisch, Mitte 13. Jahrhundert); THORMANN, 1959, S. 224f. (nördlich-niedersächsisch, Mitte 13. Jahrhundert); BAU- UND KUNSTDENKMALE POTSDAM, 1978, S. 394 (um 1260/70); DRACHENBERG/MAERCKER/RICHTER, 1979, S. 19, 213 (drittes Viertel 13. Jahrhundert, Parallelen bei den Naumburger Stifterfiguren; Karl-Joachim Maercker); KAT. AUSST. BERLIN, 1980, NR. 106 (Bericht der Restaurierung von Hajna 1973); ARNDT, 1982, S. 10–14 (um 1260/70); DENKMALE, 1987, S. 486 (13. Jahrhundert); KAT. AUSST. ERFURT, 1989, Kat.-Nr. 11 (das Paar ist als Stifter der Kirche anzusehen, sonst wie DRACHENBERG/MAERCKER/RICHTER, 1979); FAIT, 1991, S. 26 (1260/70); OBERHAIDACHER-HERZIG, 1993, S. 138–143 (wie KAT. AUSST. ERFURT, 1989); FLÜGGE, 1993, S. 42–46 (um 1260, die Scheibe, vielleicht Rest eines größeren Bestandes, wurde vermutlich um 1720 in Chor nII versetzt; das geschulterte Schwert Konrads, Zeichen seines Schultheißenamtes, sei der früheste Hinweis auf ein Schulzengericht in der Mark Brandenburg); RAUCH, 1997, S. 23 (wie KAT. AUSST. ERFURT, 1989); FLÜGGE, 1998, S. 160f. (stellt vielleicht den in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts lebenden Gründer von Kuhsdorf dar, Name der Frau ungewiss, sonst wie FLÜGGE, 1993); DEHIO, 2000b, S. 550 (3. Viertel 13. Jahrhundert); ENDERS, 2000, S. 65 (um 1260).

GEGENWÄRTIGER BESTAND: Das 1979 ins Dommuseum Brandenburg überführte Glasgemälde ist das einzige Zeugnis der ehemaligen Farbverglasung. Es wurde vermutlich schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts aus den Resten der damals noch vorhandenen Felder zusammengesetzt[2178]. Dafür sprechen die aus zwei verschiedenen Scheiben stammenden Figuren sowie die 1906 entfernten Fragmente von zwei Gewändern und einem Flügel (Fig. 506). Anstelle des Originals befindet sich heute in Chor n II eine von Heinz Hajna, Erfurt, angefertigte Kopie.

EF

BAUGESCHICHTE: Der Bau der rechteckigen Feldsteinkirche mit breitem Westturm wird in die 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts datiert (Fig. 502f.)[2179]. Die erste urkundliche Erwähnung der Kirche und damit auch des Ortes geschieht in Verbindung mit einer Altarstiftung im Jahr 1318[2180]. Von den drei Fenstern in der Ostwand ist das mittlere leicht überhöht. Das Schiff der kleinen Dorfkirche erhellen in den Längswänden je drei Lanzettfenster. Der Ostgiebel ist durch Backsteinblenden hervorgehoben. Das Patrozinium der Kirche ist nicht bekannt[2181]. Im Dreißigjährigen Krieg lagen Dorf und Kirche zwischen 1638 und 1650 wüst und menschenleer. Erst nach 1680 wurde begonnen, die umfangreichen Bauschäden an der Kirche zu beheben. Das Dach mit seinen beiden Giebeln, der Turm, die Innenwände, der Boden, das Gestühl und alle Fenster mussten damals repariert oder erneuert werden[2182].

VERGLASUNGSGESCHICHTE: Die heute im Dommuseum Brandenburg ausgestellte Scheibe aus Kuhsdorf gehört zu den ältesten Glasmalereien der Mark Brandenburg[2183]. Ihre frühe Geschichte bleibt unbekannt. Erste Hinweise finden sich aus der Zeit nach dem Dreißigjährigen Krieg. Von den Fenstern der teilweise zerstörten Kirche sollen nach einer Niederschrift

[2178] Belege dafür gibt es nicht, doch wurden bei der Instandsetzung der Kirche auch die Fenster ausgebessert, Reg. Nr. 1160. Ob es sich bei den 1721/22, 1725/26 und 1727/28 verkauften alten Kirchenfenstern um Glasmalereien handelte, ist nicht gewiss, Reg. Nr. 1162, 1165, 1167; FLÜGGE, 1993, S. 43.

[2179] BAU- UND KUNSTDENKMALE POTSDAM, 1978, S. 394; DEHIO, 2000b, S. 550.

[2180] KOPP, 1908, S. 3.

[2181] KOPP, Ebd., S. 4, vermutete auf Grund einer selten benutzten Bezeichnung des Pfarrackers als Annenacker ein Annenpatrozinium der Kirche.

[2182] Ebd., S. 6.

[2183] MIELKE, 1902, S. 31; THORMANN, 1959, S. 224.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

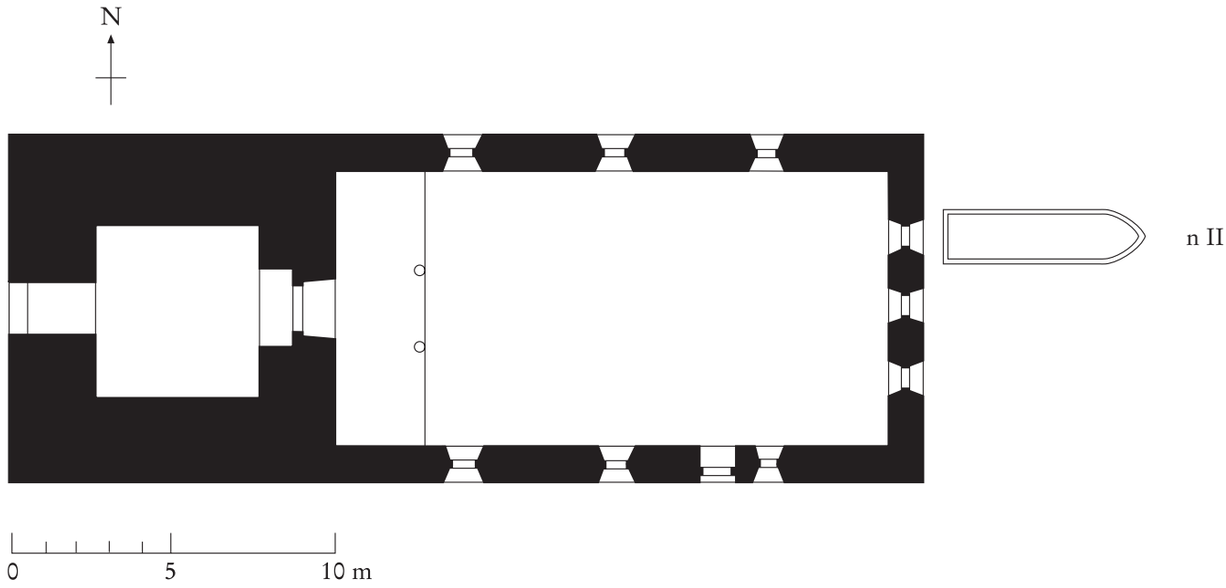


Fig. 502. Kuhsdorf, Dorfkirche. Grundriss mit Fensterschema.

des Pfarrers Joachim Stargardt von 1685 „etliche Fächer ganz neu und etliche auszubessern“ gewesen sein[2184]. Seit 1664 wurden wieder Kirchenrechnungen geführt, aber erst im Abrechnungszeitraum 1683–1685 Reparaturen an Fenstern der Kirche erwähnt[2185]. In den vorhergehenden und den nachfolgenden Jahren waren offenbar der Ausbau des bescheidenen Pfarrgehöftes und Reparaturen an Kirchendach und Turm vorrangig. Im Jahr 1705 wurden Windeisen für nicht bezeichnete Fenster gefertigt. Von besonderem Interesse ist die Nachricht, Fräulein Christina Elisabeth von der Jahn habe im selben Jahr eines von drei reparaturbedürftigen Fenstern gestiftet[2186]. Unklar ist, ob es sich um ein Schiff- oder ein Chorfenster gehandelt hat. Im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts scheint sich die finanzielle Lage der kleinen Gemeinde gebessert zu haben, denn 1708 wurde ein neues Pfarrhaus gebaut[2187], das bis ins 20. Jahrhundert genutzt wurde. Zwischen 1713 und 1714 fertigte man nicht näher bezeichnete neue Kirchenfenster an; im Folgejahr wurden weitere Glaserarbeiten abgerechnet[2188]. Im Zeitraum 1721 bis 1728 verkaufte man 15 alte Kirchenfenster[2189]. In den Jahren 1727/28, 1754/55, 1759/60, 1761/62, 1791/94, 1810, 1816, 1832, 1833, 1843, 1845, 1869, 1871, 1887, 1888, 1894, 1898 wurden Reparaturen an Fenstern durchgeführt[2190]. Den ersten Hinweis auf die Bedeutung und das hohe Alter der Kuhsdorfer Glasmalerei mit den Stifterfiguren, die fälschlich als Bischöfe von Havelberg aus der Familie von Quitzow bezeichnet werden, erhalten wir im Jahr 1822[2191].

Fig. 503. Kuhsdorf, Dorfkirche. Außenansicht von Nordosten.

2184 Kopp, 1908, S. 6.
2185 Reg. Nr. 1158.
2186 Reg. Nr. 1159. Vgl. dazu auch unten das Wappenfenster von der Jahn.
2187 DStArB, Kd 93/7, Kirchenrechnungsbuch 1664–1860, S. 54.
2188 Reg. Nr. 1160, 1161.
2189 Reg. Nr. 1162–1167. Da in derselben Zeit keine Ausgaben für neue Kirchenfenster verbucht werden, kann vermutet werden, dass es sich bei den verkauften um die bereits 1713–1714 herausgenommenen alten Fenster handelte.
2190 Reg. Nr. 1167–1184.
2191 Reg. Nr. 1174.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 504. Conrad von Quitzow und Frau Margarethe(?). Brandenburg, Dommuseum. Brandenburg(?), um 1270/80. – Kat. Nr. 426.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Nachdem der Provinzialkonservator im Jahr 1901 noch einmal den besonders schützenswerten Status der Scheibe betont hatte[2192], kam es schließlich zwischen Dezember 1906 und Februar 1907 zu einer gründlichen Restaurierung. Anstoß hatten die Bemühungen des damaligen Pfarrer Kopp gegeben[2193], der sich sowohl um die Finanzierung als auch um die Koordinierung von Anträgen, Gutachten und praktischen Arbeiten sehr verdient gemacht hatte. Bereits der ersten Entwurfsskizze von der geplanten Anordnung der Stifterfiguren mit einer neuzeitlichen Wappenscheibe (Fig. 505) stimmte der Provinzialkonservator zu[2194]. Die Stifterscheiben, die sich vor ihrer Restaurierung in einem Holzrahmen befunden hatten[2195], wurden in Abstimmung mit dem Provinzialkonservator durch Franz Rief, den Leiter der Berlin-Friedenauer Zweigstelle der in Frankfurt am Main ansässigen Glasmalerei-Werkstatt Linnemann, gründlich instand gesetzt[2196]. Teile der Randstreifen wurden ergänzt, die Bleie erneuert, die Gläser gereinigt (Inkarnate und rote Gläser blieben dunkel). Aus einer früheren Reparatur der Scheiben stammende Flickstücke wurden entfernt. Diese Bruchstücke geben einen Hinweis darauf, dass es außer den Stifterfiguren ursprünglich noch weitere Glasmalereien gegeben hat (Fig. 506)[2197]. Noch während der Arbeiten griff Rief den Gedanken Kopps auf, auch eine kleine Wappenscheibe von 1705[2198] aus dem Fenster über der ehemaligen Gruft und dem Patronatsstuhl in das Oberteil des Fensters n II zu versetzen[2199]. Im unteren Teil des fertigen Fensters wurden schließlich die Stifterbilder, im Bogenansatz das Wappen der von der Jahn angeordnet, während in die übrigen Flächen Antikverglasung in Viereckscheiben eingesetzt wurde.

Die Stifterbilder der Quitzows waren nicht zuletzt durch ihre Restaurierung einem großen Publikum bekannt geworden. Folgerichtig versuchte die Generalverwaltung des Kaiser-Friedrich-Museums im Jahr 1911, die Tafel für ihre Sammlungen zu erwerben, stieß dabei jedoch auf die Ablehnung von Gemeinde, Superintendentur und Konsistorium[2200]. Auch der Provinzialkonservator verweigerte seine Zustimmung mit dem Hinweis auf die ausgestorbene Familie Quitzow und den daher „großen urkundlichen Wert“ der

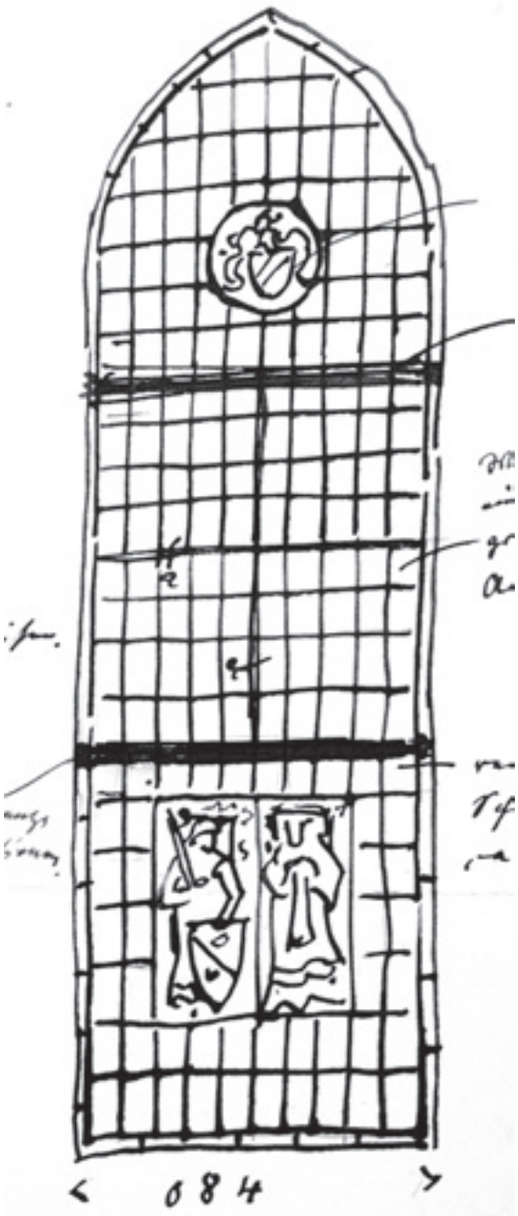


Fig. 505. Kuhsdorf, Dorfkirche. Entwurfsskizze zur Neugestaltung von Chor n II. Domstiftsarchiv Brandenburg an der Havel. Um 1905.

2192 Reg. Nr. 1185.
2193 Reg. Nr. 1186.
2194 Reg. Nr. 1187.
2195 Reg. Nr. KOPP, 1908, S. 14.
2196 Reg. Nr. 1188.
2197 DRACHENBERG/MAERCKER/RICHTER, 1979, S. 213 (Karl-Joachim Maercker); FLÜGGE, 1993, S. 44, hält es für möglich, dass die Stifterfiguren „einem oder mehreren Heiligen zugeordnet waren“. Sie führt dazu auch die unterschiedliche Größe und die eigenen Randborten an.
2198 DStArB, Kd 108/44 Glasfenster Kuhsdorf, Glocken Kuhsdorf und Mesendorf 1861–1954, o. S., nicht foliert, die angegebenen Maße der Scheibe: H.: 14 cm, B.: 9, 5 cm. Im Kirchenbuch finden sich für das 17. und 18. Jahrhundert mehrfach Stiftungen/Spenden durch Angehörige der Familie von der Jahn.
2199 Reg. Nr. 1192.
2200 Reg. Nr. 1201, 1203, 1205f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Darstellung[2201]. Ein Ankaufgesuch von privater Seite im Jahr 1922 wurde von der Gemeinde gänzlich ignoriert[2202]. Die Glasmalereien blieben in den folgenden rund 40 Jahren an ihrem Platz, wurden im Zweiten Weltkrieg nicht ausgebaut und gesichert. Im Jahr 1960 setzte sich das Kirchliche Bauamt beim Institut für Denkmalpflege um Mittel zur Restaurierung der Glasmalereien ein[2203]. Im Dezember 1964 beauftragte das Institut für Denkmalpflege Berlin die Glasmalereiwerkstatt Heinz Hajna, Erfurt, mit der Instandsetzung der Kuhsdorfer Scheibe, die jedoch erst im Juni 1971, nach Klärung der Eigentumsfrage und der späteren Unterbringung, begonnen werden konnte[2204]. Im Jahr 1974 erhielt die Kuhsdorfer Kirche eine Kopie der Scheibe[2205]. Das Original wurde von Hajna zerlegt und gereinigt, mehrere Brüche von Notbleien befreit und mit Polymethakrylat („Piaflex“) geklebt. Das Untergewand der Frau wurde gering ergänzt. Die Tafel erhielt eine neue Verbleiung. Die Innenzeichnung befand sich 1974 in sehr gutem Zustand[2206]. 1984 wurden – nach vorausgegangenen Versuchen im Zentralinstitut für anorganische Chemie der Akademie der Wissenschaften der DDR – die trüben Gläser durch Hydrazin aufgehellt[2207].

MV

Fig. 506. Kuhsdorf, Dorfkirche, Chor n II. Zustand vor 1907.

Ursprünglicher Standort: Wenn es sich, wie es den Anschein hat, bei den beiden Gestalten um Stifter der Kirche handelt, dürften sie sich in einem der drei Chorfenster befunden haben.

Ikonographie, Rekonstruktion: Schon auf den ersten Blick fällt die Haltung des Paares auf, das nicht wie etwa bei der Stiftung eines Fensters kniend, in fürbittender oder anbetender Pose gezeigt ist[2208], sondern frontal und selbstbewusst aufrecht vor dem Betrachter steht. Es folgt damit einem Bildtyp, der im 13. Jahrhundert insbesondere zur Darstellung von *fundatores*, von Kirchengründern diente[2209]. Diesem Bildtypus entspricht auch ihre Identifikation durch Namen und Wappen sowie die zeitgenössische Tracht mit den sorgfältig herausgestellten standespezifischen Zeichen. Die Bildnisse der Stifter hielten die Erinnerung an die Wohltaten wach, welche die Kirche von ihnen empfangen hatte, dürften jedoch in erster Linie auf ihr liturgisches Totengedenken bezogen sein[2210]. Der entsprechende Bezug zu ihrer Grablege war ursprünglich gewiss auch hier vorhanden[2211].

[2201] Reg. Nr. 1204.
[2202] Reg. Nr. 1208.
[2203] Reg. Nr. 1214.
[2204] Reg. Nr. 1226, 1236f. und weitere Regesten.
[2205] Bau- und Kunstdenkmale Potsdam, 1978, S. 394.
[2206] Denkmale, 1987, S. 486; Restaurierte Kunstwerke, S. 259f., Kat. Nr. 106.
[2207] Denkmale, 1987, S. 486.
[2208] Vgl. etwa das Glasgemälde mit einer stehenden Frauenfigur mit Kirchenfenster in der Kirche des ehem. Zisterzienserklosters Doberan (Chor n XV) aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, die Christa Richter mit Margarete von Dänemark identifiziert und um 1270/80 datiert, Richter, 1993, S. 169, Fig. 6.
[2209] Prominentestes Beispiel ist die Königsreihe (um 1235) im Nordquerhaus von Chartres, CV France Recensement II, 1981, S. 25 und 39.
[2210] Dies äußert schon Annalista Saxo in Sauerländer/Wollasch, 1984, S. 354 und 356; vgl. ferner Oberhaidacher-Herzig, 1993; Rauch, 1997, S. 21–32. Zur „memoria“ waren die Priester schon allein deshalb verpflichtet, weil der Stifter mit der Gründung der Kirche nicht nur der Bau und seine Einrichtung, sondern auch ihr Einkommen finanziert hatte, Oexle, 1984, S. 384–440.
[2211] Erhalten blieb davon freilich nichts. Ob sie sich unter den beiden längs gerichteten Brettern vor Chor s II befand, ist nicht gewiss. Bekannt ist lediglich, dass eine von den Quitzows um 1700 an der Nordseite der Kirche errichtete Familiengruft 1859 wieder abgerissen wurde, Kopp, 1908, S. 17. Dass die dort noch befindliche, aus der Erbauungszeit stammende, jedoch zugemauerte Tür auch vorher schon zu einer (Grab)Kapelle führte, ist unwahrscheinlich.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Seit MIELKE werden die beiden Personen mit Conrad und Margarethe von Quitzow identifiziert. Die seitdem geläufige Lesung der Inschriften bedarf jedoch der Ergänzung. Eindeutig sind nämlich neben den Worten *·DE·QVITSO* nur noch die Buchstaben *CO*, die mit dem anschließenden Worttrenner nur zu „Cons" bzw. „Conrad" ergänzt werden können[2212]. Die in der Querleiste folgenden Buchstaben *SVVON·*[2213]passen jedoch weder zum einen noch zum anderen Wort und machen auch in Verbindung mit *·DE·QVITSO* keinen Sinn. Daher drängt sich die Frage auf, ob sie nicht bei der Kompilation der Scheibe als Flickstücke aus einem anderen Feld übernommen wurden, vielleicht zusammen mit dem Ornamentstreifen darunter, der statt des Rautenmusters ein Rankenmotiv enthält. Sonderbar sind ferner die Buchstaben *VVRO·*. Sie sind mit demselben Perldekor verbunden wie *RERTHE·*, gehören also zweifellos zum gleichen Text. Der Punkt nach dem O besagt, dass es sich um ein komplettes Wort handelt. Es kann – ein entsprechendes lateinisches Wort gibt es nicht – nur Frau heißen, auch wenn sonst deutsche Inschriften erst ab dem 14. Jahrhundert vorkommen[2214]. Die Rekonstruktion der Buchstaben MARGA auf dem verlorenen Querstreifen ergibt sich daraus fast zwangsläufig. Beide Beobachtungen unterstützen die Vermutung, dass ursprünglich mehr Scheiben vorhanden waren.

Nimmt man die Darstellung ernst, so wurde die Kirche von Conrad von Quitzow gestiftet[2215]. Dass sie unter seinem Schutz stand, bezeugt auch das erhobene Schwert[2216], dessen Lederscheide wie üblich mit der Fessel umwickelt ist. Vermutlich ist er mit jenem Conrad von Quitzow identisch, der zwischen 1275 und 1291 mehrfach als Urkundenzeuge für die Markgrafen von Brandenburg erwähnt wird[2217]. Die Landesherren nennen ihn *fidelis noster miles*, d.h. er war Ritter und zählte zu ihren Vertrauten[2218]. Die Frau an seiner Seite scheint von höherer Herkunft, denn Hermelin, das Futter ihres Mantels, war damals den Fürsten vorbehalten[2219].

Dass die Portraitierten ein Ehepaar waren, folgt nicht zwingend aus der Darstellung. Das Flickstück im Rock der Frau sowie die drei 1906 entfernten zeitgenössischen Fragmente – über dem Kopf der Frau das Bruchstück eines Gewandes und links neben der unteren Partie ihres Kleides das eines Flügels(?) und eines weiteren Gewandes (Fig. 506) – belegen, dass die relativ kleinen Figuren entweder Teile einer größeren, vielleicht fensterfüllenden Darstellung oder eines mehrere Fenster umfassenden Bestandes waren. Zu vermuten ist ferner, dass das Fenster nicht nur ein einzelnes Glasgemälde enthielt, sondern eine komplette Farbverglasung. Geht man von einer damals üblichen mäßigen Größe der Scheiben aus, so dürften sich

[2212] Das sonst noch mögliche „comes" kommt wegen der urkundlich belegten Bezeichnung „miles" für die im 13. Jahrhundert bekannten Mitglieder der Familie von Quitzow, Conrad und Dietrich, nicht in Frage (CDB, 1,2, 1842, S. 196 (1295); vgl. Anm. 2217). „Co" für „comes" begegnet z.B. auf einem Reliquienkreuz aus Braunschweig, das Gräfin Gertrud nach 1038 für ihren verstorbenen Gemahl Graf Liudolf anfertigen ließ, BOOCKMANN, 1993, Nr. 273.

[2213] Die Buchstaben „ON" sind jedenfalls irritierend, denn sie sind zweifellos auf altes Glas gemalt, doch auf der Zeichnung Mielkes (MIELKE, 1902) und der Vorzustandsaufnahme nur als Fehlstelle zu erkennen.

[2214] Etwa um 1390 in dem der Patronin gewidmeten Fenster von St. Martha, Chor s VI, 5a, Nürnberg. Völlig ungewöhnlich waren lateinisch-deutsche Texte aber zumindest nicht in Handschriften, vgl. z.B. den Elisabethpsalter (1201–08), KROOS, 1978, S. 313, WOLTER-VON DEM KNESEBECK, 2001, S. 352.

[2215] Dies vermutet schon Karl-Joachim Maercker, KAT. AUSST. ERFURT, 1989, Nr. 11.

[2216] Die durch das erhobene Schwert symbolisierte Ausübung hoheitlicher Gewalt wird im Allgemeinen auf den Schutz der Kirche bezogen, CVMA ÖSTERREICH II,1, 1972, S. 119, Abb. 369, 378 (Herzog Heinrich II. Jasomirgott und Markgraf Leopold IV. aus dem Babenberger Stammbaum im Brunnenhaus des Zisterzienserklosters Heiligenkreuz, 1290/1300), S. 185, 189, Abb. 554, 569 (Herzog Heinrich II. Jasomirgott und Markgraf Adalbert in der Leopoldskapelle am Kreuzgang von Klosterneuburg, um 1330). Auf das Richteramt verweist es nur in ikonographischem Kontext, KOCHER, 1992. Ob es, wie FLÜGGE, 1993, S. 44 vermutet, zusammen mit dem als Amtstracht gedeuteten Surcot auf das Schultheißenamt des Stifters hinweist, also rein weltliche Bedeutung hat, scheint ungewiss, zumal Conrad als Adeliger ohnehin Inhaber eigenständiger Gerichtsbarkeit war, LMA, 4, 1989, Sp. 1322–1324, hier 1323 (Herbert Drüppel). Zu bedenken ist ferner, dass im Sachsenspiegel der Schulze zum Zeichen seines Amtes einen Hut mit breiter Krempe und hornartig gebogenem Kopfstück trägt, AMIRA, 1925, 1, S. 55f.

[2217] So am 28. April 1275, am 2. August 1276, in den Jahren 1282, 1287 und 1291, CDB, 1,15, 1858, Nr. 31; MEKLENBURGISCHES URKUNDENBUCH, 1864, Nr. 1406, CDB, 1,3, 1843, Nr. 16; CDB, 1,2, 1842, Nr. 2; CDB, 1,1, 1838, Nr. 12. Ungewiss ist, ob Conrad zugleich auch als Lokator von Kuhsdorf, das 1324/28 noch „Curdestorp" hieß, angesehen werden darf, CDB, 1,3, 1843, Nr. 44. Zur Gründung von Kuhsdorf und zur Formierung der terra Pritzwalk, die in der Stadtrechtsverleihung 1256 an das Terra-Zentrum Pritzwalk gipfelte, ENDERS, 2000, S. 65. Stammsitz der Familie war das Dorf Quitzow bei Perleberg, Ebd., S. 57.

[2218] CDB, 1,2, 1842, Nr. 2 (1287), vgl. auch ENDERS, 2000, S. 57.

[2219] KÜHNEL, 1992, S. 114f. Pelzfutter, meist Feh, begegnet bei zeitgenössischen Figuren öfter, seltener hingegen der durch kleine schwarze Schwänze als kostbar und fürstlich herausgehobene Hermelin. Vgl. etwa Herzog Heinrich II. Jasomirgott aus dem Babenberger Stammbaum im Brunnenhaus von Heiligenkreuz (1290/1300), CVMA ÖSTERREICH II,1, 1972, Abb. 369, oder Katharina von Savoyen, die Gemahlin Herzog Leopolds von Österreich im Klarenfenster der Klosterkirche von Königsfelden (kurz nach 1340), KURMANN-SCHWARZ, 2002, Farbabb. 57.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

bei 3,50 m[2220] Höhe und 0,78 m Breite etwa 12 bis 14 Scheiben in einem Fenster befunden haben. Ob freilich alle drei Fenster der Ostwand oder nur das mittlere mit Glasmalereien geschmückt waren, bleibt ungewiss. Sicher ist jedoch, dass Conrad von Quitzow mit der Farbverglasung die von ihm gestiftete Kirche nach dem Muster anspruchsvoller Vorbilder gestalten ließ. Nicht zuletzt deutet darauf auch die zur Schaufassade ausgebildeten Ostseite des Bauwerks (Fig. 503).

Komposition, Ornament: Die Komposition der Darstellungen weist eine überaus einfache Struktur auf. Wegen ihres hochrechteckigen Formats und der geraden, mit Inschriften versehenen Randleisten erinnert sie, zumindest auf den ersten Blick hin, an figürliche Grabplatten. Vermutlich handelt es sich aber um eine stark vereinfachte Version der sonst für Stifterbilder üblichen, von einem Schriftband mit umlaufendem Text gerahmten Langpässe[2221]. Der ungemusterte blaue bzw. rote Bildgrund entspricht der Tradition. Zu den geläufigen Motiven zählen auch die geschmeidigen, fein gezeichneten Ranken im Rahmen rechts neben Conrad[2222]. Verglichen damit wirken die beiden anderen Ornamente – die von einem Rautenband umschlossenen Vierpässe und die kreuzförmig angeordneten dicken Perlen – schlicht, ja fast primitiv. Dass auch sie auf verbreitete, von der Kreuzform abgeleitete Muster zurückgehen, sieht man erst auf den zweiten Blick[2223].

Stil, Datierung: Typengeschichtlicher Ausgangspunkt der Figuren sind die Stifterskulpturen aus dem Westchor des Naumburger Domes (1250/60)[2224]. Sie galten wohl als Inbegriff herrschaftlicher Repräsentation, nach ihrem Muster entstanden bald zahlreiche Standbilder und vor allem Grabplastiken. Ins Auge fällt insbesondere die Ähnlichkeit zu Svizzo und Reglindis – Conrad und Margarethe entsprechen ihnen in Haltung, Gestik und Tracht[2225]. Stilistisch besteht allerdings keinerlei Verbindung zwischen den auch in künstlerischer Hinsicht herausragenden Bildwerken und den Glasmalereien aus der kleinen Dorfkirche in Kuhsdorf. Das erweist allein schon ein Blick auf die Köpfe. Die Gesichter der Naumburger Fürsten zeichnen sich durch eine erstaunliche, in ihrer Zeit nicht mehr erreichte Lebensnähe aus, durch Individualität und spontane Mimik. Die Gesichter der Quitzows hingegen sind idealisiert, ja schematisiert, mit vollen Wangen, schmalem Mund und rundem kleinem Kinn. Am auffälligsten daran sind die eindringlich blickenden großen mandelförmigen Augen. Ihren Zügen haftet etwas Puppenhaftes, sehr Jugendliches an, das durch den gerade erst sprießenden Bart Conrads noch verstärkt wird. Unterschiede bestehen aber auch in Gewandbehandlung, Faltenwurf und Drapierung der Mäntel. Die Naumburger Stifter tragen Kostüme aus schwerem Stoff, sie fallen glatt oder in geraden Röhrenfalten herab, der Körper darunter scheint greifbar und bleibt doch weitgehend verborgen. Umgeschlagene Mäntel, sich am Saum stauende Kleider bilden weich fließende kurvige Falten. Auch der Surcot Conrads ist aus dickem Stoff, wie man an den breiten Kanten des Reiterschlitzes sieht. Trotzdem schmiegt sich das Gewebe eng an die Gliedmaßen, bildet an Oberschenkeln und Waden dicht gereihte Zerrfalten, so dass sich die Beine plastisch darunter abzeichnen, und bauscht sich über dem Gürtel zu Fältchen mit schlaufenförmigen Enden. Eine Reihe kurzer Falten und Ösen betont auch die Rundung seines Unterarms, während sich unter den Achseln strahlenförmige Falten hinziehen. Bemerkenswert an der Tracht Margaretes sind die gratigen eckig umknickenden Falten am Saum ihres Kleides und die drei seitlichen, steif vom Körper abstehenden und in der Breite gestuften Schüsselfalten in ihrem Mantel.

Bildwerke, die der Glasmalerei stilistisch unmittelbar verwandt sind, sucht man in der Region und auch im weiteren Umkreis vergebens. Gerade aus der frühen Zeit sind hier kaum Kunstwerke erhalten. Aber es finden sich Anhaltspunkte, die zumindest einzelne Merkmale verständlicher machen[2226]. Die „nassen“ Stoffe, die, wie bei Conrads Surcot, an den erha-

[2220] Die drei Fenster der Ostwand waren ursprünglich gleich hoch, das mittlere wurde vermutlich beim Einbau des Kanzelaltars zu Beginn des 18. Jahrhunderts zugesetzt und um 80 cm verkürzt.

[2221] Vgl. etwa den Babenberger Stammbaum im Brunnenhaus von Heiligenkreuz (1290/1300), CVMA Österreich II,1, 1972, Abb. 362–381.

[2222] Sie begegnen beispielsweise in den Schriftbändern der Cosmas- und Damianscheiben aus der Goslarer Marktkirche (um 1250), Kahsnitz, 1975.

[2223] Vgl. etwa die aus ähnlich dicken kreuzförmig angeordneten Perlen bestehende Stoffmuster auf dem Fragment eines Schreins aus Mülheim an der Ruhr (zweites Drittel 13. Jahrhundert), Kobler, 1997, Abb. 16f.

[2224] Schubert, 1997, S. 184f.

[2225] Drachenberg/Maercker/Richter, 1979, S. 213 (Karl-Joachim Maercker); Flügge, 1993; Flügge, 1999.

[2226] Die Kleidung des Paares bietet keinen Hinweis auf eine Datierung, sämtliche Details begegnen auch sonst zwischen 1230/40 und 1280/90, wenngleich Fehkragen, wie der Margarethes, nach 1260 seltener werden und die Gürtel dann meist deutlich schmaler sind als der Conrads, Kat. Ausst. Nürnberg, 1992, S. 74, 182f. Einen Fehkragen tragen z. B. die hl. Katharina in Kloster Neuendorf (um 1240) und Königin Margarethe von Dänemark in Doberan (um 1270/80, vgl. Anm. 2208), Drachenberg/Maercker/Richter, 1979, S. 197, Abb. 15, 32.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

benen Stellen des Körpers glatt anliegen und seitlich davon in dichten schrägen Falten die Gliedmaßen modellieren, sind ein typisches Element der spätromanischen, von byzantinischem Formengut geprägten Kunst. Sie begegnen beispielsweise in den Miniaturen des Brandenburger Evangelistars (um 1200/10), desgleichen das kalligraphische Raster aus kurzen Strichen und Muldenfältchen an Conrads Unterarm[2227]. Neben diesen altertümlichen Zügen steht allerdings auch Modernes, stehen Einflüsse zeitgenössischer Kunst. Charakteristisch hierfür sind etwa die Schüsselfalten im Mantel Margarethes, die in der mitteldeutschen Malerei, etwas später als in der Bildnerei, ab circa 1270 auftreten[2228]. Ein seit der Jahrhundertmitte gleichfalls sehr verbreitetes Motiv sind die strahlenförmigen Falten unter den Achseln Conrads[2229]. In die Zeit um 1270 weisen auch die eckig umknickenden Falten; ihre gemäßigte Form entspricht dem ausklingenden Zackenstil, ebenso wie der bereits geschlossene Umriss der Gewänder ohne spitz abstehende Enden. Bezeichnend sind ferner die idealisierten, sehr jungen und ein wenig puppenhaften Gesichter. Sie gehen auf westliche frühgotische Einflüsse zurück und lösen die ausdrucksstärkeren, oft auch mürrisch-asketischen Physiognomien der älteren byzantinisierenden Malerei ab. Vor allem unter den Skulpturen ließen sich hier viele zum Vergleich anführen, etwa das Bildnis der Stifterin Agnes von Meißen aus Kloster Wienhausen (1260/70)[2230]. Sie gleicht Margarethe wie eine Schwester, blickt eindringlich wie sie aus weit geöffneten Augen. Die großen Augen, die das Pathos der Physiognomie steigern sollen, gehen zwar gleichfalls auf ältere Traditionen zurück[2231], begegnen jedoch gerade bei frühgotischen Bildwerken recht häufig, etwa bei dem hl. Johannes Evangelist(?) auf dem Glasmalereifragment aus dem Schweriner Dom (Ende 13. Jahrhundert)[2232].

Charakteristisch für den Stil der Stifterscheibe ist demnach das Nebeneinander altertümlicher und zeitgenössischer Elemente. Das ist in der norddeutschen und sächsisch-thüringischen Glasmalerei des 13. Jahrhunderts ein recht häufiges Phänomen, bedingt durch die vielfältige Verflechtung der Kunstzentren. Bekannte Beispiele sind der Cosmas-Damian-Zyklus in der Goslarer Marktkirche (um 1250) oder die Bildfenster in den Domen von Merseburg (um 1260) und Meißen (um 1260/68) sowie auf Burg Falkenstein (um 1260/70)[2233]. Die Gegenüberstellung zeigt jedoch deutlich, dass deren Erscheinungsbild insgesamt viel stärker von den Einwirkungen byzantinischen Formengutes geprägt ist. Im Vergleich mit ihrer stilistischen Eleganz fällt die naive Haltung, das Provinzielle der Kuhsdorfer Scheibe umso mehr ins Auge. Ganz abgesehen von der vereinfachten Komposition und den vergröberten geometrischen Ornamenten trägt hierzu auch die Unbekümmertheit bei, mit der die Motive verschiedener stilistischer Herkunft nebeneinander stehen. Nach den modernsten Details zu schließen, dürfte das Glasgemälde um 1270/80 entstanden sein.

[2227] Braun-Niehr, 2005, vgl. etwa fol. 34r, Taf. 17.

[2228] Kroos, 1997, S. 73–86, hier S. 82, auch mit dem Hinweis auf den Magdeburger Psalter von 1276 (ehem. Metz, Bibliothèque municipale Ms. 1200, vernichtet im Zweiten Weltkrieg).

[2229] Kat. Ausst. Nürnberg, 1992, S. 74.

[2230] Hengevoss-Dürkopp, 1994, Abb. 1.

[2231] Zum Beispiel die um 1230 entstandenen Glasmalereifragmente der Oboedientia und einer Heiligen im Dommuseum Brandenburg, vgl. Kat. Nr. 265f.

[2232] Es ist das einzige erhaltene Fragment der ursprünglichen Farbverglasung, Kat. Ausst. Erfurt, 1989, Nr. 18 (Karl-Joachim Maercker).

[2233] Kahsnitz, 1975; Maercker, 2000; Maercker, 2001; Meißen Dom, in: Glasmalerei aus acht Jahrhunderten, 1997, S. 36f., Kat. Nr. 6 (Angela Nickel). Dem gleichen Kunstkreis zuzuordnen ist wohl die Stifterscheibe aus der Dorfkirche in Lindena (um 1250/60), vgl. Kat. Nr. 427.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

BRANDENBURG AN DER HAVEL · DOMMUSEUM DES DOMSTIFTS BRANDENBURG

KAT. NR. 426: CONRAD VON QUITZOW UND FRAU MARGARETHE(?)

Fig. 504, 506f., Abb. 500

Maße: H. 52,7 cm, B. 46 cm, mit den seitlich angesetzten Streifen 56 cm (B. der linken Scheibenhälfte 25,5 cm, der rechten Hälfte 20 cm.). Inv. Nr. V 346 K6.

Inschriften: In frühgotischer Mischmajuskel, mit eingerollten Bogen und Balken, Bogenschwellungen und keilförmig verbreiterten Schaftenden: links neben dem Schwert *CO* und ein Worttrenner in Form einer liegenden Ranke, über dem Kopf des Ritters *SVVON*[2234], auf dem Streifen zwischen dem Paar *·DE·QVITSO·*, auf den Streifen links und rechts oben neben der Frau *VVRO* und *RERTHE*.

Erhaltung: Das Format ist nicht mehr das ursprüngliche, die Scheibe ist kompiliert. 1906/07 von Franz Rief, Firma Linnemann, Berlin, gereinigt, geringfügig ergänzt und neu verbleit. 1973 von Heinz Hajna in Erfurt restauriert, mit Natriumtripolyphosphat gewaschen, einzelne Sprünge geklebt, teilweise ergänzt, wiederum neu verbleit und 1979 in Kupfer neu gefasst. 1986 von Lehmann, Berlin-Weißensee, konserviert, zur Aufhellung der Verbräunung nach Anweisung von Dr. Müller, Bundesanstalt für Materialprüfung, Berlin, eine Zeit lang über einem Hydracinbad den aufsteigenden Dämpfen ausgesetzt.

Innenseite: Schwarzlotkonturen stabil; Halbtöne scheinbar intakt, doch lässt die teilweise graue bzw. leicht verschleierte Oberfläche erkennen, dass die Korrosion bereits eingesetzt hat. Die grünen und inkarnatfarbenen Gläser intakt, die weißen und gelben mit stumpfer Oberfläche, doch sonst gut erhalten. Vereinzelter punktförmiger Lochfraß auf den blauen, stellenweise etwas mehr auf den roten Gläsern. Außenseite: Die Bemalung nur noch im Ansatz vorhanden, z.B. auf den Händen und dem Mantel der Frau. Auf den grünen Gläsern partiell Lochfraß mit hellen Rückständen. Die übrigen Gläser flächig korrodiert, mit kreidigen Belägen, die sich auf den weißen und gelben Gläsern zu einer festen Kruste verdichtet haben.

Ikonographie, Komposition: Beide Gestalten sind in ganzer Figur frontal nebeneinander, doch mit einer leichten Wendung des Hauptes einander zugewandt dargestellt. Der Mann ist wie üblich größer und steht auf der höherwertigen rechten Seite. Er hält in seiner Rechten das erhobene Schwert, mit der Linken präsentiert er den vor ihm stehenden Wappenschild der Quitzows. In seiner Haltung – breitbeinig, mit breiten Schultern und leicht angewinkelten Armen – kommen Kraft und Entschlossenheit zum Ausdruck. Die Frau sieht halb zu ihm hinüber und greift mit der Linken spielerisch in die Schnur ihres Mantels. Beide entsprechen in ihrer rollenspezifischen Differenzierung dem zeitgenössischen Ideal eines ritterlichen Paares. Ihr Stand wird durch die Kostbarkeit der Gewänder unterstrichen. Er trägt über dem gelben langärmeligen Gewand eine blaue, mit Ornamentborten besetzte Suckenie, die am Hals mit einer grünen Leiste geschlossen ist, dazu einen grünen Gürtel und gelbe gemusterte Schuhe. Sie hingegen trägt ein spitzengesäumtes Gebende mit Stirnreif und über dem gelben Kleid einen roten Mantel, den sie mit ihrer linken Hand kunstvoll so gerafft hält, dass die aufspringende Vorderkante die mit Hermelin gefütterte Innenseite zur Geltung zu bringt. Ein Pelzkragen und bunte Zierstreifen auf Kleid und Mantel betonen Luxus.

Datierung: Brandenburg(?), um 1270/80.

Fig. 507. ES ehem. Chor n II. – Kat. Nr. 426.

CVMA 22479

EF

[2234] Auf der Aufnahme von 1907 (Fig. 506) sieht man, dass die gesprungene Scherbe mit den Buchstaben „ON“ damals noch überkittet war.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

LINDENA · DORFKIRCHE

BIBLIOGRAPHIE: KÖHLER, 1853, S. 204f. (identifiziert den Stifter mit Volkmar von Colditz, der 1253 in einer Urkunde des Klosters Doberlug genannt wird; Umzeichnung der Scheibe); BERGAU, 1885, S. 496 (Erwähnung); ADLER, 1862/1898, 2, S. 30, (Erwähnung); LOTZ, 1862, S. 182 (Erwähnung); HOLTZE, 1865, S. 331 (Erwähnung eines Vortrags von KÖHLER über das Lindenaer Glasfenster, „von welchem eine Zeichnung vorlag"; Datierung „in das 13. Jahrhundert"); OIDTMANN, 1898, S. 219f. (in der Dorfkirche hat sich „ein kleines Grisailfenster aus der romanisch-gothischen Übergangsperiode, etwa aus der Zeit um 1270, in unsere Tage herübergerettet"); OIDTMANN, 1912/1929, 1, S. 40, 144 (Beschreibung des „noch stark romanisierenden, farbig durchsetzten" Grisaillemusters, „um die Mitte des 13. Jahrhunderts" entstanden); JUNG/SPATZ, 1917, S. 321 („Technik der Malerei, Linienführung des Ornaments und Duktus der Buchstaben sprechen für die Mitte des 13. Jahrh. als Zeit der Entstehung"); BASTIAN, 1934, S. 927f. (versucht, den Stifter mit einem Ritter Volkmar aus Köllitzsch in Verbindung zu bringen); WENTZEL, 1951a, S. 27, und WENTZEL, 1954, S. 28 (sieht in den Glasmalereien einen östlichen „Ausläufer der älteren Erfurter Barfüßer-Werkstatt", die kurz nach 1228 tätig gewesen ist); WENTZEL, 1951b, o. S. („um 1240/50"); THORMANN, 1959, S. 224 (Lindena gehört zusammen mit der Kuhsdorfer Stifterscheibe zu den „ältesten märkischen Denkmälern der Glasmalerei", die „aus der Mitte des 13. Jahrhunderts" stammen); CVMA DEUTSCHLAND XV,1, 1976, S. 31 (vermuten einen „Maler des nahen Zisterzienserklosters Dobrilugk" als Verfertiger der Scheibe; sehen keine Verknüpfung zu den Malereien der Erfurter Barfüßerkirche); SCHLEIFF, 1978, S. 149 (um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden); DRACHENBERG/MAERCKER/RICHTER, 1979, S. 213 (datiert das Fenster „nach Mitte 13. Jh."; Karl-Joachim Maercker); GLASMALEREI AUS ACHT JAHRHUNDERTEN, 1997, S. 32f., Kat. Nr. 4 (Datierung um 1230, sieht stilistische Verwandtschaft mit Glasmalerei aus der Erfurter Barfüßerkirche; Marina Flügge); FLÜGGE, 1998, S. 168–170 (wie GLASMALEREI AUS ACHT JAHRHUNDERTEN, 1997); DEHIO, 2000b, S. 593 (liefert mit „um 1230" und „nach M. 13. Jh." zwei Datierungsvorschläge).

GEGENWÄRTIGER BESTAND: Einzig im Fenster n II der Apsis sitzt vor einer Außenschutzverglasung des ausgehenden 19. Jahrhunderts mittelalterliches Glas (Fig. 510). Die Scheibe dürfte aufgrund der Maße den originalen Standort einnehmen; hierfür spricht auch der nach rechts, zum Mittelfenster hin gedrehte Körper der Stifterfigur. Die übrigen Fensterfüllungen bestehen aus einfachen Blankverglasungen. Von weiteren Glasmalereien ist nichts überliefert, doch könnten zumindest die beiden weiteren Fenster der Apsis (I, s II) ursprünglich mit farbigen Fensterverschlüssen ausgestattet gewesen sein.

BAUGESCHICHTE: Das Dorf Lindena, das nur wenige Kilometer südlich des Städtchens Doberlug-Kirchhain an der Kleinen Elster liegt, wird in einer Urkunde vom 22. Juli 1234 als „villa Lindenowe" namentlich erwähnt[2235]. Markgraf Heinrich III. (der Erlauchte) von Meißen (1218–1288) bestätigte das Dorf darin zusammen mit 24 anderen benachbarten Ortschaften als Besitz des Zisterzienserklosters Doberlug (urspr. Dobrilugk), das 1165 von Dietrich von Landsberg, dem zweiten Sohn des Markgrafen Konrad von Meißen, gegründet worden war[2236]. Das Kloster, das von Volkenroda in Thüringen aus besiedelt wurde, war dem Schriftstück zufolge nicht nur Eigentümer des ungefähr um 1200 gegründeten Dorfes[2237], sondern auch Patron der Dorfkirche und somit für die Baulast verantwortlich. Lindena gehörte als Ortschaft im Markgraftum Niederlausitz kirchenpolitisch zum Bistum Meißen.
Das Lindenaer Gotteshaus, eine Filia der nahe gelegenen Pfarrkirche Schönborn[2238], wurde in der Nachfolge der um 1185 begonnenen und um die Mitte des 13. Jahrhunderts vollendeten Kirche St. Marien des Klosters Doberlug errichtet. Die gedrungene, dreischiffige Basilika, deren Ziegelmauern auf einem Unterbau aus Rasenstein ruhen, folgt, wie die Kloster-

[2235] LEHMANN, 1941, Nr. 21, S. 20f. Bereits im Jahr 1228 wird ein Geistlicher aus „Lyndenowe" namens Arnold unter den Zeugen einer Urkunde aufgelistet: LEHMANN, 1941, Nr. 13, S. 14f.

[2236] LEHMANN, 1917, S. 13–15; LEHMANN, 1941, S. 1.

[2237] JUNG/SPATZ, 1917, S. 317.

[2238] Ebd.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

kirche Doberlug, im Langhaus dem gebundenen System[2239] (Fig. 508f.). Klaus MERTENS konnte nachweisen, dass die beiden Seitenschiffe erst in einem zweiten Bauabschnitt mit Baumaterial aus der klösterlichen Ziegelei an einen Kernbau aus den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts angefügt wurden[2240]. Um die Jahrhundertmitte muss der Bau weitgehend abgeschlossen gewesen sein, denn in einer Urkunde Papst Innozenz' IV. vom 9. April 1253 wird im Dorf „Lindennowe" eine Kirche erwähnt[2241]. Kreuzgratgewölbe überspannen die Seitenschiffe, während man sich im Mittelschiff und im Sanktuarium für Rippengewölbe entschieden hat. Die Rippen des Altarraumgewölbes – zwei Rundstäbe, die einen Mittelstab begleiten – folgen im Aufbau denen des Hauptchors der nahen Klosterkirche[2242]. An den Altarraum schließt die mit einer Halbkuppel überwölbte Apsis an, deren Wand drei schmale, hohe Spitzbogenfenster aufnimmt. Ein aus Sandstein gearbeiteter, wohl an originaler Stelle inmitten des Langhauses auf einem Piedestal stehender Taufstein aus der Bauzeit scheint zu belegen, dass die Kirche, deren Patrozinium im Dunkeln bleibt, bereits früh reich ausgestattet war[2243]. Daneben hat sich eine als Aufbewahrungsort für Gewänder und liturgisches Gerät genutzte Einbaumtruhe erhalten. Dendrochronologischen Untersuchungen zufolge wurde der Baum um das Jahr 1220 gefällt[2244].

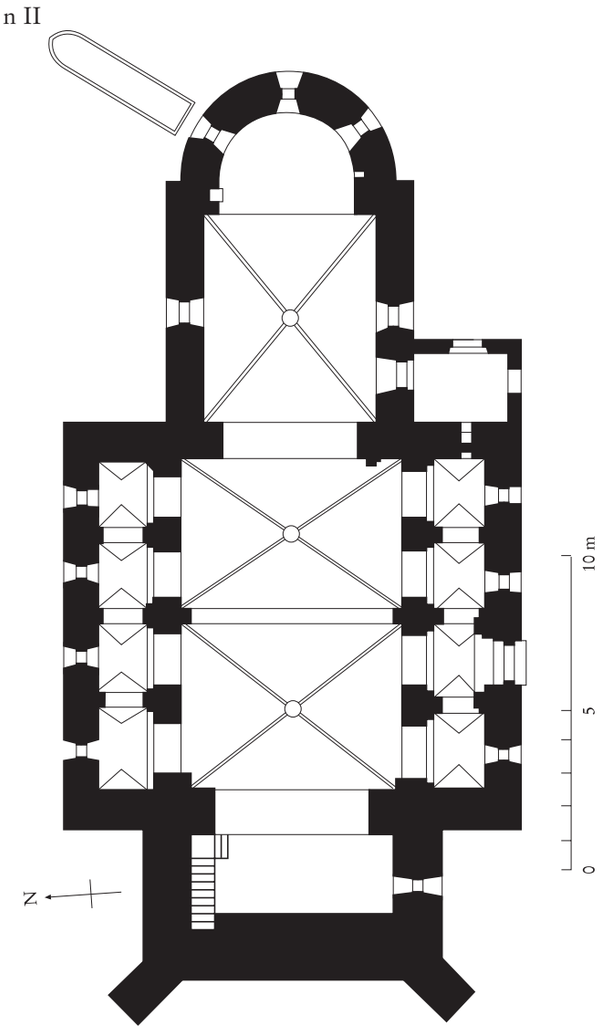


Fig. 508. Lindena, Dorfkirche. Grundriss mit Fensterschema.

Der für eine Dorfkirche überaus anspruchsvoll ausgeführte und ausgeschmückte Bau wurde in den nachfolgenden Jahrhunderten nur unwesentlich verändert. Im frühen 15. Jahrhundert errichtete man das Obergeschoss des Westquerturms und bedeckte es mit einem Satteldach und zwei Staffelgiebeln; zu Beginn des 16. Jahrhunderts erhielt das Untergeschoss des Turms ein Zellengewölbe[2245]. Zu gleicher Zeit erhielt der Altar im Sanktuarium ein neues, dreiflügeliges Schnitzretabel, das im Mittelschrein Maria zwischen Johannes Evangelist und Johannes dem Täufer zeigt[2246]. Die 1980 entfernten Jahreszahlen 1715 und 1755 oberhalb eines Obergadenfensters haben auf Baumaßnahmen im 18. Jahrhundert hingewiesen[2247]. 1907 schließlich fand im Innenraum eine umfassende Renovierung statt[2248], nachdem man bereits zehn Jahre zuvor die mittelalterliche Glasmalerei restauriert hatte[2249].

MM

[2239] ADLER, 1862/1898, 2, S. 30; JUNG/SPATZ, 1917, S. 317f.; MERTENS, 1973, S. 145; DEHIO, 2000b, S. 592f.

[2240] MERTENS, 1973, S. 82.

[2241] LEHMANN, 1941, Nr. 40, S. 35–38.

[2242] So bereits ADLER, 1862/1898, 2, S. 30.

[2243] Der Taufstein widerspricht eigentlich dem Status des Gotteshauses als Filialkirche, denn nach kirchenrechtlicher Definition war er lange Zeit „der Ausdruck parochialer Würde, ja geradezu das Erkennungszeichen als Pfarrkirche", HRG, 3, 1984, Sp. 117–119, bes. Sp. 118 (P. Leisching); LMA, 8, 1997, Sp. 504f. (Richard Puza). Zum Taufstein vgl. MERTENS, 1973, S. 89. Er könnte demnach auch zu einem späteren Zeitpunkt in die Kirche gelangt sein.

[2244] FLÜGGE, 1998, S. 168; DEHIO, 2000b, S. 594.

[2245] JUNG/SPATZ, 1917, S. 320; DEHIO, 2000b, S. 592.

[2246] Es ist zu überlegen, ob die beiden Johannesfiguren als Hinweis auf das ehemalige Patrozinium zu deuten sind.

[2247] JUNG/SPATZ, 1917, S. 320.

[2248] Ebd.; DEHIO, 2000b, S. 592, gibt dagegen das Jahr 1897 für eine Restaurierung an.

[2249] OIDTMANN, 1898, S. 220.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 509. Lindena, Dorfkirche. Außenansicht von Südosten. Zustand 1981.

VERGLASUNGSGESCHICHTE: Nachrichten zu den Kirchenfenstern sind aus den älteren Jahrhunderten nicht überliefert. In den Jahren 1809/10 und 1821 erfolgten Reparaturen an nicht näher bezeichneten Glasfenstern. Erstmals beschrieben wurde die Glasmalerei 1853 durch KÖHLER, der seinem Artikel die Abbildung einer Nachzeichnung von Baurat Dorst von Schatzberg beifügte. KÖHLER gab zugleich eine Deutung der mit der Darstellung eines Stifters verbundenen Inschrift[2250]. Das Fenster war ihm zufolge „gänzlich verwahrloset. Es ist das ganze Fenster bei einer Gelegenheit herausgenommen und falsch wieder eingesetzt worden. Nämlich die Hauptseite des Bildes ist nach außen gestellt, dem Innern der Kirche zeigt es den Rücken!“[2251] 1865 wurde eine Nachzeichnung der Scheibe mit Umschrift erwähnt[2252]. 1896/97 wurde die Glasmalerei schließlich durch OIDTMANN restauriert, gering ergänzt und hinter einer Außenschutzverglasung wieder eingesetzt[2253]. Die freihändig ausgekröselten Scherben hatten bis dahin noch ihr originales Bleinetz, die Bemalung saß fest auf der Oberfläche[2254]. Nach einer Beobachtung Maerckers von 1969 wurden bei dieser Maßnahme die zwei Ornamentfelder neu verbleit, während die Stifterdarstellung weitgehend unverändert blieb[2255]. Die Malereien trugen im 19. und 20. Jahrhundert z. T. auch außen noch originale Zeichnung[2256].

[2250] KÖHLER, 1853, S. 198f.

[2251] Ebd.; auch OIDTMANN berichtet 1912 von der vorgefundenen seitenverkehrten Position der Scheibe, OIDTMANN, 1912/1929, 1, S. 33.

[2252] HOLTZE, 1865, S. 331.

[2253] DRACHENBERG/MAERCKER/RICHTER, 1979, S. 213 (Karl-Joachim Maercker). Nach SCHLEIFF, 1978, S. 149, Restaurierung im Jahr 1897. OIDTMANN, 1912/1929, 1, S. 33, 40, 144; OIDTMANN, 1898, S. 111: Schwarzlot war auf Vorder- und Rückseite gut erhalten, es fielen Verfärbungen auf; S. 115: In die Kanäle der Bleiruten waren dünne Holzstäbchen eingesetzt.

[2254] OIDTMANN, 1898, S. 219

[2255] CVMA Potsdam, Nachlass Maerker, Notizen zu Lindena, Ortstermin 16. April 1969.

[2256] OIDTMANN, 1912/1929, 1, S. 33; Nachlass Maerker im CVMA Potsdam, Notizen zu Lindena, Ortstermine am 16. April 1969 und am 31. Januar 1974; DRACHENBERG/MAERCKER/RICHTER, 1979, S. 213 (Karl-Joachim Maercker).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Widersprüchlich ist in der Literatur die Lesung der Inschrift[2257], die heute als „*VOLMARVS MILES DE LIVCNWERDE ME (COM)PARAVIT*“ zu erkennen ist. Das entspricht der Lesung KÖHLERS von 1853, der allerdings eine damals noch sichtbare Fehlstelle nicht mit „de“, sondern fälschlich mit „in“ ergänzte[2258]. Nicht immer wird in der Diskussion die Inschrift der Glasmalerei vollständig wiedergegeben, zuweilen werden gar die Abkürzungen unterschiedlich (oder gar nicht) aufgelöst. OIDTMANN und nach ihm WENTZEL lesen „me paravit“[2259], JUNG liest „(cv)ravit“[2260], BASTIAN und FLÜGGE schließlich „me c(om)paravit“[2261].

MV

Fig. 510. Lindena, Dorfkirche. Innenraum, Chor n II mit Wandmalereien von 1897. Zustand 1988.

IKONOGRAPHIE: Stolz und selbstbewusst präsentiert sich im Spitzbogen der Stifter des Fensters (Fig. 510f., Abb. 502). Er zeigt sich nicht, wie es bei den meisten Stifterdarstellungen der Fall ist[2262], bescheiden im unteren Bereich des Fensters, weder kniend noch betend, sondern gegensätzlich dazu an oberster Stelle, in stehender Position und mit erhobenem Haupt. Der junge Mann, dessen goldgelbes Haar in gleichmäßigen Locken auf die Schultern fällt, blickt zum Mittelfenster, nach Osten, zur aufgehenden Sonne. Die Halbfigur ist in vornehme Kleidung gehüllt: Über einem hellgrünen Untergewand, das oberhalb der Hüfte gegürtet ist, trägt er einen gelb gefütterten, mit braunem Pelz verbrämten roten Umhang, der vor seiner Brust mittels einer quadratisch ausgeformten, vergoldeten Schnalle zusammengehalten wird. Das Schriftband, das er in den Händen hält, und die Umschrift außerhalb des Rahmens nennen mit „Volmarus“ seinen Namen, mit „miles de Livenwerde“ seinen Stand und bezeugen mit dem weiteren Satzverlauf „me comparavit“, dass das Fenster in seinem Auftrag ausgeführt worden ist.
Die Identität des Stifters kann bis heute nicht zweifelsfrei geklärt werden, denn in zeitgenössischen Quellen findet ein „Ritter von Liebenwerda“ keinerlei Erwähnung. Gustav KÖHLER brachte ihn 1853 mit „Volcmarus de Coldiz“ in Verbindung[2263], der in einer am 1. Februar 1253 in Liebenwerda ausgestellten Urkunde mit den Titeln *miles* und *dominus* als Zeuge genannt wird[2264]. Die Ritter Ulrich von Pack, Bodo II. von Ileburg und Otto von Neideck attestierten in dem Schriftstück die Beilegung eines Streits zwischen Reinhard von Kottwitz und dem Kloster Doberlug. Reinhard, so der Wortlaut, habe vor neun anderen Rittern, darunter „Volcmarus de Coldiz“, geschworen, dass er keine Ansprüche mehr an das Kloster richten werde. KÖHLER versuchte, den Stifter des Fensters mit Volrad I. gleichzusetzen, der sich von 1215 bis 1266 als Mitglied der im Pleißenland begüterten Herren von Colditz nachweisen lässt[2265]. P. BASTIAN schlug 1934 eine andere Deutung vor: Er sah in dem Stifter des Fensters und dem in der Urkunde von 1253 genannten Ritter „Volcmarus

[2257] So schon auf der ersten veröffentlichten Nachzeichnung des Glasfensters durch KÖHLER, 1853, S. 198.
[2258] Lesung „in“ auch in HOLTZE, 1865, S. 331. „Volmar in Livenwerde“ bei LOTZ, 1862, S. 182.
[2259] OIDTMANN, 1898, S. 52; WENTZEL, 1951a, o. S.
[2260] JUNG/SPATZ, 1917, S. 321.
[2261] BASTIAN, 1934, S. 925; FLÜGGE, 1998, S. 170.
[2262] BECKSMANN, 1975, S. 69; OBERHAIDACHER-HERZIG, 1993, S. 138–141.
[2263] KÖHLER, 1853, S. 202 (mit fälschlicher Lesung „Volmarus miles in Livenwerde“ und ohne „me comparavit“).
[2264] LEHMANN, 1941, Nr. 39.
[2265] Zu Volrad I. von Colditz vgl. TRUÖL, 1914, S. 5f. TRUÖL formuliert vorsichtig, der Ritter Volkmar, der 1253 in Liebenwerda weilte, um dort einer Schlichtung beizuwohnen, „scheint Volrad I. zu sein“.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

de Coldiz“ zwar ebenso eine Person, identifizierte ihn allerdings als einen in ileburgischen Diensten stehenden „Vasallen“, der lediglich in Coldiz (heute: Köllitzsch), einer Ortschaft in der Nähe von Torgau, geboren sei. Marina FLÜGGE vermutete in dem Ritter von Liebenwerda schließlich „Volcmarus camerarius“, der 1228 in einer Urkunde Bischof Brunos von Meißen für das Zisterzienserkloster Doberlug als Zeuge erwähnt wird[2266]. Es ist indes nur schwer vorstellbar, dass sich ein Kämmerer – es käme derjenige des Bischofs von Meißen in Betracht – in der Dorfkirche Lindena als „Ritter von Liebenwerda“ verewigt[2267].

Nach heutigem Forschungsstand dürfte der als *miles* titulierte Stifter des Fensters namens Volmarus der Burgmann von Liebenwerda gewesen sein, der im Laufe des 13. Jahrhunderts entweder in eigenem Namen oder als Dienstmann das Umland von Liebenwerda überwacht hat. Ritter finden sich zu dieser Zeit – und schon seit längerem – nicht mehr nur als Reiterkrieger auf dem Schlachtfeld, sondern auch am Hof von Königen, Fürsten und rangniederen Adligen, wie der Philologe Joachim BUMKE in seiner grundlegenden Studie über den Ritterbegriff herausgearbeitet hat[2268]. Sie dienten ihrem Herrn „im Krieg mit der Waffe und im Frieden als Hofritter“, übernahmen teilweise Hofämter und erfüllten repräsentative Aufgaben[2269]. Erst mit dem Ende des 13. Jahrhunderts wurde aus dem „Berufsstand“ Ritter ein „Geburtsstand“, der den Titel erblich weitergab[2270]. Zuvor musste das Recht, das Schwert führen zu dürfen (Schwertleite), nach bestimmten Vorgaben individuell erworben werden; die Ritterwürde erlangte man nur durch den förmlichen Akt der Ritterweihe[2271]. Vor allem im Norden und Osten des deutschen Reichs, so der Historiker Josef FLECKENSTEIN, gewannen seit dem 11. Jahrhundert *milites* im Rang von Ministerialen, die ihrem Herrn als Dienstmannen ohne Lehen folgten, große Bedeutung[2272]. Die Herrenburgen, ständig bewohnte Wehranlagen, gestalteten sich dort zu Stützpunkten der einzelnen Herrschaftsgebiete. Sie wurden mit Rittern besetzt, die nicht mehr nur militärische, sondern auch herrschaftliche Funktion ausübten[2273].

Um solch eine Herrenburg wird es sich in Liebenwerda gehandelt haben. Zwar lässt sich die Stadt erst 1304 sicher als Lehnssitz der Herren von Ileburg (Eilenburg, Eulenburg) nachweisen[2274], doch der häufige Aufenthalt Ileburgischer Herren in Liebenwerda im Verlauf des 13. Jahrhunderts scheint einen Hinweis darauf zu geben, dass der Ort bereits seit längerem in ihrem Besitz gewesen ist[2275]. Volmarus könnte die Burg im Auftrag der Ileburgs verwaltet haben[2276]. Mit dem Kloster Doberlug hatten die Ileburgs regen Kontakt. Eine Urkunde, 1231 in Liebenwerda ausgestellt, belegt, dass es zwischen den Herren von Ileburg und dem Kloster Doberlug zuvor wiederholt zu Grenzstreitigkeiten gekommen war; Otto I. von Ileburg bekundete darin nun das Ende des Zwistes[2277]. In der Folgezeit traten die Ileburgs im Auftrag des Markgrafen von Meißen wiederholt als „Schutzherren“[2278] des Klosters auf, schlichteten Streit und legten sogar die Grenzen des Klosters fest[2279]. Es ist zu überlegen, ob die intensiven beiderseitigen Beziehungen einen Anlass dafür geboten haben, durch den Dienstmann von Liebenwerda in einer Kirche des Klosters eine Fensterstiftung vornehmen zu lassen, um dadurch Einvernehmlichkeit zwischen den Herren von Ileburg und dem Kloster zu demonstrieren. Der Ministeriale Volmarus vertrat in Liebenwerda, das direkt an der Grenze zum Kloster Doberlug lag, die Interessen der Ileburgs. Als Burgmann und *miles* stiftete er vielleicht in Lindena ein Glasfenster, um der Kirchengemeinde, aber auch und vor allem

2266 LEHMANN, 1941, S. 14f. (3. Mai 1228); GLASMALEREI AUS ACHT JAHRHUNDERTEN, 1997, S. 32f., Kat. Nr. 4 (Marina Flügge); FLÜGGE, 1998, S. 168–170.

2267 Die geistlichen Fürstenhöfe waren um 1220 in der Regel mit vier Hofämtern ausgestattet, die als erbliche Lehen an adlige Träger vergeben wurden. Das Amt des Kämmerers war dabei das bedeutendste, es umfasste unter anderem die Verwaltung der bischöflichen Kammer samt Münze, RÖSENER, 1989, S. 536, 547. Ein Kämmerer namens Volkmar findet sich in einer weiteren bischöflich meißnischen Urkunde, GERSDORF, 1864, S. 87 (25. Februar 1222). In Zisterzienserklöstern regelte die wirtschaftlichen Angelegenheiten gewöhnlich der „cellerarius“, selten stand ihm ein untergeordneter „camerarius“ zur Seite, KRAUSEN, 1977, S. 69.

2268 BUMKE, 1964, S. 73.

2269 Ebd., S. 64.

2270 HECHBERGER, 2004, S. 37, 105.

2271 BUMKE, 1964, S. 101.

2272 FLECKENSTEIN, 1988, S. 384.

2273 Ebd., S. 385.

2274 MÜLVERSTEDT, 1877, Nr. 174.

2275 HOLLACK, 1917, S. 2; FITZKOW, 1956, S. 7.

2276 Vgl. hierzu etwa die übrigen Ministerialen oder Vasallen der Ileburgs im Ritterstand. 1285 wird etwa ein „Petrus miles dictus de Glubatzk“ genannt, der Burgmann von Übigau, einer Ileburgischen Besitzung, gewesen ist, MÜLVERSTEDT, 1877, Nr. 104. Eine Urkunde von 1298 belegt, dass die Ileburgs Lehnsherren von Rittern waren. Darin bezeichnet sich Otto II. von Ileburg als Lehnsherr (dominus) des Ritters Günthers von Tristewitz, MÜLVERSTEDT, 1877, Nr. 144. Bei „Gerewinus de Livenwerde“, der 1243 neben anderen Vasallen des Markgrafen Heinrich III. von Meißen in einer Urkunde als Zeuge auftritt, wird es sich bei „de Livenwerde“ lediglich um eine Herkunftsbezeichnung gehandelt haben, MÜLVERSTEDT, 1877, Nr. 47.

2277 LEHMANN, 1941, Nr. 20.

2278 HOLLACK, 1917, S. 2.

2279 MÜLVERSTEDT, 1877, Nr. 105.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

dem Kloster die Präsenz, den Einfluss und den Reichtum der Ileburgs anzuzeigen. Ob dieser Volmarus mit dem in der Urkunde von 1253 genannten „miles Volcmarus de Coldiz“ gleichzusetzen ist, wie KÖHLER und BASTIAN mit unterschiedlichen Identifizierungen mutmaßten, scheint zwar nahe liegend, kann aber ohne entsprechende Quellenfunde keiner abschließenden Klärung zugeführt werden.

Der Stifter Volmarus ließ sich nicht, beispielsweise wie der Ritter Conrad von Quitzow in Kuhsdorf (Kat. Nr. 426), mit Schwert und Wappenschild darstellen, sondern ist in eine schlichte, aber vornehme Kleidung gehüllt, bestehend aus einem Untergewand und einem Umhang mit Pelzbesatz. Es mag sich dabei für den heutigen Beschauer zunächst um ein „unritterliches“ Auftreten handeln, doch solche Ritterdarstellungen sind bis weit in das 14. Jahrhundert nicht ungewöhnlich[2280]. *Volmarus de Livenwerde* präsentiert sich auf der Scheibe nicht als mächtiger, kraftvoller Krieger, sondern als feiner, edler Herr – er zeigt sich als Adliger. Die Nachahmung höfischen Lebensstils war zu damaliger Zeit in seinen Kreisen nichts Besonderes: Die Ritter nahmen sich den hohen Adel zum Vorbild und imitierten ihn, was sich etwa nicht nur darin äußerte, dass sie wie jene ein Wappen führten, sondern sie waren, wie es FLECKENSTEIN formulierte, allgemein „bestrebt, genauso aufzutreten wie sie“[2281]. Markgraf Heinrich III. von Meißen, der Lehnsherr der Ileburgs, war für seine prunkvolle und aufwändige Hofhaltung bekannt und für seine kultivierte Lebensweise hochberühmt[2282]. Es könnte sein, dass einer seiner Ministerialen, der in der Burg Liebenwerda sein Amt ausübte, seinem Vorbild gefolgt ist und ebenso als großzügiger, nobler Stifter in Erscheinung treten wollte. Es ist dabei möglich, dass er durch diese oder noch weitere, nicht mehr überlieferte Stiftungen das Recht erworben hat, in der von ihm begünstigten Kirche bestattet zu werden[2283]. Die Frage, ob und inwieweit dies in Lindena der Fall gewesen ist, muss ohne neue archäologische oder archivalische Funde unbeantwortet bleiben.

KOMPOSITION, ORNAMENT: Die Verglasung des schmalen Fensters besteht aus einer Kombination von ornamentaler und figürlicher Malerei. Den Großteil der Fläche, die von einem schlichten Perlband und einem Randstreifen aus Blankglas umfasst wird, überzieht bis zur Kämpferlinie ein Ornamentmuster, und im Spitzbogen, oberhalb des ornamentalen Teppichs, ist die halbfigurige Darstellung des Stifters zu sehen (Fig. 511, Abb. 501). Insgesamt 20 quadratische Grundformen aus Blattwerk, die in zwei Bahnen jeweils zehnmal wiederholt werden, bilden den Ornamentteppich. Im Mittelpunkt eines jeweiligen Grundmotivs steht ein rotes, übereck gestelltes Viereck, das mit einem Kreuz bemalt ist. Von den Seiten dieses Vierecks gehen symmetrisch vier grüne Blätter aus, die jeweils von zwei weißen gerollten, palmettenartigen Blättern umfasst werden. In die Freiräume zwischen den einzelnen Ornamentformen sind kleine, ebenfalls übereck gestellte blaue Gläser gestreut.

Das Ornamentmuster – aber nicht die halbfigurige Darstellung des Stifters – folgt in seiner Komposition und sparsamen Farbigkeit dem Armutsideal und dem daraus resultierenden Bilderverbot des Zisterzienserordens. Bereits 1147 wurde in den Statuten des Generalskapitels bestimmt, dass zisterziensische Bauten keine aufwändige figürliche, sondern lediglich zurückhaltend in Grisaille ausgeführte ornamentale Fensterverschlüsse erhalten sollten[2284]. Als mustergültiges Beispiel für eine solche Lösung sei an dieser Stelle die um 1259 bis 1276 entstandene Verglasung im Chor der Zisterzienserklosterkirche Altenberg bei Köln angeführt[2285]. Die reinen Grisaillefenster werden dort entweder aus stilisierten Pflanzenmustern oder aus einem Nebeneinander von geometrischen und vegetabilen Formen gebildet. Die im 13. Jahrhundert entstandenen Bettelorden, die Franziskaner und Dominikaner, übernahmen die Bescheidenheit demonstrierenden Grauteppichfenster. In der Erfurter Predigerkirche, einer Dominikanerklosterkirche, lockern zusätzlich farbige Glasstücke oder Bänder die

[2280] In der Großen Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse) werden Ritter beispielsweise lediglich auf Darstellungen von Kampfhandlungen oder Turnieren im Harnisch abgebildet: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/ [24.03.2009].

[2281] LMA, 7, 1995, Sp. 856–873, bes. Sp. 868 (Josef Fleckenstein)

[2282] TITTMANN, 1845/1846, 2, S. 7.

[2283] Die Bestimmung als Grablege könnte die für eine Filialkirche überaus aufwändige Architektur und Ausstattung erklären. Vgl. hierzu die Stiftungen Abt Heinrichs von Admont vom Ende des 13. Jahrhunderts für die Kirche in St. Walpurgis bei St. Michael in der Steiermark. Der Abt beabsichtigte, sich in der kleinen Kirche seines Geburtsortes bestatten zu lassen, dotierte sie reichlich, stiftete einen Neubau des Sanktuariums samt einer aufwändigen Verglasung und plante, dort einen beständigen Priester anzustellen, OBERHAIDACHER-HERZIG, 1993, S. 141; KAT. AUSST. KÖLN, 1998, Nr. 45.1–2, S. 230f. (Elisabeth Oberhaidacher-Herzig).

[2284] FRESE, 2006, S. 101.

[2285] KAT AUSST. KÖLN, 1998, Kat. Nr. 20.1–5, S. 164–171 (Hartmut Scholz).

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Grisaillemuster auf (um 1280)[2286]. Nach der Mitte des 13. Jahrhunderts treten schließlich geometrisch-vegetabile Ornamente oder rein vegetabile Formen wie in Lindena in den Vordergrund[2287].

Eine mit Lindena annähernd vergleichbare Ornamentverglasung aus Palmetten und farbigen Glasstücken ist nicht bekannt. Palmetten wie in Lindena finden sich von Beginn der Glasmalerei an in den Randbereichen und Borten figürlicher Bildfenster. Einige um 1200 ausgeführte Borten der Straßburger Münsterverglasung zeigen beispielsweise ähnlich geschwungenes, eingerolltes Blattwerk[2288]. Diese Bortenmuster, die letztendlich auf antike Akanthus- oder Palmettenfriese zurückzuführen sind, wurden in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts auf ganze Bildfenster übertragen, indem man sie auf das Format einer Fensterbahn vergrößert hat[2289]. Besonders eindringlich ist dieser Vorgang bei den Ornamentfenstern der Elisabethkirche Marburg (um 1240/50) oder der Zisterzienserinnenklosterkirche Sonnenkamp bei Neukloster/Mecklenburg (vor 1245) nachvollziehbar[2290]. Dort sind die Palmetten allerdings zusätzlich in ein Netz aus Kreisen, Halbkreisen oder Mäandern eingeschrieben, während man in Lindena auf eine derartige geometrische Grundstruktur verzichtet hat. Hier wurde vielmehr ein Bordürenmuster aus Palmetten spiegelverkehrt dupliziert und anschließend so oft multipliziert, bis mit dieser repetierfähigen Grundform die Fensterfläche ausgefüllt war. Die Verbleiung wurde dabei dem gemalten Ornamentsystem streng angepasst.

Oberhalb des Musters ist im Spitzbogen die Halbfigur des Fensterstifters eingefügt, dessen Gesicht im Dreiviertelprofil wiedergegeben ist. Das Schriftband in seinen Händen ist halbkreisförmig von seiner linken Hand über seine rechte Schulter nach oben gebogen. Der Typus des Stifters als Halbfigur mit beigegebenem Schriftband erinnert an Darstellungen von Propheten, wie sie in Buchillustrationen zu finden sind, etwa im Elisabethpsalter, der im ersten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts in Niedersachsen gefertigt wurde (Cividale, Museo Archeologico Nazionale, Cod. CXXXVII). Die Miniaturen des Proömiums werden darin

Fig. 511. Ornamentfenster mit Stifterfigur. Lindena, Dorfkirche, Chor n II, 1–3. Doberlug(?), um 1250/60. – Kat. Nr. 427.

2286 CVMA Deutschland XV,1, 1976, S. 114–117.
2287 Scholz, 1998, S. 61.
2288 Zschokke, 1942, S. 103–112, Abb. 30–32; CV France IX,1, 1986, S. 30, Fig. 16, Nr. 23–25.
2289 Lymant, 1979, S. 52.
2290 CVMA Deutschland XV,1, 1976, S. 113, Anm. 79; Scholz, 1998, S. 61, Anm. 56; zu Sonnenkamp vgl. Böning, 2001, S. 52–59; zur Elisabethkirche Marburg vgl. CVMA Deutschland III,3, 2008, S. 384–387.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

seitlich von Ausbuchtungen begleitet, in denen halbfigurige Propheten Spruchbänder mit Psalmen in ihren Händen halten[2291]. Vergleichbares findet sich auch in der Bildstickerei. So sind etwa die 36 Heiligenfiguren und Propheten auf einem Behang aus dem Halberstädter Domschatz (um 1270/80) als Brustbilder mit Schriftbändern in Rahmen eingepasst[2292]. In der Magdeburger Liebfrauenkirche zeigen schließlich Freskenreste am Bogen zwischen Westbau und Mittelschiff (um 1220/40) Medaillons, in denen Christus und Ritterheilige als Brustbilder gezeigt werden (Fig. 388)[2293]. Die Lindenaer Figur wird im Randstreifen von einer Wellenranke begleitet, die dem Verlauf des Spitzbogens folgt. Sie ähnelt in ihrer Komposition damals geläufigen Musterbändern, wie sie sich in Bildstickereien[2294] oder auch auf Glasmalereien erhalten haben. Ähnliche Ranken begegnen in Fenstern aus Breitenfelde (um 1250) und der Elisabethkirche Marburg (um 1240/50), aber auch in zahlreichen Kirchenverglasungen der schwedischen Insel Gotland, die vermutlich von sächsischen Meistern um 1250/70 ausgeführt worden sind[2295].

Hält sich das Ornament in etwa an die Vorgaben des Ordens, so widerspricht die Darstellung eines Stifters im Kirchenraum zisterziensischen Bildvorschriften. Die Lindenaer Scheibe nimmt damit eine Entwicklung vorweg, die gegen Ende des 13. Jahrhunderts zur vollen Blüte gelangen sollte. Um genügend Finanzmittel für den Bau und die Ausstattung eines Gotteshauses zu gewinnen, mussten die klösterlichen Bauherren laikalen Donatoren zuweilen weitgehende Zugeständnisse einräumen. In den Kirchen des Ordens, zumal in inkorporierten wie etwa Lindena, gab es deswegen in manchen Fällen „Randzonen", in denen sich die Geldgeber abbilden lassen konnten[2296]. Idealisierte Stifterfiguren finden sich nicht nur auf Retabeln oder sonstigen Ausstattungsstücken, sondern auch auf Glasmalereien. Als prominentes Beispiel sei hier eine um 1270/80 ausgeführte weibliche Stifterfigur, vielleicht Königin Margarete von Dänemark, in einem Fenster der Zisterzienserklosterkirche in Bad Doberan genannt, die, nach französischem Vorbild[2297], in ihren Händen die verkleinerte Nachbildung eines Grisaillefensters trägt[2298]. In Lindena wird der Spitzbogen eine derartige „Randzone" gewesen sein, die dem Stifter der Glasmalerei überlassen worden ist. Nahezu Vierfünftel der Fensterfläche werden nach den Regeln der Zisterzienser mit „Grisaillen" ausgefüllt, wodurch zugleich die Bindung der Kirche an das Kloster Doberlug zu erkennen ist. Im obersten, auf den ersten Blick etwas abgelegenen Fensterbereich jedoch gab man dem Stifter Gelegenheit, sich als Halbfigur mit einer Inschrift zu verewigen. Mit diesem inszenierten Anspruch von Zurückhaltung unterscheidet sich die Lindenaer von der nur kurze Zeit später angefertigten Kuhsdorfer Scheibe (Kat. Nr. 426). Ritter Conrad von Quitzow zeigt sich dort kompromisslos in ganzer Statur mit Schwert und Schild, denn auf Ordensvorschriften musste er als Stifter, Erbauer und zugleich Patron der Kirche keinerlei Rücksicht nehmen.

Stil, Datierung: Einen äußeren Anhaltspunkt für die Datierung der Glasmalerei liefert die eingangs zitierte Urkunde Papst Innozenz' IV. vom 9. April 1253[2299]. In dem Schriftstück werden nicht nur sämtliche Rechte und Freiheiten, sondern auch alle Besitzungen des Zisterzienserklosters Doberlug bestätigt. Unter den aufgelisteten Ortschaften mit einer bereits existierenden Kirche („villas […] cum ecclesiis") findet sich unter anderem ein Dorf namens „Lindennowe". Zusammen mit den bauhistorischen Erkenntnissen, nach denen das Kirchengebäude in zwei Bauabschnitten in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts errichtet worden ist[2300], kann man deswegen davon ausgehen, dass das Gotteshaus im Jahr 1253 wenn nicht zur Gänze, so doch in großen Teilen vollendet gewesen ist und vielleicht sogar bereits liturgisch genutzt werden konnte. Sollte der Stifter, wie oben erläutert, tatsächlich mit dem ebenfalls 1253 urkundlich nachweisbaren „miles Volcmarus de Colditz" identisch sein, so wird er die Scheibe bereits zu seinen Lebzeiten in Auftrag gegeben haben.

[2291] Haseloff, 1897, S. 297; Wolter-von dem Knesebeck, 2001, S. 158, 339–342, Abb. S. 92–94.

[2292] Kroos, 1970, S. 40–42, Kat. Nr. 28, Abb. 64–65b.

[2293] Kroos, 1978, S. 308.

[2294] Vgl. etwa die Wellenranke auf der Altardecke aus dem Kloster Heiningen, heute Helmstedt, ev. Damenstift St. Marienberg (um 1260), Kroos, 1970, S. 37f., Kat. Nr. 55, Abb. 41.

[2295] Zu Breitenfelde (Herzogtum Lauenburg) vgl. Haseloff, 1931; zu Marburg vgl. CVMA Deutschland III,3, 2008, bspw. S. 377, Randbortenornament II, 33, Abb. 348; zu Alskog, Ekeby, Endre, Barlingbo, Mora, Rone, Lojsta oder Dalhem auf Gotland vgl. CVMA Skandinavien, 1964, Taf. 1, 3, 5, 11, 36, 43, 56, 57, 62, 68.

[2296] Ich danke Dr. Markus Hörsch, Bamberg/Leipzig, für den freundlichen Hinweis.

[2297] Becksmann, 1975, S. 69.

[2298] Drachenberg/Maercker/Richter, 1979, S. 197 (Christa Richter); Richter, 1989, S. 52–62; Oberhaidacher-Herzig, 1993, S. 142f.

[2299] Lehmann, 1941, Nr. 40, S. 35–38.

[2300] Mertens, 1973, S. 82.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Motivisch und typologisch steht die Scheibe zweifelsohne eng in der Nachfolge der Stifterskulpturen im Westchor des Naumburger Doms, deren Entstehung um 1250/60 anzusetzen ist. In Naumburg regierte seinerzeit Bischof Dietrich II., ein Halbbruder des wettinischen Markgrafen Heinrich III. von Meißen. Zwölf Personen des Hochadels, acht Männer und vier Frauen, stehen dort im westlichen Sanktuariumsbereich als lebensgroße Steinfiguren in Höhe des Laufgangs. Zwei Standbilder stehen frei, die restlichen zehn sind in die Dienste eingebunden, die die Rippen des Gewölbes tragen. Bei den modisch gekleideten Personen handelt es sich allerdings nicht um Heilige, wie man zunächst vermuten würde, sondern um die Abbilder der zwölf vornehmlich laikalen Fundatoren, die im 11. Jahrhundert für den Dombau verantwortlich zeichneten, darunter die beiden bedeutendsten Stifter aus dem Geschlecht der Ekkehardinger, die Markgrafen Hermann (gest. 1031) und Ekkehard II. von Meißen (gest. 1046) samt ihren Gemahlinnen Uta und Reglindis[2301]. Fünf der zwölf Stifterfiguren sind durch Schildumschriften namentlich gekennzeichnet. Durch einen weiteren Zusatz werden sie genauer benannt oder ihre Taten zugunsten des Hochstifts präzisiert. So ist etwa auf dem Schild des Wettiners Thimo von Kistritz zu lesen, dass er der Kirche sieben Dörfer geschenkt habe[2302], und bei Graf Wilhelm, ebenfalls ein Wettiner, wurde vermerkt, dass er einer der Stifter gewesen sei[2303]. Es ist ungewöhnlich und bis dahin einzigartig, dass Laien in derart auffälliger und prominenter Weise im Chorbereich einer Kirche mit „Denkmälern" geehrt wurden[2304]. Die Lindenaer Stifterscheibe setzt die Naumburger Standbilder voraus: In der Apsis des Altarraums, an liturgisch herausragender Stelle, verewigte sich der laikale Stifter im Glasfenster als Halbfigur[2305]. Um der Nachwelt in Erinnerung zu bleiben, enthält das beigefügte Schriftband seinen Namen und seinen Stand und rühmt seine Stiftungstätigkeit. Der Ritter Volmarus von Liebenwerda, wohl ein Ministerialer der Ileburgs und von Markgraf Heinrich III. von Meißen, könnte sich die Präsentation der berühmten und hoch verehrten Vorgänger und Vorfahren seines Landesherrn in der Naumburger Kathedrale zum Vorbild genommen haben.

Es besteht in der Forschung kein Zweifel daran, dass das Stifterbildnis im Umkreis des sogenannten Zackenstils anzusiedeln ist (Abb. 502). Das Stilphänomen wurde erstmals 1897 von Arthur Haseloff beschrieben und umfasst Wand-, Tafel-, Buch- und Glasmalereien, die im 13. Jahrhundert vorrangig im thüringisch-sächsischen Raum entstanden sind[2306]. Kennzeichen dieser besonders faltenreichen Werkgruppe sind scharfbrüchig-eckige Gewandformen und in Zickzacklinien zerlegte Konturverläufe[2307]. Hans Wentzel schlug 1951 vor, die Lindenaer Scheiben mit der um 1250 ausgeführten Verglasung der Erfurter Barfüßerkirche in Verbindung zu bringen[2308]. In Lindena, so Wentzel, sei ein thüringisch-sächsischer Vertreter des Zackenstils tätig gewesen, dessen Stil sich durch „Gestalten von mächtigem Wuchs mit heftigen, zuckenden Bewegungen, mit wallenden Bärten, flammenden Haaren [und] intensiv starren Blicken", einer flüssig hingeschriebenen Zeichnung und einer spröden und harten, aber kräftigen Farbgebung auszeichne[2309]. Marina Flügge griff diese These auf und ergänzte, ein Glasmaler aus dem thüringischen Zisterzienserkloster Volkenroda, dem Mutterkloster Doberlugs, habe diese Stilvariante aus Thüringen in die Niederlausitz gebracht[2310]. Bereits 1976 wandten sich Erhard Drachenberg, Karl-Joachim Maercker und Christa Schmidt gegen die von Wentzel plädierte Verwandtschaft. Nicht nur für Lindena, sondern auch für andere Werke aus dem sächsischen Kunstbereich lasse sich ihrer Auffassung nach stilistisch kein Anhaltspunkt für eine unmittelbare Verknüpfung mit den Erfurter Scheiben finden. Die überlieferten Werke des 13. Jahrhunderts in Lindena, Halberstadt, Hildesheim, Magdeburg, Braunschweig oder Goslar zeigten nicht die für Erfurt charakteristische Ambivalenz von „Geschmeidigem" und „Sperrigem", „mit phantasievollen Faltenstrudeln, Stoffquerriegeln, gebrochenen Haken, splittrigen Linien über plastisch gedachten Körpern"[2311].

[2301] Schubert, 1992, S. 50.

[2302] „TIMO DE KISTERICZ QVI DEDIT ECCLESIE SEPTEM VILLAS", Schubert/Görlitz, 1959, S. 18.

[2303] „WILHELMVS COMES VNVS FVNDATORVM", Schubert/Görlitz, 1959, S. 18.

[2304] Schubert, 1997, S. 84.

[2305] Abt Heinrich von Admont ließ sich, mit höherem Anspruch, in einem von ihm 1295/97 gestifteten Glasmalereiensemble als Standfigur mit einem Spruchband, das seine Stiftung von Chor samt Verglasung rühmt, neben Heiligen abbilden, „ihnen völlig ebenbürtig", Oberhaidacher-Herzig, 1993, S. 138.

[2306] Haseloff, 1897.

[2307] LDK, 7, 1994, S. 874f. (Harald Wolter-von dem Knesebeck); LMA, 9, 1998, Sp. 437f. (Harald Wolter-von dem Knesebeck).

[2308] Wentzel, 1951a, S. 27; zur Datierung der Erfurter Franziskusfenster in die 50er Jahre des 13. Jahrhunderts vgl. Martin, 1993, S. 92–95.

[2309] Wentzel, 1951a, S. 26.

[2310] Glasmalerei aus acht Jahrhunderten, 1997, S. 32f, Kat. Nr. 4 (Marina Flügge); Flügge, 1998, S. 168–170; die Klosterkirche Volkenroda wurde bereits im Bauernkrieg 1525 gebrandschatzt, die Ausstattung zerstört. 1992/92 wurden südlich der Hauptapsis einige Glasscherben ausgegraben, deren Alter jedoch nicht mehr bestimmbar ist, Alexandridis, 1993, S. 293 (Fundliste Nr. 3).

[2311] CVMA Deutschland XV,1, 1976, S. 31.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

In der Tat, bereits allein in ihrer Farbigkeit und Komposition ist die Lindenaer Scheibe nur schwer mit den Malereien der Erfurter Franziskanerklosterkirche zu vergleichen. Statt stilisierter Palmetten wechseln sich bei den Erfurter Ornamentscheiben, auf denen dunkle, kräftige Farben vorherrschen, natürlich wiedergegebene Weinranken mit regelmäßig wiederholten Blattkreuzen, Blattsternen oder Vierblattrosetten ab[2312]. Auch die Halbfigur des Stifters unterscheidet sich vom byzantinisierenden, „expressiven Zackenstil“[2313] der Erfurter Malereien. Die Proportionen des Lindenaer Stifters sind überlängt, die Farben der Gläser nicht dunkel und trübe, sondern leuchtend und hell. Wenige, gekonnt gesetzte und sicher gezogene Pinselstriche zeichnen das idealisierte Gesicht (Abb. 503): Die Unterlippe des Mundes wird lediglich durch einen nach unten gewölbten Strich gebildet, auf dem zwei kleine, nach oben ausschwingende Bögen die Oberlippe samt Philtrum beschreiben. Eine Konturlinie erstreckt sich ohne Unterbrechung von der rechten Augenbraue über den Nasenrücken bis zur Nasenspitze, um von dort mit feinem Strich zur linken Braue weitergeführt zu werden. Große, mandelförmige Augen mit tiefen, schwarzen Pupillen sitzen in den Augenhöhlen. Das Haupt wird von blond gelocktem Haar umrahmt, das in übereinander angeordneten, dicken Büscheln hinter die Schulter fällt. Zahlreich gebrochene, zuweilen mit kleinen Häkchen akzentuierte Falten, besonders im Innenfutter des Umhangs, überziehen die Gewänder. Der Pelzbesatz am Mantelsaum wird dagegen lediglich durch parallel gezogene Striche charakterisiert. An manchen Stellen, wie etwa auf der Schulter oder im Ellbogen des rechten Arms, versuchte der Maler geschickt, durch aufgesetzte Faltenwülste stoffliche Plastizität zu erreichen und den darunterliegenden Körper spürbar zu machen.

Stilistisch steht die Scheibe weniger den Erfurter Glasmalereien, sondern vielmehr Werken der 2. und 3. Reihe der Thüringisch-Sächsischen Malerschule nahe, deren Handschriften, vor allem Psalterien, als Hauptbeispiele des Zackenstils gelten. Arthur Haseloff teilte die Werkgruppe 1897 in drei chronologisch aufeinander folgende „Reihen“, die, so Harald Wolter-von dem Knesebeck, „bis heute für die Einordnung von Buch- und Glasmalerei, Fresken, Textil- und Goldschmiedekunst in Norddeutschland grundlegend geblieben sind“[2314]. Im Vergleich zur 1. Reihe aus den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts, wozu etwa der bereits genannte Elisabethpsalter zu zählen ist, zeichnet sich die 2. Reihe, die im 2. Viertel des 13. Jahrhunderts anzusiedeln ist, durch vereinfachte Linienführungen und standardisiert wirkende Bildkompositionen aus. Als bedeutende Vertreter dieser Reihe seien hier der Donaueschinger Psalter (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Ms. Fürstenberg 309) oder der Mechthild-Psalter (um 1245; Staatsbibliothek zu Berlin PK, Ms. theol. lat. 4° 31) genannt. Die Handschriften der 3. Reihe zeigen dagegen gelängte Proportionen und spröder wiedergegebene Figuren. So ist die Lindenaer Stifterfigur mit einigen Abstrichen mit der Bilderdecke von St. Michael in Hildesheim zu vergleichen, die im 2. Viertel des 13. Jahrhunderts entstanden ist[2315]. Die Holzdecke des Mittelschiffs zeigt im Mittelstreifen in einzelnen Feldern die Wurzel Jesse, wobei jede Szene in den Ecken von vier Propheten, Psalmensängern, Königen oder Tugenden begleitet wird. Der in einem Vierpass sitzende Salomo besitzt in der Wiedergabe der Gesichts- oder Gewandkonturen gewisse Ähnlichkeiten mit der Lindenaer Stifterdarstellung[2316]. Die Illustrationen eines um 1240/50 wohl in Braunschweig ausgeführten Evangelistars (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, S. n. 12760) zeigen eine entsprechend ausdrucksvolle, sparsame Liniensprache, was sich vor allem in den Konturverläufen des Gesichtes widerspiegelt[2317]. Gewisse Ähnlichkeiten weist die Physiognomie des *Volmarus* mit den Heiligen des Halberstädter Schranks (um 1245/50) auf, doch in ihrer statuarischen Körperhaltung und ihrem antikisierenden, byzantisierenden Faltenwurf unterscheiden sie sich gänzlich von dem Lindenaer Stifter[2318]. Stilistische Analogien mit den Freskenfragmenten von Brustbildern in der Magdeburger Liebfrauenkirche (um 1220/40) sind ebenfalls von der Hand zu weisen (Fig. 388).

[2312] Abb. in: CVMA Deutschland XV,1, 1976, Abb. 62–68.
[2313] Drachenberg/Maercker/Richter, 1979, S. 201 (Karl-Joachim Maercker).
[2314] LDK, 7, 1994, S. 315f. (Harald Wolter-von dem Knesebeck).
[2315] Wolter-von dem Knesebeck, 2002.
[2316] LDK, 7, 1994, S. 316 (Harald Wolter-von dem Knesebeck).
[2317] Kroos, 1964, hier S. 109, 126; als Beispiel sei das Antlitz des Erzengels der Verkündigungsszene auf fol. 4v genannt, ebd., Abb. 2.
[2318] Weitzmann, 1978, S. 164, Abb. 9 und S. 278, Abb. 30.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 512. König Abias. Ausschnitt aus der Darbringung im Tempel. Ehemals Wurzen, Dom(?). Burg Falkenstein/Harz, Burgkapellenfenster 4a. Sachsen/Thüringen, um 1260/70.

Mit den ungefähr zeitgleich ausgeführten Glasfenstern in den Kathedralen von Naumburg (um 1250/60), Meißen (um 1270) und Merseburg (um 1250/70) hat die Lindenaer Scheibe nur wenig gemein[2319]. Dort ist die Strichführung im Allgemeinen knittriger und hartbrüchiger, die Körper sind ausladender bewegt, die schroff brechenden Gewänder raumhaltiger, die Komposition und Farbgebung kontrastierender. In ihrem ruhigem Linienfluss, aber auch in ihrer Farbigkeit ähnelt sie eher den Glasmalereien, die ursprünglich wohl aus dem Dom in Wurzen stammen (um 1260/70) und nunmehr auf der Burg Falkenstein im Harz verwahrt werden[2320]. So ist die Halbfigur des Königs Abias unterhalb der Darbringung im Tempel mit dem Lindenaer Stifter zu vergleichen, bei beiden werden die Gesichtszüge um Nase, Augen und Mund ähnlich konturiert (Fig. 512). Darüber hinaus bietet sie jedoch, etwa in der Gestaltung der gleichmäßig ondulierten Haarpracht oder der Faltendrapierung, keinen überzeugenden Hinweis auf eine engere Verbindung oder gar einen Werkstattzusammenhang.

Auch wenn sich unmittelbar Verwandtes nur schwerlich finden lässt, so sprechen Blattwerkteppich, Wellenranke, Typus und Stil der Stifterhalbfigur und nicht zuletzt die Schriftformen der Stifterinschrift, die nebeneinander eckige und unziale Buchstaben verwendet[2321], für eine Entstehung der Glasmalerei in den 1250/60er Jahren. Das Werk orientiert sich in seiner Gestalt derart eng an zisterziensische Auffassungen, dass es wohl ein Glasmaler aus dem benachbarten Zisterzienserkloster Doberlug – ob Konverse oder Mönch – für die inkorporierte Kirche ausgeführt hat[2322]. Da für Doberlug selbst keine mittelalterlichen Bildwerke überliefert sind, gibt die Scheibe aus der kleinen Dorfkirche Lindena eine vage Vorstellung davon, wie reich, kostbar und qualitativ hochwertig die Klosterkirche einst ausgestattet gewesen sein muss.

Vorbemerkung zum Katalog: Da das Fenster fest in die Laibung eingelassen und mit einer Außenschutzverglasung versehen ist, musste auf einen Ausbau verzichtet werden. Die dadurch erschwerte Untersuchung des Erhaltungszustandes sowie das Anfertigen neuer Aufnahmen wurden im März 2008 von einem Gerüst aus durchgeführt.

[2319] GLASMALEREI AUS ACHT JAHRHUNDERTEN, 1997, S. 34–37, Kat. Nr. 5f.

[2320] MAERCKER, 2000.

[2321] Vgl. hierzu die Inschriften auf den Glasfenstern des Naumburger Westchors, SCHUBERT/GÖRLITZ, 1959, S. 6.

[2322] So bereits CVMA DEUTSCHLAND XV,1, 1976, S. 31, Anm. 109.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

CHORFENSTER nord II

Lichtes Gesamtmaß: H. 187 cm, B. 39,5 cm.
Einfaches, einbahniges und unprofiliertes Spitzbogenfenster

KAT. NR. 427: ORNAMENTFENSTER MIT STIFTERFIGUR

Fig. 511, 513, Abb. 501–503

Position: 1–3.
Maße: 1: H. 47 cm, B. 37,5 cm;
2: H. 64 cm, B. 37 cm;
3: H. 63 cm, B. 37,5 cm.
Inschriften: In gotischer Majuskel steht auf einem Schriftband der Name · *VOLMARVS* ·, außerhalb des Perlbandes wird die Inschrift im Spitzbogen fortgesetzt: · *MILES* · *D*E · *LIVCNWERDE* · *ME* · *(COM)PARAV*IT ·.
Erhaltung: Das Fenster ist zu großen Teilen original erhalten, Ausbesserungen wurden von OIDTMANN 1896 nur im Bereich des Ornamentteppichs vorgenommen. Das Bleinetz aus Ruten mit einer Stärke von 0,5 cm wurde Beobachtungen Karl-Joachim Maerckers zufolge bei dieser Maßnahme erneuert[2323]. Die Felder, besonders das Feld 2, sind leicht konvex nach außen durchgebogen. Der heutige, außerordentlich gute Erhaltungszustand resultiert aus der frühen Außenschutzverglasung, die seit 1896 das Fenster hinterfängt[2324]. Außenseitig wird die mittelalterliche Glasmalerei, die mittels eines Eisenrahmens fest im Gewände sitzt, seitdem durch ein Holzrahmenfenster mit Blankglas geschützt, das ebenfalls tief in die Laibung eingelassenen ist. Der Raum zwischen der Außenschutzverglasung und den Glasmalereien beträgt ungefähr 6 bis 8 cm, eine nennenswerte Zirkulation von Luft lässt sich nicht nachweisen.
Technik: Auf den Scheiben ist, vor allem im Bereich der Kleidung der Stifterfigur, beidseitig Bemalung vorhanden. OIDTMANN, der die Scheiben genauer in Augenschein nehmen konnte, erkannte 1896 auf der Außenseite neben einem lavierenden Überzug auch „leichte Konturen“[2325]. Die Malerei ist innen teilweise berieben. Korrosion ist innenseitig nicht nachzuweisen, außen nur vereinzelt, etwa im Feld 3 am Umhang des Ritters oder am Pelzbesatz. Das Bleinetz wurde innenseitig geschwärzt und ist mit bloßem Auge, besonders im Ornamentteppich, von den mit dickem Pinsel aufgetragenen Konturstrichen kaum zu unterscheiden.
Datierung: Doberlug(?), um 1250/60.

CVMA 98327
MM

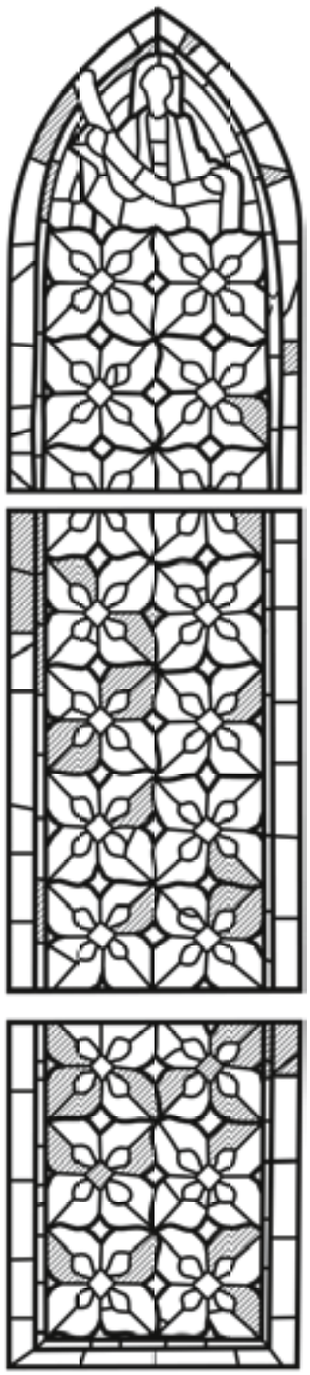


Fig. 513. ES Chor n II, 1–3. – Kat. Nr. 427.

[2323] Beschreibung des originalen „Haftenbleis“ in OIDTMANN, 1912/1929, 1, S. 40.
[2324] OIDTMANN, 1898, S. 220; JUNG/SPATZ, 1917, S. 321.
[2325] OIDTMANN, 1898, S. 111.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

PARETZ · DORFKIRCHE

BIBLIOGRAPHIE: FONTANE, 1994, 3 (1880), S. 349 (aus dem Jahre 1539, wie die eingebrannte Jahreszahl zeigt, stammt das Bildnis des hl. Mauritius, das aus dem Spitzbogen des Chorfensters in die Kirche hinein grüßt); BERGAU, 1885, S. 535 (Mauritius, 1539, zwei Propheten mit dem brandenburgischen Wappen); SCHMITZ, 1913, 1, S. 242 (ein Glasgemälde „in der Mitte das brandenburgische Wappen, unten die Priester Uriah und Zacharias aus dem Kloster Schwarzenbroich bei Düren" befand sich nach Ausweis der Kunstkammerakten 1825 in dem Kgl. Museum; wurde 1829 von Prof. Levetzow dem Hofmarschallamt zurückgegeben und zur Ausschmückung der Kirche in Paretz bestimmt, wo es aber nicht aufzutreiben war); THORMANN, 1959, S. 237 (Mauritius-Tafel von 1533; die Wappenscheiben nicht mehr vorhanden); MAERCKER, 1967, S. 300 (beide Scheiben flüchtig erwähnt); BAU- UND KUNSTDENKMALE POTSDAM, 1978, S. 208 (Rundscheiben um 1220, Mauritius 1539); DRACHENBERG/MAERCKER/RICHTER, 1979, S. 223f. (die Prophetenscheibe gelangte anscheinend 1829 aus königlichem Besitz von Berlin nach Paretz; sie soll aus dem ehemaligen Kreuzbrüderkloster in Schwarzenbroich stammen, dessen Scheiben von einer Kölner Werkstatt geschaffen und später über Europa und Amerika verstreut wurden; nach den beiden Jesaja-Weissagungen auf den Spruchbändern der Priester könnte die Scheibe das Bogenstück eines Fensters mit dem Christusleben gewesen sein; stilistisch steht ihr eine Prophetengestalt im Victoria-and-Albert-Museum, London, am nächsten[2326]; Mauritius kam nach archivalischer Überlieferung 1816 aus dem Besitz des Domstifts Magdeburg; Karl-Joachim Maercker); SUCKALE-REDLEFSEN, 1987, Kat. Nr. 186 (wie DRACHENBERG/MAERCKER/RICHTER, 1979); MARR, 1994, S. 18–20 (die im Zweiten Weltkrieg beschädigte Prophetenscheibe aus Kloster Schwarzenbroich, um 1470, wurde 1823 von Friedrich Wilhelm III. ersteigert und für die Dorfkirche Paretz gestiftet); FLÜGGE, 1998, S. 183f. (Propheten um 1470, wahrscheinlich aus Kloster Schwarzenbroich, 1823 bei einer Versteigerung für Friedrich Wilhelm III. erworben; Mauritius künstlerisch perfekt ausgeführte Scheibe am Übergang zur Renaissance); GLASMALEREI AUS ACHT JAHRHUNDERTEN, 1997, S. 72f., Kat. Nr. 24 (Mauritius bis auf geringe Verluste im oberen und wenige Ergänzungen im unteren Bereich original, das Stiftswappen zu seinen Füßen ist wohl auf einen Domherrn zu beziehen; Karl-Joachim Maercker); ASMUS/WILLE, 2000, S. 424 (Abbildung des hl. Mauritius).

EF

BAUGESCHICHTE: Die ursprünglich einfache Feldsteinsaalkirche aus dem 14. Jahrhundert[2327] blieb bis ins 18. Jahrhundert weitgehend unverändert. Im Jahr 1725 wurde an ihre Südwand eine Leichenhalle angefügt. Nach dem Kauf von Gut, Dorf und Schloss Paretz durch den Kronprinzen Friedrich Wilhelm, den späteren preußischen König Friedrich Wilhelm III., im Jahr 1797[2328] wurde auch die Kirche in die konzeptionelle Gesamtgestaltung von Dorf und Schloss mit dem sich bis zur Kirche erstreckenden Park einbezogen. Im Zuge des neugotischen Umbaus der Dorfkirche in den Jahren 1797/98 wurde die Leichenhalle im Süden in eine Königsloge umgewandelt. Die Dachkonstruktion wurde verändert, um den Einbau einer gewölbten hölzernen Decke zu ermöglichen[2329]. Die Paretzer Kirche ist eines der frühesten Beispiele neugotischer Kirchenarchitektur (Fig. 514)[2330]. Bereits beim Tod Friedrich Wilhelms III. 1840 war die durch das Königshaus gern genutzte Kirche

Fig. 514. Paretz, Dorfkirche. Außenansicht von Nordosten.

[2326] Es handelt sich um zwei Glasmalereifragmente mit Propheten, die jedoch eindeutig älter sind und um 1470 datiert werden, vgl. hierzu die Abbildungen bei WILLIAMSON, 2003, Nr. 45.

[2327] SCHLEIFF, 1978, S. 152.

[2328] Am 17. Januar 1797, KAT. AUSST. PARETZ, 1995, S. 7.

[2329] MARR, 1994, S. 4, 7.

[2330] Ebd.; DEHIO, 2000b, S. 749.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

stark renovierungsbedürftig, wurde aber erst 1860 nach offensichtlich von F. A. Stüler stammenden Plänen instand gesetzt[2331]. Dem Bedürfnis nach mehr Licht im Innenraum wurde durch den Einbruch von je zwei dreigeteilten Fenstern in die beiden Längswände und eine Vergrößerung des Altarfensters, des einzigen Ostfensters, Rechnung getragen[2332]. Zugleich wurde der Fußboden um 50 cm angehoben. Die Farbfassung des Innenraumes wurde in vereinfachter Ornamentik und unter Vortäuschung strenger Quaderung erneuert. Im Jahr 1910 schließlich ließ man den Innenraum in schlicht heller Einfarbigkeit streichen[2333]. In den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts deutlich werdenden Verfallserscheinungen sollte durch eine umfassende Instandsetzung und Restaurierung des Gebäudes begegnet werden. Nachdem bereits der Außenputz abgeschlagen war, wurden die Arbeiten kriegsbedingt abgebrochen und erst in den 50er Jahren mit dem Aufbringen von Außenputz wieder aufgenommen. In den Jahren 1961/62 wurden der Innenraum renoviert und die Wände einfarbig hell gestrichen. Die Glasmalereien kamen nach ihrer aufwändigen Restaurierung zum Teil im Original, zum Teil als Kopien (vgl. „Verglasungsgeschichte“) in die Kirche zurück. In den 70er Jahren reiften schließlich Pläne zu einer Rekonstruktion der Außenhülle in der Fassung von 1797, die zwischen 1983 und 1986 realisiert werden konnten[2334].

VERGLASUNGSGESCHICHTE: Am 25. Mai 1816 übersandte Oberpräsident Friedrich von Bülow ein im alten Gebäude des Magdeburger Domkapitels aufgefundenes Glasgemälde mit dem hl. Mauritius (Kat. Nr. 428) und zwei aus der Magdeburger Liebfrauenkirche stammende Kopffragmente (Kat. Nr. 265f.) an König Friedrich Wilhelm III, der die Scheiben im Frühjahr 1817 in Fenster der Dorfkirche seines Sommersitzes Paretz einbauen ließ[2335]. Nach Vorschlägen und unter der Oberaufsicht Karl Friedrich Schinkels wurden drei Fenster der Kirche neu verbleit und mit je einer Scheibe alter Glasmalerei geschmückt[2336]. Die Glaserarbeit lieferte der Königliche Hofglaser Tangermann[2337]. Die alten Glasmalereien werden in den Unterlagen nicht beschrieben, es kann aber vermutet werden, dass es sich um die Figur des Mauritius (heute im Ostfenster) und die beiden Köpfe (heute Rundscheiben) gehandelt hatte. Das Glasgemälde mit dem Brandenburgischen Wappen und den beiden Propheten (Kat. Nr. 429) hatte Christian Geerling im Jahr 1824 Friedrich Wilhelm III. wegen der Wappendarstellung zum Geschenk verehrt; es wurde 1828 der Kunstkammer übergeben und 1829 zur Ausstattung der Dorfkirche in Paretz bestimmt[2338]. Im Jahr 1830 kaufte Friedrich Wilhelm III. von Glasmaler Müller Glasmalereien mit Engelsfiguren. Es handelte sich dabei um die im kleineren Format nach Entwürfen Schinkels ausgeführten Vorlagen oder Modelle von (Chor)Fenstern für die Friedrichwerdersche Kirche in Berlin. Sie wurden im Fenster der Königsloge eingesetzt und im Zweiten Weltkrieg zerstört[2339].

Im Zuge einer grundlegenden Instandsetzung der Kirche 1857 stimmte der König einem Vorschlag von Hofinspektor Haeberlein und Baurat Stüler zu, der u. a. eine Erneuerung sämtlicher Fenster vorsah[2340]. Offensichtlich wurden diese Arbeiten im Sommer 1857 begonnen, wie Rechnungen über eiserne Fensterrahmen, Glaserarbeit und Drahtgeflecht zum Schutz von Glasmalereien zeigen[2341]. Zwei „alte Fenster mit Glaßmalerei“ wurden „rund geglaßt“ und, umgeben von violettem Glas, wiedereingesetzt[2342].

Im November 1866 wurde das inzwischen außerhalb von Paretz, wahrscheinlich im Königlichen Institut für Glasmalerei[2343] restaurierte Glasgemälde des hl. Mauritius „ohne die vorgeschlagenen Glas-Mosaik-Umgebung und ohne weitere Ausschmückung […] wieder eingesetzt“[2344].

2331 MARR, 1994, S. 8.
2332 Ebd.
2333 MARR, 1994, S. 9.
2334 Ebd., S. 11–14.
2335 Reg. Nr. 1247–1251, 1253.
2336 Reg. Nr. 1250f., 1254. Vgl. auch DENKMALE, 1987, S. 486, und RESTAURIERTE KUNSTWERKE, 1979, S. 258.
2337 Reg. Nr. 1253.
2338 SCHMITZ, 1913, 1, S. 242, Anm. 2; CILLESSEN, 1998, S. 104, Anm. 31. Möglicherweise wurde es in ein Fenster der Königsloge eingebaut, Reg. Nr. 1256.
2339 Reg. Nr. 1255f.; MARR, 1997, S. 19, Abb. 26–28.
2340 Reg. Nr. 1257.
2341 Reg. Nr. 1261–1263; ARNDT, 1982, Anm. 10, S. 40; DENKMALE, 1987, S. 486; RESTAURIERTE KUNSTWERKE, 1979, S. 258.
2342 Reg. Nr. 1263.
2343 Dies ist anzunehmen, da die Scheibe zum Besitz des Königs gehörte, Reg. Nr. 1268.
2344 Reg. Nr. 1267. Zur zunächst vorgeschlagenen Gestaltung der die Glasmalerei umgebenden Flächen Reg. Nr. 1266.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Nachdem die Fenster 1961 auf ihren Erhaltungszustand überprüft und eine Restaurierung als dringend erkannt worden war[2345], wurde in die sich anschließenden Planungen und Arbeiten auch das Institut für Denkmalpflege miteinbezogen – zunächst nur für die Restaurierung der Mauritiusdarstellung, die im Oktober 1961 ausgebaut und schließlich Heinz Hajna, Erfurt, zur Restaurierung übergeben wurde[2346], dann auch für die romanischen Rundscheiben. Ihr Ausbau erfolgte im Januar 1962[2347]. Bereits im Dezember 1961 sprach sich das Institut für Denkmalpflege gegen einen Wiedereinbau der drei Glasmalereien in die Kirche aus[2348]. Dem standen die Absichten und Planungen der Kirchengemeinde entgegen[2349]. Gemäß einer Kompromisslösung erhielt die Kirchengemeinde die Mauritiusscheibe im Original zurück[2350], während für die romanischen Rundscheiben ein sicherheitstechnisch und klimatisch einwandfreies Umfeld mit dem Dommuseum in Brandenburg an der Havel gefunden wurde (Kat. Nr. 265f.)[2351]. In die Paretzer Kirche kamen an ihre Stelle von Heinz Hajna angefertigte Kopien[2352]. Die Mauritiusdarstellung wurde, mit entsprechender Außenschutzverglasung, 1963 in das Altarfenster eingesetzt[2353].

Bei Malerarbeiten im Kircheninnenraum wurde im August 1962 unter der Orgelempore die 1944 ausgebaute Scheibe mit den Propheten entdeckt, deren Verbleib bis dahin unbekannt gewesen war[2354]. Nach ihrer Restaurierung durch Heinz Hajna, Erfurt, wurde sie 1965 hinter eine Sicherheitsverglasung in ein Fenster der Sakristei gesetzt[2355].

MV

ERHALTUNG: Während die Scheibe mit den beiden Propheten verhältnismäßig gut erhalten ist, weist das Glasgemälde mit dem hl. Mauritius umfangreiche Ergänzungen auf.

CHORFENSTER I

KAT. NR. 428: HL. MAURITIUS

Fig. 515f., Abb. 504

Position: Chor I.
Maße: H. ca. 376 cm, B. ca. 118 cm.
Provenienz: Das Glasgemälde mit dem hl. Mauritius war bis 1816, wie die beiden romanischen Kopffragmente (Kat. Nr. 265f.), in einer Kiste in dem alten Gebäude des Magdeburger Domkapitels aufbewahrt worden[2356]. Rückschlüsse auf seinen ursprünglichen Standort ergeben sich daraus nicht, doch da sämtliche Kirchen Magdeburgs sich schon 1524 der Reformation angeschlossen hatten und nur das Domstift katholisch geblieben war[2357], kann die 1539 datierte Scheibe nur aus dem Dom oder einem der zugehörigen Gebäude stammen. Möglicherweise wurde sie bei Umbaumaßnahmen entfernt, mit denen man 1567 den Dom für den evangelischen Gottesdienst einrichtete. In diesem Fall käme als Standort sogar eines der Fenster im Chor in Frage, der damals neue Fenstermaßwerke und demnach wohl auch neue Fenster erhielt[2358].
Inschrift: Auf der Inschriftenleiste im Sockel in frühhumanistischer Kapitalis *15/39 SANCTVS MAVRITIUS*.
Erhaltung: Das fest in das klassizistische durch Holzsprossen gegliederte Fenster und vor einer Außenschutzverglasung eingebaute Glasgemälde konnte am 12. August 2008 nur von einer Leiter aus begutachtet werden. Die Unterscheidung von originaler und ergänzter Substanz erwies sich dabei als schwierig und war nicht immer eindeutig. Klar auszumachen, auch anhand der Vorzustandsaufnahme, waren nur die wenigen Teile, die Heinz Hajna 1962 erneuert hatte. Die Scheibe war bereits 1816/17 vom königlichen Hofglaser Tangermann „starck reparirt“[2359] worden, doch wurden seine Flickstücke vermutlich bei der 1865/66 vom Königlichen Institut für Glasmalerei durchgeführten Restaurierung durch stilistisch einfühlsamere Ergänzungen ausge-

[2345] Die bereits 1951 als reparaturbedürftig bezeichnete Mauritiusscheibe war in der Folgezeit weiter durch Steinwürfe beschädigt worden, Reg. Nr. 1275, 1279. Zunächst wollte das Pfarramt die Scheiben mit Glasmalerei durch Müller, Quedlinburg, restaurieren lassen, gab diese Absicht dann aber auf, Reg. Nr. 1278, 1280, 1283.
[2346] Reg. Nr. 1279, 1284–1286, 1288, 1293, 1297.
[2347] Reg. Nr. 1289, 1297; MAERCKER, 1967, S. 300; RESTAURIERTE KUNSTWERKE, 1979, S. 258, Kat. Nr. 105 (Karl-Joachim Maercker). Dort auch zur Position der Scheiben in den Kirchenfenstern um 1961.
[2348] Reg. Nr. 1289.
[2349] Reg. Nr. 1291f., 1299. Es folgten über Jahre dauernde Verhandlungen zum Verbleib v. a. der beiden Rundscheiben, Reg. Nr. 1296–1300, 1307, 1309, 1316, 1320, 1328, 1332f.
[2350] Auch diese Scheibe sollte ursprünglich in einem Museum verwahrt werden, Reg. Nr. 1288.
[2351] Reg. Nr. 1295, 1297.
[2352] Reg. Nr. 1334.
[2353] Reg. Nr. 1308, 1311, 1342.
[2354] Reg. Nr. 1301, 1305; MARR, 1994, S. 11, 22.
[2355] Reg. Nr. 1338, 1340, 1342, 1347; zu älteren Planungen Reg. Nr. 1337; MARR, 1994, S. 11–12.
[2356] Reg. Nr. 1248.
[2357] Erst 1567 wurde der evangelische Gottesdienst im Dom zugelassen, ASMUS/WILLE, 2000, S. 426–506; SCHRADER, 1973, S. 11–34.
[2358] SCHUBERT, 1984, S. 44f.; ROGACKI-THIEMANN, 2007, S. 123.
[2359] Reg. Nr. 1253.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 515. Hl. Mauritius. Paretz, Dorfkirche, Chor I. Lukas Cranach d. Ä. (Werkstatt oder Umkreis), 1539. – Kat. Nr. 428.

tauscht[2360], wenngleich die mit Kettengeflecht bekleideten Finger und Zehen kostümgeschichtlich falsch sind. Denn erst in dieser Zeit besaß man passende Farbgläser, verfügte über entsprechende maltechnische Kenntnisse und arbeitete noch nicht mit der Akribie des Historismus der achtziger und neunziger Jahre.

Ikonographie: Den Blick kühn in die Ferne gerichtet und leicht nach rechts gewandt, ist der hl. Mauritius in der Bildachse dargestellt. Mit der Linken stützt er den hinter ihm stehenden Reichsadlerschild, seine Rechte umschließt die Heilige Lanze, an deren oberem Ende ein Banner flattert. Er trägt eine kostbare golden ziselierte Rüstung, am schmalen Gürtel hängt rechts ein Dolch. Die Erscheinung des Heiligen ist wirkungsvoll gesteigert durch die in stark verkürzter Perspektive und Untersicht gegebene triumphbogenartige Rahmenarchitektur, die seine Gestalt wesentlich größer erscheinen lässt. Sie ruht auf einem hohen Fundament, dessen untere Stufe eine Leiste mit dem Namen des hl. Mauritius enthält, während der dreiteilige Absatz darüber auf seitlichen sockelartigen Vorsprüngen das Datum der Stiftung und dazwischen den rot-weiß geteilten Wappenschild des Erzstifts Magdeburg trägt, darin steht noch einmal eine kleine Mauritiusfigur mit Lanze, Schwert und Reichsadlerschild[2361].

Mauritius war der Legende nach der Anführer einer in Theben ausgehobenen Legion des römischen Heeres. Als er und seine Soldaten sich weigerten, in Agaune den Göttern zu opfern, wurden sie auf Befehl Kaiser Maximians niedergemetzelt. Eng mit Mauritius verbunden ist auch die Legende von der Heiligen Lanze, die der blinde Hauptmann Longinus in die Seite Christi gestoßen und in deren Blatt Kaiser Konstantin einen Nagel vom Kreuz eingeschlossen haben soll. Sie wurde bald zur Reichsinsignie, auch glaubte man, dass sie Unbesiegbarkeit im Kampf garantiere und spätestens seit der Mitte des 11. Jahrhunderts war man überzeugt, sie habe einst dem hl. Mauritius gehört. Der Heilige war der persönliche Schutzpatron Ottos und der Ottonen, später galt er als Schutzpatron aller Kaiser des Heiligen Römischen Reiches und des Reiches selbst. Seinen Kult in Mag-

Fig. 516. ES Chor I. – Kat. Nr. 428.

[2360] Reg. Nr. 1264–1268.

[2361] Das Banner zeigt mit dem goldenen Kreuz in Blau ein Wappen, das unter anderem Klöster in Augsburg, Gandersheim und Heidenfeld führten, die jedoch keine Verbindung zu Magdeburg hatten, SIEBMACHER, 1882a, S. 23, 51, 100, Taf. 40, 73, 120. Es ist zudem nicht sicher, ob es sich um eine Ergänzung des 19. Jahrhunderts handelt.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 517. Brokatmuster im Gewand der hl. Ursula. Rechter Seitenflügel des Katharinenaltars, Ausschnitt. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister. Lukas Cranach d. Ä., 1506/07.

Fig. 518. Lukretia. Maastricht, Bonnefantenmuseum. Meister der Gregorsmesse, um 1530.

deburg hatte Otto der Große eingeführt, der ihm das 937 gegründete Mauritiuskloster und das 968 durchgesetzte Erzbistum widmete. Der Heilige verkörperte die „Ecclesia Magdeburgensis", die beiden jeweils mit einem Markt verbundenen Hauptfeste der Stadt wurden ihm zu Ehren abgehalten: vom 22. bis 28. September feierte man die Ankunft von Partikeln seines Körpers aus dem Jahr 960 und vom 25. bis 28. Februar die Translatio seiner Hirnschale aus dem Jahr 1220. Höhepunkt der Zeremonie war die öffentliche Präsentation der kostbar gefassten Reliquien, zu denen auch das Mauritiusbanner gehörte[2362].
Die Darstellung des ritterlich gerüsteten hl. Mauritius entspricht der Bildtradition[2363]. Das Banner war ursprünglich sicher rotweiß geteilt, um mit dem Wappen Magdeburgs seine Funktion als Patron des Erzbistums herauszustellen[2364], während der Reichsadlerschild ihn als Schutzheiligen des deutschen Kaiserreichs ausweist.
Ornament: Damastmuster als Hintergrund (S. 11, XXII, 24).
Stil: Haltung und Rüstung des Heiligen folgen dem Vorbild der lebensgroßen silbernen Reliquienfigur des hl. Mauritius, die im Auftrag von Kardinal Albrecht von Brandenburg um 1521 ausgeführt wurde und als Einzelskulptur vor dem Hochaltar des Neuen Stifts in Halle stand. Sie war mit dem Prunkharnisch bekleidet, den Kaiser Karl V. 1520 bei seiner Krönung in Aachen getragen und Albrecht geschenkt hatte[2365]. Die Statue diente fortan Lukas Cranach und seiner Werkstatt als Vorlage für die Gestalt des hl. Mauritius – in wirklichkeitsgetreuen Abbildungen und freieren Varianten[2366]. Motivisch steht die Glasmalerei dem hl. Moritz auf dem linken Flügel des Engelaltars von

[2362] Suckale-Redlefsen, 1987, S. 28–40.

[2363] Charakteristisch für die Rüstung eines Ritters ist der Rüsthaken zum Einlegen der Lanze auf dem Brustharnisch, Suckale-Redlefsen, 1987, S. 28, 48–50, 70–72.

[2364] Das vom Restaurator eingefügte gelbe Kreuz in Rot zeigt das Wappen des Erzbistums Paderborn, dem das Gebiet des Bistums Magdeburg von 1821 bis 1994 angehörte.

[2365] Suckale-Redlefsen, 1987, S. 217f.

[2366] Auf einem Retabelflügel (um 1522), der Lukas Cranach d. Ä. selbst zugeschrieben wird und dessen Standort heute unbekannt ist, auf dem Hauptaltar der Marktkirche in Halle (1529), einem Werk des Meisters der Gregorsmesse, und in dem reich illustrierten Prachtcodex, in dem Albrecht seinen Reliquienschatz aufzeichnen ließ, Heiltumsbuch, Hallesches Heiltum (1526/27), Aschaffenburg, Hofbibliothek, Cod. 14, fol. 227v, Suckale-Redlefsen, 1987, Kat. Nr. 103/2, 104f., Abb. S. 90, 92f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

1524 aus der Stiftskirche in Halle am nächsten[2367]. Beide Gestalten haben die Spielbein-Standbeinpose der Silberfigur aufgegeben und stehen fest auf beiden Beinen, halten die Lanze im gesenkten Arm, während sie mit der Linken den hinter ihnen stehenden Schild stützen, auch ist ihre Rüstung mit Goldschnüren und nicht wie sonst mit Edelsteinen und Perlen geziert. Analogien zu Werken von Lukas Cranach weisen ferner der strahlenkranzförmige Nimbus, das Ornament des Ehrentuchs sowie die Rahmenarchitektur der Scheibe auf. Strahlenförmige Nimben besitzen auch die heiligen Hieronymus und Leopold von Österreich auf einem Gemälde aus dem Jahr 1515[2368], und das Muster des Ehrentuchs ist fast identisch mit dem des Gewandes der hl. Ursula auf dem rechten Innenflügel des Dresdener Katharinenaltars von 1506/07 (Fig. 517). Die mit Okuli versehenen Bogenlaibungen begegnen auf den Entwürfen für die Altäre des Neuen Stifts in Halle (um 1520–1525)[2369], und der von teils kannelierten, teils bauchigen Säulen getragene Triumphbogen erscheint auf den Holzschnitten mit der Büste König Christian II. von Dänemark von 1523, wobei auch dort im Mittelteil des Sockels ein Wappen bzw. eine Inschrifttafel angebracht ist[2370].

Noch nähere Übereinstimmungen zeigt indes die Rahmenarchitektur des kleinen Bildnisses der Lukretia (um 1530)[2371], die ebenfalls aus hintereinander gestaffelten Pfeilern und Balustersäulen und einem von Okuli durchbrochenen Bogen besteht (Fig. 518).

Die erwähnten Beispiele lassen vermuten, dass der Schöpfer des Paretzer Mauritius mit der Werkstatt des Lukas Cranach verbunden war. Möglicherweise gehörte er zum Umkreis des Meisters der Gregorsmesse, dem sowohl der Engelaltar der Stiftskirche als auch das Bildnis der Lukretia zugeschrieben werden. 1531 hatte er Cranachs Werkstatt verlassen und war seitdem Hofmaler Kardinal Albrechts in Halle. Er ist der einzige unter den zahlreichen Mitarbeitern Cranachs, der eine individuelle Handschrift entwickelte und sich dem Stil des Meisters nicht völlig unterordnete[2372].

Aber es gibt noch andere Bezugspunkte. Betrachtet man nämlich das Gesicht des hl. Mauritius in Paretz, so fällt auf, dass die negroiden Merkmale nicht sonderlich ausgeprägt sind. Abgesehen von der dunklen Haut und den gekräuselten Haaren wirkt es durchaus europäisch. Zwar finden sich unter den Bildnissen schwarzer Heiliger aus dem Œuvre der Cranach-Werkstatt hin und wieder annähernd vergleichbare Physiognomien, am ähnlichsten ist ihm jedoch der Mauritius auf der Werktagsseite des Hochaltars in der Moritzkirche Halle (Fig. 519). Mit breiten Wangen, „Gurkennase“ und leicht fliehendem Kinn scheinen beide Köpfe geschwisterlich verwandt, auch wenn der Hallenser Mauritius zu einem sichtlich früheren Zeitpunkt entstanden ist. Zudem liegt beiden die gleiche malerische Auffassung zugrunde, sind beide in einer sehr weichen tonigen Modellierung ausgeführt, die einzelnen Formen fast behutsam nuancierend angelegt. Die kunsthistorische Bearbeitung des Retabels, das recht unterschiedliche Teile miteinander vereint, steht noch aus. Die Skulpturen im Schrein stammen von einem älteren Altaraufsatz, die Gemälde auf den Flügeln lassen sich nicht mit Cranach verbinden und wurden 1511 von verschiedenen Meistern geschaffen, von denen einer, Georg Ihener von Orlamünde, urkundlich belegt ist. Da von ihm sonst kein Werk bekannt ist, bleibt offen, ob ihm die Bilder des ersten und zweiten oder die stilistisch ganz andersartigen des dritten Prospekts zuzuweisen sind[2373].

Fig. 519. Hl. Mauritius, Ausschnitt. Halle (Saale), St. Moritz, Hochaltar, Außenseite des rechten Seitenflügels. Georg Ihener von Orlamünde(?), 1511.

Aus diesen Erkenntnissen bleibt demnach zu folgern, dass das Glasgemälde in Paretz von einem Meister geschaffen wurde, der dem Umkreis Cranachs bzw. des Meisters der Gregorsmesse angehörte und der zugleich in stilistischer Hinsicht auch dem Maler nahe stand, der die Tafelmalereien auf der Werktagsseite des Hochaltars in der Moritzkirche Halle ausführte.

Datierung: Lukas Cranach d. Ä. (Werkstatt oder Umkreis), 1539. CVMA 98213

[2367] Er befindet sich heute in der Staatsgalerie Aschaffenburg und wird dem Meister der Gregorsmesse zugeschrieben, SUCKALE-REDLEFSEN, 1987, Nr. 108, Abb. S. 97; zuletzt KAT. AUSST. ASCHAFFENBURG, 2007, Nr. 11 (Martin Schawe).

[2368] Wien, Kunsthistorisches Museum, FRIEDLÄNDER/ROSENBERG, 1989, Nr. 68.

[2369] TACKE, 1992, Abb. 19–23, 48–50, 56–58, 63, 85f.; KAT. AUSST. ERLANGEN, 1994, Abb. 30, 33, 35, 41f., Kat. 10–12, 24–27, 34f., 37–42.

[2370] KAT. AUSST. BASEL, 1974/1976, 1, Nr. 160, 238, Abb. 114, 191. Der mit einer Jahreszahl versehene Zettel findet sich auch im Sockel einer Säule auf dem Gemälde mit Christus an der Geißelsäule, 1515 (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister), FRIEDLÄNDER/ROSENBERG, 1989, Nr. 71.

[2371] Maastricht, Bonnefantenmuseum, erstmals publiziert von GREWENIG, 1987, S. 106, Abb. 141; TACKE, 1992, S. 57, Abb. 26. Der Halsschmuck, die mit Perlen besetzte eng am Hals liegende und die längere aus großen Gliedern gefügte Kette geht auf die Lukretia Cranachs in Houston, Texas, University of Houston Foundation zurück, FRIEDLÄNDER/ROSENBERG, 1989, Nr. 237. Kopftyp, Frisur, Haltung der Hände und die Ansicht als Halbfigur rekurrieren auf Cranachs früheste bekannte Darstellung der Lukretia in der Sammlung Kisters, Kreuzlingen. Beide gehen auf oberitaliensische Vorbilder zurück, die Cranach 1508 in den Niederlanden oder sonst wo kennen gelernt haben muss, KAT. AUSST. BASEL, 1974/1976, 2, S. 660, Nr. 576, Abb. 322a.; KAT. AUSST. BRÜSSEL, 1969, Nr. 37–39. Die größte physiognomische Ähnlichkeit weist die Lukretia Cranachs in der Gemäldegalerie Kassel auf, FRIEDLÄNDER/ROSENBERG, 1989, Nr. 122.

[2372] KAT. AUSST. ASCHAFFENBURG, 2007, S. 107–121; TACKE, 1992, S. 77, 166. Der Meister der Gregorsmesse wird seit TACKE, 1992 mit Simon Franck (gest. 1546/47) identifiziert, der 1529 als ein für Albrecht arbeitender Künstler Bürger der Stadt Halle wurde, doch steht ein überzeugender Nachweis dafür noch aus, TACKE, 1992, S. 41–71.

[2373] SCHÖNERMARK, 1886, S. 139–141.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

OSTFENSTER DER SAKRISTEI

KAT. NR. 429: PROPHETEN MIT WAPPEN DER MARKGRAFSCHAFT BRANDENBURG

Fig. 520f., Abb. 505

Position: Ostfenster der Sakristei.
Maße: H. ca. 75 cm, B. ca. 55 cm.
Provenienz: Das Glasgemälde stammt nach den Aufzeichnungen der Kunstkammerakten von 1824–1829 aus dem Brüderkloster in Schwarzenbroich bei Düren und war ein Geschenk Christian Geerlings aus Köln an König Friedrich Wilhelm III.[2374]. Das Kreuzbrüderkloster in Schwarzenbroich wurde 1837 durch einen Brand bis auf wenige Mauerreste zerstört. Seine Gründung geht auf Werner IV. von Merode (gest. 1341) zurück, die Stiftungsurkunde von 1340 belegt die reiche Ausstattung des Konvents. Die Errichtung der Kirche ging so zügig vonstatten, dass schon sein Sohn, Werner V. (gest. 1355), vor dem Hochaltar bestattet werden konnte. Vom 15. bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts erlebte das Kloster eine wirtschaftliche Blüte, Kirche, Kreuzgang und Konventsgebäude wurden erweitert und teilweise neu eingerichtet. Als zu Anfang des 18. Jahrhunderts ein neuer Aufschwung erfolgte, wurden die Kirche (um 1712) und verschiedene Nebengebäude in barockem Stil neu errichtet. Das Kloster wurde 1802 säkularisiert, die Gebäude 1804 veräußert und darin eine Alaunfabrik eingerichtet, die reiche Ausstattung verschleudert[2375]. Die Glasmalereien, mit denen damals noch der ganze Kreuzgang geschmückt war, kamen 1820 zum Verkauf[2376]. Neben Christian Geerling (1797–1848), einem Weinhändler, der auch als Glasgemäldehändler tätig war und selbst eine bedeutende Sammlung besaß, traten damals offenbar auch andere Sammler, u. a. Friedrich von Mering als Käufer auf[2377].
Inschriften: In gotischer Minuskel im linken Schriftband *: ysaias : ix : capit(u)lo / p(ar)vul(us) · nat(us) · e(st) nob(is) dat(us) e(st) nob(is)* (Jes. 9,6 parvulus enim natus est nobis filius datus est nobis), im rechten Schriftband *ysaias vii / Ecce : v(ir)go : c(on)cipiet et : pariet : filiu(m) :*(Jes. 7,14).
Erhaltung: Das Glasgemälde war 1944 bei der Explosion einer Bombe beschädigt und wohl auch aus der Verbleiung gelöst worden. In diesem Zustand hatte man es unter der Orgel aufbewahrt, vergessen und erst 1962, als die Kirche ausgemalt wurde, wieder entdeckt. Bei der Restaurierung durch Heinz Hajna 1963 in den Kirchlichen Werkstätten Erfurt, wurde die Scheibe gereinigt, die Sprünge geklebt und fehlende Stücke ergänzt, anschließend neu verbleit und vor einer Schutzverglasung aus Sicherheitsglas am alten Standort im Sakristeifenster wieder eingebaut[2378]. Die Begutachtung des Zustands erfolgte am 12. August 2008 von einer Leiter aus.

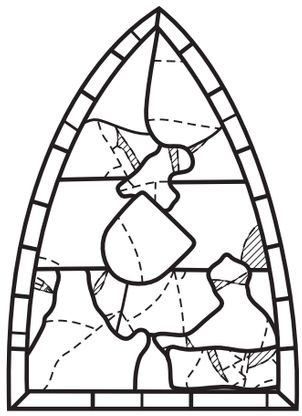


Fig. 520. ES Ostfenster Sakristei. – Kat. Nr. 429.

Ikonographie, Rekonstruktion: Das Bildfeld ist geteilt. Die obere Bildhälfte zeigt vor lichtblauem Grund unter einem Bügelhelm mit reich gezaddelter Helmdecke und zwei Flügeln als Helmzier das Hauswappen der Markgrafen von Brandenburg aus dem Hause Hohenzollern. Der schlicht und nur in schwarzweiß mit wenigen Höhungen in Silbergelb ausgeführte gevierte Schild zeigt in Feld 1 den (roten) Greif in Weiß zur Bekundung der brandenburgischen Lehnshoheit über das Herzogtum Pommern/Stettin[2379], in Feld 2 das weiß-schwarz gevierte zollernsche Stammwappen, in Feld 3 das Wappen der Markgrafschaft Brandenburg, in Weiß ein (roter) Adler mit (gelben) Flügelspangen und in Feld 4 den schwarzen Löwen (in Gelb) innerhalb eines (rot-gelb) gestückten Schildbords für die Burggrafschaft Nürnberg[2380]
In der unteren Hälfte sind vor blauem Damastgrund die Büsten zweier einander im Gespräch zugewandter Propheten zu sehen. Was sie sagen, steht nicht wie sonst auf schmalen kurvenreich

[2374] „Ein Glasgemälde aus dem Besitz Brüder-Kloster in Schwarzenbroich bey Düren, und von dem Geerling in Köln, S. Majestät dem Könige überreicht, und vorstellend in der Mitte den Brandenburgisch Wappen, unten den Priester Uria, und den Zacharias, Brederajahs Sohn mit Inschriften aus Esaias“, Museum für Vor- und Frühgeschichte, Berlin, Journal für die sogenannten Kunstkammer-Sammlungen von Kunstwerken aus den letzten Jahrhunderten (Kopie), S. 9. Auch Mering, 1844, S. 101, berichtet, dass das Glasgemälde mit den Propheten und dem Brandenburgischen Wappen von einem Kölner Gemäldehändler König Friedrich Wilhelm III. verehrt worden sei und sich derzeit im Berliner Schloss befände; Oidtmann, 1912/1929, 2, S. 383.

[2375] Zu Schwarzenbroich Quix, 1838, S. 4–19, dort S. 25–35 die wichtigsten Urkunden im Wortlaut; Mering, 1844, S. 101f.; Vorst-Gudenau, 1882, S. 1–11; Hartmann/Renard, 1910, S. 56–59, Fig. 25 (Grundriss des Klosters); Haass, 1932, S. 92–105; Domsta, 1981, S. 528–530.

[2376] Mering, 1844, S. 101f.; Oidtmann, 1912/1929, 2, S. 382.

[2377] Wie viele Glasgemälde Geerling damals kaufte, ist nicht bekannt, doch befand sich darunter mindestens noch eine Renaissance-Scheibe mit einer Kreuzigungsgruppe, zwei Stiftern und dem schlafenden Adam im Vordergrund, Geerling, 1827, S. 6f., mit dem Hinweis, „aus dem ehemaligen Kreuzbrüder-Kloster Schwarzenbroich bei Düren, dermalen meiner Sammlung angehörig“. Laut Quix, 1838, S. 19, stammte das Glasgemälde mit der Kreuzigung aus der Klosterkirche. Zu Geerling vgl. auch Wolf-Wintrich, 1995, S. 341–354, hier S. 347, Abb. 6. Aus der Sammlung Friedrich von Merings stammt eine kleine später über die Sammlung von Matthias Joseph de Noël in das Kölner Museum Schnütgen gelangte Scheibe, Inv. Nr. M 521, Wolf-Wintrich, 1995, S. 354, Anm. 104.

[2378] Reg. Nr. 1336–1338, 1340, 1347; zum alten Standort in der Sakristei vgl. Reg. Nr. 1273f.

[2379] Hierzu ausführlich Drös, 2006, S. 29, 31.

[2380] Das Haus Hohenzollern war in seiner fränkischen Linie nach dem Erwerb der Burggrafschaft Nürnberg im 14. Jahrhundert in den Reichsgrafenstand aufgestiegen und 1475 durch Kauf in den Besitz der Markgrafschaft Brandenburg und der damit verbundenen Kurwürde gelangt.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 521. Propheten mit Wappen der Markgrafen von Brandenburg. Paretz, Dorfkirche, Ostfenster Sakristei. Köln, um 1490. – Kat. Nr. 429.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 522. Propheten mit Wappen der Herzöge von Jülich, Berg und Ravensberg. Ehemals Schwarzenbroich, Kreuzbrüderkloster. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum. Köln, um 1490.

Fig. 523. Propheten mit Wappen Horn. Oppenheim, St. Katharinen, n VII, 9a. Köln, um 1490/1500.

geschwungenen Schriftrollen, sondern auf breiten zweizeiligen Bändern, die fast wie Sockel wirken, aus denen die Prophetenbüsten hervor wachsen.

Propheten mit Schriftbändern, die alttestamentliche Weissagungen zitieren, gehören zum traditionellen Bestand typologischer Bilderzyklen. Sie sind dort von entsprechenden alttestamentlichen Darstellungen begleitet und mit den Szenen der Heilsgeschichte kombiniert, als deren Vorbilder sie galten. Die Verknüpfung der alt- und neutestamentlichen Ereignisse sollte belegen, dass sich das Alte Testament im Neuen erfüllte und das Neue im Alten, sie waren ein Beweis für Gottes Heilsplan von Anfang an. Die Sprüche der Propheten „Uns ist ein Kind geboren, ein Sohn ist uns gegeben" und „Siehe eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären" gehören zum typologischen Zitatenrepertoire und lassen erwarten, dass im Fensterspiegel darunter die Verkündigung an Maria und die Geburt Christi veranschaulicht wurden[2381].

Eine ikonographisch fast identische Scheibe, die ebenfalls aus dem Besitz Christian Geerlings stammt, befindet sich heute im Hessischen Landesmuseum Darmstadt[2382] (Fig. 522). Sie zeigt in der oberen Bildhälfte das Wappen der Herzöge von Jülich, Berg und Ravensberg, in 1 und 4 den schwarzen Jülicher Löwen in Gelb, in 2 und 3 den (roten) Löwen in Weiß für das Herzogtum Berg, und im Herzschild das Wappen der Grafschaft Ravensberg, drei rote Sparren in Silber, in der Helmzier einen Rüdenrumpf mit Halsband zwischen einem Flug[2383]. Im unteren Bildfeld stehen zwei Propheten, deren Schriftbänder Paraphrasen aus Gen 3,14–15 und Num 17,5 enthalten: *„legit(ur) in genes(i) in cap(itulo) V (?) … vipera vim p(er)dit sine vi parie(n)te puella"* und *„legitur in libro numeri XVII V (?) … hic contra more(m)*

[2381] Cornell, 1925, S. 255.

[2382] Inv. Nr. Kg 30:3a. Die Scheibe gelangte 1823 in die Freiherr von Zwierlein'sche Sammlung, 1887 bei deren Versteigerung in den Besitz des Landtagsabgeordneten Nikolaus Reinhart, Worms. 1930 wurde sie von Fräulein Anna Reinhart, Worms, vom Hessischen Landesmuseum erworben, Beeh-Lustenberger, 1967/1973, Kat. Nr. 231, Abb. 161. Vgl. auch Kat. Ausst. Köln, 1970, Nr. 62 (Herbert Rode), der annimmt, von Zwierlein habe die Scheibe aus zwei Fragmenten zusammengesetzt, den um 1470 entstandenen Propheten und dem jüngeren Wappen, und der hier erstmals die Vermutung äußert, die Scheibe stamme aus Kloster Schwarzenbroich; vgl. ferner Oidtmann, 1912/1929, 2, S. 332f., Abb. 520.

[2383] Ewald, 1934, S. 97f., 140, mit Abb.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

producit virgula florem". Sie nehmen mit der Verfluchung der Schlange und Aarons Blüten treibendem Stab Bezug auf zwei Ereignisse, die in den typlogischen Bildsystemen als alttestamentliche Vorbilder für die Verkündigung und die Geburt Christi angesehen wurden[2384]. Die Koinzidenz der Motive kann kein Zufall sein und legt die Vermutung nahe, dass die Glasgemälde mit den beiden Prophetenpaaren Teile ein und desselben Fensters waren, das der Verkündigung und Geburt Christi gewidmet war und sie mit Typen und Antitypen ins Bild setzte.

Bestätigt wird diese Annahme durch die beiden Wappen, die zweifellos Herzog Wilhelm IV. von Jülich und Berg (geb. 1455, reg. 1475–1511) und seiner zweiten Gemahlin Sibylla (1467–1524), der Tochter des Kurfürsten Albrecht Achilles von Brandenburg gehören[2385]. In ihnen darf man also die Stifter des Fensters erblicken.

Die Anordnung von Wappen folgte festen Regeln. Allianzwappen waren einander immer in heraldischer Courtoisie zugeneigt und das Wappen des Mannes stand an der höherwertigen Seite heraldisch rechts. Ordnet man die beiden Scheiben so an, sind die Wappen jedoch voneinander abgewandt. Das lässt im Grunde nur die Folgerung zu, dass es ursprünglich noch eine dritte Scheibe mit dem Wappen der ersten Gemahlin des Herzogs, Elisabeth von Nassau (gest. 1478/79) gab. Das Fenster wird demnach also drei Bahnen besessen haben[2386]. In der mittleren Bahn saß das Wappen des Herzogs, in der a-Bahn das Wappen der Sibylla von Brandenburg und in der c-Bahn das der Elisabeth von Nassau. Nach dem Kolorit der Bildgründe zu schließen, standen die Darstellungen der mittleren Bahn vor blauem, die der Seitenbahnen vor violettem Fond. Mit ihrer dreiteiligen Gliederung boten die Fenster zudem die geläufige Struktur für eine typologische Darstellung der Heilsgeschichte, bei der wie üblich die Bilder der Vita Christi in der Mitte von alttestamentlichen Szenen in den Seitenbahnen flankiert wurden.

Bilderfolgen mit Typologien der Heilsgeschichte zählten zu den beliebtesten und am meisten verbreiteten Themen von Kreuzgangsverglasungen, insbesondere im Rheinland. Sie boten mit ihren zahlreichen Fensteröffnungen eine ideale Gelegenheit, die Ereignisse aus dem Leben Christi mit ihren alttestamentlichen Vorbildern in aller Ausführlichkeit zu erzählen. Die Stiftung von Herzog Wilhelm und seiner Gemahlin Sibylla mit den Bildern und Vorbildern von Verkündigung und Geburt Christi wird daher wohl kein einzelnes Fenster gewesen sein, sondern Teil eines höchstwahrscheinlich umfangreicheren Zyklus. An dessen Ausführung waren auch andere Stifter beteiligt, denn Friedrich von MERING, der seinerzeit noch die gesamte Kreuzgangverglasung gesehen hatte, berichtet, dass auch in den übrigen Fenstern Wappen vorhanden waren, u. a. die Wappen von Nassau und Oranien[2387].

Mit der Anordnung der Wappen unmittelbar über den Propheten folgen die Scheiben einem Kompositionsschema, das in Köln offenbar schon seit längerem Tradition hatte. Das belegen verwandte Beispiele, die aus zwei verschiedenen, um 1460/70, bzw. um 1490/1500 in Köln entstandenen Kreuzgangszyklen stammen, jedoch seit 1888 im Nordquerhausfenster der Oppenheimer Katharinenkirche untergebracht sind[2388]. Die Übereinstimmungen gehen zwar nicht bis ins Detail, doch zeigt die eigentümliche Form der Schrifttafeln in den jüngeren Bildfeldern (Fig. 523), dass hier die gleichen Vorbilder wie für die Scheiben aus Kloster Schwarzenbroich maßgeblich waren[2389]. Das führt zu der nahe liegenden Vermutung, dass sie ebenfalls in Köln, das damals ein Zentrum für Glasmalereiproduktion war, entstanden sind.

Technik, Stil: Zweifellos wurden die beiden Scheiben in Paretz und Darmstadt in derselben Werkstatt ausgeführt, doch augenscheinlich nicht von der gleichen Hand. Der Maler der Darmstädter Scheibe scheint relativ nahe am Entwurf geblieben zu sein und erledigte seine Aufgabe, ohne sich allzu sehr in sie zu vertiefen – man beachte etwa die uninspirierten Mienen der Propheten, die flüchtige Modellierung ihrer Kleidung, die nur angedeutete Knopfleiste am Mantel der rechten Figur oder den fehlenden Riemen, mit dem sonst der Wappenschild am Helm befestigt ist[2390]. Die Paretzer Scheibe hingegen ist von ungleich

[2384] CORNELL, 1925, S. 17, 19.

[2385] ADB, 43, 1898, S. 100–106; KAT. AUSST. KLEVE, 1985, C 14–35, S. 346.

[2386] Hingegen vermuten HARTMANN/RENARD, 1910, S. 59, dass die Spitzbogenfenster im Kreuzgang zweiteilig waren.

[2387] MERING, 1844, S. 101.

[2388] CVMA DEUTSCHLAND IV,1, 1974, S. 37, 155f., 168, vgl. zuletzt ausführlich RAUCH, 1994, S. 68–87, und REHM 1999, S. 240–263. Der ursprüngliche Standort der Scheiben ist nicht mehr mit Sicherheit zu ermitteln. STRAMBERG, 1861, S. 683 zufolge, der die Scheiben zuerst erwähnt, stammen sie aus Köln; AUS'M WEERTH, 1888 meinte, dass die Merode-Wappen auf das Kölner Kreuzbrüderkloster schließen lassen, zu dessen Wohltätern vor allem die Fürsten von Merode zählten. Dieser Standort wurde in der späteren Literatur fortgeschrieben, ohne freilich die stilistischen Unterschiede der beiden Scheibengruppen zu berücksichtigen. Seitdem Herbert RODE jedoch 1970 die typologische Bilderfolge mit dem Kreuzbrüderkloster Schwarzenbroich in Verbindung gebracht hatte, wurde auch diese Herkunft in der Literatur immer wieder in Erwägung gezogen, KAT. AUSST. KÖLN, 1970, Nr. 57, 60 (Herbert Rode); DOMSTA, 1981, S. 599–605 lehnt diese Herkunft jedoch ab, weil die Besitzer der Wappen nicht, wie WEERTH, 1888, meint, zu den Wohltätern des Klosters gehörten, ihm folgt HUNECKE, 1988, S. 128–277. Auf die stilistische Divergenz der Scheiben verwiesen OIDTMANN, 1912/1929, 2, S. 328–333 und WITZLEBEN, 1972; eine klare Trennung unternahm erst BECKSMANN, 1989, der die ältere Gruppe wegen der Merode-Wappen dem Kreuzbrüderkloster Schwarzenbroich zuordnet und um 1460 datiert, die jüngere, um 1500 entstandene Gruppe hingegen mit dem Wappen der Kölner Familie von Reidt dem Kölner Kreuzbrüderkloster; entsprechend RAUCH, 1994, S. 68–87, jedoch mit einer späteren Datierung der älteren Scheibengruppe um 1470/80; zur gleichen Ansicht gelangt auch REHM, 1999, S. 239–263, sie datiert die ältere Scheibengruppe um 1460/70, die jüngere um 1490/1500. S. 248–251. Aufgrund stilistischer Beziehungen zu den mit Schwarzenbroich in Verbindung gebrachten Glasmalereien wurden noch verschiedene andere Scheiben und Fragmente nach Schwarzenbroich lokalisiert, vgl. zuletzt REHM, 1999, S. 246, Anm. 29.

[2389] Auf die Analogien der Scheiben verweist auch REHM, 1999, S. 259.

[2390] BEEH-LUSTENBERGER, 1967/1973, Kat. Nr. 231, verweist auf Einflüsse vom Meister des Marienlebens und vom Meister der Aachener Schranktüren, bzw. der Aachener Marientafeln in Köln und datiert das Glasgemälde 1480. Der Hinweis auf das in Ornament und Maltechnik verwandte, jedenfalls aus Köln stammende Wappen Daun-Leiningen von 1497 überzeugt nicht, vgl. hierzu LYMANT, 1982, Nr. 87.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

höherem künstlerischem Niveau, hier ist jedes Detail mit großer Sorgfalt behandelt. Das zeigt am ehesten ein Vergleich der Gesichter, denen sicher die gleichen Vorlagen, das erweist etwa die u-förmige Falte über der Nasenwurzel, zugrunde lagen, die nun jedoch mit Leben erfüllt sind und ein individuelles Aussehen von fast portraithaftem Charakter erhalten haben. Unter der feinen Zeichnung liegt eine nuancierte Modellierung, die einzelnen Formen sind in weichen Übergängen laviert, sind im Spiel von Licht und Schatten schärfer herausgearbeitet und zu emotionalem Ausdruck gesteigert. Die Tracht der Propheten verrät modisches Interesse, die Ärmel haben Stulpen oder sind mit Borten und Fransen besetzt, die Turbane reich bestickt und mit Schmuckstücken verziert. Die schöne Ausstattung verleiht den Gegenständen den Eindruck erlesener Kostbarkeit, dazu gehört auch das Perlband am Damastvorhang, die zierlichen Worttrenner in den Schriftbändern, die wie Akanthusblätter gestalteten Zaddeln der Helmdecke. Besonders fasziniert war der Meister offenbar von der Wirkung des Lichts, das von links oben einfällt, die Zaddeln der Helmdecke rechts oben kurz streift und den Umhang des rechten Propheten hell aufscheinen lässt.

Die malerische Eleganz, die portraithaften Gesichter, die Noblesse der Ausstattung sprechen dafür, dass der Maler prägende Eindrücke in den Niederlanden erhalten hat, vermutlich, das legt ein Blick auf die Köpfe nahe, von den Werken des Rogier van der Weyden[2391]. Zu den renommierten Vertretern dieser niederländisch beeinflussten Richtung, die zwischen 1460 und 1490 in Köln tätig waren, zählen der Meister der Lyversberger Passion, der Meister des Marienlebens[2392] und der Meister des Georgsaltars[2393]. Doch nur auf den Bildern des Letzteren begegnen verwandte Physiognomien und vor allem ähnlich voluminöse, mit Stickereien und Schmuckstücken gezierte Turbane, was die Vermutung nahe legt, dass der Glasmaler aus dem Umkreis dieses Meisters stammt.

Die Stiftung des Fensters kann erst nach 1481, dem Jahr der Eheschließung von Herzog Wilhelm und Sibylla von Brandenburg[2394] erfolgt sein. Da Herzog Wilhelm 1491 eine Schenkung seiner Eltern bestätigt[2395], könnte die Stiftung des Fensters in diesem Zusammenhang ausgelöst worden sein. Plausibel scheint das auch im Blick auf die historische Situation, denn Stiftungen für Glasmalereien sind ab 1480 bis in die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts überliefert[2396].

Datierung: Köln, um 1490.

CVMA 98212

EF

[2391] Man vergleiche etwa die Physiognomien auf dem Fragment mit den drei Männern (um 1460) aus der Werkstatt Rogier van der Weydens (Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel), KEMPERDICK, 1999, Abb. 101.

[2392] Vgl. etwa das Bildnis des hl. Bernhard (Köln, Wallraf-Richartz-Museum), ZEHNDER, 1990, S. 471–474, Abb. 286.

[2393] CORLEY, 2000, S. 200–208.

[2394] Vgl. Anm. 2385.

[2395] QUIX, 1838, S. 14.

[2396] DOMSTA, 1970.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 524. Arche Noah, Innenseite im Durchlicht, Ausschnitt. Brandenburg an der Havel, St. Pauli, Chor I, 3a. Brandenburg an der Havel, um 1330. – Kat. Nr. 237.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Fig. 525. Arche Noah, Außenseite im Durchlicht, Ausschnitt. Brandenburg an der Havel, St. Pauli, Chor I, 3a. Brandenburg an der Havel, um 1330. – Kat. Nr. 237.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

REGISTER

Abkürzungen	BM	(Buchmalerei)	TM	(Tafelmalerei)
	GM	(Glasmalerei)	WM	(Wandmalerei)
	S	(Skulptur)	Z	(Zeichnung)

IKONOGRAPHISCHES UND SACHVERZEICHNIS

Die *kursiv* gesetzten Stich- und Schlagworte betreffen Sachbegriffe. Die **halbfett** gesetzten Zahlen verweisen jeweils auf Haupterwähnungen im Katalog.

Aaron Bd. I, S. 448
- blühender Stab Bd. I, S. 430[1638], 431, **443**, 567, Fig. 366, 372, 426; Bd. II, Abb. 256, 312, 315
- und Mose, siehe Mose

Abel, siehe Kain
Abias, altt. König Bd. I, S. 556, Fig. 512
Abner Bd. I, S. 431[1645], 439, **445f.**, Fig. 426, 453; Bd. II, Abb. 312, 319
Abraham, Prophet Bd. I, S. 357, 367, Fig. 366, 372; Bd. II, Abb. 256, 280, 282
- Gang zum Opfer Isaaks Bd. I, S. 429, 431[1645], 437, **449f.**, Fig. 426, 447; Bd. II, Abb. 312, 337, 340
- Isaaksopfer Bd. I, S. 429, 431[1645], 436[1654], 437, **450**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 312, 341
- und Melchisedek Bd. I, S. 343, 346[1227], 354, **364**, 350, Fig. 366, 372, 375; Bd. II, Abb. 256, 266–268

Adalbert, hl. Bd. I, S. 523
Adam Bd. I, S. 263f., 280, 451, 465, 468, 564[2377]; Bd. II, Abb. 312, 346
- gibt den Tieren Namen Bd. I, S. 417, 431, **461**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 365, 383
- und Eva Bd. I, S. 417
- Hochzeit von Adam und Eva Bd. I, S. 417f., **462**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 365, 386
- Gott verbietet vom Baum der Erkenntnis zu essen Bd. I, S. **462**, Fig. 426, 429; Bd. II, Abb. 365, 387
- Sündenfall Bd. I, S. 431, **263f.**, 417, 460[1767], **462f.**, Fig. 300, 426, 454; Bd. II, Abb. 177, 365, 388
- Gott stellt Adam und Eva zur Rede Bd. I, S. **463**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 365, 390
- Verurteilung von Adam und Eva Bd. I, S. 431, **463**, Fig. 426, 430; Bd. II, Abb. 365, 391
- Vertreibung aus dem Paradies Bd. I, S. 419, 460[1767]
- Gott schenkt Adam und Eva Kleider Bd. I, S. 419, **463f.**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 365, 392
- Adam und Eva bei der Arbeit Bd. I, S. 429f., 431[1644], 436, **464**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 365, 395
- Adam mit seinen Söhnen betend Bd. I, S. 405, 419, 427, 436f., **468**, Fig. 426, 444; Bd. II, Abb. 365, 408

Adler Bd. I, S. 111, 212, 227, 294
Ämterscheibe, siehe *Wappen*
Ätztechnik Bd. I, S. 188, 193
Affe Bd. I, S. 100, 110f., **156**, Fig. 61, 111; Bd. II, Abb. 76, 78
Agnes, hl. Bd. I, S. 203, 207, 305, Fig. 218
Alexander d. Gr Bd. I, S. 215[621]
Alexius, hl Bd. I, S. 203–207
- Wohltätigkeit der Eltern Bd. I, Fig. 204
- Geburt Bd. I, Fig. 205
- erster Schulgang Bd. I, Fig. 206
- Vermählung Bd. I, Fig. 207
- Fahrt nach Edessa Bd. I, Fig. 208
- vor dem Marienbild Bd. I, Fig. 209
- Rückfahrt nach Rom Bd. I, Fig. 210
- unter der Treppe des väterlichen Hauses Bd. I, Fig. 211
- der Papst erkennt ihn als Toten Bd. I, Fig. 212
- Grabtragung Bd. I, Fig. 213

Allerheiligen Bd. I, S. 64–66, 87, 127[147], 316, 331f., 334[1194]
Ambrosius, hl. Bd. I, S. 384, **389–394**, Fig. 395, 405; Bd. II, Abb. 299
Andreas, hl. Bd. I, S. 93f., 244, 246f., 252[732], 280[890], 282f., 316, **332**, 355, Fig. 343, 379; Bd. II, Abb. 218, 228
Anna, hl. Bd. I, S. 69, 79, 81–84, Fig. 30
Anna selbdritt Bd. I, S. 73, 78, 80–82, **84**, 119[328], 255, **279f.**, 316f., **333**, Fig. 30, 32, 37f., 290, 357, 343; Bd. II, S. 15, Abb. 1f., 196, 218, 230f., 240

Antichrist Bd. I, S. 405f., 417, 419, **426f.**, 430
- Endkaiser und Endpapst Bd. I, S. **476f.**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 418, 435
- Verkündigung seiner Geburt Bd. I, S. 427, 436, **471**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 418f.
- Geburt Bd. I, S. 405, 427, **471**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 418, 420
- Beschneidung Bd. I, S. 405, 427, 435[1650], 436, **472**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 418, 421
- geht nach Jerusalem Bd. I, S. 426, 431, **472**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 418, 423
- Berufung von Elija und Henoch Bd. I, S. 426, 430, 434, 436[1654], 460, **480f.**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 418, 449
- Proklamation Bd. I, S. 426, 436, **472f.**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 418, 424
- Predigt im Tempel Bd. I, S. 473[1854], 473[1857]
- seine Anhänger leugnen die Erlösungstat Christi Bd. I, S. **475**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 418, 431
- zerstört das Gesetz Bd. I, S. 426
- zeichnet einem König sein Mal auf die Stirn Bd. I, S. 426, 431, **477f.**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 418, 437
- Säulenwunder Bd. I, S. **478**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 418, 436
- Feuerzauber Bd. I, S. 426, **478f.**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 418, 441
- Auferweckungswunder Bd. I, S. 433, **478**, Fig. 426, 439; Bd. II, Abb. 418, 440
- Teufel bringen ihm Schätze Bd. I, S. 436, **474**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 418, 427
- besticht Anhänger und zeichnet ihnen sein Mal auf die Stirn Bd. I, S. **478**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 418, 439
- streut Geld unter die Menge Bd. I, S. 426, **473**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 418, 425

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

- weist seine Jünger an, die Menschen zu bestechen Bd. I, S. **474f.**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 418, 428
- seine Jünger werben Anhänger durch Bestechung Bd. I, S. 435[1650], **475**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 418, 429
- die Roten Juden warten auf ihre Befreiung Bd. I, S. 405, **475f.**, Fig. 426, 438; Bd. II, Abb. 418, 432
- befreit die Roten Juden Bd. I, S. 405, 426, **476**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 418, 433
- lässt Christen geißeln Bd. I, S. **480**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 418, 447
- lässt Christen verbrennen Bd. I, S. 466, **480**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 418, 448
- lässt Christen enthaupten Bd. I, S. **479f.**, Fig. 426, 440; Bd. II, Abb. 418, 445
- lässt Christen erschlagen und verbrennen Bd. I, S. **479**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 418, 444
- Vertreter der Kirche werden gesteinigt Bd. I, S. **479**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 418, 443
- Christen fliehen(?) Bd. I, S. **482**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 418, 455
- Totenklage Bd. I, S. **481**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 418, 451
- Disput mit den Propheten Bd. I, S. 436[1653], **482f.**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 418, 457
- Hinrichtung der Propheten Bd. I, S. 426, **483**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 418, 459
- Auferweckung der Propheten Bd. I, S. 439[1669], **484**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 418, 461
- Himmelfahrt und Sturz Bd. I, S. 426, 436[1654], **483**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 418, 460
- die Propheten bekehren seine Anhänger Bd. I, S. 427, 431, **481f.**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 418, 453
- letztes Gebet der Menschheit Bd. I, S. 427, 436[1651], **481**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 418, 452
- die Fünfzehn Zeichen vor dem Jüngsten Gericht Bd. I, S. 482[1917], 484
- Weltenbrand Bd. I, S.426, 467, **484**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 418, 463
- Christus als Weltenrichter, siehe Christus
- Apostel als Fürbitter der Menschheit, siehe Weltgericht
- Verdammte in der Hölle, siehe Weltgericht

Antilope Bd. I, S. 112
Antonius, hl. Bd. I, S. 515
Apokalypse Bd. I, S. 62, 303, 426, 477[1889], 480[1904], 482, 483[1918], 484[1923]
Apollonia, hl. Bd. I, S. 316f., **332**, Fig. 343; Bd. II, Abb. 218, 225
Apostel
- unbestimmt Bd. II, S. 8, 122, 370, 508
- Zwölf Apostel Bd. I, S. 93

Arche Noah, siehe Noah
Architekturrahmung und -bekrönung Bd. I, S. 86, 117, 119, 131f., 136f., **139**, 140–142, 145, 147, 150f., **159**, 160, 162, **163–165**, 178, **184**, 208, 211, 273, 308, 315f., 325, **329f.**, 332–334, **336f.**, **339**, 352, 365–368, 373, 387, 397, 403f., 429, 437–439, **455**, 464, 504, 522, 525, 532, 561, 563, Fig. 111, 167, 170, 343, 356, 360, 426f.; Bd. II, S. 23, 40, 76f., 96f., Abb. 76f., 99–104, 108, 110, 112–116, 119, 218–221, 240–245, 250, 365–369
Arma Christi Bd. I, S. 388, 399f.
Astwerkrahmung und -bekrönung Bd. I, S. 303, 305, 485[1963]
Atropos, siehe Parzen
Augustinus, hl. Bd. I, S. 384, **389–394**, Fig. 397, 406; Bd. II, Abb. 301
Ausschliff Bd. I, S. 178, 185f., 220, 235, 295f., 327, 337, 339, 472–474, 476, 478, 484, 492; Bd. II, S. 100

Babel, Turmbau von Bd. I, S. 405, 419
Bär Bd. I, S. 100, 110f., 113, **156**, 294, Fig. 61, 111; Bd. II, Abb. 76, 78
Bärenjagd, siehe Jagd
Barbara, hl. Bd. I, S. 119[326], 123, 132, **145f.**, **184**, **278f.**, 284[907], Fig. 71–73, 91, 315, 449; Bd. II Abb. 18, 28f. 31, 135, 195
Bartholomäus, hl. Bd. I, S. 144
Bavo, hl. Bd. I, S. 58, Fig. 11
Benedikt von Nursia, hl. Bd. I, S. 132, 523, 526f., 530, 532, 534, **536**, Fig. 498; Bd. II, S. 98–101, Abb. 499
Bernhard von Clairvaux, hl. Bd. I, S. 229[667], 523, 526f., 530, 532, 534, **535**, 568[2392], Fig. 497; Bd. II, S. 98–101, Abb. 498
Bernhardin von Siena, hl. Bd. I, S. 320
Betlehemitischer Kindermord Bd. I, S. 446[1691]
Bibelfenster Bd. I, S. 343, **348–358**, 362[1296], 364, 367, 405f., **419**, 427[1622], 428, 429–431, 434[1648], 435f., 439f., **443–455**, 471, Fig. 371f., 426; Bd. II, Abb. 256, 312
Bible moralisée Bd. I, S. 448, 462[1783], 465[1806], 465[1809], 473–475, 483[1918]
Biblia Pauperum Bd. I, S. 350f., 445, 446[1692], 449, Fig. 370
Bischof, unbestimmt Bd. I, S. 54, 100, 103, 121, **145**, **150**, **157**, 502–504, 508, **511f.**, 519, Fig. 5, 69f., 91, 93, 111, 469, 476, 479; Bd. II, S. 89, 95, 105, Abb. 18, 26f. 30, 32, 48, 76, 80, 477, 487
Blankverglasung Bd. I, S. 78, 81, 303, 303[1024], 377, 488f., 493, 513, 522–524, 530, 530[2140], 535f., 546
Brandzeichen (Werk-, Versatzzeichen bzw. -marken) Bd. I, S. 126, 128[354], 140–144, 147–151, 235, 237f., 241, 266, 307, 320, 331–334, 389, 391, 491

Christina, hl. Bd. I, S. 259, Fig. 295
Christophorus, hl. Bd. I, S. 100, 115f., 121, 132, **145**, **161**, Fig. 69f., 91, 111 ; Bd. II, S. 40, Abb. 18, 26f. 30, 76, 88
Christus Bd. I, S. 463, 465–468
- als Guter Hirte Bd. I, S. 465[1804]
- als Schmerzensmann (Erbärmdechristus) Bd. I, S. 65, 103, 136f., **158**, 201[554], 397–400, **404**, Fig. 24, 111, 420; Bd. II, Abb. 76, 105, 109, 310
- als Weltenrichter Bd. I, S. **485**, Fig. 426, 470; Bd. II, Abb. 418, 469
- Salvator Bd. I, S. 66, Fig. 25

Christusleben Bd. I, S. 96, 99, 416, 419, 558, 567; Bd. II, S. 24, 67
- Kindheit Christi, siehe Marienleben
- Taufe Bd. I, S. 363f., 349, 431[1645], 436f., **447**, 467[1827], Fig. 366, 372, 426, 446; Bd. II, Abb. 256, 312, 326
- Auferweckung des Lazarus Bd. I, S. 278
- Heilung des stummen Besessenen Bd. I, S. 188, 192f., **196**, Fig. 189f.; Bd. II, Abb.130
- und das Kanaanäische Weib Bd. I, S. 188, 192f., **195f.**, Fig. 186f.; Bd. II, Abb.129
- Speisung der Fünftausend Bd. I, S. 188, 192f., **197**, Fig. 192; Bd. II, Abb. 131
- versuchte Steinigung Bd. I, S. 188, 192f., **197f.**, Fig. 194f.; Bd. II, Abb. 132
- Versuchung Bd. I, S. 185, 187f., 192, 197f., Fig. 180, 194f.
- Einzug in Jerusalem Bd. I, S. 188, 193, **199**, Fig. 197; Bd. II, Abb. 133
- Passion Bd. I., S. 95, 99, 220, 259[770], 268, 284, 465, 494, 504
- Abendmahl Bd. I, S. 288, **363f.**, 349, 417[1597], 431[1645], **448**, 507f., Fig. 366, 372, 426; Bd. II, Abb. 256, 265, 312, 330, 332
- Fußwaschung Bd. I, S. 502, 504, **508**, Fig. 467; Bd. II, Abb. 477f., 480
- Gebet am Ölberg bzw. Gethsemane Bd. I, S. 349, 502, 504, **507**, Fig. 467, 478; Bd. II, Abb. 477

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

- Gefangennahme und Judaskuss Bd. I, S. **85f.**, 270[882], 446[1691], 448[1698], Fig. 42, 84, 452; Bd. II, S. 15, Abb. 6
- Geißelung Bd. I, S. 67, 166, 168f., **170f.**, **267–269**, **364**, **449**, 464[1797], Fig. 27, 307, 366, 371f., 426; Bd. II, Abb. 181, 256, 271, 312, 334
- Dornenkrönung Bd. I, S. 270[882], 503f., 507, **509**, Fig. 370, 468; Bd. II, Abb. 482
- Verhör durch Kaiphas Bd. I, S. 270[821f.]
- Verhör durch Pilatus Bd. I, 268, S. 502, 504, **509f.**, Fig. 84, 468, 481; Bd. II, Abb. 482
- Ecce homo Bd. I, S. 65, 92, Fig. 23
- Kreuztragung Bd. I, S. 220, 284f., 312, 338, 350, 364[1310], **365**, 430, **450**, 502, 504, Fig. 366, 372, 426; Bd. II, Abb. 256, 273
- Entkleidung Bd. I, S. 464[1797]
- Kreuzigung Bd. I, S. 54, 60, 64, 96, 100, 102f., 105, 117, 119, 121, 130, **141**, 142, 145, 168, 178, **183**, 201[554], **219–221**, 325, 354f., 365, **366**, 388, 397, 398, 400, **403**, 405, 409, 431[1645], 434f., 439[1669], 446, **450f.**, 463[1790], 464, **465**, 468, 504, 517, 564[2377], Fig. 14, 19, 56, 60, 92, 166f., 170f., 232–235, 366, 368, 372, 378, 382, 419, 426, 433; Bd. II, S. 9, 22, 40, 89, 122, Abb. 7, 10–15, 119, 124, 149, 256, 275, 295, 307–309, 312, 342, 344, 365, 398
- Kreuzabnahme Bd. I, Fig. 4
- Beweinung bzw. Pietà Bd. I, S. 55[20], 226, 388; Bd. II, Abb. 296
- Grablegung Bd. I, S. 277, 288
- Höllenfahrt Bd. I, S. 429, 437, **451**, 452, 463[1790], Fig. 426; Bd. II, Abb. 312, 346, 348
- Auferstehung Bd. I, S. 188, 192, **199f.**, 284, **292f.**, 367, 429f., **452**, Fig. 199, 332, 366, 372, 426; Bd. II, Abb. 134, 205, 256, 312, 350
- Himmelfahrt Bd. I, S. 349, **367f.**, 400, 431[1645], **453**, 483, Fig. 366, 372, 426; Bd. II, Abb. 256, 279, 312, 354, 356
- Ausgießung des Hl. Geistes Bd. I, S. 419[1610], 467[1827], 479

Cosmas und Damian, hll. Bd. I, S. 388, 543[2222], 544
Credo-Apostel Bd. I, S. 355
Crispin, hl. Bd. I, S. 513, 517, **524**; Bd. II, S. 89, Abb. 496
Crispinian, hl. Bd. I, S. 513, 517, **523**, 524; Bd. II, S. 89, Abb. 495

Damastmuster, Damaszierung Bd. I, S. 11, 116f., 126, 130, 136, 140f., 145, 147f., 151, 161, 303, 331, 388, 395, 437, 490, 493, 525, 532, 534–536
Damian, hl. Bd. I, S. 388; Bd. II, Abb. 297
Daniel, Prophet Bd. I, S. 360, 445, Fig. 372; Bd. II, Abb. 256
Darbringung des Erstgeborenen Bd. I, S. 430f., **446**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 312, 321, 323f.
David, Prophet bzw. König Bd. I, S. 316, 320[1130], **331**, Fig. 8, 343; Bd. II, Abb. 218, 223
- erschlägt Goliath Bd. I, S. **264f.**, 431[1645], **452**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 178, 312, 347
- und Abner Bd. I, S. 431[1645], 439, **445f.**, Fig. 426, 453; Bd. II, Abb. 312, 319
- und drei Helden Bd. I, S. 446

Diana, römische Jagdgöttin Bd. I, S. 217[633]
Dominicus, hl. Bd. I, Fig. 214
Dorothea, hl. Bd. I, S. 175, 184, **203–207**, 219, 437, Fig. 202f., 216, 231, 448f.; Bd. II, Abb. 137
Doublierung Bd. I, S. 208, 219, 228, 282, 347, 363, 365f.
Drache Bd. I, S. 112
Dreifaltigkeit Bd. I, S. 278
Drôlerie Bd. I, S. 213
Dudelsack Bd. I, S. 213f.
Durchzug durch das Rote Meer Bd. I, S. **447**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 312, 325, 328

Ecclesia Bd. I, S. 434, **464**, 465[1806]; Bd. II, Abb. 365, 394
Einhorn Bd. I, S. 112
Eisenrot Bd. I, S. 186–188, 193, 211, 216, 230, 255, 262, 265, 271f., 277, 290, 292, 300, 318–320, 391
Elija, Prophet Bd. I, S. 354, 360, 365, 368, Fig. 372; Bd. II, Abb. 256, 273
- Berufung von Elija und Henoch, siehe Antichristlegende
- Himmelfahrt Bd. I, S. 431[1645], **453f.**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 312, 355
- und die Witwe von Sarepta Bd. I, S. 350, 354, **365**, Fig. 366, 372, 374; Bd. II, Abb. 256, 269, 272

Elisabeth, hl. Bd. I, S. **252**; Bd. II, Abb. 169
Emblem Bd. I, S. 274[857]
- Diane von Poitiers Bd. I, S. **216f.**; Bd. II, Abb. 147
- Heinrich II., König von Frankreich Bd. I, S. 217

Engel Bd. I, S. 102, 119, 121, 130f., 136, 141f., 145, 149, 162, **164f.**, 229–231, 278, 316f., 332–334, 375, 389, 447, 450, 452, 458, 495, 522–524, 533, 563, Fig. 74–76, 343; Bd. II, S. 111f., 119, 231, Abb. 77, 113, 218, 229, 232, 235, 377
- Engelsturz Bd. I, S. 417, 427[1623], 436[1654], 447f., **457f.**, Fig. 426; Bd. II, S. 67, Abb. 365, 372

Erasmus, hl. Bd. I, S. 93, 96[238], 119[326], 123, 132, **145f.**, 162, Fig. 71–73; Bd. II, S. 24, 40f., Abb. 28, 31, 372f.
Erasmuslegende Bd. I, S. 96, 103, 108, 132, Fig. 91; Bd. II, Abb. 18
- Kesselfolter Bd. I, S. 119, 124, **143**, Fig. 80, 91; Bd. II, Abb. 19–21
- Martyrium auf der Darmwinde Bd. I, S. 119, 121, 124, **143f.**, Fig. 80, 91; Bd. II, Abb. 22–24

Esther, Estherlegende Bd. I, S. 291f.
- von Ahasver gekrönt Bd. I, S. **291f.**; Bd. II, Abb. 204

Eule und andere Vögel, Kampf zwischen Bd. I, S. 256f., 257[754]
Eva Bd. I, S. 263f., 280, 437, 451, 466, 533; Bd. II, Abb. 312, 346, 348
- Erschaffung, siehe Sechstagewerk
- Leben siehe Adam und Eva

Evangelistensymbole Bd. I, S. 51, 391
- Lukasstier Bd. I, S. 384, 390, 392
- Markuslöwe Bd. I, S. 384, 390, 392
- Matthäusengel Bd. I, S. 384, 390, 392
- Johannesadler Bd. I, S. 384, 390–392

Exempel vom undankbaren Sohn Bd. I, S. 285–289, Fig. 326
- Der undankbare Sohn lässt seinen Vater darben Bd. I, S. 286, Fig. 324f.
- Die Versöhnung Bd. I, S. **285–289**, Fig. 323; Bd. II, Abb. 202

Fähnrich Bd. I, S. 209
Falke Bd. I, S. **214**; Bd. II, Abb. 142
Franziskus, hl. Bd. I, S. 320, Fig. 215
Frau, unbestimmt Bd. I, S. **489f.**, 519, **522**; Bd. II, Abb. 471, 491

Gabriel, Erzengel Bd. I, S. 372[1342], 427, 436, 471
Gebot, das vierte Bd. I, S. 287
Genealogie Bd. I, S. 542[2216], 542[2219], 543[2221]
Georg, hl. Bd. I, S. 100, 102, 119[326], 121, 123, 132, **145f.**, **151**, 166, 168, **169f.**, 274[874], 300, 331, Fig. 71–73, 91, 93; Bd. II, S. 40, Abb. 18, 28f., 31f., 47f.
Gerechtigkeitsszenen Bd. I, S. 209
Gereon, hl. Bd. I, S. 179, Fig. 169
Gideons Vließ Bd. I, S. 245, 251
Gleichnis vom Verlorenen Sohn Bd. I, S. 216
Gnadenstuhl, siehe Trinität
Gottvater Bd. I, S. 321, 334, Fig. 343; Bd. II, Abb. 218, 236
Grabungsfunde Bd. I, S. 85, **377–382**, **525**; Bd. II, S. **9f.**, Abb. 292f., 497
Gregor, hl. Bd. I, S. 384, **389–395**, Fig. 398; Bd. II, Abb. 302

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Gregorsmesse Bd. I, S. 65f., 92, 397, 400[1475], Fig. 21
Greif Bd. I, S. 110, 112f., **156f.**, Fig. 61, 111; Bd. II, Abb. 76, 78
Grisaillemalerei Bd. I, S. 85f., 108, 114, 135, 219, 224f., 228, 264f., 327, **377–382**, 387–389, 394–396, 404, 416, 454, 513, 525, 530, 532, 546, 551–557, Fig. 61, 233f.; Bd. II, S. **8f.**, Fig. 3, Abb. 50–79, 149, 151f., 159, 178, 295–298, 394, 494
siehe auch *Ornamentscheiben*

Habakuk, Prophet Bd. I, S. 368, Fig. 372; Bd. II, Abb. 256
Haggai, Prophet Bd. I, S. 368, Fig. 366, 372; Bd. II, Abb. 256, 285
Ham Bd. I, S. 468
Hanna Bd. I, S. 281
Hausmarken Bd. I, S. 87, 96, 134–136, **151–154**, 259, 262, 267, Fig. 299; Bd. II, S. 22, 24, 41, Abb. 49–75
Hedwig, hl. Bd. I, S. 523
Heilige, unbestimmt Bd. I, S. **370–376**, 544, Fig. 387, 517; Bd. II, S. 97, 122, Abb. 290
Heilige Sippe Bd. I, S. 409
Heinich II., röm. König und Kaiser Bd. I, S. 226[655], Fig. 244
Helena, hl. Bd. I, S. 201[557]
Henoch Bd. I, S. 368, Fig. 372; Bd. II, Abb. 256, 284
- Berufung von Elija und Henoch, siehe Antichristlegende
- Entrückung Bd. I, S. 431[1645], **453**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 312, 353

Herkules Bd. I, S. 244, 246f., 251, 286, Fig. 280; Bd. II, Abb. 168
- und der Nemeische Löwe Bd. I, S. **251,** Fig. 280; Bd. II, Abb. 168
- und die Stymphalischen Vögel Bd. I, S. **251**, Fig. 280; Bd. II, Abb. 168
- und die Rinder des Geryoneus Bd. I, S. **251**, Fig. 280; Bd. II, Abb. 168
- und Antaios Bd. I, S. **251**, Fig. 280; Bd. II, Abb. 168
- und die Parzen Bd. I, S. 261

Herodes Bd. I, S. 250, 281, Fig. 318; Bd. II, Abb. 166
Herodias Bd. I, S. 250, 281, Fig. 318; Bd. II, Abb. 166
Hesekiel, Prophet Bd. I, S. 368, Fig. 372; Bd. II, Abb. 256, 288
Hieronymus, hl. Bd. I, S. 64, 384, **389–394**, 563, Fig. 396, 404; Bd. II, Abb. 300
Hiob Bd. I, S. 449
Hirschjagd, siehe Jagd
Hohelied Salomos Bd. I, S. 303, 419
Hostienmühle Bd. I, S. 400
Hostienwunder Bd. I, S. 99, 130f.
Inschriften
- auf GM Bd. I, S. 83f., 133f., 139, 141, 145, 149, 155f., 158, 169, 175, 180, 182f., 194, 197–199, 203, 208, 210, 219, 238, 250, 253, 255f., 261f., 266f., 270, 283, 289, 295, 331f., 334, 360, 362–368, 377, 380[1376], 388, 394–396, 403f., 489, 491f., 504, 523f., 535f., 542f., 545, 548f., 556f., 560, 564, Fig. 61, 66f., 83, 128, 167f., 170, 181, 192, 194f., 197, 204–214, 219, 233–235, 255, 262, 289, 291f., 296–299, 304f., 329, 333f., 336f., 386, 395–398, 419f., 445, 460, 462, 470, 497f., 504, 506, 511f., 515, 521–523; Bd. II, Abb. 3f., 6, 10, 12–14, 18, 26–29, 37, 39, 76, 78, 117, 119f., 122f., 124, 127, 131–133, 138f., 147, 149, 164, 167, 171f., 174–176, 180f., 183, 203, 210–212, 218, 223, 225, 228, 233, 256–261, 265, 271, 273, 275f., 279, 280–285, 288f., 295f., 299–302, 306f., 310, 418, 473, 496, 498–502, 504f.
- auf anderen Bildträgern Bd. I, S. 79, 217, 320, 402, 500, 515, 554, 563, Fig. 2, 18f., 21f., 48, 62, 312, 326, 348, 352, 370, 379, 389, 475

Isaak
- Opfergang Bd. I, S. 429, 431[1645], **449f.**, Fig. 426, 447; Bd. II, Abb. 312, 337, 340
- Opferung Bd. I, S. 417[1597], 429, 431[1645], 436[1654], **450**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 312, 341

Jagdszene Bd. I, S. 232–234, **235–237**, Fig. 251–254, 256; Bd. II, S. 44, Abb. 162
Jakobus Major, Apostel Bd. I, S. 114, 121, **149f.**, **159**, 437, 507, 515, 527[2119], Fig. 63, 68, 93, 111, 445; Bd. II, Abb. 32, 43, 76, 79
Japhet Bd. I, S. 468
Jeremia, Prophet Bd. I, S. 360, 368, Fig. 372; Bd. II, Abb. 256f.
- Geißelung Bd. I, S. **448f.**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 312, 333

Jesaja, Prophet Bd. I, S. 360, 368, Fig. 366, 372, 384; Bd. II, Abb. 256, 258, 260, 285, 287
Joel, Prophet Bd. I, S. 360, Fig. 366; Bd. II, Abb. 256, 258
Johannes, Evangelist Bd. I, S. 121, 136, 160[449], 183, **200f.**, 219f., 231[685], 277f., 280[890], **282**, 354, 370, 373[1350], 388, 451, 507, 544, 547, Fig. 167, 170, 233–235, 316, 320; Bd. II, S. 41, Abb. 136, 198
- Auferweckung der Drusiana Bd. I, S. 200
- Kesselfolter Bd. I, S. 137, **160**, Fig. 111; Bd. II, Abb. 76, 106

Johannes der Täufer Bd. I, S. 244–249, **284f.**, 322, 391, 437, 447, 547, Fig. 278, 352, 451; Bd. II, Abb. 166, 200
- Johanneszyklus Bd. I, S. 245, **249f.**, Fig. 278, 284; Bd. II, Abb. 166
- Enthauptung Bd. I, S. 200, **280f.**, Fig. 318; Bd. II, Abb. 197

Jona und der Walfisch Bd. I, S. 352, **367**, 431[1645], **452f.**, Fig. 366, 372, 426; Bd. II, Abb. 256, 278, 312, 351f.
Joseph von Ägypten, Josephszyklus
- Joseph wird in den Brunnen geworfen Bd. I, S. **261–263**, 269, Fig. 298; Bd. II, Abb. 176
- Die Brüder bringen den Rock Josephs Bd. I, S. **269f.**, Fig. 308; Bd. II, Abb. 182
- Joseph wird verkauft Bd. I, S. 270, Fig. 309
- Versuchung Josephs Bd. I, S. 269, 288, Fig. 328
- Joseph deutet die Träume Bd. I, S. 288, Fig. 327

Joseph von Nazareth Bd. I, S. 362, 509
Judas Ischariot Bd. I, 86, 448; Bd. II, Abb. 330, 332
Judith Bd. I, S. 291
Jüngstes Gericht, siehe Weltgericht

Kabinettscheiben Bd. I, S. 185–200, 203–207, 215[621], 226, 232–252, 255–257, 260–271, 274–277, 280–293, 300, 389–396, 491f., 520, 525
Kain Bd. I, S. 417, 465f.
- und Abel Bd. I, S. 465–468
- Geburt Kains Bd. I, S. 464[1800]
- Geburt Abels Bd. I, S. 429f., 431[1644], 431[1645], **464f.**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 396
- Opfer von Kain und Abel Bd. I, S. 419
- Kain erschlägt Abel Bd. I, S. 356, 419, 465, Fig. 383
- Gottes Urteil über Kain Bd. I, S. 436, **465f.**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 399
- Kains Tod Bd. I, S. 436, **466**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 400

Kainszeichen Bd. I, S. 427[1621]
Katharina, hl. Bd. I, S. 69, 116f., 131, 136f., 149, 184, 207, 215[620], 219, 253, 375, 393[1444], 494, 502, 504, **511f.**, 513, 520f., **525**, 543[2226], Fig. 30, 469, 483f.; Bd. II, Abb. 487, 494
- Enthauptung Bd. I, S. **161**, Fig. 111; Bd. II, Abb. 76, 107

Kentaur Bd. I., S. 213, **214f.**, Abb. 140
Kirchenväter Bd. I, S. 389–395
Klara, hl. Bd. I, S. 320
Klotho, siehe Parzen
Koch bzw. Küche Bd. I, S. **270f.**; Bd. II, Abb. 183

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

König, unbestimmt Bd. I, S. **163**, **510f.**, Fig. 111, 468, Abb. 77, 95, 482, 484, 486
Königin von Saba, siehe Salomo
Kundschafter mit der Weintraube aus dem Gelobten Land Bd. I, S. 365, 431[1645], **450**, Fig. 366, 372, 426; Bd. II, Abb. 256, 312, 339
Kunigunde, hl. Bd. I, S. 60, 201[557]

Lachesis, siehe Parzen
Lamech Bd. I, S. 449, 466
Landsknecht, siehe Soldaten
Laster Bd. I., S. 213f., 372f., 375
Laurentius, hl. Bd. I, S. 93f., 216[622], 277[876]
Leopold von Österreich, hl. Bd. I, S. 563
Liebesgarten, siehe Minneszene
Lilie Bd. I, S. 211, **214**, 294; Bd. II, Abb. 144
Logos Creator Bd. I, S. 417, 428–430, 457–463, 465, **469**; Bd. II, Abb. 365, 416
Löwe Bd. I, S. 100, 110–113, **159**, Fig. 61, 111; Bd. II, Abb. 76, 78
Ludwig von Toulouse, hl. Bd. I, S. 320
Lukas, Evangelist Bd. I, S. 149, 252[726], 507
Lukretia Bd. I, S. 562f.
Luxemburgerstammbaum Bd. I, S. 58
Luzifer
- Erhöhung Bd. I, S. 429, 436, **457**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 365, 370
- Rebellion Bd. I, S. 417, 429, 431, 436, **457**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 365, 371
- Sturz, siehe Engelsturz

Makkabäische Märtyrer Bd. I, S. 449
Malchus Bd. I, S. 86
Mann, Wilder Bd. I, S. 227
Mannalese Bd. I, S. 363, 431[1645], **447**, Fig. 366, 372, 426; Bd. II, Abb. 256, 312, 329
Margaretha, hl. Bd. I, S. 184, Fig. 18
Maria, hl. Muttergottes Bd. I, S. 53, 80–84, 93f., 99, 100, 102f., 117, 119, 121, **160f.**, 183, **201–203**, 215[620], 219f., **224**, 254f., 278, 313[1081], 315, 331, 350, 354, 362, 367, 370, 373, 435f., 463, 465, 467, 494, 503, 509f., 517, 535, 547, Fig. 3, 6–10, 28f., 32, 34, 76, 111, 200, 233–235; Bd. II S. 22, 41, 89, 95, 97–99, 101–103, Abb. 76, 94, 111, 126, 151
- mit Kind Bd. I, S. 119, 178, **181f.**, **217–219**, 281, 307–309, 326, 335, **340**, 376, Fig. 75, 166f., 170f., 228f., 319, 230, 343, 362; Bd. II, S. 10, Fig. 4, Abb. 119, 121, 148, 218, 255
- als Fürbitterin Bd. I, S. 119[326], 123, **149**, Fig. 74, 77, 93, 451; Bd. II, Abb. 32, 40–42, 44f.
- als Mater dolorosa Bd. I, S. 74, Fig. 33, 400
- als Thron Salomonis Bd. I, S. 373, 375
- auf der Mondsichel Bd. II, S. 41, 96, 217, Fig. 28, 29
- auf der Mondsichel im Strahlenkranz Bd. I, S. 63, 131, **142**, 202, **225f.**, 231, **266f.**, 301f., **303–305**, 320, 486f., 489, 513, 519, 520, **522f.**, 526f., 530, 532–534, Fig. 75, 92, 242, 304f., 340, 489f.; Bd. II, S. 44, Abb. 7, 16f., 153, 180, 339f., 492f.
- Schutzmantelmadonna Bd. I, S. 63
- in der Engelsglorie Bd. I, S. 219
- lactans Bd. I, S. 230[677]
- mit dem Rosenkranz Bd. I, S. 225f., Fig. 241
- mit der Wickenblüte Bd. I, S. 218, Fig. 230
Marienleben Bd. I, S. 95f., 495; Bd. II, S. 24, 41
- webt den Tempelvorhang Bd. I, S. 464[1800]
- Verkündigung an Maria Bd. I, S. 52, 178–180, **182f.**, 188, **194**, 221, **224f.**, 278, 372[1342], 393[1444], 419, 427, 428[1626], 435f., 471, 566f., Fig. 26, 166–168, 170f., 177, 181f., 236, 441; Bd. II, Abb. 119, 123, 127, 152
- Heimsuchung Bd. I, 280[891]
- Geburt Christi Bd. I, S. 96[238], 182, 188, **194f.**, 275[874], **362**, 393[1444], 427, 437, **443**, 471, **509**, 566f., Fig. 93, 177, 183–185, 366, 372, 426, 467; Bd. II, S. 9, Abb. 32, 34–36, 128, 256, 261, 312, 314, 316, 477, 479, 481, 504, 507
- Anbetung der Hl. Drei Könige Bd. I, S. 66, 103, 115, 119[326], 131, **147f.**, **221–224**, 230[679], 237, 239, 257f., 393[1444], 441[1679], **445**, 446, 503f., 507, **510**, Fig. 15, 237–239, 426, 434–437, 468, 480; Bd. II, Abb. 150, 312, 318, 482f., 485
- Anbetung der Hirten Bd. I, S. 409, **509**, Fig. 467; Bd. II, Abb. 477, 479, 481
- Darbringung im Tempel Bd. I, S. 103, 121, **149f.**, 178, **183f.**, 431 435f, **446**, Fig. 93, 166f., 170–172, 426, 442; Bd. II, Abb. 32, 43, 119, 125, 312, 322
- Beschneidung Bd. I, S. 427, 472
- Zwölfjähriger Christus im Tempel Bd. I, S. 472, siehe des weiteren Christusleben
- Marientod Bd. I, S. 307, 321f., **335**, Fig. 81, 343; Bd. II, Abb. 218, 237
- Himmelfahrt Bd. I, S. 142, 149, 162
- Marienkrönung Bd. I, S. 70, 96[238], 119[326], 131, 142, **150**, 231[679], 307, 316, 321f., **334**, 419, 428, 435f., **454f.**, Fig. 31, 47, 93, 343, 426, 443; Bd. II, Abb. 32, 46, 48, 218, 236, 312, 363f.
Maria Magdalena, hl. Bd. I, S. 93, 231
- Erhebung Bd. I, S. **229–232**, Fig. 247; Bd. II, Abb. 161
Markus, Evangelist Bd. I, S. 252[726], 507,
Martin, hl. Bd. I, S. 93, 216[622]
Matthäus, Evangelist Bd. I, S. 144, 507
Mauritius, hl. Bd. I, S. 316f., **331**, 558–560, **560–563**, Fig. 343, 515f., 519; Bd. II, S. 111, 113–116, 119, Abb. 218, 223, 504
Maximilian I., Kaiser, Szenen seiner Verherrlichung Bd. I, S. 244, 246f., **250f.**, Fig. 279; Bd. II, Abb. 167
Medaillon Bd. I, S. 115, 117, 119, 127, 143f., 148f., 157, 159–163, 352
Melchisedek Bd. I, S. 354, 368, Fig. 366, 372, 384; Bd. II, Abb. 256, 284, 286
- Melchisedek und Abraham, siehe Abraham
Merkur Bd. I, S. 209f., 258[765]
Michael, Erzengel Bd. I, S. 123, 131, 331, **148f.**, 483
Minneszene, -zyklus Bd. I, S. 232, 234, **241–244**, 271–277, Fig. 272–277; Bd. II, Abb. 165
Misericordia Bd. I, S. 213[604]
Moirai, siehe Parzen
Mose Bd. I, S. 220, 447f.
- Auffindung Bd. I, S. 350, 354f., **363**, Fig. 366, 372f.; Bd. II, Abb. 256, 261
- Gesetzesübergabe Bd. I, S. 354, **366**, Fig. 366, 372; Bd. II, Abb. 256, 276
- Quellwunder Bd. I, S. **449**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 312, 335f.
- und Aaron Bd. I, S. 430[1638], 431, **443**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 312, 315
- und die eherne Schlange Bd. I, S. 350, 352, 354, **365f.**, 417[1597], 431, **451**, Fig. 366, 372, 376, 426; Bd. II, Abb. 256, 270, 274, 312, 343
- vor dem brennenden Dornbusch Bd. I, S. 352, 354, **362**, **443**, Fig. 366, 372, 426; Bd. II, Abb. 256, 262, 312f.
Münzschläger Bd. I, S. 370

Naaman
- Heilung Bd. I, S. **447**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 312, 327
Nabuchodonosor Bd. I, S. 445
Neptun Bd. I, S. 258[765]
Nicolo von Tolentino, hl. Bd. I, S. 229
Nikolaus, hl. Bd. I, S. 58, 92[196], 93, 127, 131f., 149, **160–162**, 494, 508, 512, Fig. 12, 69f., 91, 78, 111; Bd. II, Abb. 18, 26, 30, 76, 82, 86f., 90, 92

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Nikolauslegende Bd. I, S. 103, 105, 119[325], 127f., 131, 504, Fig. 86f.
- Jungfrauenwunder Bd. I, S. 103, **157**, Fig. 58, 78f., 86, 121
- Schiffswunder Bd. I, S. 100, 103, 105, 108, 119, 121, **144f.**, Fig. 58f.; Bd. II, Abb. 18, 25
Noah Bd. I, S. 465f.
- Bau der Arche Bd. I, S. 405, 417, 419, 436, **466f.**, Fig. 426, 431; Bd. II, Abb. 365, 402
- Sintflut Bd. I, S. 352, 354, **363**, 433, **466**, 467[1825], Fig. 366, 369, 372, 426, 524f.; Bd. II, S. 67, Abb. 256, 264, 365, 403
- Ende der Sintflut Bd. I, S. 433, **467**, Fig. 426, 432; Bd. II, Abb. 365, 404
- Dankopfer Bd. I, S. 419, 436, 468, Fig. 444
- Söhne legen einen Weinberg an Bd. I, S. **468**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 365, 406
- Trunkenheit bzw. Schande Noahs Bd. I, S. 350, 364, 417, **468**, Fig. 366, 370–372, 426; Bd. II, Abb. 256, 365, 407
Nonne, hl. Bd. I, S. 388
Nothelfer, vierzehn Bd. I, S. 132, 144, 278

Obadja, Prophet Bd. I, S. 367, Fig. 366, 372; Bd. II, Abb. 256, 280, 282
Oboedientia Bd. I, S. **371–375**, 544[2231], Fig. 386; Bd. II, Abb. 289, 291
Odilie, hl. Bd. I, S. 219, Fig. 231
Olaf, hl. Bd. I, S. 94, Fig. 50
Ornamentscheiben Bd. I, S. 81, 134f., 168f., 315, 324[1157], 324[1158], 325, **335–340**, 360, 367–369, **454**, **469**, 484, **485**, **551–557**, Fig. 343, 359, 366, 372, 426, 511; Bd. II, S. 8f., Fig. 3, Abb. 218, 238f., 241f., 246–249, 251, 253, 256, 259f., 280f., 284f., 288, 312, 357–362, 365, 410–415, 418, 441, 467f., 501, siehe auch *Grisaillemalerei*
Orpheus und Eurydike Bd. I, S. 261
Opfer-Hüter-Spiel Bd. I, S. 275f.

Pantaleon, hl. Bd. I, S. 388
Parzen, drei, auch Moirai bzw. Parcae, siehe auch Herkules und die Parzen Bd. I, S. **260f.**, Fig. 296f.; Bd. II, Abb. 175
Passahlamm bzw. Passahmahl Bd. I, S. 431[1645], **448**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 312, 331
Pasticcio Bd. I, S. 86, 164, 175f., 252[726], **277**, 294, 323, 331, 370, **484**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 194, 418
Paulus, hl. Bd. I, S. 61, 163, 223, 321f., **334**, 343, Fig. 17, 111, 240, 343, 450; Bd. II, Abb. 77, 95, 218, 233f.
- Bekehrung Bd. I, S. 321, **330f.**, Fig. 343, 351; Bd. II, Abb. 218, 220
- Gefangennahme Bd. I, S. 321
- Legende Bd. I, S. 334
Pero Bd. I, S. 209
Petrus, hl. Bd. I, S. 61, 86, 179, 203, 321, **334**, 507f., 521, Fig. 16, 169, 217, 240, 343, 450; Bd. II, Abb. 218, 233
Pfau Bd. I, S. 110, 113, **155**, Fig. 61, 111; Bd. II, Abb. 76, 78
Philippus, hl. Bd. I, S. 252[732]
Philosophia Bd. I, S. 375
Pictor in carmine Bd. I, S. 449, 465[1809], 467[1831]
Propheten Bd. I, S. 144, 148f., **358–360**, 495, 552f., 558, 560, **564–568**, Fig. 384; Bd. II, Abb. 256, 281, 283
Puff, siehe Wurfzabel
Putto Bd. I, S. 245, 250, 257, 396, Fig. 278; Bd. II, S. 44, 253

Quintainespiel Bd. I, S. 275[870]

Rahmenbordüre Bd. I, S. 119, 211–214, 216, 230, 253, 273, 326f., 381, 391[1429], 419, 471, 542f.
Rankenmalerei Bd. I, S. 10f., 121, 126f., 136, 142, 148, 158f., 164f., 170, 303, 388f., 395f., 402, 492f., 504, 507, 511, 521f.
Raphael Bd. I, S. 283
Rautenverglasung Bd. I, S. 78, 81, 381, 486
Reiher Bd. I, S. 110, 113, **155f.**, Fig. 61, 111; Bd. II, Abb. 76, 78
Ritter, unbestimmt Bd. I, S. 100
Römertugenden Bd. I, S. 209
Romulus, Gründer Roms Bd. I, S. 217[632]
Rosenstock Bd. I, S. 181
Rota in medio rotae Bd. I, S. 449, 465[1809], 467[1827]
Rückseitenbemalung Bd. I, S. 86, 116f., 145, 170, 180, 182, 193–197, 199–201, 214, 217, 219, 223f., 230, 237f., 241, 255, 262, 266, 272, 274, 277, 280, 282, 284, 318f., 329f., 333–335, 337, 363, 396, 430, 437, 443, 445f., 448, 452, 455, 457, 459, 463–465, 467f., 471–485, 493, 535f., 545, 548[2253], 557

Salome Bd. I, S. 249f., 280f., Fig. 318; Bd. II, Abb. 197
Salomo, Prophet bzw. König Bd. II, Abb. 256f., 259f., Fig. 366, 372; Bd. II, Abb. 256f., 259
- und die Königin von Saba Bd. I, S. 431, 441[1679], **445**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 312, 317, 320
Samuel, Prophet Bd. I, S. 368, Fig. 372, 384; Bd. II, Abb. 256, 288
- Darbringung Bd. I, S. 446
Schach, siehe Spiel
Schildhalter/in Bd. I, S. 100f., 113, 207, 209, **252–257**, **259f.**, 295[976], 296, Fig. 218, 222, 289, 291–293; Bd. II, Abb. 170–172, 174
Schmiedeszene Bd. II, S. 44
Schutzverglasung Bd. I, S. 168–170, 398, 403f., 502, 521–524, 526, 530, 534, 546, 548, 557
Schwan Bd. I, S. 100
Schweine Bd. I, S. **216**; Bd. II, Abb. 146
Sebald, hl. Bd. I, S. 488
Sebastian, hl. Bd. I, S. 69, 316f., 320[1130], **332**, 486–489, Fig. 30, 343; Bd. II, Abb. 218, 227
Sechstagewerk Bd. I, S. 416f., 427, 458–462; Bd. II, S. 67
- Trennung von Licht und Finsternis Bd. I, S. 436[1655], **458**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 365, 374
- Trennung von Land und Wasser Bd. I, S. 431, **459**, 484, Fig. 426; Bd. II, Abb. 365, 375
- Trennung der Wasser Bd. I, S. **459**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 365, 376
- Erschaffung der Gestirne Bd. I, S. 431, **460**, Fig. 426; Abb. 365, 379
- Erschaffung der Pflanzen Bd. I, S. 459
- Erschaffung der Tiere Bd. I, S. 431, **460**, 461, Fig. 426; Bd. II, Abb. 365, 380
- Erschaffung Adams Bd. I, S. 459, **461**, Fig. 426, 428; Bd. II, Abb. 365, 382
- Erschaffung Evas Bd. I, S. **461f.**, Fig. 426, 454; Bd. II, Abb. 365, 384
- Erschaffung des Paradieses Bd. I, S. 417, **459f.**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 365, 378
Seelenwägung Bd. I, S. 103, 115, 119[326], 123, 131, **148f.**, Fig. 77, 93; Bd. II, Abb. 32, 37–39
Seelöwe Bd. I, S. 208, 210[591]
Sem Bd. I, S. 468
Set Bd. I, S. 466
Severus, hl. Bd. I, S. 520, **521**, 525, Fig. 490; Bd. II, Abb. 490
Silbergelb Bd. I, S. 86, 108, 117, 119, 136, 151, 159, 163, 165, 169, 178, 187f., 193, 201, 203, 206f., 211, 213f., 218f., 220, 224f., 230, 236, 238, 241, 243, 248, 253, 257, 259, 261f., 265, 267–274, 278–281, 283–285, 288[923], 290, 292, 296, 300, 319f., 322, 331f., 354, 359,

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

388f., 391, 394–396, 430, 492, 521, 523–526, 534–536, 564; Bd. II, S. 96
Simeon Bd. I, S. 183, Fig. 167, 170
Simson
- erschlägt die Philister Bd. I, S. 264[788]
- mit den Toren von Gaza Bd. I, S. 352, 355–357, **366f.**, 431[1645], **452**, Fig. 366, 372, 426; Bd. II, Abb. 256, 277, 312, 349
- und der Löwe Bd. I, S. 431, **451**, Fig. 426; Bd. II, Abb. 312, 345
Sippe, Hl. Bd. I, S. 81f., 254f.
Soldaten Bd. I, S. 209, 244, 246f., 250, 300[1004], 321, **331**, Fig. 343; Bd. II, Abb. 218, 224, 226
Speculum humanae salvationis Bd. I, S. 446, 450, 468[1835]
Spes Bd. I, S. 261
Spiel, Paare beim Bd. I, S. 232, 234, **237f.**, Fig. 258–260; Bd. II, Abb. 163
Stanislaus, hl., Martyrium Bd. I, S. 393
Stifter von GM
- Benedikt, Abt von Kloster Zinna Bd. I, S. 526, 534
- Berlin, Rat der Stadt Bd. I, S. 171
- Christian I., König von Dänemark Bd. I, S. 127, 133f.
- Borselen, Frank van, niederländischer Adliger, S. **108–114**, Fig. 61–63; Bd. II, Abb. 76–79
- Franz, Bertha Bd. I, S. 501[2003]
- Friedrich I., Kurfürst von Brandenburg Bd. I., S. 130[366]
- Friedrich II., Kurfürst von Brandenburg Bd. I, S. 130[366], 132–134, 141; Bd. II, S. 7, 40
- Friedrich der Fette Bd. I, S. 130[366]
- Friedrich V. (II.), Markgraf von Brandenburg-Ansbach Bd. I, S. 134
- Hahn(?), Geistlicher Bd. I, S. 125
- Heinrich, Abt von Admont Bd. I, S. 551[2283], 554[2305]
- Heinrich, Bischof von Bamberg Bd. I, S. 134
- Margarete, Königin von Dänemark Bd. I, S. 553
- Maximilian I., Kaiser Bd. I, S. 133f.
- Nikolaus, Abt von Kloster Zinna Bd. I, S. 526, 534
- Quitzow, Conrad von Bd. I, S. 52, **537–545**, Fig. 504, 506f.; Bd. II, Abb. 500
- Richardis von Geldern Bd. I, S. 178, **182**, Fig. 166f., 170; Bd. I, Abb. 119, 122
- Volmarus von Liebenwerda, Ritter Bd. I, S. 52[7], **546–557**, Fig. 511; Bd. II, Abb. 501–503
- Walram von Jülich, Bischof Bd. I, S, 178, **180f.**, Fig. 166f., 170; Bd. II, Abb. 119f.
Stifterbilder Bd. I, S. 52, 133, 166f., 170, 178, 180–182, 266f., 370, 376, 419, 532f., 537–557, Fig. 60, 88, 92, 304f., 504–506, 511; Bd. II, S. 105–109, Abb. 7, 10, 15, 119f., 122, 180, 500–503
Stifterwappen Bd. I, S. 127, 132–134, 266f., 419, 428[1626], 541, 545, 564f., Fig. 92f., 304f., 504–507, 521–523; Bd. II, Abb.7–9, 32f., 180, 500, 505
Straßburger Werkstattgemeinschaft Bd. I, S. 305
Strauß Bd. I, S. 110f., **157**, Fig. 61, 111; Bd. II, Abb. 76, 78
Sündenfall, siehe Adam und Eva
Susanna, Legende Bd. I, S. 290–292
Susanna und die beiden Alten Bd. I, S. **289–291**, 292, Fig. 329–331; Bd. II, Abb. 203
Synagoge Bd. I, S. 405, 464, 465[1806]

Tauzeichen Bd. I, S. 427[1621]
Thomas von Aquin Bd. I, S. 343, 346[1227]
Tobias d. Ä., auch Tobit Bd. I, S. 282f.
- Heilung Bd. I, S. **282–284**, Fig. 321f.; Bd. II, Abb. 199
Tobias d. J. Bd. I, S. 283
Tric-Trac, siehe Spiel
Trinität (bzw. Gnadenstuhl) Bd. I, S. 65, 92, 400, Fig. 22; Bd. II, S. 8, 122
Tristanzyklus Bd. I, S. 276, 277[878]
Tierdarstellung Bd. I, S. 108, 110, 112f.
Tubalkain Bd. I, S. 466
Tugenden Bd. I, S. 213, 370, 372–375
Turnier Bd. I, S. 232–234, 237, **238–241**, 244f., Fig. 254f., 262–270, Abb. 164
Typologie Bd. I, S. 54, 293, 342, 346[1235], **348–354**, 358, 365, 367, 405f., 419, 427, 429–431, 434[1648], 439f., 447, 449, 459, 462–469, 471, 481, 484, 534, 566f.
Typologiefenster, siehe Bibelfenster

Überfangglas Bd. I, S. 85, 95, 170, 186, 193, 220, 257, 295f., 303, 327, 335, 340, 354[1276], 377, 428, 430, 434[1648], 445, 447–454, 461, 464f., 469, 471–475, 477f., 481–485, 492; Bd. II, S. 44, 100
Überzug Bd. I, S. 180, 182, 262; Bd. II, S. 56
Uriah Bd. I, S. 558, 564[2374]
Ursula, hl. Bd. I, S. 258[767], 332, 561

Verspottung Elischas Bd. I, S. 350, 364, Fig. 370–372

Wallfahrt Bd. I, S. 78–80, 83, 88, 91f., 131, 150
Wappen Bd. I, S. 94[209], 95f., 98, 100, 103, 108f., 111, 117, 119, 125, 127, 203, 205f., 234f., 314, 344, 410, 486, 488*;* Bd. II, S. 8[12], 22, 24f., 28, 40, 43–45, 50f., 105, 110, 116, 118f., 121f., 294f.
- Aachen Bd. I, S. 101
- Aarau Bd. I, S. **294**; Bd. II, Abb. 207
- Alexius, hl. Bd. I, S. 203, 205, 207
- Andelfingen Bd. I, S. **296**, **299f.**, Fig. 333f.; Bd. II, Abb. 208, 211f.
- Augsburg Bd. I, S. 246, **249f.**; Bd. II, Abb. 166
- Baer, Margaretha van Bd. I, S. **156**, Fig. 61, 111; Bd. II, Abb. 76, 78
- Bayern Bd. I, S. 255[748], 314[1086]; Bd. II, S. 50
- Beck von Leopoldsdorf, Markus Bd. I, S. 266[800]
- Beerfelde Bd. II, S. 8
- Berg Bd. I, S. 132f., **140**, Fig. 92; Bd. II, Abb. 7f.
- Berlin Bd. II, S. 7, 121
- Bern Bd. I, S. 295[975], 296
- Beywegh Bd. I, S. 267[804]
- Biel Bd. I, S. **294**; Bd. II, Abb. 208
- Bluntschli Sigmund Bd. I, S. **298**; Bd. II, Abb. 210
- Böhmen, Löwe Bd. I, S. 410
- Borselen, Claas van Bd. I, S. **159**, Fig. 61, 111; Bd. II, Abb. 76, 78
- Boutersem Bd. I, S. **163**, Fig. 111; Bd. II, Abb. 77f.
  - Hendrik I. van, Herr van Berghen Bd. I, S. 157, Fig. 61, 67, 111; Bd. II, Abb. 76, 78
- Brandenburg
  - Bistum Bd. I, S. **333**, Fig. 343, 357; Bd. II, Abb. 218, 230f.
  - Kurfürstentum Bd. I, S. 307
  - Markgrafschaft Bd. I, S. 133, 314[1086], 410, 558, **564**, Fig. 83, 520f.; Bd. II, S. 50, Abb. 505
- Brehna Bd. I, S. 132f., **140**, Fig. 92; Bd. II, Abb. 7f.
- Bremen-Hamburg Bd. I, S. 83
- Bremgarten Bd. I, S. 293
- Bülach Bd. I, S. **296**, **299f.**, Fig. 333f.; Bd. II, Abb. 211f.
- Dingelstedt Bd. I, S. 317[1117]
- Eberstein, Bernhard II. von und Kunigunde von Sonnenberg-Waldburg Bd. I, S. 257
- Ebner Bd. I, S. **492**; Bd. II, Abb. 474
- Eglisau Bd. I, S. **296**, **299f.**, Fig. 333f.; Bd. II, Abb. 211f.
- Elgg Bd. I, S. **296**, **299f.**, Fig. 333f.; Bd. II, Abb. 211f.
- Erzbistum Köln Bd. I, S. 177
- Erzmarschallamt Bd. I, S. 132, 134, **147**, Fig. 93; Bd. II, Abb. 32f.
- Fieger Bd. I, S. 254
- Flach Bd. I, S. **252f.**; Bd. II, Abb. 170
- Fluntern Bd. I, S. **296**, **299f.**, Fig. 333f.; Bd. II, Abb. 211f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

- Frankfurt (Oder) Bd. I, S. 410[1514]
- Frauenfeld Bd. I, S. 293
- Freiamt Bd. I, S. **295**, **299f.**, Fig. 333f.; Bd. II, Abb. 211f.
- Freiburg Bd. I, S. 296
- Fugger Bd. I, S. 259[769f.]
  - Ulrich und Anna Rehlinger Bd. I, S. 257
  - Ulrich Bd. I, S. 257
- Geldern Bd. I, S. 176–178, 182f., Fig. 166f., 170–172; Bd. I, Abb. 125
- Gößwein Bd. I, S. **493**; Bd. II, Abb. 476
- Greiffensee Bd. I, S. **296**, **299f.**, Fig. 333f.; Bd. II, Abb. 211f.
- Grüningen Bd. I, S. **295**, **299f.**, Fig. 333f.; Bd. II, Abb. 211f.
- Hartmann, Andreas Bd. I, S. **298**; Bd. II, Abb. 210
- Havelberg Bd. II, S. 8
- Hedingen Bd. I, S. **296**, **299f.**, Fig. 333f.; Bd. II, Abb. 211f.
- Hegi Bd. I, S. **299f.**; Abb. 212
- Heinrich IV. von Lichtenau Bd. I, S. 244, 246, **251f.**, Fig. 280f., Abb. 168
- Helman Bd. I, S. 267
- Hirsvogel, Bernhard Bd. I, S. 492, Fig. 462
- Hohenzollern Bd. I, S. 314[1086]; Bd. II, S. 50, 121
- Honstein, Graf Wilhelm von Bd. I, S. 257
- Hoorn, Oda van Bd. I, S. **155**, Fig. 61, 111; Bd. II, Abb. 76, 78
- Horgen Bd. I, S. **296**, **299f.**, Fig. 333f.; Bd. II, Abb. 211f.
- Horn Bd. I, S. 566, Fig. 523
- Huober, Hans Bd. I, S. **299**; Bd. II, Abb. 210
- Huober, Heinrich Bd. I, S. **298**; Bd. II, Abb. 210
- Imhoff Bd. I, S. **491f.**, Fig. 460; Bd. II, Abb. 473
  - Andreas I. Bd. I, S. **207–210**, Fig. 219f.; Bd II, Abb. 138
- Imhoff-Schlaudersbach Bd. I, S. 208[574]
- Jahn, von der Bd. II, S. 105f.
- Johann II. von Baden Bd. I, S. **227**; Bd. II, Abb. 155
- Johannes von Schlabrendorff Bd. II, S. **7f.**, 76, Fig. 2
- Jülich, Berg und Ravensberg Bd. I, S. 566f., Fig. 522
- Jüterbog Bd. II, S. 9, 123
- Kambli, Klein Hans Bd. I, S. **299**; Bd. II, Abb. 210
- Kempten, Stift Bd. I, S. 244
- Kilchberg Bd. I, S. **296**, **299f.**, Fig. 333f.; Bd. II, Abb. 211f.
- Kleve, Herzogtum Bd. I, S. 132f., **140**, Fig. 92; Bd. II, Abb. 7f.
- Köln Bd. I, S. **490**; Bd. II, Abb. 472
- Konstanz Bd. I, S. 228
- Kress Bd. I, S. 493[1970]
- Küsnacht Bd. I, S. **295f.**, **299f.**, Fig. 333f.; Bd. II, Abb. 211f.
- Kyburg Bd. I, S. **295**, **299f.**, Fig. 333f.; Bd. II, Abb. 211f.
- Laufen Bd. I, S. **299f.**; Bd. II, Abb. 212
- Lebus Bd. I, S. 410[1514]
- Linde Bd. I, S. 301
- Lösch, Dr. Augustin und Anna von Thann Bd. I, S. **253–255**, Fig. 289; Bd. II, Abb. 171
- Lothringen Bd. I, S. **227**; Bd. II, Abb. 156
- Luther, Hans Bd. I, S. **299**; Abb. 210
- Luzern Bd. I, S. 296
- Lynar Bd. I, S. 487
- Männedorf Bd. I, S. **295**, **299f.**, Fig. 333f.; Bd. II, Abb. 211f.
- Magdeburg Bd. I, S. 558, 562
- Marti-Luzern Bd. I, S. 293
- Maschwanden Bd. I, S. **296**, **299f.**, Fig. 333f.; Bd. II, Abb. 211f.
- Maximilian I. Bd. I, S. 246
- Mecklenburg Bd. I, S. 314[1086]
- Mecklenburg-Preußen Bd. I, S. 314[1086]
- Meilen Bd. I, S. **295**, **299f.**, Fig. 333f.; Bd. II, Abb. 211f.
- Meißen Bd. I, S. 132f., **139**, Fig. 92; Bd. II, Abb. 7, 9
- Memmingen, Hermann van Bd. I, S. 263, Fig. 299
- Merode Bd. I, S. 567[2388]
- Neuamt Bd. I, S. **296**, **299f.**, Fig. 333f.; Abb. 211f.
- Niederlande-Preußen Bd. I, S. 314[1086]
- Nürnberg Bd. I, S. 209[585], **235–237**, **241f.**, 314[1086], Fig. 251, 259; Bd. II, S. 50, Abb. 162, 165
- Oelhafen, Sixtus Bd. I, S. **265f.**, Fig. 303; Bd. II, Abb. 179
- Österreich Bd. I, S. 266[800]
- Orlamünde Bd. I, S. 133, 140
- Ort, Hans Bd. I, S. 489
- Paderborn Bd. I, S. 228, 562[2364]
- Pfeifer, Lienhart Bd. I, S. **298**; Bd. II, Abb. 210
- Pfinzing, Sebald IV. Bd. I, S. 207, **210f.**; Bd. II, Abb. 139
- Ploben, Catharina von Bd. I, S. 211
- Pömer Bd. I, S. **272f.**; Bd. II, Abb. 186
- Polanen, Jan van Bd. I, S. **155**, Fig. 61, 111; Bd. II, Abb. 76, 78
- Prechter Bd. I, S. 257
- Preußen Bd. I, S. 314[1086]; Bd. II, S. 50
- Quabeke, Maria van, Frau van Merksem Bd. I, S. 157, Fig. 61, 111; Bd. II, Abb. 76, 78
- Quitzow Bd. I, S. 541, 545, Fig. 504, 506; Bd. II, Abb. 500
- Rapperwil Bd. I, S. **294**; Bd. II, Abb. 206
- Regensberg Bd. I, S. **296**, **299f.**, Fig. 333f.; Bd. II, Abb. 211f.
- Regensdorf Bd. S. **296**, **299f.**, Fig. 333f.; Bd. II, Abb. 211f.
- Reichsadler Bd. I, S. 208, 232, **237–241**, 242, 247, **250f.**, **294f.**, 299, 410, 561f., Fig. 255, 262f., 273, 515; Bd. II, Abb. 163f., 167, 210, 212, 504
- Reidt Bd. I, S. 567[2388]
- Rostock Bd. I, S. 101
- Rümlang Bd. I, S. **296**, **299f.**, Fig. 333f.; Bd. II, Abb. 211f.
- Sachsen
  - Herzogtum Bd. I, S. 96, 132–134, **139**, Fig. 92; Bd. II, S. 24, Abb. 7, 9
  - Pfalz Bd. I, S. 132, **147**, Fig. 93; Bd. II, Abb. 32f.
- Sax Bd. I, S. **299**; Bd. II, Abb. 212
- Schlaudersbach Bd. I, S. 208
- Schlesien Bd. I, S. 314[1086]; Bd. II, S. 50
- Schlösgen Bd. I, S. 267[804]
- Schlüsselfelder Bd. I, S. **395**; Bd. II, Abb. 305
- Schröder, Heinrich Bd. I, S. **83**; Bd. II, Abb. 3
- Schwarz, Wolfgang Bd. I, S. **227**; Bd. II, Abb. 154
- Schweden-Niederlande Bd. I, S. 314[1086]
- Sellenbüren Bd. I, S. **296**, **299f.**, Fig. 333f.; Abb. 211f.
- Solothurn Bd. I, S. 296
- Stäfa Bd. I, S. **295**, **299f.**, Fig. 333f.; Bd. II, Abb. 211f.
- Stammen Bd. I, S. **296**, Fig. 333f.; Bd. II, Abb. 211
- Stammheim Bd. I, S. **299f.**; Bd. II, Abb. 212
- Stein am Rhein Bd. I, S. **296**, **299f.**, Fig. 333f.; Bd. II, Abb. 211f.
- Steinegg Bd. I, S. **299f.**; Bd. II, Abb. 212
- St. Gallen Bd. I, S. **294**; Abb. 209
- Straelen Bd. I, S. 176f, 182f.
- Thalwil Bd. I, S. **296**, Fig. 333f.; Bd. II, Abb. 211
- Thüringen
  - Landgrafschaft Bd. I, S. 132f., **139**, Fig. 92; Bd. II, Abb. 7, 9
  - Pfalz Bd. I, S. 132, **147**, Fig. 93; Bd. II, Abb. 32f.
- Thurn, Grafen von Bd. I, S. 266[800]

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

- Thumisen Mittelhans Bd. I, S. **298**; Bd. II, Abb. 210
- mit dem Totenkopf Bd. I, S. 254[745]
- Trier, Erzbistum Bd. I, S. **228**; Bd. II, Abb. 157
- Tucher Bd. I, S. 487, **492f.**; Bd. II, Abb. 475
- Tucher-Imhoff Bd. I, S. 486–489
- unbestimmt Bd. I, S. **84**, S. **259f.**, 264[790], **266f.**, **285**, **332f.**, 334, 343, 355, Fig. 304f. Bd. II, Abb. 174, 180, 201, 229
- Usteri Schulthes Bd. I, S. **298f.**; Bd. II, Abb. 210
- Virneburg, Grafen von Bd. I, S. **228**; Bd. II, Abb. 158
- Wädenswil Bd. I, S. **299f.**; Bd. II, Abb. 212
- Waldburg Bd. I, S. **255–257**, Fig. 291f.; B. II, Abb. 172
- Walram von Jülich Bd. I, S. 177, 183, Fig. 166f., 170f.; Bd. II, Abb. 125
- Welser Bd. I, S. 210, Fig. 222
- Weyshar, Michael Bd. I, S. 489
- Wimpheling Bd., I, S. **272**; Bd. II, Abb. 186
- Windischgrätz Bd. I, S. 314[1086]
- Winterthur Bd. I, S. **296**, **299f.**, Fig. 333f.; Bd. II, Abb. 211f.
- Wolff Bd. I, S. 492, Fig. 463
- Wollishofen Bd. I, S. **299f.**; Bd. II, Abb. 212
- Zevenbergen Strijen, Jeanne van Bd. I, S. **155f.**, Fig. 61, 66, 111; Bd. II, Abb. 76, 78
- Zollikon Bd. I, S. **296**, **299f.**, Fig. 333; Bd. II, Abb. 211f.
- Zürich Bd. I, S. **294–297**, **299f.**, Fig. 333–337; Bd. II, Abb. 211f.
- Zuylen, Dirk van Bd. I, S. **156**, Fig. 61, 111; Bd. II, Abb. 76, 78

Weltenbrand, siehe Antichristlegende
Weltgericht Bd. I, S. 131, 231, 373, 418f., 426–428, 467, 495, Fig. 426, 470; Bd. II, Abb. 418, 464–466, 469f.
- Christus als Weltenrichter, siehe Christus
- Apostel als Fürbitter der Menschheit Bd. I, S. **482**, Fig. 426, 470; Bd. II, Abb. 418, 456
- Verdammte in der Hölle Bd. I, S. **485**, Fig. 426, 470; Bd. II, Abb. 418, 464

Weicher (Schöner, Internationaler) Stil Bd. I, S. 402
Werke der Barmherzigkeit Bd. I, S. 270[882]
Windhund Bd. I, S. 110, 112f., **155**, Fig. 61, 111; Bd. II, Abb. 76, 78
Wurfzabel, auch Backgammon, siehe Spiel
Wurzel Jesse Bd. I, S. 181, 373[1347], 555
Zacharias Bd. I, S. 558, 564[2374]
Zackenstil Bd. I, S. 52, 375[1357], 554–556

PERSONENVERZEICHNIS

Glaser, Glasmaler, Maler, Bildhauer, Bildschnitzer und Baumeister sind durch *kursive* Schrift hervorgehoben.

Acker, Jacob, Glasmaler und Maler in Ulm Bd. I, S. 188, 305
Adso von Montier-en-Der Bd. I, S. 426[1614], 471[1855], 473[1855], 480
Ahlemann, C., Glasermeister in Havelberg Bd. II, S. 28
Ainmiller, Max, Glasmaler in München Bd. I, S. 324[1157]
Albertus Magnus Bd. I, S. 426[1614]
Albrecht I., Herzog von Bayern-Straubing-Holland Bd. I, S. 109
Albrecht IV., Herzog von Bayern Bd. I, S. 254
Albrecht von Brandenburg-Ansbach, Herzog in Preußen Bd. I, S. 269
Albrecht, Daniel Ludwig, Kabinettsminister Bd. II, S. 111f.
Aldegrever, *Heinrich* Maler und Kupferstecher Bd. I, S. 172
Alexandrine, verw. Großherzogin von Mecklenburg-Schwerin Bd. I, S. 314
Amberger, Christoph, Maler Bd. I, S. 259[768], 396[1451]
Ambrosius, Kirchenvater Bd. I, S. 394, 427[1622], 465[1804]
Amman, Jost, Zeichner und Kupferstecher Bd. I, S. 271f.
Andlau, Peter, Glasmaler
- Werkstatt GM: Bd. I, S. 186

Andreas von Sonnenberg, Graf, Truchseß von Waldburg Bd. I, S. 244
Anglicus, Bartholomaeus Bd. I, S. 256[754]
Anhalt, Fürsten von
- Adolf, Dompropst von Magdeburg (reg. 1488–1516) Bd. I, S. 527
- Leopold III. Friedrich Franz (reg. 1785–1817) Bd. I, S. 488

Annalista Saxo Bd. I, S. 541[2210]
Aquin, Thomas von Bd. I, S. 271[829]
Arentszone, Jan, Glasmaler in Bergen op Zoom Bd. I, S. 110
Arell, Baurat Bd. II, S. 116
Aristoteles Bd. I, S. 256[754]
Arkel, Jan van, Bischof in Utrecht Bd. I, S. 110
Arnim, brandenburgisches Adelsgeschlecht
- Dietloff von, Landeshauptmann Bd. II, S. 29
- Hans von, Präsident des Ev. Konsistoriums Mark Brandenburg Bd. II, S. 30f., 39
- Laura von Bd. I, S. 386[1411]

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

- Traugott Hermann von Bd. I, S. 385
Augustinus, Kirchenvater Bd. I, S. 394, 458[1760], 463[1794]

Baehr, Martin, Glaser in Frankfurt (Oder) Bd. II, S. 64
Baldini, Baccio, Kupferstecher in Florenz Bd. I, S. 253[738]
Balland, Glasermeister in Jüterbog Bd. II, S. 87–91
Baldung, Hans, gen. Grien, Maler und Graphiker Bd. I, S. 81, 233f., 240f., 255, 257, 271[827]
- Umkreis Bd. I, S. 257
Bask, Léon, Kunstsammler in Paris Bd. I, S. 216
Bastian, Glasermeister in Kuhsdorf Bd. II, S. 105
Basilius d. Gr., Kirchenlehrer Bd. I, S. 465[1805]
Baxmann, Glasermeister in Frankfurt (Oder) Bd. I, S. 412
Beaufort, englisches Adelsgeschlecht Bd. I, S. 112
Beaurain, Nicolas, Glasmaler Bd. I, S. 217
Beck, Leonhard, Maler Bd. I, S. 258f.
Beckler, Peter, Hofmeister Bd. II, S. 63
Beckmann, Glaser in Wilsnack Bd. II, S. 17f.
Bedford-Meister, Buchmaler Bd. I, S. 276
Beham, Nürnberger Künstlerfamilie
- *Barthel*, Maler und Graphiker Bd. I, S. 209, 270, 396[1451]
- *Sebald* oder *Hans Sebald*, Maler und Graphiker Bd. I, S. 172, 209–211, 263–265, 270, 493[1971]
Beier, Fritz und Walther, Bau- und Kunstglaserei in Dresden Bd. I, S. 398; Bd. II, S. 63
Bekmann, C. F., Glasermeister in Wilsnack Bd. II, S. 19
Benedikt, Abt von Kloster Zinna Bd. I, S. 526f., 534
Bergen, Oda van Bd. I, S. 109
Berger-Schäfer, Hans, Architekt Bd. I, S. 410, 413
Berkei, Ilona, Glasmalereiwerkstatt in Berlin Bd. I, S. 348f.
Berlepsch, Hans Hermann Freiherr von, Minister für Handel und Gewerbe Bd. II, S. 23f.
Berg, Claus, Bildschnitzer Bd. I, S. 73
Berner, Kreisbaumeister Bd. I, S. 80; Bd. II, S. 12
Bernhard von Clairvaux Bd. I, S. 142
Beuth, Peter Christian Wilhelm, Wirklicher Geh. Rat und Kunstsammler in Berlin Bd. I, S. 174; Bd. II, S. 49
Beyersdorf, sächsisches Adelsgeschlecht Bd. I, S. 397
Beywegh, Irmgard, Witwe des Johann Unckelbach und Ehefrau von Johann V. Helman Bd. I, S. 267[804]
Biehn, Heinz, Leiter des Central Collecting Point im Landesmuseum Wiesbaden Bd. I, S. 173, 187
Bielefelt, Johannes, Priester in Wilsnack Bd. I, S. 92
Biesenthal, (Ober)Konsistorialrätin Bd. II, S. 116–120
Birgitta von Schweden, Heilige Bd. I, S. 194[536]
- Revelationes Bd. I, S. 194
Bischöfe und Erzbischöfe
- Brandenburg
  - Arnold von Burgsdorf (reg. 1472–1485) Bd. II, S. 88
  - Dietrich von der Schulenburg (reg. 1366–1393) Bd. I, S. 310[1046]
  - Dietrich von Stechow (reg. 1459–1472) Bd. I, S. 317[1115], 513
  - Gernand (reg. 1221–1241) Bd. I, 317, S. 310
  - Henning von Bredow (reg. 1406–1414) Bd. I, S. 317[1115]
  - Johann von Waldow (reg. 1415–1420) Bd. I, S. 317[1115]
  - Stephan Bodecker (reg. 1421–1459) Bd. I, S. 126, 310, 317f., 320, 333f., Fig. 347f.
  - Wilmar (reg. 1161–1173) Bd. I, S. 309
- Havelberg
  - Johann von Wöpelitz (reg. 1385–1401) Bd. I, S. 88[162], 92[196]
  - Johannes von Schlabrendorff (reg. 1501–1520) Bd. I, S. 78, 80, 83; Bd. II S. 7f.
- Lebus
  - Heinrich II. von Bantsch (reg. 1353–1366) Bd. I, S. 408
  - Peter von Oppeln (reg. 1366–1375) Bd. I, S. 409[1509], 434
- Magdeburg
  - Albert IV. (reg. 1382–1403) Bd. I, S. 103[364]
  - Albrecht von Brandenburg, Kardinal (reg. 1513–1545) Bd. I, S. 562f.
  - Albrecht von Käfernburg (reg. 1205–1232) Bd. I, S. 527
  - Ernst von Sachsen (reg. 1476–1513) Bd. I, S. 527
  - Norbert (reg. 1125–1134) Bd. I, S. 371
  - Werner (reg. 1063–1078) Bd. I, S. 371
  - Wichmann (reg. 1152/54–1192) Bd. I, S. 513, 526
- Meißen
  - Bruno von Porstendorf (reg. 1209/10–1228) Bd. I, S. 550
- Naumburg
  - Dietrich II. (reg. 1242–1272) Bd. I, S. 554
- Trier
  - Johann II. von Baden (reg. 1456–1503) Bd. I, S. 227f.
Bischoff, Glasermeister in Berlin Bd. I, S. 412; Bd. II, S. 66
Bismarck, Otto von, Minister für Handel und Gewerbe, ab 1871 Reichskanzler Bd. II, S. 21, 23
Blankenfelde, Patrizierfamilie in Berlin Bd. I, S. 63[62]
Bleyer, Georg, Garteninspektor Bd. I, S. 385
Bloeten, Martinus, Dominikaner und Glasmaler Bd. II, S. 9
Blum, M., Kunstsammler in Wien Bd. I, S. 271f.
Blunck, Erich, Provinzialkonservator in Brandenburg Bd. I, S. 311, 315, 413; Bd. II, S. 29, 31–33, 52, 54f., 58, 67, 70
Bluth, Karl Gustav, Provinzialkonservator in Brandenburg Bd. I, S. 540; Bd. II, S. 105
Bode, Wilhelm von, Kunsthistoriker und Gründer des Kaiser-Friedrich-Museums Bd. I, S. 225, 260, 266, 269, 280, 282
Böhme, Glasmalereiwerkstatt in Magdeburg Bd. II, S. 53
Boisserée, Johann Sulpiz Melchior Dominikus Bd. I, S. 324[1152]
Bonstede, Hermen, Rotgießer in Hamburg Bd. I, S. 58[31]
Bornemann, Hans, Maler Bd. I, S. 130
Borselen, Frank van, niederländischer Adliger Bd. I, S. 95, 99, 108–111, 115, 127, 130, 135, Fig. 62
Bossek, Pfarrer in Herzberg/Elster Bd. I, S. 500; Bd. II, S. 74f.
Bouts, Dirk, Maler Bd. I, S. 278–280, 285[909], 288
Brandenburg, Markgrafen und Kurfürsten von Bd. I, S. 95, 562
- Askanier
  - Judith, verh. mit Otto I. Bd. I, S. 309[1041]
  - Johann I. (reg. 1220–1266) Bd. I, S. 53, 377, 408
  - Johann II. (reg. 1266–1281) Bd. II, S. 9
  - Otto III. (reg. 1220–1266) Bd. I, S. 53, 377
  - Otto IV. (reg. 1237–1308) Bd. I, S. 343

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

- Wittelsbacher
  - Ludwig II. (reg. 1351–1365) Bd. I, S. 408
- Hohenzollern
  - Albrecht Achilles (reg. 1470–1486) Bd. I, S. 95, 130, 317[1121], 322[1141]
  - Friedrich I. (reg. 1417–1440) Bd. I, S. 62, 130[366], 310[1047]
  - Friedrich II. (reg. 1437–1470) Bd. I, S. 62, 93f., 95[216], 99, 102[291], 127, 130, 133f., 312[1064]; Bd. II, S. 21
  - Friedrich der Fette (reg. 1445–1463) Bd. I, S. 130[366]
  - Friedrich Wilhelm III. (reg. 1797–1840) Bd. I, S. 383, 55f.
  - Joachim II. (reg. 1535–1571) Bd. I, S. 70, 92, 344
  - Johann Georg (reg. 1571–1598) Bd. II, S. 121
  - Sibylla, Gemahlin Herzog Wilhelms IV. von Jülich und Berg Bd. I, S. 567f.

Brandenburg, Glasermeister in Wilsnack Bd. II, S. 17
Brandt, rheinische Familie Bd. I, S. 203, 206
Braun, Hans, Glaser und Glasmaler in Ausburg Bd. I, S. 232[681], 259[769]
Brehna, Grafen von Bd. I, S. 494
Breke, Pieter van der Kupferstecher und Kartograph Bd. I, S. 113[314]
Breu, Jörg d. Ä., Maler und Zeichner in Augsburg Bd. I, S. 232[681], 234, 239, 257f., 395, Fig. 267f.
Brinkmann, Adolph Matthias, Vorsitzender des Vereins für Heraldik und Genealogie „Herold“ Bd. I, S. 113
Britzig, Johann, Maurermeister in Wilsnack Bd. II, S. 16
Brumme, Jutta, Archäologin und Restauratorin Bd. II, S. 98
Bruyn, Bartholomäus, Maler Bd. I, S. 252[732], 261–263, 266f., 270
Buchel, Arnout van (1565–1641) niederländischer Altertumsforscher Bd. I, S. 110
Buchholz, Kreisbauinspektor Bd. II, S. 11
Buchholz, L., Glaser in Wilsnack Bd. II, S. 20
Bührlen, Ulmer Glasmalerfamilie Bd. I, S. 486
Bülow, Friedrich von, Oberpräsident in Magdeburg Bd. I, S. 559
Burghalter, Glasermeister in Frankfurt (Oder) Bd. I, S. 411
Burgkmair, Hans d. Ä., Augsburger Maler Bd. I, S. 172, 256[753], 258, 271,
Burgkmair, Thoman (*Thomas*), Ausgburger Maler Bd. I, S. 305
Burgst(d)orf, Konrad von Bd. I, S. 312[1064]
Büttner, Georg, Provinzialkonservator in Brandenburg Bd. II, S. 26, 105–107
Bussler, Geh. Hofrat Bd. II, S. 112

Cabbuez, Johannes, Priester in Wilsnack Bd. I, S. 88, 92, Fig. 48
Calderinus, Domitius Bd. I, S. 261[775]
Campin, Robert, Maler Bd. I, S. 284[908], 285[909]
Carletto, Glasmaler in Ulm Bd. I, S. 185
Champy, G., Kunstsammler in Paris Bd. I, S. 273, 277f.
Cantimpre, Thomas von Bd. I, S. 287[920]
Caesarius von Heisterbach Bd. I, S. 252[729], 287[921]
Chiron, Erzieher des Herkules Bd. I, S. 214[616]
Christian I., König von Dänemark (reg. 1448–1481) Bd. I, S. 94f., 99, 108, 127, 133
Christian II., König von Dänemark (reg. 1513–1523) Bd. I, S. 563
Christoph, Pfarrer in Brandenburg an der Havel Bd. I, S. 346[1241]; Bd. II, S. 55–58
Clouet, Jean, Maler Bd. I, S. 277
Colditz, sächsisches Adelsgeschlecht Bd. I, S. 549
Colijn de Coter, Maler Bd. I, S. 290
Conradi, Peter, Domdechant von Havelberg Bd. I, S. 79
Cornelisz van Oostanen, Maler in Amsterdam Bd. I, S. 64
Craemer, auch Crämer, Hans, auch Johann, Glasmaler in Ulm Bd. I, S. 185
Cranach, Lukas, Maler und Graphiker Bd. I, S. 70, 82, 216[626], 562f.

Dacre, englische Adelsfamilie mit Sitz in Cumberland Bd. I, S. 112
Daniel, Glasmaler in Den Haag Bd. I, S. 110
Dayg, *„Hans“*, wohl *Sebastian*, Maler und Glaser in Nördlingen Bd. I, S. 245, 249
Deiters, Ludwig, Generalkonservator in Berlin Bd. II, S. 115
Delorme, Philibert (de l'Orme) Architekt Bd. I, S. 216f.
Derschau, Hans Albrecht von, Hauptmann und Kunstsammler in Nürnberg Bd. I, S. 172–174, 265
Diede, O., Glasergeselle aus Königgrätz Bd. I, S. 345[1224]
Dietrich von Landsberg, Sohn Markgraf Konrads von Meißen Bd. I, S. 52, 546
Dietrich von Portitz, Magdeburger Erzbischof Bd. I, S. 55
Döring, Oskar, Provinzialkonservator in der Provinz Sachsen Bd. II, S. 78
Dorst von Schatzberg, Leonhard, Baurat Bd. I, S. 548
Dübel, Walter, Malermeister in Brandenburg an der Havel Bd. II, S. 56
Dürer, Albrecht, Maler und Graphiker Bd. I, S. 86, 172, 202, 208–210, 233f., 254[745], 270[822], 293, 391, 393, 488, 493
- Werkstatt Bd. I, S. 232f., Fig. 254

Eckhardstein, Ernst von Bd. I, S. 488
Egenolf, Christian, Buchdrucker und Verleger in Frankfurt a. M. Bd. I, S. 263
Egidius, Vikar des Erzbischofs von Magdeburg Bd. I, S. 377
Einbeck, Conrad von, Bildhauer und Werkmeister Bd. I, S. 400
Ekkehard II., Markgraf von Meißen (reg. 1038–1046) Bd. I, S. 554
Elisabeth Ludovika von Bayern, verh. Friedrich Wilhelm IV. Bd. I, S. 314
Elisabeth von York, Gemahlin Heinrichs VII. Bd. I, S. 112
Ende, Horst, Oberkonservator in Schwerin Bd. II, S. 42
Enders, E., Glaser Bd. I, S. 346[1230]
Ephräm der Syrer Bd. I, S. 460[1769]
Erdmann, Otto, Glasmalereiwerkstatt in Berlin Bd. I, S. 519; Bd. II, S. 95f.
Erxleben, Johann August Ernst von, Domdechant in Brandenburg Bd. I, S. 314; Bd. II, S. 46f., 50f.
Essingh, Antoine Joseph, Kunstsammler Bd . I, S. 172, 174
Ettmüller, Carl Gottlieb, Bürgermeister von Jüterbog Bd. I, S. 517; Bd. II, S. 122
Evreux, Jeanne de, Gattin Karl IV. von Frankreich Bd. I, S. 213[605]
Eyck, Jan van, Maler Bd. I, S. 114, 211[596], 226, 282, 285

Fastolf-Meister, Buchmaler Bd. I, S. 276
Fechaus, Glaser in Kuhsdorf Bd. II, S. 105
Felix, Kunstsammler Bd. I, S. 173f., 232
Ferdinand I., röm. König und Kaiser (reg. 1531–1564) Bd. I, S. 395[1448]
Figdor, Albert, Kunstsammler in Wien Bd. I, S. 174, 184, 200f., 211, 216, 227, 229, 244f., 253, 259, 267, 271–274, 277f., 286
Fouquet, Jean, Maler Bd. I, S. 215[621]
Forrer, L., Kunstsammler in Straßburg Bd. I, S. 216
Franck, Simon, Maler Bd. I, S. 563[2372]
Frank, Michael Sigmund, Glasmaler aus Nürnberg Bd. I, S. 252[726]

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Franke, W., Glaser in Herzberg/Elster Bd. II, S. 77
Franz I., Kaiser von Österreich (reg. 1792–1835) Bd. I, S. 201[556], 486
Franz I., Graf zu Erbach-Erbach Bd. I, S. 186, 189, 191
Franz, Bertha, Stifterin Bd. I, S. 501[2003]
Friedrich III., röm. König und Kaiser (reg. 1440–1493) Bd. I, S. 133, 211[593], 265
Friedrich III., deutscher Kaiser (reg. 1888) Bd. I, S. 95; Bd. II, S. 20, 23, 47
Friedrich Wilhelm Ludwig Prinz von Preußen (1794–1863) Bd. I, S. 308, 323f.
Friedrich Wilhelm III., König von Preußen (reg. 1797–1840) Bd. I, S. 308, 313, 323, 370, 558f., 564; Bd. II, S. 48–50, 111
Friedrich Wilhelm IV., König von Preußen (reg. 1840–1861) Bd. I, S. 174, 313f., 379; Bd. II, S. 51
Frimont, Johann Maria von Palota, österreichischer General Bd. I, S. 308, 324
Fromant, Nicolas, Maler Bd. I, S. 278
Frommichen, Gregorius, Glaser Bd. I, S. 500
Fugger, Augsburger Kaufmannsgeschlecht Bd. I, S. 257–259, 492
- Anton Bd. I, S. 258
- Georg Bd. I, S. 259[770]
- Jakob II. Bd. I, S. 258
Furnberg, Kunstsammler in Wien Bd. I, S. 201
Furtmeyr, Wilhelm, Buchmaler Bd. I, S. 230

Gall, Ernst, Direktor der Staatlichen Schlösser und Gärten, Potsdam Bd. II, S. 70f.
Galoski, Ferdinand, Glasermeister in Frankfurt (Oder) Bd. II, S.64
Gebhardt, Glasermeister in Jüterbog Bd. II, S. 84, 87f.
Geerling, Christian, Sammler und Händler von Glasgemälden Bd. I, S. 559, 564, 566
Geiger, Hauptmann und Kunstsammler in Ulm Bd. I, S. 184
Geiling, Glasermeister in Ketzin Bd. II, S. 112
Georg Ihener von Orlamünde, Maler Bd. I, S. 563, Fig. 519
Gerhard, Graf von Jülich (gest. 1328) Bd. I, S. 178, 180
Gertrud, Gemahlin Graf Liudolfs von Braunschweig Bd. I, S. 542[2212]
Geuschmidt, Nürnberger Patriziergeschlecht Bd. I, S. 211[593]
Giltlinger, Maler und Glasmaler in Augsburg
- *Christoph* Bd. I, S. 259[770]
- *Gumpold* Bd. I, S. 231, 259
Gimbel, G., Kunstsammler in Baden-Baden Bd. I, S. 259
Goecke, Theodor, Provinzialkonservator in Brandenburg Bd. II, S. 66, 101f.
Göring, Hermann Bd. I, S. 174, 203, 222, 234, 252, 255, 263–265, 272, 293, 295
Goes, Hugo van der, Maler Bd. I, S. 284, 285[909], 288
Grasenack, Andreas, Glaser in Jüterbog Bd. II, S. 84f.
Grassi, Giovannino de, Bildhauer, Maler und Buchmaler Bd. I, S. 216[625]
Graw(v)enack, Christoph, Glaser in Jüterbog Bd. II, S. 83f.
Gregor d. Gr., Kirchenvater Bd. I, S. 395, 466[1813]
Grevener, Hans, auch Greuener, Hans, Bürger in Göttingen Bd. I, S. 262
Grünewald, Mathias eigentlich *Mathis Gothart-Nithart* Maler und Graphiker Bd. I, S. 186
Grünpeck, Joseph, Schriftsteller Bd. I, S. 251

Hacke, Carl Alexander Graf von Bd. I, S. 323
- Lisinka, Gräfin von Bd. I, S. 308, 313, 323; Bd. II, S. 48
Haeberlein, Hofbauinspektor in Berlin Bd. I, S. 559; Bd. II, S. 112
Hagenauer, Friedrich, Medailleur und Bildschnitzer Bd. I, S. 253[739], 272[833]
Hämmerlin, Felix, Theologe aus Zürich Bd. I, S. 92
Hajna, Heinz, Glasmalereirestaurator in Erfurt, Kirchliche Werkstätten Bd. I, S. 99, 315, 330, 335, 339f., 347, 349, 363, 365–367, 370, 375, 390, 519, 521, 526, 530, 534–537, 541, 545, 560, 564; Bd. II, S. 41–43, 53f., 59–61, 96, 103, 108–110, 114–119
Haller, Conrad IV., Nürnberger Patrizier Bd. I, S. 390[1422], 393[1444]
Hans von Ropstein, Glasmaler Bd. I, S. 81
Hardenberg, Karl August von, Staatskanzler Bd. I, S. 383
Hartmann, Kunstsammler in Basel Bd. I, Fig. 276
Haseloff, Hermann, Glasermeister in Brandenburg an der Havel Bd. II, S. 56f.
Hasse, Achim, Prenzlauer Ratsherr Bd. I, S. 84
Hassler, Oberstudienrat und Kunstsammler in Ulm Bd. I, S. 184
Hegny, Johann Michael, Glaser in Erbach Bd. I, S. 188, 193, 199
Heidfeld, [Friedrich August], Bauinspektor Bd. I, S. 310
Heilbronner, M., Kunstsammler in Berlin Bd. I, S. 207, 262
Heinersdorf, Glasmalereiwerkstatt in Berlin Bd. I, S. 518; Bd. II, S. 35, 93f.
Heinrich, Abt von Admont Bd. I, S. 551[2283], 554[2305]
Heinrich II., König von Frankreich (reg. 1547–1559) Bd. I, S. 216f.
Heinrich II. Jasomirgott, Herzog von Österreich (reg. 1156–1177) Bd. I, S. 542[2216], 542[2219]
Heinrich III., Markgraf von Meißen (reg. 1221–1288) Bd. I, S. 546, 551, 554
Heinrich IV. von Lichtenau, Bischof von Augsburg (reg. 1505–1517) Bd. I, S. 244–249, 251
Heinrich VI., König von England (reg. 1429–1461 bzw. 1470/71) Bd. I, S. 112
Heinrich VII., König von England (reg. 1485–1509) Bd. I, S. 252[730]
Helbing, Kunsthändler in München Bd. I, S. 225
Held, Brüder, Glasmalereiwerkstatt in Berlin Bd. II, S. 30
Helman, ratsfähige Familie zu Köln Bd. I, S. 267[804]
- Johann V., Stadtsekretär und Schreinsschreiber in Köln Bd. I, S. 267[804]
- Johann VI., Ratsherr zu Köln (reg. 1566–1578) Bd. I, S. 267[804]
Helmle, Lorenz, Glasmaler in Freiburg im Breisgau Bd. I, S. 226[655]
Hemmel, Peter, Glasmaler in Straßburg Bd. I, S. 186–188, 193–200, Fig. 180f., 183f., 186, 189f., 192, 194f., 197, 199
Henau, Werner von, Bürgermeister in Köln Bd. I, S. 266
Henry VII., englischer König (reg. 1485–1509), siehe Heinrich VII.
Henry, Karl August, Architekt Bd. II, S. 113
Heren, Thomas, Maler Bd. II, S. 7
Hermann I., Markgraf von Meißen (reg. 1009–1038) Bd. I, S. 554
Hernfeld, M., Kunstsammler in Wien Bd. I, S. 227
Hertzel, Lienhard, Augsburger Glasmaler Bd. I, S. 259[769]
Hesiod Bd. I, S. 261[775]
Heuer, Paul, Glaser in Berlin Bd. II, S. 24
Hieronymus, Kirchenvater Bd. I, S. 394, 475[1874]
Hieronymus Musa, Franziskaner in Berlin Bd. I, S. 320[1134]

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Hinrichsen, Johann, Kunsthändler in Berlin Bd. I, S. 179[504]
Hirn, Johann Baptist, Kunstsammler Bd. I, S. 174
Hirsvogel, Glasmalereiwerkstatt in Nürnberg Bd. I, S. 208, 209[585], 210f., 266, 385, 389f., 392f., 490–493
- *Augustin*, Glasmaler in Nürnberg Bd. I, S. 264–266, 270
- *Hans d. Ä.*, Glasmaler in Nürnberg - Werkstatt Bd. I, S. 244, Fig. 280
- *Veit d. Ä.*, Glasmaler in Nürnberg Bd. I, S. 232–234
  - Werkstatt Bd. I, S. 233f., 236–241, 244, 249–252, Fig. 251, 262, 266
- *Veit d. J.,* Glasmaler in Nürnberg Bd. I, S. 270, 392f.
Hirtz, Hans, Maler am Oberrhein Bd. I, S. 187
Hoffmann, Ludwig, Berliner Stadtbaurat Bd. I, S. 301
Hoffmann, Wilhelm A., Architekt in Köln Bd. I, S, 176
Hokemann, Patrizierfamilie in Frankfurt (Oder) Bd. I, S. 434
Holbein, Ambrosius, Maler und Graphiker Bd. I, S. 230f.
Holbein, Hans d. Ä., Maler Bd. I, S. 172, 230–232, 258
- Werkstatt, Augsburg Bd. I, S. 245, 248f.
Holbein Hans d. J., Maler Bd. I, S. 112, 230f.
Honorius Augustodunensis Bd. I, S. 460[1771], 466[1812], 473[1855]
Hopf, Zacharias, Glasermeister in Frankfurt (Oder) Bd. II, S. 63
Hornemann, Glasermeister in Jüterbog Bd. II, S. 90f.
Horneborstel, Helmeke, Maler in Hamburg Bd. I, S. 58[31], 69
Hübner, Glaserwerkstatt in Jüterbog Bd. II, S. 84–86
Hültz, Johannes, Baumeister und Bildhauer Bd. I, S. 213
Hugo Ripelin von Strassburg OP Bd. I, S. 426, 472, 473[1855], 474[1867], 476[1879], 479[1897], 480[1900], 481[1905], 481[1910], 482[1913], 483[1919]

Ileburg, sächsisches Adelsgeschlecht Bd. I, S. 549–551, 554
- Otto I. Bd. I, S. 550
Imhoff, Andreas I., Nürnberger Patrizier Bd. I, S. 207–210
Isabella, Tochter des Grafen Reinhold I. von Geldern (gest. 1354) Bd. I, S. 177
Isidor von Sevilla Bd. I, S. 465[1804]

Jäckel, Hugo, Glasmaler Bd. I, S. 302; Bd. II, S. 45
Jacobäa, Herzogin von Straubing-Holland Bd. I, S. 109
Jacques de Vitry Bd. I, S. 287[921]
Jaenichen, Oberpfarrer in Wilsnack Bd. II, S. 24–28
Jahn, von der Bd. I, S. 540[2198]
- Christina Elisabeth Bd. I, S. 538; Bd. II, S. 104f.
Jakob I., Markgraf von Baden (reg. 1431–1453) Bd. I, S. 227
Jean de France, Herzog de Berry Bd. I, S. 222
Joachim von Fiore Bd. I, S. 417[1596], 477[1888]
Joest, Jan van Kalkar, Maler Bd. I, S. 293[957]
Johann Ohnefurcht, Herzog von Burgund Bd. I, S. 274[858]
Johann III., Bischof von Lüttich und Herzog von Bayern Bd. I, S. 109, 114
Joest, Jan, Maler Bd. I, S. 203
Jung, Wilhelm, Architekt beim Provinzialdenkmalamt Brandenburg Bd. II, S. 66, 101

Kaisersberg, Johannes Geiler von Bd. I, S. 271
Karl IV., röm. König und Kaiser (reg. 1355–1378) Bd. I, S. 55, 62, 406, 410[1514], 495, 504, 562
Karl V., röm. König und Kaiser (reg. 1519–1556) Bd. I, S. 55ff., 247, 251, 258, 265, **395**, Fig. 413; Bd. II, Abb. 304
Karl VII., französischer König Bd. I, S. 112
Karl der Kühne, Herzog von Burgund Bd. I, S. 111, 274[858]
Karl Friedrich Wilhelm, Graf zu Erbach-Erbach Bd. I, S. 185f., 189, 191
Karpa, Oskar, Landesverwaltungsrat Bd. I, S. 414[1567]; Bd. II, S. 56f., 69–72, 107
Katharina von Lothringen, Gemahlin Jakobs I. von Baden Bd. I, S. 227
Katharina von Savoyen, Gemahlin Herzog Leopolds I. von Österreich Bd. I, S. 542[2219]
Kaschenbach, Glasmalereiwerkstatt in Trier Bd. II, S. 98
Kehrer, Christian Wilhelm Karl, Archivrat und Maler in Erbach Bd. I, S. 188, Fig. 177
Kellner, Glasmalereiwerkstatt in Nürnberg und Ulm Bd. I, S. 184, 200, 389, 486f., 488[1949]
Kels, Hans, Medailleur und Bildhauer Bd. I, S. 395[1448], 395[1450]
Kern, Glasermeister in Havelberg Bd. II, S. 16
Kinsegck bzw. Kinseck, Dorothea von, geb. Allendorf Bd. I, S. 255, Fig. 291f.
Kistgen, Else, zweite Ehefrau des Johann VI. Helman Bd. I, S. 267[804]
Klausner, Christoph, Glaser Bd. I, S. 500
Kleßen, Johannes, Glasermeister in Brandenburg an der Havel Bd. II, S. 51
Klitzing, Albert von, Domdechant von Magdeburg Bd. I, S. 527
Kloß, Friedrich Wilhelm, Maler Bd. I, S. 91[182]
Klostermann, Reinhard, Glasermeister in Wilsnack Bd. II, S. 34
Kludass, E., Glaser in Pritzwalk Bd. II, S. 107
Kobielsky(/i), Glasermeister in Potsdam-Babelsberg Bd. II, S. 113f.
Koch, Nikolaus, Dompropst in Brandenburg Bd. I, S. 316
Koche, Glaser in Wilsnack Bd. II, S. 18
Koehn(e), Glaser(meister) in Wilsnack Bd. II, S. 18–20
Köpke, Zeichenlehrer in Brandenburg an der Havel Bd. I, S. 311
Kötteritz, Johann und Caritas von, Berliner Bürger Bd. I, S. 303[1024]
Koetzschau, Karl, Generaldirektor Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin Bd. II, S. 107
Kopp, Johannes, Pfarrer in Kuhsdorf Bd. I, S. 540; Bd. II, S. 105
Kottwitz, Reinhard von, sächsischer Adliger Bd. II, S. 549
Krakamp, Nikolaus, Hausbesitzer in Köln Bd. I, S. 176
Kraus, Benjamin, Nürnberger Kunsthändler Bd. I, S. 487
Krönke, Fred, Glasmaler und Restaurator Bd. I, S. 488f., 502, 507
Kruesen, Nikolaus, Glasmaler in Jüterbog Bd. I, S. 520
Krüger, C., Glasermeister in Herzberg/Elster Bd. II, S. 77
Krüger, Franz, Maler Bd. I, S. 323[1151]
Krylowa, Elena M., Restauratorin Bd. I, S. 415
Küper, Glasermeister in Frankfurt (Oder) Bd. II, S. 64
Kulmbach, Hans von, Maler und Graphiker Bd. I, S. 209, 232–234, 236–238, 241, 244, 384, 389, 391–395, Fig. 251f., 256, 260, 262, 265, 404–406
Kunigunde von Böhmen, Äbtissin des Prager Georgsklosters Bd. I, S. 419[1608]
Kutschmann, Max, Werkstatt für Denkmalpflege in Berlin Bd. II, S. 103
Kutschmann, *Max* und *Thol*, *Paul*, Werkstatt für Denkmalpflege in Berlin Bd. I, S. 518; Bd. II, S. 94f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Laacke, Hofglasermeister in Berlin Bd. I, S. 530; Bd. II, S. 100
Lafaye, Prosper, Maler Bd. I, S. 324[1157]
Lambert von St. Omer Bd. I, S. 426[1615]
Langerhans, Friedrich Wilhelm, Architekt und Stadtbaurat Bd. I, S. 167, 169
Lannoy, de, Kunstsammler oder -händler in Paris Bd. I, S. 211, 274f., 286
Lauterbach und Schröter, Glasmalereiwerkstatt Bd. II, S. 110
Le Viste, Jean, Beamter am Hofe Karls VII., Bd. I, S. 112
Leconte, Émile, Maler und Zeichner Bd. I, S. 211f.
Ledebur, Leopold von Bd. II, S. 91
Lehmann, Glaser in Jüterbog(?) Bd. II, S. 95
Lehmann, Glasmaler und Restaurator, Berlin-Weißensee Bd, I, S. 99, 116, 137, 168, 348, 545; Bd. II, S. 15, 42–45, 61, 83
Leinberger, Hans, Bildschnitzer Bd. I, S. 74
Leopold I., Herzog von Österreich (reg. 1177–1194) Bd. I, S. 542[2219]
Leopold IV., Markgraf von Österreich (reg. 1136–1141) Bd. I, S. 542[2216]
Lepke, Rudolf, Kunsthändler in Berlin Bd. I, S. 175–177
Levetzow, Konrad, Ägyptologe in Berlin Bd. I, S. 558
Leyden, Lucas van, Maler und Kupferstecher Bd. I, S. 172
Lickner, Kreisbauinspektor Bd. I, S. 81; Bd. II, S. 13
Liebenow und Jarius, Glasmalereiwerkstatt in Berlin Bd. I, S. 530, 534; Bd. II, S. 101
Liese, Gabriel, Glaser in Jüterbog Bd. II, S. 84
Lindner, Stani, Glasermeister in Potsdam Bd. II, S. 39f.
Linnemann, Alexander, Rudolf und Otto, Brüder, Glasmalereiwerkstätten in Frankfurt am Main Bd. I, S. 97, 186, 189, 193, 398, 540, 545; Bd. II, S. 26–28, 105–107, 110
Liudolf Graf von Braunschweig Bd. I, S. 542[2212]
Loehde, Hermann, Glasermeister in Frankfurt (Oder) Bd. I, S. 413; Bd. II, S. 67f., 72
Lösch, Augustin, Kanzler von Niederbayern Bd. I, S. 253–255
Lohr, Otto, Glasmaler Bd. I, S. 301[1011]
Lorenz, Regierungsrat Bd. I, S. 81[135]; Bd. II, S. 13
Losert, Hans-Georg, Glasmaler und Restaurator in Quedlinburg/Halberstadt Bd. I, S. 81; Bd. II, S. 14f.
Lucas, Maler aus Nürnberg Bd. I, S. 202[563]
Ludwig I., König von Bayern (reg. 1825–1848) Bd. I, S. 487
Ludwig IV., der Bayer, röm. König und Kaiser (reg. 1314–1347) Bd. I, S. 405, 409[1506]
Ludwig X., Herzog von Bayern Bd. I, S. 254
Luise, Prinzessin der Niederlande (Prinzessin Friedrich) Bd. I, S. 314; Bd. II, S. 51
Lupuldus Frater, Glasmaler und Laienmönch Bd. I, S. 382[1389]
Lutsch, Hans, Konservator der Kunstdenkmäler in Preußen Bd. I, S. 96; Bd. II, S. 25f.
Luther, Martin Bd. I, S. 262f., 283[900]
Lynar, brandenburgisches Adelsgeschlecht Bd. I, S. 486
- Moritz Ludwig Ernst zu Bd. I, S. 486–488
- Otto Rochus Manderup zu Bd. I, S. 487f.

Magister Arnoldus, Bronzegießer Bd. I, S. 436
Magister Jacobus, Baumeister und Glasmaler(?) Bd. I, S. 127, 308, 319[1128]
Maimbourg, Curé Bd. I, S. 324
Maître du Remède de Fortune, Buchmaler Bd. I, S. 213[605]
Maître François, Buchmaler Bd. I, S. 214f.
Maître Honoré, Buchmaler Bd. I, S. 213
Maître de Rambures, Buchmaler Bd. I, S. 215
Maler des Luxemburgischen Stammbaums Bd. I, S. 437
Mander, Karel van, Maler und Kunsttheoretiker Bd. I, S. 268
Margarete von Anjou Bd. I, S. 112
Margarete von Dänemark, Königin (gest. 1282) Bd. I, S. 541[2208], 543[2226]
Margarethe von Burgund, franz. Königin (reg. 1314/15) Bd. I, S. 109
Maria von Burgund, Ehefrau von Maximilian I. Bd. I, S. 247
Martial Bd. I, S. 261[774], 261[775]
Matthias, Abt von Kloster Zinna Bd. I, S. 527
Maursmünster, Hans von, Glasmaler in Straßburg Bd. I, S. 187
Maximilian I., röm. König und Kaiser (reg. 1486–1519) Bd. I, S. 244–248, 251, 265, 395[1448]
May, G., Baurat, Denkmalamt des Landes Brandenburg Bd. I, S. 414f.; Bd. II, S. 31–33, 35–40, 52f., 58f., 61, 69–74, 107
Mechthild, Witwe des Bruno de Halle Bd. I, S. 177
Mechthild von Braunschweig-Lüneburg, Herzogin (1275–1319) Bd. I, S. 53
Meckenem, Israel von, Kupferstecher Bd. I, S. 137
Megenberg, Konrad von Bd. I, S. 271
Meichsner, Nürnberger Patriziergeschlecht Bd. I, S. 209
Meiger (Meyer), Johann, Hamburger Ratsherr Bd. I, S. 99[277], 136[407]
Meister Bertram, Maler Bd. I, S. 93
Meister Eckhardt, Theologe und Philosoph Bd. I, S. 457[1745]
Meister Theoderich, Maler Bd. I, S. 58, 406
Meister Ulrich von Bergarten, Glasmaler Bd. I, S. 293
Meister mit Notnamen
- *Christophorusmeister*, Bildhauer Bd. I, S. 82
- *Meister der Berliner Passion* Kupferstecher Bd. I, S. 220
- *Meister der Gewandstudien* Maler und Zeichner Bd. I, S. 187
- *Meister der Gregorsmesse*, Maler Bd. I, S. 562f.
- *Meister der Goldenen Tafel,* Maler, Werkstatt Bd. I, S. 218f.
- *Meister der Heiligen Sippe*, Maler Bd. I, S. 229, 282
- *Meister der Heiligen Sippe, jüngerer* Bd. I, S. 207
- *Meister der Josephsfolge*, Maler Bd. I, S. 288f.
- *Meister der Lyversbger Passion*, Maler Bd. I, S. 568
- *Meister der Tobiaslegende* Bd. I, S. 283f., 288
- *Meister der Ursulalegende,* Maler, Werkstatt Bd. I, S. 203
- *Meister der Virgo inter Virgines* Maler Bd. I, S. 281, 319
  - Umkreis Bd. I, S. 281, Fig. 318
- *Meister des Amsterdamer Kabinetts* Bd. I, S. 243, Fig. 277
- *Meister des Bartholomäusaltars*, Maler Bd. I, S. 259f., 282, Fig. 295
- *Meister des Berswordt-Retabels*, Maler in Köln Bd. I, S. 223
- *Meister des Dunois-Stundenbuchs*, Buchmaler Bd. I, S. 276
- *Meister des Georgaltars*, Maler Bd. I, S. 568
- *Meister des Hausbuchs*, Maler und Graphiker Bd. I, S. 186f., 232–234, 238f., 242f., 274[854], Fig. 258f., 263f., 272, 275f.
- *Meister des Hausbuchs, zweiter*, siehe *Nievergalt, Nikolaus*

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

- *Meister des Marienlebens*, Maler Bd. I, S. 64[65], 567[2390], 568
- *Meister des Ratsfensters im Ulmer Münster* Bd. I, S. 188, 193
- *Meister E. S.*, Kupferstecher und Zeichner Bd. I, S. 186, 188, 194, 196, 242f., 253, 274[854], 391
- *Meister FVB*, Kupferstecher Bd. I, S. 279f.
- *Meister hw*, Kupferstecher Bd. I, S. 525
- *Meister LCz* Maler Bd. I, S. 187f.
- *Meister P. W.*, Kupferstecher Bd. I, S. 253
- *Meister von Flémalle*, Maler Bd. I, S. 284[908]
- *Meister von Liesborn*, Maler Bd. I, S. 64[65]
- *Meister von Schöppingen*, Maler Bd. I, S. 130
- *Meister von St. Severin*, Maler in Köln Bd. I, S. 207
  - Werkstatt Bd. I, S. 203

Melanchthon, Philipp Bd. I, S. 272[833]
Memling, Hans, Maler Bd. I, S. 278, 293[967]
Mering, Friedrich von, Historiker und Sammler in Köln Bd. I, S. 564, 567
Merode, Fürsten von Bd. I, S. 564[2388]
- Werner IV. von Bd. I, S. 564

Meyer, Glasermeister in Wilsnack Bd. II, S. 17
Miethke, Glasermeister Bd. II, S. 112
Möllendorf, Brüder von Bd. I, S. 88[162]
Mommaert, Johannes, Brüsseler Drucker Bd. I, S. 268[811]
Monogrammist b x g Kupferstecher Bd. I, S. 242f., Fig. 274
Müller, Andreas, Glasmaler in Augsburg Bd. I, S. 259[770]
Müller, Ferdinand, Glasmalereiwerkstatt in Quedlinburg Bd. I, S. 97[251], 98[255], 501f., 511, 560[2345]; Bd. II, S. 28–33, 35f., 55, 58, 61, 67f., 78–82, 113f.
Müller, Heinrich, Glasmaler in Berlin Bd. I, S. 559; Bd. II, S. 111
Müller, Willi, Glasermeister Neuruppin Bd. I, S. 97, 315; Bd. II, S. 14, 30–36
Müller, Kupferstecher Bd. I, S. 385[1403]
Munte, Elisabeth van Bd. I, S. 252[728]
Murer, Christoph, Schweizer Glasmaler Bd. I, S. 487[1938], 487[1941]
Murer, Jos Glasmaler und Kartograph Bd. I, S. 297
Musie, Glaser in Frankfurt (Oder) Bd. II, S. 66

Nagler, Karl Ferdinand Friedrich von, Staatsminister und Kunstsammler in Berlin Bd. I, S. 172–174, 208[574], 224, 252, 257, 263f., 272, 292–294, 297, 300, 492
Nassau, Elisabeth von, Gemahlin Herzog Wilhelms IV. von Jülich-Berg Bd. I, S. 567
Naumann, Beatrice, Glasgestalterin Bd. I, S. 484
Navarra, Jeanne de, Königin von Navarra d. Bd. I, S. 213[605]
Neumann, Ernst, Glaser Bd. I, S. 98[265]
Nicolai, W., Kunstsammler in Berlin Bd. I, S. 252
Nievergalt, Nikolaus Bd. I, S. 187, 233
Nikolaus, Abt von Kloster Zinna Bd. I, S. 526f., 534
Nikolaus von Klitzing, Dompropst in Brandenburg Bd. I, S. 317[1114]
Noël, Matthias Joseph de, Maler, Schriftsteller und Sammler in Köln Bd. I, S. 564[2377]
Noir, Jean le, Buchmaler Bd. I, S. 273

Oelhafen, Sixtus Bd. I, S. 265
Oidtmann, Glasmalereiwerkstatt in Linnich Bd. I, S. 193, 199, 226, 286, 315, 548; Bd. II, S. 122
Olfers, Ignaz Franz Werner Maria von, Kunstsammler Bd. I, S. 174
Oostsanen, Jakob Cornelisz van, Amsterdamer Maler und Zeichner Bd. I, S. 64, 268f., 292f.
Opbueren Wesselz, Zweer van, Glasmaler in Den Haag Bd. I, S. 95, 108, 110f., 114, 155–157, 159f., 163
Oppenheim, Freiherr Albert von, Bankier und Kunstsammler in Köln Bd. I, S. 175f., Fig. 165
Orley, Barent van, Maler Bd. I, S. 290
Orley, Valentijn van, Maler Bd. I, S. 291[940]
Ortkens, Aert, Glasmaler in Antwerpen Bd. I, S. 290
Osiander, Andras Bd. I, S. 273
Osterholt, Hermen, Hamburger Bürger Bd. I, S. 136[407]
Otterstedt, Eberhard von, Beauftragter des Provinzialkonservators zur Sicherung der GM Bd. I, S. 346; Bd. II, S. 28–32, 55–58

Päpste
- Honorius III. (reg. 1216–1227) Bd. I, S. 527
- Innozenz IV. (reg. 1243–1254) Bd. I, S. 547, 553
- Johannes XXII. (reg. 1316–1334) Bd. I, S. 180
- Urban IV. (reg. 1261–1264) Bd. I, S. 400

Pannike, Jürgen, Glaser in Brandenburg an der Havel Bd. II, S. 121
Pappenheim, Theodor Friedrich, Reichsgraf Bd. I, S. 383, 385
Parler, Peter, Baumeister Bd. I, S. 409, 495
Paul, Maler aus Nürnberg Bd. I, S. 202[563], 203[565]
Paumgartner, Peter, Kanzler von Niederbayern Bd. I, S. 254f.
Pencz, Georg, Maler und Graphiker Bd. I, S. 208[584], 269f.
Persius, Ludwig, Konservator der Kunstdenkmäler, Geh. Oberbaurat Bd. I, S. 81[135]; Bd. II, S. 13, 101
Perßner, Hieronymus, Maler in Eger Bd. I, S. 202[563]
Peter von Klitzing, Dompropst in Brandenburg Bd. I, S. 317[1121]
Petrus Comestor Bd. I, S. 458[1750], 462[1788], 466, 468
Petz, Georg Christoph Wilhelm, Nürnberger Bürger Bd. I, S. 487[1941]
Peschel, Waldemar, Glasmalereiwerkstatt in Berlin Bd. II, S. 35
Peschke, Walter, Architekt Bd. I, S. 168
Pfinzing, Sebald IV., Nürnberger Patrizier Bd. I, S. 207, 210f.
Pflughaupt, Baukondukteur Bd. I, S. 313; Bd. II, S. 46
Philipp, Fürstbischof von Freising Bd. I, S. 254
Philipp der Gute, Herzog von Burgund (reg. 1419–1467) Bd. I, S. 109, 111, 274
Philipp II. der Kühne, Herzog von Burgund (reg. 1363–1404) Bd. I, S. 274[858],
Philipp der Schöne, französischer König (reg. 1285–1314) Bd. I, S. 291[948],
Philipp der Schöne, König in Spanien (reg. 1502–1506) Bd. I, S. 247, 395[1448]
Philippa, Tochter des Grafen Reinhold I. von Geldern (gest. 1354) Bd. I, S. 177
Pickert, Abraham, Kunst- und Antiquitätenhändler in Fürth und Nürnberg Bd. I, S. 390[1422]
Pietersz, Doen, Amsterdamer Verleger Bd. I, S. 293
Pirckheimer, Willibald, Nürnberger Patrizier und bekannter Humanist Bd. I, S. 208f.
Pisanello, Antonio, Maler und Medailleur Bd. I, S. 216[625]
Pleydenwurff, Hans, Maler Bd. I, S. 67, 69[81]
Pömer, Hector, Nürnberger Patrizier Bd. I, S. 273
Pohle, Glaserei Bd. II, S. 42
Pohlmann, Glasermeister in Pritzwalk Bd. II, S. 13f., 108
Poitiers, Diane de, Mätresse König Heinrichs II. Bd. I, S. 216f.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Pseudo-Ortkens, Zeichner und Entwerfer von Glasmalereien und Tapisserien Bd. I, S. 289–292
Polack, Jan, Maler Bd. I, S. 254
Promnitz, Adelsgeschlecht Bd. I, S. 486
Prüfer, Theodor, Restaurator Bd. I, S. 518
Pucelle, Jean, Maler und Buchmaler Bd. I, S. 213, 273
Pückler, Heinrich von, Reichsgraf Bd. I, S. 385
Pückler-Muskau
- Hermann von, Fürst Bd. I, S. 383, 385–488
- Lucie von, geb. von Hardenberg, in erster Ehe verheiratet mit Theodor Friedrich Reichsgraf von Pappenheim Bd. I, S. 383, 385
Puhl und Wagner, Glasmalereiwerkstatt in Berlin Bd. I, S. 98, 174, 204, 221, 234, 255, 295; Bd. II, S. 30, 35–40

Quast, Ferdinand von, Konservator der Denkmäler in Preußen Bd. II, S. 17, 50
Raphon, Hans, Maler Bd. I, S. 91, 314[1088], 322[1144], 344, 346, 413; Bd. II, S. 17, 50
Quitzow, märkisches Adelsgeschlecht Bd. I, S. 538, 540f.; Bd. II, S. 105, 107, 109f.
- Conrad von Bd. I, S. 52, 376, 537, 541f., 551, 553
- Dietrich von Bd. I, S. 542[2212]
- Margarethe von Bd. I, S. 52, 376; Bd. II, S. 110

Radolt, Erhart, Buchdrucker und Verleger Bd. I, S. 230[675]
Raschlo, Martin, Kärrner in Frankfurt (Oder) Bd. II, S. 63
Ratgeb, Jörg, Maler Bd. I, S. 86
Redtel, Karl Friedrich, Regierungsrat Bd. I, S. 310; Bd. II, S. 47
Rehle, Joachim Bd. I, S. 272[834]
Reimann, Glasermeister in Jüterbog Bd. I, S. 532; Bd. II, S. 91–94, 101
Reinhart, Nikolaus und Anna, Kunstsammler in Worms Bd. I, S. 566[2382]
Reissach, Johann Adam von Bd. I, S. 385
Ribbach, Glaser in Brandenburg Bd. I, S. 313f.; Bd. II, S. 47–50
Richardis von Geldern, Großmutter des Walram von Jülich (gest. 1304) Bd. I, S. 176f., 182f.; Bd. II, Abb. 119, 122
Richter, Johann, Glasermeister in Wilsnack Bd. II, S. 16
Rief, Franz, Berlin-Friedenauer Atelier der Werkstätten Linnemann Bd. I, S. 540, 545; Bd. II, S. 27f., 106
Riess, Franz, Glasmaler in Dessau Bd. I, S. 501, 504, 512[2036]; Bd. II, S. 78, 80
Riemenschneider, Tilman Bildhauer und -schnitzer in Würzburg Bd. I, S. 69
Rink, H., Kunsthändler in Hannover Bd. I, S. 217
Rittner, Kunsthändler in Dresden Bd. I, S. 385
Robert de Bello Bd. I, S. 458[1760]
Römer, Carl Gottlob von, Erbherr auf Grochwitz Bd. I, S. 499
Rosen, Kunz von der Bd. I, S. 272[834]
Rohr, märkisches Adelsgeschlecht Bd. I, S. 78
- Anna, Äbtissin von Heiligengrabe Bd. I, S. 80
Rosenbaum, Jakob, Kunsthändler in Frankfurt am Main Bd. I, S. 189, 192, 255
Ross, Graf Johannes von, Kunstsammler Bd. I, S. 172, 174
Rotenecker, Johannes, Abt von St. Egidien, Nürnberg Bd. I, S. 393[1442]
Rothe, Herbert, Glasermeister in Wittenberge Bd. II, S. 28, 35
Rückardt, Johann Gottfried, Glasermeister in Brandenburg an der Havel Bd. I, S. 312; Bd. II, S. 45f.
Rudolf III., Kurfürst von Sachsen (reg. 1388–1419) Bd. I, S. 499
Rütter, Hans Peter, Glasmaler Bd. I, S. 297
Rupert von Deutz Bd. I, S. 280[888]
Rutebeuf, franz. Schriftsteller (tätig ca. 1250–1285) Bd. I, S. 275[860]

Sachs, Hans, Nürnberger Dichter Bd. I, S. 209f.
Saldern, märkisches Adelsgeschlecht Bd. I, S. 91, 95f.; Bd. II, S. 19, 22, 26, 32f.
- Hans Adam von, auf Plattenburg Bd. II, S. 16
- Matthias von Bd. I, S. 95
Sauterleute, Josef, Nürnberger Glasmaler Bd. I, S. 323[1147], 323[1151], 489[1955]
Schaffner, Martin, Maler Bd. I, S. 86
Schäufelein, Hans, Maler und Graphiker Bd. I, S. 172, 232, 234, 244f., 249–252, Fig. 278–283
Scheurl, Christoph, Nürnberger Patrizier Bd. I, S. 209[586]
Schinkel, Karl Friedrich, Architekt und Oberbaumeister Bd. I, S. 310, 313, 327, 379, 383, 410–412, 559; Bd. II, S. 46–49, 65f., 111f.
Schlabrendorff, brandenburgisches Adelsgeschlecht Bd. II, S. 7f.
Schleyer, Walther, Regierungsbaumeister Bd. I, S. 85; Bd. II, S. 8
Schleyer, Wilhelm, Regierungsbaumeister Bd. I, S. 380; Bd. II, S. 122
Schlösgen, Ursula, zweite Ehefrau des Johann VI. Helman Bd. I, S. 267[804]
Schmidt, Glasermeisterwerkstatt in Herzberg/Elster Bd. II, S. 75–77
Schölzel, Glasmalereiwerkstatt in Berlin Bd. II, S. 96–98
Schön, Erhard, Maler und Graphiker Bd. I, S. 270
Schöneburg, Paul, Baumeister Bd. II, S. 29, 31, 34
Schongauer, Ludwig, Maler und Graphiker Bd. I, S. 216[626]
Schongauer, Martin, Maler und Graphiker Bd. I S. 78, 82, 186, 188, 193, 195f., 200, 216[626], 226, 279, 305, 513, 523, 525
Schröder, Heinrich, Schweriner Domherr Bd. I, S. 74, 83
Schröter, Adolf, Maler Bd. I, S. 413, 414[1564], 415[1582]; Bd. II, S. 67
Schultz, Ludwig, Kunstglaserei in Pritzwalk Bd. II, S. 106f.
Schulz, Glasermeister in Wittenberge Bd. II, S. 35
Schul(t)z, Wilhelm, Senior, Glasermeisterwerkstatt in Wilsnack Bd. I, S. 98f.; Bd. II, S. 31, 36–39, 41–44
Schumann, Friedrich, Glasermeister in Wilsnack Bd. II, S. 17f.
Schütz, Hanns, Schütze im Dienste Friedrichs III. Bd. I, S. 396
Schütz, Hieronimus, Bürgermeister in Chemnitz Bd. I, S. 396
Schütz, Ulrich, Schütze im Dienste Friedrichs III. Bd. I, S. 396
Schwarz, Hans, Augsburger Bildhauer und Medailleur Bd. I, S. 208[576], 211[593], 272[834]
Schwarz, Wolfgang, Nürnberger Kaufmann Bd. I, S. 227
Schwarzenberg, Friedrich Karl Fürst zu Bd. I, S. 324[1157]
Seeger, Joachim, Denkmalamt Land Brandenburg Bd. I, S. 98[258], 413[1559], 414, 415[1582]; Bd. II, S. 32f., 38, 53, 69, 72
Siegmund von Britzke, Dompropst in Brandenburg Bd. I, S. 316[1111], 316[1113]
Sessler, Johannes, Abt von St. Egidien, Nürnberg Bd. I, S. 393[1442]
Seyfarth, A. und Isenmann, K., Glasmalereiwerkstatt in Naumburg Bd. I, S. 518f.; Bd. II, S. 94–96
Sievens, Glaser in Kuhsdorf Bd. II, S. 105

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Simon, James, Kunstsammler in Berlin Bd. I, S. 270, 289, 291
Soest, Conrad von, Maler Bd. I, S. 219, 303
Soller, August von, Ministerium für Handel, Gewerbe und öffentliche Arbeiten Bd. II, S. 18
Sonneberg, Glasermeister in Jüterbog Bd. II, S. 86f. (hier auch als Gottlieb Sonnemann)
Spitzer, Kunstsammler und -händler in Paris Bd. I, S. 385
Spranger, *Eduard* Maler Bd. I, S. 91[184], 101
Springinklee, Hans, Maler und Graphiker Bd. I, S. 81, 270, 493
Stain, Magdalena von Bd. I, S. 230
Stamnitz, Heinz, Glasermeister in Brandenburg an der Havel Bd. II, S. 53
Stappenbeck, Ludwig, Baukondukteur Bd. I, S. 310, 313; Bd. II, S. 46–49
Stein, Heinrich Friedrich Karl Freiherr vom und zum Bd. I, S. 324[1157]
Steinert, Otto, Glasmaler Bd. II, S. 37
Stengel, Walter, Direktor des Märkischen Museums Bd. I, S. 302
Stert, Glaser in Frankfurt (Oder) Bd. II, S. 66
Stetten, Georg und Michael von Bd. I, S. 259
Strigel, Bernhard, Maler Bd. I, S. 395[1448],
Stöckhardt, Heinrich, Architekt Bd. I, S. 96, 102f., 114, 132–134, 136; Bd. II, S. 20
Stockinger, Rolf, Glasmalereiwerkstatt in Leipzig Bd. II, S. 79–81
Stugis, Kurt, Glasermeister Bd. I, S. 168[474]
Stüler, Friedrich August, Oberbaurat, Berlin Bd. I, S. 559; Bd. II, S. 77, 112
Sturm, Caspar, Reichsherold Bd. I, S. 209[586]
Sulzer, Max von Bd. I, S. 489
Swart, Jan van Groningen, Maler und Graphiker Bd. I, S. 292
Symon, Glasmalergeselle in Den Haag Bd. I, S. 95, 108, 110
Syrlin, Jörg, Kunstschreiner in Ulm Bd. I, S. 305

Taler, Ulrich, Buchmaler in Augsbug Bd. I, S. 230
Talbot, John, Earl of Shrewbury Bd. I, S. 112
Tangermann (Senior), Hofglasermeister in Berlin Bd. I, S. 559f.; Bd. II, S. 111
Tauentzien, Friedrich Bogislav von, preußischer General Bd. I, S. 308, 323[1147f.]
Telesphorus Bd. I, S. 476
Thann, Anna von, Gattin des Augustin Lösch Bd. I, S. 253–255
Thann, Martin von Bd. I, S. 254[740]
Thol, Paul, Werkstatt für Denkmalpflege in Berlin Bd. I, S. 518[2070]; Bd. II, S. 94–96
Thom, Glasermeister in Berlin Bd. I, S. 313, 327; Bd. II, S. 47–49
Thomas a Kempis, Schriftsteller und Mystiker Bd. I, S. 81, Fig. 38
Thomsen, Kunstsammler Bd. I, Fig. 259
Tidde, Glasermeister in Herzberg/Elster Bd. II, S. 75f.
Tocke, Heinrich, Domherr in Magdeburg Bd. I, S. 92
Topher, Hans, Maler Bd. I, S. 400[1481]
Tucher, Nürnberger Kaufmannsgeschlecht Bd. I, S. 492
- Christoph Freiherr von Bd. I, S, 487[1939]

Valentin, Glaser (Glasmaler?) in Jüterbog Bd. I, S. 520
Vanni, Lippo, Maler Bd. I, S. 533
Varnhagen von Ense, Karl August Bd. I, S. 385
Velislav, Notar Kaiser Karls IV. Bd. I, S. 426[1616]
Virneburg, Grafen von Bd. I, S. 227f.
- Rupprecht VII. Bd. I, S. 228
Vischer, Nürnberger Künstlerfamilie
- *Hans d. J.* Bd. I, S. 260
- *Peter d. J.* Bd. I, S. 260f.
- Umkreis Bd. I, S. 261, Fig. 296f.
Volmarus, Ritter von Liebenwerda Bd. I, S. 52[7], 549–551, 553f., 555, 557

Wagner, *August,* siehe *Puhl und Wagner*
Wagnitz, Valerian, Abt von Kloster Zinna Bd. I, S. 530
Waldburg-Truchsess, Fürst, Kunstsammler Bd. I, S. 255
Walram von Jülich, Erzbischof von Köln (reg. 1332–1349) Bd. I, S. 175–177, 180, 182f., Fig. 167, 170, Abb. 119f.
Walter, Glaserwerkstatt in Berlin Bd. I, S. 488f.
Wätjen, Christian, Reeder aus Bremen Bd. I, S. 488
Welser, Augsburger Kaufmannsgeschlecht Bd. I, S. 492
- Sebastian Bd. I, S. 209[586], 210
Wendland, Winfried, Architekt, Kirchenbaurat in Berlin Bd. II, S. 13, 59, 107f., 113–121
Wenning, Glasermeister in Potsdam Bd. II, S. 116
Wenzel I., Kurfürst von Sachsen (reg.1370–1388) Bd. I, S. 499
Wertinger, Hans, Maler Bd. I, S. 254f.
Weyden, *Rogier van der,* Maler Bd. I, S. 226, 278, 281f., 284, 285[909], 288, 568
Wichmann, A., Glasmalereiwerkstatt in Berlin Bd. I, S. 346; Bd. II, S. 30, 35, 52, 55–58
Widmann-Lingg, Kunstsammlerin in Lindau Bd. I, S. 245, 253, 267
Wild, Hans, auch Johann, Glasmaler in Ulm Bd. I, S. 185f.
Wilde, Felix, Architekt Bd. I, S. 168
Wilde, Glasmalereiwerkstatt in Bellingen Bd. I, S. 348
Wilder, Georg Christoph, Architekturzeichner Bd. I, S. 390, 393[1444], Fig. 403
Wilhelm I., deutscher Kaiser (reg. 1871–1888) Bd. I, S. 96, 174
Wilhelm II., Herzog von Straubing-Holland Bd. I, S. 109, 174
Wilhelm IV., Herzog von Bayern Bd. I, S. 254
Wilhelm IV., Graf von Jülich (1210–1278) Bd. I, S. 177
Wilhelm IV. von Jülich-Berg, Herzog von Berg und Jülich sowie Graf von Ravensberg (reg. 1475–1511) Bd. I, S. 567
Wilhelm von Jülich, Herzog von Berg und Graf von Ravensberg (reg. 1380–1405) Bd. I, S. 178[502]
Winter, *Reinhold,* Glasermeister in Wittenberg Bd. II, S. 78
Woensam, Anton, Maler in Köln Bd. I, S. 262
Wolf, A., Glasergeselle aus Königgrätz Bd. I, S. 345[1224]
Wurmser, Nikolaus, Maler Bd. I, S. 406, 437, 439[1669]

Zeiner, Lukas, Glasmaler in Zürich Bd. I, S. 295[976]
Zettler, Franz Xaver,Glasmalereiwerkstatt in München Bd. I, S. 200[550]
Zimmermann, Karl-Friedrich, Maler Bd. I, S. 308, 323[1155], 335[1197], 338[1200], 339[1205], Fig. 353
Zumpt, Stadtbaumeister in Frankfurt (Oder) Bd. I, S. 411f.; Bd. II, S. 65f.
Zwierlein, Hans Karl Freiherr von, Jurist und Kunstsammler Bd. I, S. 174, 564[2382]

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

ORTSVERZEICHNIS

Die **halbfett** gesetzten Zahlen verweisen auf die Haupterwähnungen im Katalog. Die Angabe ehem. (ehemalig, ehem.) bedeutet bei Klöstern und Stiften, dass diese ihre ursprüngliche Funktion verloren haben.

Aachen Bd. I, S. 111, 562
- Sammlung Ludwig, GM: Bd. I, S. 365[1314]

Acton/Cheshire, Church of St Mary, GM: Bd. I, S. 284[905]
Affoltern im Emmental Bd. I, S. 300[1000]
Alpirsbach, Klosterkirche, GM: Bd. I, S. 367[1322]
Alt Krüssow, ehem. Wallfahrtskirche Bd. I, S. 73, 91[178], Fig. 35f.
- GM: Bd. I, S. 74, **78–84**; Bd. II, S. 11–15, Abb. 1–5

Altenberg, ehem. Zisterzienserkloster Bd. I, S. 526f.
- GM: Grisaille Bd. I, S. 381, 551
- GM: Westfenster Bd. I, S. 178[502], 532

Altenberg/Lahn, ehem. Prämonstratenserinnenkloster, TM: Bd. I, S. 222
Amorbach, Schloss, GM: Bd. I, S. 186
Amsterdam
- Rijksmuseum
  - GM: Auferstehung Christi Bd. I, S. 293[960]
  - GM: Susanna und die beiden Alten Bd. I, S. 291
  - TM: Maria inmitten von weiblichen Heiligen (Meister der Virgo inter Virgines) Bd. I, S. 281, Fig. 319
- Rijksprentenkabinet Bd. I, Fig. 253, 277
- Sammlung Anton Wilhelmus Mari Mensing, Z: Szenen aus dem Exempel vom undankbaren Sohn Bd. I, S. 286[919]

Anet (Eure-et-Loire), Schloss, GM: Bd. I, S. **216f.**; Bd. II, Abb. 147
Angermünde
- Ehm Welk- und Heimatmuseum Bd. I, S. 71; Bd. II, S. 15
  - GM: Bd. I, S. **85f.**; Bd. II, Abb. 6
- ehem. Franziskanerkloster Bd. I, S. 85; Bd. II, S. 15
- Stadtpfarrkirche St. Marien Bd. I, S. 85

Angers, Kathedrale Bd. I, S. 79[117]
Antwerpen/Anvers
- Kathedrale, GM: Bd. I, S. 252[730], 258[765]
- Museum Meyer van den Bergh
  - BM: Brevier Bd. I, S. 289[927]
  - GM: Zwei Opfer-Hüter spielende Paare Bd. I, S. 275, 276[874]
  - GM: Unbekanntes Wappen Bd. I, S. 285

Arendsee, ehem. Benediktinerinnenkloster, Hochaltarretabel Bd. I, S. 57
Arnstein an der Lahn, Prämonstratenser-Stiftskirche, GM: Bd. I, S. 350[1269], 362[1299], 366[1320], 443[1681], 443[1684], 450[1716], 453[1734]
Aschaffenburg
- Hofbibliothek, BM: Cod. 14 (Hallesches Heiltum) Bd. I, S. 562[2366]
- Staatsgalerie, TM: Engelaltar (Meister der Gregorsmesse) Bd. I, S. 563

Assisi, S. Francesco, Oberkirche
- GM: Bd I, S. 350[1269], 362[1299], 365[1314], 367[1323], 443[1681], 443[1684], 445[1685], 448[1699], 450[1710], 453[1732], 453[1734]

Augsburg Bd. I, S. 230, 246, 251, 272, 305, 395, 561[2361]
- Bayerische Staatsgemäldesammlung
  - TM: Anbetung der Hl. Drei Könige (Leonhard Beck) Bd. I, S. 258f., Fig. 294
  - TM: Passionstafeln des Wettenhausener Ölbergs (Martin Schaffner) Bd. I, S. 86[161]
- Bischöfliche Pfalz Bd. I, S. 246
- Dom Bd. I, S., 232, 246
  - GM: Anbetung Christi, hl. Ursula (ehem. St. Ulrich und Afra) Bd. I, S. 230[676]
  - Fuggerkapelle
    - GM: Fuggerwappen Bd. I, S. 259[770]
    - TM: Flügelbild der großen Orgel Bd. I, S. 258[764]
  - Magdalenenaltar Bd. I, S. 232[686]
- Kunstsammlungen, GM: Bd. I, S. 234
- St. Anna Bd. I, S. 258
- St. Ulrich und Afra, Abtskapelle, GM: Bd. I, S. 230[685]
- Tauf- und Pfarrkirche St. Johannes der Täufer Bd. I, S. 246
- Universitätsbibliothek, BM: Cod. I.3.8 1 (Wilhelm Furtmeyr) Bd. I, S. 230[673]

Bad Doberan, ehem. Zisterzienserkloster
- GM: Stifterfigur Bd. I, S. 541[2208], 543[2226], 553
- TM: Kelchschrank Bd. I, S. 364[1307]
- Kreuzaltarretabel Bd. I, S. 57

Bad Wildungen, Stadtkirche Bd. I, S. 219
Bad Wilsnack Bd. I, S. 88, 127
- ehem. Wallfahrtskirche St. Nikolaus Bd. I, S. 57f., 64, 79, Fig. 43–46, 51–53
  - GM: Bd. I, S. 63f., **94–165**, 307f., 319f., 323[1146], 521, 534, Fig. 59–61, 63, 66–78, 80, 91–93; Bd. II, S. 16–44, Abb. 7–116
  - Hochaltarretabel Bd. I, S. 57, Fig. 10
  - S: Hl. Bavo Bd. I, S. 58, 92, Fig. 11
  - S: Standbild eines Bischofs Bd. I, S. 58, 92, Fig. 12
  - S: Kopf einer Christusfigur Bd. I, S. 92
  - S: Hl. Olaf Bd. I, S. 94, Fig. 50
  - S: Schmerzensmann Bd. I, S. 65, 94, Fig. 24
  - S: Marienkrönung Bd. I, S. 92
  - S: Trauernde Muttergottes Bd. I, S. 74f., 94, Fig. 33
  - S: Steinerne Madonna mit Kind Bd. I, S. 65
  - TM: Gnadenstuhl Bd. I, S. 64f., 92, Fig. 22
  - TM: Gregorsmesse Bd. I, S. 64f., 92, Fig. 21
  - TM: Ecce Homo Bd. I S. 64f., 92, Fig. 23

Baltimore, The Walters Art Gallery GM: Bd. I, Fig. 255f.
Bamberg
- Historisches Museum, GM: Bd. I, Fig. 281
- Staatsbibliothek, Evangelistar Heinrichs II. Bd. I, S. 374[1353]

Barby, ehem. Franziskanerkirche, Grabmonumente Bd. I, S. 58
Basel
- Haus Schöneck, GM: Bd. I, S. 226[655], Fig. 244
- Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett
  - Rundscheibenentwurf: Spielende Kinder Bd. I, S. 274[862]
  - Scheibenriss: Hl. Hieronymus (Albrecht Dürer?) Bd. I, S. 391[1428]
  - Z: Anbetung des Kindes, Marienkrönung; Leuchter; Anbetung der Könige (Hans Holbein d. Ä.) Bd. I, S. 231[679]
  - Z: Maria lactans (Hans Holbein d. Ä.) Bd. I, S. 230[677]
  - Z: Schreibender Terenz (Albrecht Dürer) Bd. I, S. 234

Beeskow, St. Marien, WM: Bd. I, S. 61[52]
Bergen op Zoom Bd. I, S. 110
Berlin Bd. I, S. 62f., 70–72, 168, 370
- Altes Museum Bd. I, S. 174
- Bode-Museum Bd. I, S. 174
- Dahlem, Dorfkirche St. Annen Bd. I, S. 67
  - Altarretabel Bd. I, S. 71
  - GM: Bd. II, S. 10, Fig. 4
- Deutsches Gewerbemuseum, siehe Kunst-Gewerbe-Museum

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

- ehem. Deutsches Museum Bd. I, S. 186, 189, 192, 217, 261f., 266, 269f., 278, 280, 282, 289, 291
- Friedrichwerdersche Kirche Bd. II, S. 111
- IfD Bd. I, S. 81, 541, 560; Bd. II, S. 9, 14f., 41–43, 45, 53f., 59–62, 74, 83, 96–98, 103, 108–110, 113–118, 120
- ehem. Kaiser-Friedrich-Museum Bd. I, S. 174, 186, 260, 540
  - GM: hll. Bernhard und Kolumba Bd. I, S. 229[667]
  - GM: Susanna und die beiden Alten Bd. I, S. 289
- ehem. Königliche Bauakademie Bd. I, S. 172, 174, 299, 324
- ehem. Königliche Kunstkammer Bd. I, S. 172, 174, 203
- Kunst-Gewerbe-Museum, vor 1879 Deutsches Gewerbemuseum Bd. I, S. 172–174, 234, 295, siehe auch Berlin, Staatliche Museen, Kunstgewerbemuseum
- Königliches Institut für Glasmalerei Bd. I, S. 96, 100, 103, 105, 108f., 113f., 131, 133–136, 139f., 143–145, 147, 149–151, 154, 159, 162, 302, 314, 329, 559; Bd. II, S. 19–26, 40, 43, 50f., 121
- Marienkirche
  - GM: Bd. I, S. 63, 169, 170[483], 303; Bd. II, S. 7, 120f.
  - Hochaltarretabel Bd. I, S. 66f., 171
  - TM: Franziskanermadonna (ehem. Franziskanerkirche) Bd. I, S. 127[346], 319f., Fig. 349
  - TM: Kreuzigung (ehem. Franziskanerkirche) Bd. I, S. 67
  - TM: Epitaph für Graf Johann von Hohenlohe (ehem. Franziskanerkirche) Bd. I, S. 67
  - S: Annenretabel Bd. I, S. 69, Fig. 30
- Neues Museum Bd. I, S. 174
- Nikolaikirche Bd. I, S. 53, 169, 171, 301f., 408; Bd. II, S. 44f.
- ehem. Stiftskirche Bd. I, S. 70
- Schloss Bd. I, S. 70
  - Erasmuskapelle, GM: Bd. I, S. 170[483], 303
  - ehem. Schlossmuseum Bd. I, S. 173f., 186, 203, 220[634], 255
- Spandau, Nikolaikirche Bd. I, S. 409[1511]
- Spandau, ehem. Benediktinerinnenkloster Bd. I, S. 53
- Staatliche Museen
  - Gemäldegalerie Bd I, S. 60, 64, 281, 282[898]
    - TM: Portrait Baudouin de Lannoy (Jan van Eyck) Bd. I, S. 211[596]
    - TM: Johannes-Retabel (Rogier van der Weyden) Bd. I, S. 281
    - TM: Miraflores-Altar, Middelburg-Altar (Rogier van der Weyden) Bd. I, S. 282[898]
    - TM: Portrait Kaiser Maximilian I. mit der Schriftrolle (Bernhard Strigel) Bd. I, S. 395[1448]
    - TM: Portrait Karls V. (Christoph Amberger) Bd. I, S. 396[1451]
  - Kunstgewerbemuseum, GM: Bd. I, S. **172–300**, 308, 324[1157], 326, 338, 389[1420], 391, 492, Fig. 167–170, 181, 183f., 186, 189f., 192, 194f., 197, 199f., 202, 204–217, 219, 222, 225f., 228, 233f., 237, 241, 247, 251, 258, 264, 272, 275, 280, 289, 291f., 296–298, 300, 303f., 308, 310, 314, 318, 320f., 323, 329, 333f., 354, 462f.; Bd. II, Abb. 119–213
  - Kupferstichkabinett Bd. I, S. 260, 391[1429], 393[1442]
    - Z: Abendmahl Bd. I, S. 188, 196
    - Z: Andreas I. Imhoff Bd. I, S. 208[578]
    - Z: Herkules (Peter Vischer d. J.) Bd. I, S. 261
    - Z: Joseph wird in den Brunnen geworfen (Meister der Tobiaslegende, Hugo van der Goes-Nachfolge) Bd. I, S. 288f.
    - Z: Passahfest (nach Dirk Bouts) Bd. I, S. 288[923]
    - Z: Portrait Jakob II. Fugger (Albrecht Dürer) Bd. I, S. 258[761]
    - Z: Rundwappen Imhoff (Sebald Beham) Bd. I, S. 210[591]
    - Z: Sebald IV. Pfinzing (Hans Schwarz) Bd. I, S. 211[593]
    - Z: Wappen (Kopie nach Sebald Beham) Bd. I, S. 211[595]
    - Z: Abt Johannes Rotenecker (Hans von Kulmbach) Bd. O, S. 393[1442]
  - Skulpturensammlung Bd. I, S. 173[488], 174, 189, 192, 207, 217, 219, 225, 261f., 266, 269f., 278, 280, 282, 289, 291
    - S: Bronzeplakette (Peter Vischer d. J.), Bd. I, S. 261
- Staaken, Dorfkirche, Skulpturen des Retabels, siehe Berlin, Stiftung Stadtmuseum
- Staatsbibliothek
  - BM: Ms theol. lat. fol. 117 Bd. I, S. 318, Fig. 347
  - BM: Ms. germ. fol. 733 Bd. I, S. 427[1619], 473[1861], 476[1879], 478[1892], 478[1894], 480[1901], 481[1906], 482[1911], 482[1915], 484[1923]
  - Psalter Bd. I, S. 555
- Stiftung Stadtmuseum, Märkisches Museum Bd. I, S. 52[8], 53, 79[117], 80[126]
  - Altartuch aus dem ehemaligen Zisterzienserinnenkloster Zehdenick Bd. I, S. 52, Fig. 4
  - GM: Bd. I, S. **301–305**, 324[1157], Fig. 340; Bd. II, S. 44f., Abb. 214–216
  - S: Bischofsfigur aus Wittstock Bd. I, S. 53f., Fig. 5
  - S: Madonna aus der Spandauer Nikolaikirche: Bd. I, S. 53, Fig 3
  - S: Bauplastik aus dem Haus Blankenfelde in Berlin Bd. I, S. 63[62]
  - S: Skulptur des Retabels aus der Berliner Heilig-Geist-Kapelle Bd. I, S. 69, Fig. 28
  - S: Skulptur des Hochaltarretabels aus der Berliner Marienkirche Bd. I, S. 66f., Fig. 26f.
  - S: Skulptur des Retabels aus Berlin-Staaken Bd. I, S. 71
  - S: Madonna aus der Wittstocker Marienkirche Bd. I, S. 75, Fig. 34
- Stralau, Dorfkirche Bd. I, Fig. 161f.
  - GM: Bd. I, S. 67, **166–171**; Bd. II, S. 45, Abb. 117f.
- Wittenau (ehemals Dalldorf), Dorfkirche Bd. I, S. 69
- Zehlendorf, Dorfkirche, Altarflügel aus der Berliner Franziskanerkirche Bd. I, S. 66f.

Bern, Kunstmuseum Abegg-Stiftung, TM: Abegg-Triptychon (Rogier van der Weyden) Bd. I, S. 288

Bernau, Marienkirche Bd. I, S. 70f., Fig. 31

Bielefeld, Neustädter Marienkirche, TM: Marienretabel Bd. I, S. 222[646]

Blaubeuren, Benediktinerkloster, GM: Sammelscheibe Bd. I, S. 305

Bocholt, St. Georg, TM: Diptychon Bd. I, S. 175, 180

Bonn, Rheinisches Landesmuseum, TM: Mariae Tempelgang (Bartholomäus Bruyn) Bd. I, S. 267

Boppard, ehem. Karmeliterklosterkirche, GM: Bd. I, S. 383, 385f.

Boston, Museum of Fine Arts
- GM: Hl. Hieronymus Bd. I, S. 391[1430]
- TM: Lukas-Madonna (Rogier van der Weyden), Bd. I, S. 226

Bourges, Palast des Jacques Cœur, Schatzkammer, GM: Tristanszenen Bd. I, S. 277[878]

Bradford on Avon, Dreifaltigkeitskirche, GM: Geißelung Christi Bd. I, S. 268[813]

Brandenburg an der Havel
- Altstädter Rathaus, GM: Kabinettscheibe Bd. I, S. 335[1196]
- Bistum Bd. I, S. 527
- Dom Bd. I, Fig. 341f., 344–346
  - Andreasaltar Bd. I, S. 332

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

- sog. Bibliothek, WM: Bd. I, S. 127[347], 159, Fig. 126
- GM: Bd. I, S. 63, 125–128, 130, **306–340**, 534; Bd. II, S. 45–54, Abb. 218–255
- Grabplatte Bischof Stephan Bodeker Bd. I, S. 317f., Fig. 348
- Ritzgrabsteine Bd. I, S. 52[8]
- S: Kryptenkapitelle, Bd. I, S. 51, Fig. 1
- TM: sog. Böhmischer Altar Bd. I, S. 55f., 321, 360[1294], Fig. 351
- TM: Bildnis Bischof Stephan Bodeker mit zwei Diakonen (verloren) Bd. I, S. 317f., 319[1124]
- TM: Bildnis Stephan Bodeker (verloren) Bd. I, S. 318f.
- TM: Kreuzigungsretabel Bd. I, S. 127[347], 141

- Dommuseum Bd. I, S. 67, 168, 307–309, 315, 321[1140], 334[1194], 537, 560; Bd. II, S. 15, 61f., 109, 111, 115–119
  - BM: Brandenburger Evangelistar Bd. I, S. 52, 370, 374f., 544, Fig. 2, 389
  - GM: Bd. I, S. **370–376**; Fig. 386f., 390f., 544[2231], 558, 560; Bd. II, Abb. 289–292
  - TM: Achatiusretabel (jetzt Lehnin, Klosterkirche) Bd. I, S. 64, 71
  - TM: Allerheiligenretabel Bd. I, S. 64, 66, 87, 127[347], 316, 331f., Fig. 20
  - TM: Marienretabel Bd. I, S. 61[51], 334[1194]
- Marienkirche auf dem Harlungerberg Bd. I, S. 67, 312[1064]
  - Marienkapelle Bd. I, S. 312[1064]
- Petrikapelle, TM: Hochaltarretabel Bd. I, S. 321
- St. Gotthardt Bd. I, S. 343, 346[1233], 347, 348[1257]; Bd. II, S. 58f., 61
  - GM: Bd. II, S. **7**, 121, Fig. 1
- St. Johannis Bd. I, S. 343, 345, 347[1254]
- St. Katharinen Bd. I, S. 62f., 348[1258], 360–369, Fig. 367; Bd. II, S. 58–61
- St. Pauli, Bd. I, Fig. 363–365
  - GM: Bd. I, S. 54, **342–369**, 467[1825], 448[1699], Fig. 366–369, 371–376, 384; Bd. II, S. 54–61, Abb. 256–288
- Stadtverwaltung Bd. I, S. 348[1259], 349[1261]

Branitz, Schloss Bd. I, S. 383, 385, 386[1408], 386[1409], 488
Braunschweig Bd. I, S. 542
- Landesmuseum Bd. II, S. 62

Breitenfelde, Dorfkirche, GM: Bd. I, S. 553
Bremen Bd. I, S. 135, 441
- Kunsthalle, Z: Selbstbildnis (Albrecht Dürer), Bd. I, S. 232

Breslau Bd. I, S. 100, 265
Brielle Bd. I, S. 110
Broda, Prämonstratenserstift Bd. I, S. 83
Bronkow, Dorfkirche, Altarretabel Bd. I, S. 60, Fig. 15
Brügge, Liebfrauenkirche Bd. I, S. 293[957]
Brüssel Bd. I, S. 289f.
- Dierck de Casterlé Collection, TM: Hl. Johannes der Täufer Bd. I, S. 285[909]
- Musées Royaux des Beaux Arts
  - TM: Beweinung Christi (Rogier van der Weyden) Bd. I, S. 226
  - TM: Sforza-Triptychon (Rogier-Werkstatt) Bd. I, S. 284[908]
  - TM: Fragment mit drei Männern (Rogier-Werkstatt) Bd. I, S. 568[2391]

Buckau, Dorfkirche, TM: Altarretabel Bd. I, S. 127[347]
Budapest
- Széchényi-Nationalbibliothek, BM: Cod. germ. 16 (Ulrich Taler) Bd. I, S. 230[674]
- Szépmüvészeti Múzeum, TM: Kreuztragung Christi (Kopie nach Jan van Eyck) Bd. I, S. 285[910]

Burg Falkenstein/Harz, GM: Bd. I, S. 544, 556
Burg Hohenzollern, Michaelskapelle, GM: Bd. I, S. 355[1280], 365[1312], 366[1316], 366[1318], 367[1322], 367[1323]
Burg Karlstein b. Prag, Katharinenkapelle
- WM: Bd. I, S. 439[1669]
- WM: Luxemburgerstammbaum, Bd. I, S. 58

Burg Kreuzstein b. Wien, GM: Bd. I, S. 453[1734]
Burg Rheinstein Bd. I, S. 323f.
Bursfelde, ehem. Benediktinerkloster, WM: Bd. I, S. 171

Calbe a. d. Saale
- ehem. Prämonstratenserstift Bd. I, S. 513
- Stadtkirche St. Stephanus, GM: Bd. I, S. 405

Callenberg b. Coburg, Schloss Bd. I, S. 488[1949]
Canterbury, Kathedrale, GM: Bd. I, S. 468[1483]
Carinhall b. Berlin Bd. I, S. 174, 203, 222, 234, 252, 255, 263–265, 272, 293
Chantilly, Musée Condé, TM: Diptychon der Jeanne de France (Rogier-Werkstatt) Bd. I, S. 284[908]
Chartres, Kathedrale
- GM: Fenster des Chanoine Thierry Bd. I, S. 214[609]
- GM: Königsfenster im Nordquerhaus Bd. I, S. 541[2209]

Chemnitz b. Neubrandenburg, Dorfkirche Bd. I, S. 83
Chicago, Art Institute Bd. I, S. 277[879]
Chorin, ehem. Zisterzienserkloster Bd. I, Fig. 392–394
- GM: Bd. I, S. 85, **377–382**; Bd. II, Abb. 293f.

Cismar, ehem. Zisterzienserklosterkirche, TM: Altarretabel Bd. I, S. 356–358, 364[1307], Fig. 383
Cividale, Museo Archeologico Nazionale, BM: Elisabethpsalter Bd. I, S. 552, 555
Cleveland, Museum of Art, TM: Bd. I, S. 61[50]
Coburg, Kunstsammlungen der Veste
- Rundscheibe: Gideons Vließ Bd. I, S. 264
- Z: Hl. Maria Magdalena (Albrecht Dürer) Bd. I, S. 229[672]
- Z: Wappenriss Prechter (Hans Baldung) Bd. I, S. 257

Codebec-en-Caux, Kirche Nôtre Dame, GM: Madonna Bd. I, S. 215[620]
Colmar
- Dominikanerkirche Bd. I, S. 326
  - GM: Bd. I, S. 308f., 315, 324–327, 329, 335–340
  - TM: Madonna im Rosenhag (Martin Schongauer) Bd. I, S. 513, 523
- Franziskanerkirche Bd. I, S. 324
- Musée d'Unterlinden, TM: Kreuzigungstafel Bd. I, S. 185[520]
- Martinsmünster, GM: Bd. I, S. 307f., 324f., 339, 340[1207], 450[1716], 453[1734]

Coswig, Nikolaikirche, GM: Genesiszyklus Bd. I, S. 405, 450[1710], 463[1791], 464[1800]
Cottbus
- ehem. Franziskanerkirche, Triumphkreuz Bd. I, S. 60[46]
- Schloss Branitz, GM: Bd. I, S. **383–396**, Fig. 395–398, 404–406, 413; Bd. II, Abb. 295–306

Cumberland, Naworth Castle Bd. I, S. 112

Dagersheim, Kirche, GM: Bd. I, S. 225f., Fig. 241
Dahme, Marienkirche, S: Bd. I, S. 56[25], 406
Daun, Burgkapelle Bd. I, S. 227, 228[662]
Darmstadt
- Hessisches Landesmuseum
  - GM: Gregorsmesse (Bartholomäus Bruyn) Bd. I, S. 261f. 263[781]
  - GM: ehem. Stetten, Dominikanerinnenkloster Bd. I, S. 365[1314], 366[1316], 366[1318], 443[1684]

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

- GM: ehem. Wimpfen im Tal, Ritterstiftskirche Bd. I, S. 350[1269], 363[1303], 366[1318], 443[1681]
- GM: Propheten mit Wappen der Herzöge von Jülich, Berg und Ravensburg Bd. I, S. 566, Fig. 522
- GM: Verkündigung, zwei männliche Heilige Bd. I, S. 175, 179f., 180[505], Fig. 168f.
- GM: Verkündigungsmaria Bd. I, S. 451[1719]
- GM: Versuchung Christi (Peter Hemmel) Bd. I, S. 185, 187, Fig. 180
- Landes- und Hochschulbibliothek, BM: Missale (ehem. Köln, St. Severin) Bd. I, S. 180

Delitzsch, St. Marien, S: Retabel Bd. I, S. 524[2108]

Delft
- Kloster von Syon, GM: Bd. I, S. 110
- Oude Kerk (Alte Kirche), GM: Bd. I, S. 110

Den Haag Bd. I, S. 95, 110, 114

Diepoldsdorf Bd. I, S. 272[843]

Dijon, Musée des Beaux Arts, TM: Dame bei der Toilette (École de Fontainebleau) Bd. I, S. 277[880]

Dillingen a. d. Donau, bischöfliche Residenz Bd. I, S. 245
- Schlosskapelle St. Johannes der Täufer Bd. I, S. 246

Doberan, siehe Bad Doberan

Doberlug (Dobrilugk), ehem. Zisterzienserkloster Bd. I, S. 52, 397, 546, 549, 553f., 556f.

Döbeln, Nikolaikirche, Retabel Bd. I, S. 70

Dresden
- IfD Bd. I, S. 398, 519; Bd. II, S. 63, 79f., 82f.
- Staatliche Kunstsammlungen
  - TM: Christus an der Geißelsäule (Lukas Cranach) Bd. I, S. 563[2370]
  - TM: Katharinenaltar (Lukas Cranach) Bd. I, S. 562f., Fig. 517
- Kupferstich-Kabinett Bd. I, S. 393[1436]
  - Aquarell: Wildeber (Lukas Cranach) Bd. I, S. 216[526]
  - Z: Hl. Ambrosius (Hans von Kulmbach) Bd. I, S. 392f., Fig. 405
  - Z: Hl. Augustinus (Hans von Kulmbach) Bd. I, S. 391[1429], 392f., Fig. 406
  - Z: Hl. Hieronymus (Hans von Kulmbach) Bd. I, S. 392f., Fig. 404
  - Z: Scheibenriss mit vier Szenen der Hirsch- und Bärenjagd Bd. I, S. 232, Fig. 252

Düsseldorf Bd. I, S. 323

Earshem/Norfolk, Church of All Saints, GM: Heilung des alten Tobias Bd. I, S. 284, Fig. 322

Ebstorf, Klosterkirche und Kreuzgang
- GM: Bd. I, S. 367[1322],367[1323], 405, 441, 445[1685], 446[1692], 449[1702], 449[1703], 450[1710], 450[1711], 453[1734], 454; Bd. II, S. 8

Eger/Cheb
- Franziskanerklosterkirche, GM-Fragment: Bd. I, S. **201–203**, Fig. 200; Bd. II, Abb. 126
- Stadtmuseum, S: Erbärmdechristus, Kruzifixus aus der Franziskanerklosterkirche Bd. I, S. 201[554]
- St. Niklas, WM: Bd. I, S. 201[563]

Eichstätt, Dom, Mortuarium
- GM: Strahlenkranzmadonna, Fenster I Bd. I, S. 231
- GM: Jüngstes Gericht, Fenster IV Bd. I, S. 230

Eisenach, Wartburg-Stiftung, TM: Die hll. Elisabeth, Andreas, Philippus Bd. I, S. 252[732]

Erbach, Schloss, GM: Bd. I, S. 185–188, 191, 193, 362[1296], 362[1299], 365[1314], 366[1318], 367[1322], 453[1734], Fig. 174–179

Erfurt
- Angermuseum Bd. II, S. 54
- Barfüßerkirche, GM: Bd. I, S. 362[1296], 453[1732], 546, 554f.
- Dom
  - GM: Bd. I, S. 400, 437f., 441, 494, 507[2026]
  - GM: Fenster s II Bd. I, S. 417[1600], 419[1605], 461[1776]
- Predigerkirche, GM: Bd. I, S. 551f.
- Severikirche Bd. I, S. 521

Ering, St. Annakirche, GM: Bd. I, S. 254f.

Erlangen, Graphische Sammlung der Universität
- Z: Hl. Augustinus (Hans von Kulmbach) Bd. I, S. 391[1429], 393[1442]
- Z: Hl. Ambrosius (Hans von Kulmbach) Bd. I, S. 391[1429]
- Z: Abt Johann Sessler (Hans von Kulmbach) Bd. I, S. 393[1442]
- Z: Turnierszenen (Hirsvogel-Werkstatt) Bd. I, Fig. 266

Essen, St. Cosmas und Damian, TM: Hochaltarretabel (Bartholomäus Bruyn) Bd. I, S. 263

Esslingen am Neckar
- Franziskanerkirche, Chorverglasung Bd. I, 350[1269], 354, 365[1314], 366[1316], 366[1317], 367[1322], 367[1323], 449[1702], 449[1703], 452[1728], 453[1734]
- Frauenkirche, Chorverglasung Bd. I, S. 350[1269], 362[1296], 365[1314], 366[1316], 367[1322], 367[1323], 443[1684], 448[1699], 448[1701], 449[1702], 449[1703]
- St. Dionys, Chorverglasung Bd. I, S. 326[1171], 350[1269], 365[1314], 366[1316], 366[1317], 367[1322], 443[1684], 445[1687], 446[1692], 449[1702], 450[1710], 451[1721], 452[1728], 453[1730], 453[1730]

Falkenhagen, Dorfkirche Bd. I, S. 91[178]

Feuchtwangen, ehem. Stiftskirche, TM: Marienaltar (Wolgemut-Werkstatt) Bd. I, S. 391[1425]

Flötz, Dorfkirche, Retabel Bd. I, S. 60, Fig. 14

Florenz, Uffizien
- TM: Auferweckung des Lazarus (Nicolas Froment) Bd. I, S. 278
- Z: Kreuzigung des hl. Andreas (Meister der Tobias-Legende) Bd. I, S. 284

Frankendorf, Dorfkirche Bd. I, Fig. 416–418
- GM: Bd. I, S. 60, **397–404**, Fig. 419f.; Bd. II, S. 63, Abb. 307–311

Frankfurt am Main Bd. I, S. 97, 209f., 263
- Städel Museum, TM: Madonna Medici (Rogier van der Weyden) Bd. I, S. 284[908]

Frankfurt (Oder)
- Gertraudenkirche
  - Bronzetaufe aus der Marienkirche Bd. I, S. 56, 405f., 410[1514], 419, 436, 461[1789], 462[1787], 463[1791], 463[1796], 466[1818], 467[1825], 468, Fig. 444
  - S: Hochaltar aus der Marienkirche Bd. I, S. 67–69, 513, 523
- Marienkirche Bd. I, Fig. 424f.
  - Glocke „Osanna“ Bd. I, S. 405f., 434–436, 441, Fig. 441–443
  - GM: Bd. I, S. 56, 362[1295], 362[1296], 362[1299], 364[1310], 367[1322], 367[1323], **405–485**, 507[2026], Fig. 426–440, 445–448, 453; Bd. II, S. 8, 63–74, Abb. 312–470
  - Greiffenpfeilsche Gruft Bd. II, S. 69, 71f.
  - Kreuzaltar Bd. I, S. 405f., 409, 441
  - S: Portal der Nordkapelle Bd. I, S. 56, Fig. 7f.
- Nikolaikirche Bd. I, S. 408
- Rathaus Bd. I, S. 409[1510]

Fraunstein, Schloss, GM: Bd. I, S. 255

Freiberg, Stadt- und Bergbaumuseum, TM: Hl. Georg Bd. I, S. 331[1185]

Freiburg i. Br.
- Augustinermuseum
  - GM: Madonna aus der Dominikanerkirche Bd. I, S. 307
  - GM: Ornamentscheiben aus der Dominikanerkirche Colmar Bd. I, S. 308, 324[1157], 324[1158]

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

- Kreuzigungstafel aus Oberweier Bd. I, S. 64, Fig. 19
- Münster
- GM: Hochchor Bd. I, S. 133
- GM: Westfenster Bd. I, S. 308
- GM: Alexanderchörlein Bd. I, S. 81
- GM: Langhaus Bd. I, S. 366[1317]
Freising Bd. I, S. 255
Friedberg, Liebfrauenkirche, Fenster n II Bd. I, S. 228
Friedrichshafen, GM: Madonna und hl. Martin (ehem. Schloss Amorbach) Bd. I, S. 186
Friesach/Kärnten, Petersberger Burgkapelle Bd. I, S. 373[1349]
Fröndenberg, Kirche, TM: Retabel Bd. I, S. 222[646]
Fürstlich-Drehna, Schloss, GM: Bd. I, S. **486–493**, Fig. 460; Bd. II, Abb. 471–476

Gandersheim Bd. I, S. 561[2361]
Gardelegen, Marienkirche, S: Hochaltarretabel Bd. I, S. 59, 360[1294]
Gent, St. Bavo, TM: Genter Altar (Jan van Eyck) Bd. I, S. 282[895]
Gleichen-Rheinhausen, Pfarrkirche, WM: Bd. I, S. 171
Glynde/East Sussex, Church of St Mary, GM: Bd. I, S. 284[905]
Görlsdorf b. Doberlug, Bd. I, S. 398
Göttingen, Jakobikirche, TM: Retabel Bd. I, S. 223[647]
Goslar, Marktkirche, GM: Cosmas- und Damianzyklus Bd. I, S. 543[2222], 544
Graz, Leechkirche, GM: Madonna, s II Bd. I, S. 181[512]
Greenville, Bob Jones University of Sacred Art, GM: Portraitmedaillons Bd. I, S. 271[832]
Gröben, Dorfkirche
- Retabel Bd. I, S. 71
- GM: Wappen Bd. II, S. 7**f.**, 121f., Fig. 2
Gruhno, Dorfkirche, S: Kapitell, als Taufstein verwendet, Bd. I, S. 52
Güstow, Dorfkirche, Retabel Bd. I, S. 71
Güstrow, Dom, Apostelzyklus (Claus Berg) Bd. I, S. 73

Hadmersleben, Klosterkirche, GM: Bd. I, S. 343, 364[1309]
Haina, ehem. Zisterzienserklosterkirche, GM: Grisaille Bd. II, S. 8[15], 381, 382[1389]
Halberstadt Bd. I, S. 100, 554
- Dom Bd. I, S. 370
- GM: Marienkapelle Bd. I, S. 316[1112], 343, 362[1295], 365[1312], 405, 445[1687], 450[1717], 452[1728]
- GM: Chorumgang Bd. I, S. 223, 441, 449[1706], 451[1724]
- Dornenkrönung, n IV, 2f Bd. I, S. 505, 507, Fig. 476
- GM: Quer- und Langhaus Bd. I, S. 129[356]
- GM: Obergaden Bd. I, S. 505
- Domschatz Bd. I, S. 374[1354]
- Bildteppiche (Abraham-, Michaelsteppich) Bd. I, S. 374[1354]
- Bildstickerei Bd. I, S. 553
- BM: Markwardus-Evangeliar Bd. I, S. 374[1354]
- „Halberstädter Schrank“ Bd. I, S. 370, 375, 555
- Liebfrauenkirche
- Chorschranken Bd. I, S. 375[1356]
- WM: Bd. I, S. 373[1353], 375
- Städtisches Museum
- GM: Kopffragment Bd. I, S. 129[356]
Halle (Saale)
- Dom, Stiftskirche Bd. I, S. 70, 562f.
- IfD Bd. II, S. 53, 83, 96, 108–110, 114–116, 118–120
- Marktkirche, TM: Hochaltar (Meister der Gregorsmesse) Bd. I, S. 562[2366]
- Moritzkirche, S: Schmerzensmann Bd. I, S. 400, 563
- Ulrichskirche, Retabel (jetzt Magdeburg, Wallonerkirche) Bd. I, S. 69[82]
Hamburg Bd. I, S. 57, 69, 95, 135, 136[407]
- Kunsthalle
- TM: Kreuzigungstriptychon Bd. I, S. 180
- Z: Schweine (Ludwig Schongauer) Bd. I, S. 216[526]
- St. Marien Bd. I, S. 83
Hamersleben, Stiftskirche Bd. I, S. 374[1355]
- WM: Johannes d. T. Bd. I, S. 322f., Fig. 352
Hannover, Landesgalerie des Niedersächsischen Landesmuseums
- S: „Goldene Tafel“ Bd. I, S. 219
- TM: Retabelflügel (ehem. Hannoversch Münden) Bd. I, S. 223[647]
- Retabel aus Müden an der Aller Bd. I, S. 64[66]
Harlem Bd. I, S. 110
Hathenow, Dorfkirche, GM: Bd. II, S. **8**
Haunstetten Bd. I, S. 254
Hauterive (Schweiz), Zisterzienserkloster, GM: Vita-Christi-Zyklus Bd. I, S. 532
Havelberg
- Bistum Bd. II, S. 8
- Domkapitel Bd. I, S. 78, 80
- Dom
- GM: Bd. I, S. 405
- GM: im nördlichen Seitenschiff Bd. I, S. 506
- GM: Dornenkrönung, n VIII, 4b Bd. I, S. 506f., Fig. 477
- S: Chorgestühl Bd. I, S. 356[1283]
- S: Ritzgrabsteine, Bd. I, S. 52[8]
- S: Lettner Bd I, S. 58
- Prignitzmuseum, S: Kreuzigungsrelief, Bd. I, S. 54, 355, Fig. 382
Heggbach, Klosterkirche, S: Muttergottes Bd. I, S. 305
Heidenfeld Bd. I, S. 561[2361]
Heiligenberg, Schlosskapelle, GM: Bd. I, S. 365[1312], 366[1317]
Heiligengrabe, Kloster Stift, ehem. Zisterzienserinnenkloster Bd. I, S. 78–80, 84
- Heiliggrabkapelle Bd. I, S. 91[178]
- Klosterkirche, GM: Bd. II, S. **8**, 122
Heiligenkreuz, Zisterzienserkloster, Brunnenhaus, GM: Babenberger Stammbaum Bd. I, S. 542[2216], 542[2219], 543[2221]
Hennegau, Grafschaft Bd. I, S. 109f.
Henfenfeld, Pfarrkirche, GM: Bd. I, S. 490
Heroldsberg, Pfarrkirche, GM: Rundwappen Bd. I, S. 273[845], 493
Hersbruck, St. Marien, GM: Bd. I, S. 406, 437
Herzberg/Elster
- St. Marien Bd. I, Fig. 465f., 471
- WM: Bd. I, S. 58, Fig. 473–475
- GM: Bd. I, S. 360, 405, **494–512**, Fig. 467–470, 472, Bd. II, S. 74–82, Abb. 477–489
- St. Katharinen Bd. I, S. 79, 511
Hildesheim
- Dom, Bronzetür Bd. I, S. 461[1776]
- St. Michael, Bilderdecke Bd. I, S. 555
Hilgertshausen Bd. I, S. 254f.
- Pfarrkirche, Grabplatte des Martin von Thann Bd. I, S. 254[740]
Holland, Grafschaft Bd. I, S. 109f.
Holstein, Herzogtum Bd. I, S. 133[83]
Horningsham, Longleat House, GM: Auferstehung Christi Bd. I, S. 293[960]
Houston, Texas, University of Houston Foundation, TM: Lukretia (Lukas Cranach) Bd. I, S. 563[2371]

Immenhausen
- Glasmuseum, GM: Bd. I, S. 129f., Fig. 130
- Stadtkirche Bd. I, S. 129f., Fig. 89f.
Ingolstadt Bd. I, S. 390[1423]
- Liebfrauenmünster, Sippenfenster Bd. I, S. 254f., Fig. 280
Innsbruck Bd. I, S. 246
- Tiroler Landesmuseum
- GM: Szenen nach „Biblischen Historien“ des Sebald Beham Bd. I, S. 264[788]

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

- GM: Profilbildnis Kaiser Maximilians I. Bd. I, S. 396[1452]
- TM: Fieger'sches Wappendiptychon (Hans Wertinger) Bd. I, S. 254

Jerichow, ehem. Prämonstratenserklosterkirche, GM: Bd. I, S. 372
Jerusalem Bd. I, S. 284
Jüterbog
- Liebfrauenkirche, ehem. Zisterzienserinnenklosterkirche Bd. I, S. 513
  - GM: Bd. II, S. **8f.**, S. 122
- ehem. Franziskanerklosterkirche, GM: Bd. II, S. **9**, 122f.
- Nikolaikirche Bd. I, Fig. 485–488
  - GM: Bd. I, S. 69, 170, 402, **513–525**, 526, 533f., Fig. 489f.; Bd. II, S. 83–98, Abb. 490–497
  - S: Bischöfe Bd. I, S. 520
  - S: Hl. Crispin Bd. I, S. 524
  - S: Maria Bd. I, S. 69, 520, Fig. 29
  - TM: Retabel Bd. I, S. 131, 223, Fig. 79
  - WM: Alte Sakristei Bd. I, S. 515

Kalchreuth, St. Andreas
- GM: Rundwappen Bd. I, S. 273[845], 493
- GM: Strahlenkranzmadonna Bd. I, S. 201[558]
- TM: Marien- und Passionsaltar Bd. I, S. 391[1425]

Kalkar, Nikolaikirche, TM: Auferstehung Christi (Jan Joest) Bd. I, S. 293[957]
Kapellen-Stolzenfels, Kirche, GM: Bd. I, S. 228[663]
Kappel Bd. I, S. 297
Kassel, Gemäldegalerie, TM: Lukretia (Lukas Cranach) Bd. I, S. 563[2371]
Kastl, Kloster Bd. I, S. 484[1926]
Kemnitz Bd. I, S. 78, 84
Kinding Bd. I, S. 254
Klein Kreutz, Dorfkirche, Altarretabel Bd. I, S. 64
Kloster Chorin, siehe Chorin
Kloster Neuendorf, ehem. Zisterzienserinnenklosterkirche, GM: Bd. I, S. 362[1295], 362[1296], 405, 438[1668], 441, 448[1698], 448[1699], 543[2226]
Kloster Zinna, ehem. Zisterzienserklosterkirche Bd. I, Fig. 495f.
- GM: Bd. I, S. 69, 402, 513, 523, **526–536**, Fig. 497f.; Bd. II, S. 98–111, Abb. 498f.

Klosterneuburg, Stiftskirche, Leopoldskapelle, GM: Bd. I, S. 542[2216], 542[2219]
Koblenz, St. Florin, GM: Bd. I, S. 453[1732]
Köllitzsch b. Torgau Bd. I, S. 550
Köln Bd. I, S. 111, 252f., 260, 267, 278, 284
- Dom
  - GM: Bd. I, S. 383[1394], 443[1681], Bd. II, S. 119
  - GM: Typologiefenster I Bd. I, S. 350[1269], 363[1303], 448[1699], 449[1702], 450[1717]
  - GM: Dreikönigsfenster, n II Bd. I, S. 175, 180, 445[1686]
  - GM: Typologiefenster, s X Bd. I, 350[1269], 362[1299], 366[1320], 443[1681],445[1685], 447[1697], 448[1699]
  - GM: Wappen Virneburg, n III, n XXV Bd. I, S. 228[663]
  - GM: Hl. Elisabeth, n XXIV Bd. I, S. 252[733]
  - S: Apostel im Domchor, Bd. I, S. 54, 355
  - S: Hochaltarmensa Bd. I, S. 222[645]
  - TM: Klarenretabel Bd. I, S. 175f., 182, Fig. 172
  - WM: Chorschranken Bd. I, S. 180
- Haus Glesch, WM, siehe Köln, Wallraf-Richartz-Museum
- Haus Glockengasse 3, GM: Bd. I, S. 175–177, Fig. 165f.
- Haus Starkenberg, Heumarkt 10, GM: Bd. I, S. 220
- ehem. Jesuitenkolleg Bd. I, S. 176
- ehem. Kartause St. Barbara Bd. I, S. 178[502]
- Kreuzbrüderkloster Bd. I, S. 567[2388]
- Museum Schnütgen, GM: Bd. I, S. 366[1318], 490
  - GM: Hl. Dorothea Bd. I, S. 175
  - GM: Inv. Nr. M 521 Bd. I, S. 564[2377]
  - GM: Kopffragmente Bd. I, S. 228
  - GM: Kreuzigung Bd. I, S. 220, Fig. 235
  - GM: Verkündigungsmaria Bd. I, S. 221, Fig. 236
- ehem. Männerkloster St. Alexius an der Lungengasse, GM: Bd. I, S. **203–207**, Fig. 202–217; Bd. II, Abb. 137
- ehem. Frauenkloster St. Clara, GM: Bd. I, S. **175–184**, Fig. 167–170, Bd. II, Abb. 119–125
- St. Gereon, GM: Sakristeifenster Bd. I, S. 175, 180
- St. Kunibert, GM: Bd. I, S. 367[1323], 452[1728]
- St. Severin Bd. I, S. 178[502]
- Wallraf-Richartz-Museum
  - TM: Andachtstafel, Bd. I, S. 400[1480]
  - TM: Acht weibliche Heilige (Meister von St. Severin) Bd. I, S. 207
  - TM: Hl. Barbara (Meister der Georgslegende) Bd. I, S. 284[907]
  - TM: Hl. Bernhard (Meister des Marienlebens) Bd. I, S. 568[2392]
  - TM: Heilige Sippe (Meister der Heiligen Sippe) Bd. I, S. 207
  - TM: Leben-Christi-Tafel Bd. I, S. 180
  - TM: Legende des hl. Victor (Bartholomäus Bruyn) Bd. I, S. 261
  - TM: Madonna mit der Wickenblüte Bd. I, S. 219, Fig. 230
  - TM: Szenen aus dem Leben Jesu, Bd. I, S. 170
  - TM: Sebastianaltar Bd. I, S. 229
  - TM: Viktorslegende Bd. I, S. 261f.
  - WM: Exempel vom undankbaren Sohn, ehem. Haus Glesch Bd. I, S. 287, Fig. 326

Königsfelden, Klosterkirche, GM: Bd. I, S. 354[1275], 445[1686], 542[2219]
Kolín, Dom St. Bartholomäus, GM: Bd. I, S. 406, 437
Konstanz
- Dominkanerkirche, GM: Bd. I, S. 365[1312]
- Münster, Mauritiusrotunde, GM: Bd. I, S. 366[1317]

Kraftshof, Gruftkapelle, GM: Turnierszene Bd. I, S. 239, Fig. 269
Krakau/Kraków, Marienkirche
- GM: Bd. I, S. 405, 437, 463[1793]
- TM: Passion Christi (Georg Pencz) Bd. I, S. 270[821f.]

Krefeld, Sammlung Bremen, GM: Bd. I, S. 324[1157]
Kreuzlingen, Sammlung Kisters, TM: Lukretia (Lukas Cranach) Bd. I, S. 563[2371]
Kuhsdorf, Dorfkirche Bd. I, Fig. 503
- GM: Bd. I, S. 52f., 307, 370, 376, **537–545**, 546, 551, 553, Fig. 504–507; Bd. II, S. 54, 62, 104–108, Abb. 500

La Hague, Collection C. J. Berserik, GM: Susanna und die beiden Alten Bd. I, S. 291
Landkirchen auf Fehmarn, Dorfkirche, Altarretabel Bd. I, S. 57
Landsberg Bd. I, S. 230
Landshut Bd. I, S. 254f.
- Heiliggeistkirche, Katharinenkapelle, GM: Bayerisches Herzogswappen (Hans Wertinger) Bd. I, S. 255[748]

Laufen, Vogtei Bd. I, S. 297
Lauingen Bd. I, S. 265
Lebus
- Bistum Bd. I, S. 523
- Marienkirche, GM: Bd. II, S. **9**

Lehnin, ehem. Zisterzienserkloster Bd. I, S. 377

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

- TM: Marienretabel aus dem Brandenburger Dom Bd. I, S. 71, 127[347], 334[1194], 335[1195]
Le Mesnil-Villeman (Manche), St. Pierre, Fenster baie 3 Bd. I, S. 212[600], 214[609]
Leiden, Kapelle Unser Lieben Frauen, GM: Bd. I, S. 110
Leipzig Bd. I, S, 79, 265
- Museum der bildenden Künste, Graphische Sammlung, Z: Johannes der Täufer Bd. I, S. 285[909]
Leipzig-Stötteritz, Pfarrkirche, Altarretabel Bd. I, S. 67
Liebenwerda Bd. I, S. 549f.
Limburg an der Lahn, St. Anna, GM: Bd. I, S. 451[1723]
Lindena, Dorfkirche, Fig. 508f.
- GM: Bd. I, S. 52, 544[2233], **546–557**, Fig. 510f.; Bd. II, S. 111, Abb. 501–503
Linz
- Kunstmuseum („Führermuseum“) Bd. I, S. 176[493]
- Universitätsbibliothek, BM: Ms. 472 (Christherre-Chronik) Bd. I, S. 457[1748f.], 468[1842]
Liverpool, Walters Art Gallery, TM: Beweinung Christi (Meister der Virgo inter Virgines) Bd. I, S. 281
Löben, Dorfkirche, Altarretabel Bd. I, S. 60
Löwen, St. Peter, TM: Triptychon (Dirk Bouts) Bd. I, S. 288
Löwenbruch, Dorfkirche, Altarretabel Bd. I, S. 57[26]
London
- British Library Bd. I, S. 112[311]
  - BM: Apokalypse-Handschrift (Ms. Harley 1526) Bd. I, S. 483[1918]
  - BM: Burney Ms. 3 (Bibel des Robert de Bello) Bd. I, S. 458[1760]
  - BM: Misericordia (La Somme le Roi) Bd. I, S. 213[604]
  - BM: Monatsarbeiten März, April (Dunois-Stundenbuch) Bd. I, S. 276[872]
- British Museum, Department of Prints and Drawings
  - Z: Ritter mit Knappe (Hans von Kulmbach) Bd. I, S. 239, Fig. 265
  - Z: Scheibenriss (Hans von Kulmbach) Bd. I, S. 245
  - Z: Scheibenriss mit Verherrlichung Kaiser Maximilians I. (Hans Schäufelein) Bd. I, S. 244f., Fig. 279
- Victoria and Albert Museum Bd. I, S. 277[876], 393[1444]
  - GM: Ämterscheibe (Hans Peter Rütter) Bd. I, S. 297
  - GM: Geburt Christi (ehem. Nürnberg, Haus zum Goldenen Schild) Bd. I, S. 393[1444]
  - GM: Hl. Laurentius (ehem. Hampton Court, Kapelle) Bd. I, S. 277[876]
  - GM: Wappen der Grafen von Virneburg Bd. I, S. 228[663]
  - GM: Bd. I, S. 558
  - Bildteppich: Bd. I, S. 276[869]
Los Angeles, J. Paul Getty Museum, GM: Scheibenriss mit Turnierszene (Jörg Breu d. Ä.) Bd. I, Fig. 267
Lübeck Bd. I, S. 54, 57, 69, 129, 409
- Dom Bd. I, S. 408
  - S: Bocholt-Gestühl Bd. I, S. 357
- Dominikaner- bzw. Burgkirche Bd. I, S. 129
- Johanniskirche Bd. I, S. 89[172]
- St.-Annen-Museum, TM: Zirkelbrüderaltar Bd. I, S. 303
- St. Marienkirche Bd. I, S. 409
- St. Petri Bd. I, S. 409[1506]
Lüne, ehem. Benediktinerinnenkloster, S: Anna selbdritt, Bd. I, S. 82
Lüneburg Bd. I, S. 129, 441
- Kirche der ehem. Benediktinerabtei St. Maria und Michael Bd. I, S. 219
Luzern Bd. I, S. 475

Maastricht, Bonnefantenmuseum, TM: Lukretia (Meister der Gregorsmesse) Bd. I, S. 562, 563[2371], Fig. 518
Madrid
- Museo del Prado, TM: Werl-Altar (Rogier van der Weyden) Bd. I, S. 284[908]
- Museo Thyssen-Bornesmisza, TM: Madonna mit Kind (Dirk Bouts) Bd. I, S. 280, Fig. 317
Magdeburg Bd. I, S. 53, 55
- Erzbistum Bd. I, S. 505
- Dom Bd. II, S. 49, 370
  - Lettner Bd. I, S. 65
  - S: Bauskulptur Bd. I, S. 52
  - S: Chorgestühl Bd. I, S. 439, 441, 446[1691], Fig. 452
  - S: Pietà Bd. I, S. 55[20]
- Domkapitelsgebäude Bd. I, S. 559f.
  - Redekin-Kapelle, WM: Bd. I, S. 223, 505
- Kloster Unser Lieben Frauen Bd. II, S. 62, 111
  - Kirche, GM: Bd. I, S. **370–376**, Fig. 386f., 390f.; Bd. II, Abb. 289–292
  - WM: Christus und Ritterheilige Bd. I, S. 374f., 553, 555, Fig. 388
Marburg, Elisabethkirche, GM: Ornamentfenster Bd. I, S. 552f.
Mariental b. Helmstedt, ehem. Zisterzienserkloster Bd. I, S. 526[2117]
Massen b. Finsterwalde Bd. I, S. 168
Meißen
- Bistum Bd. I, S. 546
- Dom, GM: Bd. I, S. 350[1269], 448[1701], 544, 556
- Stadtmuseum Bd. I, S. 57[26]
Meran Bd. I, S. 230
Merseburg, Dom, GM: Bd. I, S. 544, 556
Metz, Bibliothèque municipale, BM: Ms. 1200 Bd. I, S. 544[2228]
Middelburg Bd. I, S. 110
Miersdorf, Dorfkirche, S: Madonna Bd. I, S. 56[25]
Mining, Pfarrkirche, GM: Bd. I, S. 255
Modane Bd. I, S. 475
Mönchengladbach
- Sammlung Otten, TM: Madonna zwischen dem hl. Benedikt und der hl. Scholastika Bd. I, S. 267
- St. Vitus, GM: Chorfenster, Bd. I, S. 350[1269], 362[1299], 366[1320], 367[1323], 445[1685], 447[1697], 448[1699], 448[1701], 449[1702], 453[1734]
Monreale, Kathedrale, Genesis-Mosaik Bd. I, S. 459[1762]
Mons (Hennegau), Stiftskirche Bd. I, S. 134
Moskau, Puschkinmuseum, GM aus Frankfurt (Oder) Bd. I, S. 415f., 455[1739]
Most (ehem. Brüx) Bd. I, S. 56[21]
Muchelney, St. Peter and Paul, GM: Geißelung Christi Bd. I, S. 268[813]
Mühlhausen/Elsaß, St. Stephan Bd. I, S. 447[1697]
Mühlhausen/Thüringen
- Marienkirche
  - Chor, Schlussstein Bd. I, S. 419[1608]
  - GM: Bd. I, S. 451[1724]
- Rathaus, GM: Bd. I, S. 406, 438
- St. Blasius
  - GM: Bd. I, S. 365[1312], 406, 437–439, 448[1699], 450[1710], Fig. 445, 448–451
Mülheim a. d. Ruhr Bd. I, S. 543[2223]
Müncheberg, Stadtpfarrkirche, Altarretabel Bd. I, S. 56[25]
München Bd. I, S. 255
- Bayerische Staatsbibliothek, BM: cod. germ. 426 Bd. I, S. 427[1619f.]
- Bayerische Staatsgemäldesammlungen
  - Alte Pinakothek Bd. I, S. 285[909], 293[957]
  - TM: Abschied und Auferstehung Christi (Bartholomäus Bruyn) Bd. I, S. 267
  - TM: Sieben Freuden Mariae (Hans Memling) Bd. I, S. 293[957]
  - TM: Hl. Christina (Meister des Bartholomäusaltars) Bd. I, S. 259, Fig. 295
  - TM: Perle von Brabant (Dirk Bouts) Bd. I, S. 279, 285[909]

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

- TM: Versuchung Josephs (Meister der Josephsfolge) Bd. I, S. 288, Fig. 328
- Bayerisches Nationalmuseum
  - GM: Ornamentscheiben aus Colmar Bd. I, S. 324[1157]
  - S: Madonna Bd. I, S. 181[512]
  - Tragaltar aus Watterbach Bd. I, S. 372[1342], 374[1352]
- Central Collecting Point Bd. I, S. 176[493]
- Franziskanerkloster, Friedhof, Grabplatte Dr. Augustin Lösch Bd. I, S. 253[739]
- Staatliche Graphische Sammlung, Rundscheibenentwurf: Spielende Kinder Bd. I, S. 275[862]

Münster, Westfälisches Landesmuseum
- GM: Bd. I, S. 350[1269], 362[1299], 366[1320], 443[1681], 443[1684], 450[1716], 453[1734], 454[1735]
- TM: Hll. Dorothea und Odilie (Conrad von Soest), Bd. I, S. 219, Fig. 231

Muskau, Grabkapelle Bd. I, S. 383, 385f.
Mutzig, Pfarrkirche, GM: Bd. I, S. 325[1166]

Naumburg, Dom
- GM: Bd. I, S. 373, 556
- S: Stifterfiguren Bd. I, S. 537, 543, 554

Neuendorf, ehem. Zisterzienserinnenklosterkirche, siehe Kloster Neuendorf
Neuötting, Annenkapelle, GM: Stifterbildnis Dr. Peter Paumgärtner Bd. I, S. 254f.
Neuruppin Bd. I, S. 97
Neustadt/Pfalz, ehem. Stiftskirche, GM: Bd. I, S. 452[1728]
Neuzelle, ehem. Zisterzienserkloster, Museum Bd. I, S. 57[26]
New York
- The Brooklyn Museum
  - GM: Hl. Johannes Evangelist Bd. I, S. 282[897]
  - TM: Bärenjagd (Hans Wertinger) Bd. I, S. 282[897]
- Metropolitan Museum of Art/The Cloisters
  - BM: Stundenbücher der Jeanne d'Evreux (Acc. 54(1.2)) Bd. I, S. 213[605]
  - BM: „Belles Heures" des Jean de Berry Bd. I, S. 276[876]
  - GM: Allegorisch-religiöse Darstellung Bd. I, S. 263, Fig. 299
  - GM: Esthers Ohnmacht Bd. I, S. 292
  - GM: Wappenscheibe mit Liebespaaren Bd. I, S. 242, Fig. 273
  - GM: Wappenscheibe mit Turnierszenen Bd. I, S. 233f., 238, Fig. 264
  - GM: Susanna und die beiden Alten Bd. I, S. 291
  - TM: Joseph deutet die Träume (Meister der Josephsfolge) Bd. I, S. 288, Fig. 327
  - TM: Kreuztragung Christi (Kopie nach Jan van Eyck) Bd. I, S. 285[910]
- Pierpont Morgan Library Bd. I, S. 483[1918]
  - BM: Ms. 524 (Apokalypse)
  - Z: Scheibenriss (Hans Schäufelein) Bd. I, S. 244, 246, Fig. 282
  - Z: Susanna und die beiden Alten (Pseudo-Ortkens) Bd. I, S. 289f., Fig. 330

Niederhaslach, Stiftskirche St. Florentius, GM: Bd. I, S. 325[1166], 354[1275]
Nienburg, ehem. Benediktinerklosterkirche, Figurenestrich Bd. I, S. 374[1353]
Nördlingen Bd. I, S. 265
Nowton (Suffolk), St. Peter, GM: Krönung Esthers Bd. I, S. 292
Nürnberg Bd. I, S. 230, 264–266, 269f., 272, 385, 389–395, 487–493
- Germanisches Nationalmuseum Bd. I, S. 113[314],
  - GM: Auferstehung Christi Bd. I, S. 292, 293[960]
  - GM: Hl. Augustinus Bd. I, S. 391[1429]
  - GM: Maria mit Kind Bd. I, S. 354[1275]
  - GM: Ornamentscheiben aus Colmar Bd. I, S. 324[1157]
  - GM: Rundscheibe mit Kaiser Maximilian I. u. a. (Umkreis Jörg Breu) Bd. I, S. 395f., Fig. 414
  - GM: Rundscheibe mit Turnierszene (nach Jörg Breu) Bd. I, S. 239, Fig. 268
  - TM: Apostelaltar (Wolgemut-Werkstatt) Bd. I, S. 391[1425]
  - TM: Madonna mit dem Stifter Hermann Rinck (Bartholomäus Bruyn) Bd. I, S. 267
  - TM: Monatsbild Mai bzw. Juni (Hans Wertinger) Bd. I, S. 254[743]
  - Z: Scheibenriss: Hl. Ursula (Leonhart Beck) Bd. I, S. 258[767]
- ehem. Haus Zum Goldenen Schild, Kapelle, GM: Bd. I, S. 390, 391[1429], 393[1444]
- Heilig-Geist-Kapelle Bd. I, S. 493
- Kapelle im Tucherschen Haus, GM: Bd. I, S. 486f., 488f.
- Landauer-Kapelle, GM: Bd. I, S. 173f.
- Museum Tucherschloss
  - Hirsvogelsaal Bd. I, S. 209[582]
  - GM-Zyklus von Augustin Hirsvogel Bd. I, S. 264[792]
- Rathaus, Wappenscheiben Bd. I, S. **207–211**, Fig. 219f., 223; Bd. II, Abb. 138f.
- Rochuskapelle, GM: Bd. I, S. 210
- St. Bartholomäus Bd. I, S. 490
- St. Egidien, Tetzelkapelle, GM: Strahlenkranzmadonna Bd. I, S. 202
- St. Johannis, GM: Strahlenkranzmadonnen Bd. I, S. 201[558]
- St. Lorenz Bd. I, S. 273, 493
  - Katharinenretabel Bd. I, S. 67
- St. Martha, Chor- und Langhausverglasung Bd. I, S. 406, 482[1917], 542[2214]
- St. Sebald Bd. I, S. 409[1506]
  - GM: Bd. I, S. 134, 140[409], 202, 385
  - Pfarrhaus, GM: Wappenhaltender Engel Bd. I, S. 264[790]
- Stadtmuseum Fembohaus
  - GM aus dem Rathaus: Stadtwappen Nürnberg Bd. I, S. 209[585f.]
  - GM: Wappen Welser Bd. I, S. 210f., Fig. 222
  - GM: Wappen Meichsner Bd. I, S. 210

Oberbobritzsch, Dorfkirche, Altarretabel Bd. I, S. 70
Oberehnheim/Obernai, St. Peter und Paul, GM: Bd. I, S. 188
Oelsig, Dorfkirche, Madonna Bd. I, S. 60, Fig. 13
Oostvoorne Bd. I, S. 110
Oppenheim, St. Katharinen, GM: Bd. I, S. 350[1269], 363[1303], 566, 568, Fig. 523; Bd. II, S. 119
Orlik, Schlosskapelle, GM: Ornamentscheiben aus Colmar Bd. I, S. 307f., 324[1157], 336[1199], 337[1200f.], 339[1203], 339[1205]
Osnabrück, Dom, S: Steinaltar Bd. I, S. 534
Oxford
- Bodleian Library, BM: Ashmole 1511 (Bestiarium) Bd. I, S. 458[1757f.]
- Ashmolean Museum, Z: Joseph in Ägypten (Meister der Tobias-Legende) Bd. I, S. 284

Paretz, Dorfkirche Bd. I, Fig. 514
- GM: Bd. I, S. 307, 370, 373, **558–568**, Fig. 515, 521; Bd. II, S. 54, 62, 111–120, Abb. 504f.

Paris Bd. I, S. 274, 277, 308
- Bibliothèque de l'Arsenal
- BM: ms. 5088 (Jean Mansel, Histoires romaines abrégées; Maître de Rambures) Bd. I, S. 215[619]
- Bibliothèque Nationale Bd. I, S., 276[874], 277[875]
  - BM: Alexander d. Gr. (Giovanni da Colonna, Mare historiarum) Bd. I, S. 215[621]
  - BM: ms. fr. 131 Bd. I, S. 276[873]
  - BM: ms. fr. 598 Bd. I, S. 276[874]

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

- BM: ms. fr. 776 Bd. I, S. 214[615]
- BM: ms. fr. 12400 Bd. I, S. 214[608]
- BM: ms. fr. 23279 Bd. I, S. 277[875]
- BM: ms. lat. 919 Bd. I, S. 276[874]
- BM: ms. N.a.fr. 16251 Bd. I, S. 364[1309]
- BM: Œuvres de Guillaume de Machaut (Maître du Remède de Fortune) Bd. I, S. 213[605]
- BM: Sammelhandschrift Fr. 9186 Bd. I, S. 215[618]
- BM: Stundenbuch der Jeanne de Navarra Bd. I, S. 213[605]
- BM: Très Belles Heures des Duc de Berry Bd. I, S. 222
- Z: Federzeichnung mit spielenden Paaren (Hans von Kulmbach) Bd. I, S. 232, 234, Fig. 260
- Z: Scheibenriss (Hans Schäufelein) Bd. I, Fig. 283

- Kathedrale Nôtre Dame
  - GM: Bd. I, S. **211–215**, 373[1346], Fig. 224–226; Bd. II, Abb. 140–145
  - Westportal, Tympanon Bd. I, S. 419[1608]
- Institut Neerlandais, Collection Frits Lugt, Z: Der undankbare Sohn lässt seinen Vater darben Bd. I, S. 286, Fig. 325
- Musée des Arts Décoratifs, GM: Auferstehung Christi Bd. I, S. 293[960]
- Musée du Louvre
  - S: Madonna (ehem. Sainte-Chapelle) Bd. I, S. 326[1169]
  - TM: Braque-Diptychon (Rogier van der Weyden) Bd. I, S. 284[908]
  - TM: „Rolin-Madonna“ (Rogier van der Weyden) Bd, I, S. 226
  - Cabinet des Dessins
    - Z: Kopf eines Mannes (Barthel Bruyn) Bd. I, S. 263
    - Z: Paar auf Pferd (Umkreis Albrecht Dürer) Bd. I, Fig. 254
    - Z: Tod des Narziss (Meister der Tobias-Legende) Bd. I, S. 284
    - Z: Tod des Narziss(?) (Meister der Virgo inter Virgines) Bd. I, S. 281
- Musée national du Moyen-Age, Thermes de Cluny Bd. I, S. 112, 215[621]
  - GM: Ornamentscheiben aus Colmar Bd. I, S. 324[1157]
  - GM: Zwei junge Frauen präsentieren ein Monogramm (Jean Fouquet) Bd. I, S. 215[621]
- Sainte-Chapelle, GM: Fenster s VII Bd. I, S. 212[600]
- Sammlung Alfred Beurdely, Z: Szenen aus dem Exempel vom undankbare Sohn Bd. I, S. 286[919]

Pechüle, Dorfkirche, TM: Bd. I, S. 56, 360[1294]
Perleberg, Leuchter Bd. I, S. 58[31]
Pforte, siehe Schulpforte
Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, GM: Pasticcios Bd. I, S. 277[879]
Pittsburgh, University Art Collection, GM: Verkauf Josephs an die Ismaeliten Bd. I, S. 289
Posen/Poznań, Nationalmuseum, Altarretabel aus Szydłów/Schiedlo Bd. I, S. 57[26]
Potsdam
- Neues Palais Bd. II, S. 69–72
- Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, TM: Rüstkammer des Prinzen Friedrich von Preußen (Karl Friedrich Zimmermann) Bd. I, S. 308, 323f., 335[1197], 337[1200], 339[1205], Fig. 353

Prag Bd. I, S. 55–57, 504
- Dom St. Veit Bd. I, S. 495
  - Bauhütte Bd. I, S. 505
  - Sächsische Kapelle Bd. I, S. 60[43]
- Nationalgalerie
  - S: Madonna, ehem. Eger, Franziskanerklosterkirche Bd. I, S. 201[554]
  - S: Kunigunde, ehem. Stanetitz Bd. I, S. 60
  - TM: Jerzen-Epitaph Bd. I, S. 62
- Universitätsbibliothek, BM: Ms 23 C (Velislav-Bibel) Bd. I, S. 426[1616]

Prenzlau Bd. I, S. 72
- ehem. Dominikanerkloster, GM: Bd. II, S. **9**
- Marienkirche, Hochaltarretabel Bd. I, S. 69, 71

Pretzien, Thomaskirche, WM: Bd. I, S. 375[1357]
Pritzwalk, Pfarrkirche Bd. I, S. 73[98], 80[124]
Prüm, Fürstabtei Bd. I, S. 228

Quedlinburg Bd. I, S. 97[252]
- Domschatz, Knüpfteppich Bd. I, S. 375

Rathenow Bd. I, S. 317
- St.-Marien-und-Andreas-Kirche Bd. I, S. 369[1294], 408[1501]
  - Messkelch Bd. I, S. 52, 463[1791]
  - Retabel Bd. I, S. 56, 60, Fig. 6

Ratzeburg, Dom Bd. I, S. 408
Regensburg Bd. I, S. 230
- Dom, GM: Bd. I, S. 453[1732]
- Stadtmuseum, Medaillonteppich Bd. I, S. 276, Fig. 312

Reichenwalde (Neumark), Dorfkirche, Altarretabel Bd. I, S. 57[26]
Rißtissen, St. Leonhards-Kapelle, TM: Retabel (Jacob Acker) Bd. I, S. 305
Rom, Santa Croce in Gerusalemme, Mosaik: Imago Pietatis Bd. I, S. 137
Rosenweiler, Pfarrkirche GM: Bd. I, S. 354[1275]
Rossow, Dorfkirche, ehem. Hochaltarretabel aus dem Havelberger Dom Bd. I, S. 53f., 223, 343, 355–357, 506f., Fig. 239, 377–381
Rothenburg o. d. Tauber, Stadtkirche St. Jakob, GM: Bd. I, S. 354[1275], 448[1699], 451[1723]
Rouen, Saint-Ouen, Chorverglasung Bd. I, S. 213, 273
Rownhams/Hampshire, Church of St John, GM: Bd. I, S. 284[905]
Rufach, Marienkirche, GM: Bd. I, S. 453[1734]

Saalfeld Bd. I, S. 390[1423]
Saint-Omer, Kirche Nôtre-Dame, GM: Hl. Katharina Bd. I, S. 215[620]
Salzburg
- Museum Carolino Augusteum
  - GM: Profilbildnis Kaiser Maximilians I. Bd. I, S. 396[1452]
  - TM: Anbetung der Könige (Meister der Virgo inter Virgines) Bd. I, S. 281
- Nonnburg-Konvent, GM: Bd. I, S. 188

Salzwedel Bd. I, S. 69
- Katharinenkirche Bd. I, S. 534
  - GM: Bd. I, S. 307
- Marienkirche
  - GM: Bd. I, S. 343, 405, 438[1668], 448[1699]

Santa Barbara, Santa Barbara Museum of Art, GM: Hl. Johannes Evangelist Bd. I, S. 279, Fig. 316
Schiedlo/Szydłów, Dorfkirche, Altarretabel (heute in Poznań /Posen, Nationalmuseum) Bd. I, S. 57[26]
Schilda, Dorfkirche, S: Kapitell, als Taufstein verwendet Bd. I, S. 52
Schlaitdorf b. Neckartenzlingen, Kirche, GM: Strahlenkranzmadonna Bd. I, S. 225
Schlettstadt, St. Georg
- Epitaph des Jakob Wimpheling Bd. I, S. 272[839]
- GM: Nordquerhaus Bd. I, S. 186

Schönborn Bd. I, S. 546
Schoten, Collection M. A. Caen, GM: Susanna und die beiden Alten (Werkstatt Pseudo-Ortkens), Bd. I, S. 290, Fig. 331
Schulpforte, ehem. Zisterzienserklosterkirche
- GM: Grisaille Bd. II, S. 8[15]
- TM: Retabel (Werkstatt Hans Topher) Bd. I, S. 400[1481]

Schwäbisch Gmünd Bd. I, S. 390[1423]
- Hl. Kreuz Bd. I, S. 409[1506], 409[1507]

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

- GM: Strahlenkranzmadonna Bd. I, S. 201[558]
Schwarzenbroich, Kreuzbrüderkloster Bd, I, S. 558, 564–568
Schwaz Bd. I, S. 230
Schwerin
- Dom, GM: Bd. I, S. 544
- Domkapitel Bd. I, S. 83
- IfD Bd. II, S. 41–43
- Staatliches Museum, Kupferstichkabinett, Z: Hl. Gregor (Veit Hirsvogel d. J.) Bd. I, S. 391[1429], 392
Seeland, Grafschaft Bd. I, S. 109–111
Sempach Bd. I, S. 294
Sieversdorf, Dorfkirche, Altarretabel aus Löwenbruch Bd. I, S. 57[26]
Soest, GM: Bd. I, S. 366[1318]
- St. Patrokli, GM: Bd. I, S. 373[1347]
Sonnenkamp b. Neukloster, GM: Ornamentfenster Bd, I, S. 552f.
Speyer Bd. I, S. 272
- Historisches Museum, GM: Bd. I, S. 452[1728]
St. Gallen Bd. I, S. 297
St. Martensdijk Bd. I, S. 110
St. Petersburg
- Staatliche Eremitage Bd. I, S. 414, 416[1590]; Bd. II, S. 74
  - Z: Strahlenkranzmadonna (Albecht Dürer) Bd. I, S. 202, Fig. 201
- Staatsbibliothek, BM: ms. Q.vI.8 Bd. I, S. 276[872]
St. Walpurgis (Steiermark) Bd. I, S. 551[2283]
Stanetitz, Pfarrkirche, S: Kunigunde Bd. I, S. 60
Stanford, Northhamptonshire, Kirche, GM: Bd. I, S. 112
Steinsdorf, Dorfkirche, Altarretabel Bd. I, S. 57[26]
Stendal Bd. I, S. 127, 135
- Dom Bd. I, S. 58[32], 89[172]; Bd. II, S. 23f., 45
  - GM: Bd. I, S. 127–130, 302f., 322, 405
  - GM: Christusfenster I Bd. I, S. 108
  - GM: Erasmusfenster, n V Bd. I, S. 132
  - GM: Geburtsszene, s III Bd. I, S. 507
  - GM: Nikolausfenster, s IV Bd. I, S. 127f., 131, 145, 157, 160, 162, Fig. 86f.
  - GM: Madonna mit Kind, Heiligen und Stifter, n VIII Bd. I, S. 128, 319f., Fig. 88, 350
  - GM: Petrusfenster, s II, Bd. I, S. 223, Fig. 240
- Jakobikirche Bd. I, S. 126f., 135
  - GM: Bd. I, S. 56, 124–126, 128, 441, 448[1698], 521, 534
  - GM der Altmark-Werkstatt in Fenster I, n II Bd. I, S. 63f., 307f., 319
  - GM: Fenster mit Kreuzigung und Einzelgestalten Bd. I, S. 125, Fig. 85
  - GM: Passionsfenster I Bd. I, S. 124, Fig. 84
  - GM: Stifter (Geistlicher), n II Bd. I, S. 125
  - GM: Wappen/Hausmarken, n II Bd. I, S. 125, 135
  - S: Skulpturen der Chorschranke Bd. I, S. 74
- Marienkirche Bd. I, S. 135
  - GM: Chorverglasung Bd. I, S. 135
  - TM: Hieronymusretabel Bd. I, S. 64
Stetten, Dominikanerinnenklosterkirche, GM: Bd. I, S. 350[1269], 355[1280], 365[1312], 365[1314], 367[1322], 367[1323], 443[1684]
Stettin/Szczecin Bd. I, S. 72
Strausberg, Marienkirche, WM: Bd. I, S. 62, Fig. 18
Straßburg
- Cabinet des Estampes et des Dessins, Z: Unbekannter Abt (Hans von Kulmbach) Bd. I, S. 393[1442]
- Dominikanerkirche Bd. I, S. 350[1269]
- Katharinenkirche Bd. I, S. 271[827]
- Musée de l'Œuvre Notre-Dame (Frauenhausmuseum), GM: Bd. I, S. 325[1166], 327[1172], 327[1174], 445[1685]
- Münster Nôtre Dame
  - GM: Chor- und Langhausverglasung Bd. I, S. 307, 326f., 354[1275], 417[1602], 448[1699]
  - GM aus der Martins- bzw. Laurentiuskapelle Bd. I, S. **216**; Bd. II, Abb. 146
- St. Thomas
  - GM: Bd. I, S. 355[1280], 445[1685]
  - Nordturm, Friese (Johannes Hültz) Bd. I, S. 213
Straubing Bd. I, S. 230
Stuttgart Bd. II, S. 56, 62, 72
- Württembergische Landesbibliothek, BM: Psalter Bd. I, S. 555
- Württembergisches Landesmuseum
  - GM: Bd. I, S. 186f., 355[1280], 367[1322]
  - TM: Dornstedter Altar Bd. I, S. 185

Tangermünde Bd. I, S. 55, 59, 62
Teetz, Dorfkirche, Altarretabel Bd. I, S. 74, Fig. 32
Teylingen Bd. I, S. 110
Tirol, Schloss, Kapelle, TM: Marienkrönung Bd. I, S. 419[1608]
Toledo, Archiv der Kathedrale, BM: Missale Bd. I, S. 188, 188[522]
Tratzberg, Schloss, TM: Bd. I, S. 245

Uelzen, Heilig-Geist-Kapelle Bd. I, S. 135
Ulm Bd. I, S. 305
- ehem. Augustiner-Chorherren-Stift St. Michael zu den Wengen Bd. I, S. 189, 191
- Münster
  - GM: Kramerfenster, n II Bd. I, S. 185, 188
  - GM: Medaillonfenster, s IV Bd. I, S. 188, 192f.
  - GM: Ratsfenster I Bd. I, S. 188, 191f., 192[529], 192[530], 193, 199
  - GM-Fragment aus n III Bd. I, S. **200f.**; Bd. II, Abb. 136
  - GM-Fragment aus nw XVI Bd. 1, S. **184f.**; Bd. II, Abb. 135
  - Bessererkapelle Genesisfenster Bd. I, S. 417[1602]
  - Tympanon des Hauptportals Bd. I, S. 460[1771], 461[1780], 464[1800]
- Rathaus Bd. I, Fig. 173
  - GM: Bd. I, S. **185–200**, Fig. 181, 183f., 186, 189f., 192, 194f., 197, 199; Bd. II, Abb. 127–134
- ehem. Zeughaus Bd. I, S. 191
Unterregenbach, St. Veit, WM: Genesiszyklus Bd. I, S. 465[1810]
Utrecht
- Dom, GM: Bd. I, S. 110, 163[453]
- Museum Catharijnenconvent, TM: Bd. I, S. 180, 223[647]

Venedig, San Marco, Vorhalle, Genesismosaik Bd. I, S. 461[1778]
Vietmannsdorf, Dorfkirche, S: Passionsrelief, Bd. I, S. 54
Volkenroda, ehem. Zisterzienserkloster Bd. I, S. 52, 546, 554

Wädenswil Bd. I, S. 297
Weimar, Goethe-National-Museum, Z: Allegorie auf den Sieg der Reformation (Peter Vischer d. J.) Bd. I, S. 260f.
Weissenburg/Wissembourg, Abteikirche St. Peter und Paul, Chorverglasung Bd. I, S. 327[1174], 350[1269], 443[1684]
Werben
- Johanniskirche Bd. II, S. 42
  - GM: Bd. I, S. 63, 124–128, 130, 133, 148, 150, 307f., 319, 402, 405, 521, 525, 534, Fig. 81–83
  - Kelch, Bd. I, S. 52
  - Leuchter und Taufe Bd. I, S. 58[31]
  - Sippenretabel Bd I, S. 58[31], 69
Werben b. Cottbus, Dorfkirche, Altarretabel Bd. I, S. 60[48]
Wetter, Pfarrkirche St. Maria (ehem. Augustinerinnen-Stiftskirche), TM: Bd. I, S. 364[1309]

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

Wien
- Kunsthistorisches Museum
  - TM: Hll. Hieronymus und Leopold von Österreich (Lukas Cranach) Bd. I, S. 563
  - TM: Maximilian I. (Bernhard Strigel) Bd. I, S. 395[1448],
  - Hieronymusretabel aus der Stendaler Marienkirche Bd. I, S. 64
  - Spielbrett (Hans Kels) Bd. I, S. 395[1448]
- Österreichische Nationalbibliothek
  - BM: Cod. 2921 Bd. I, S. 457[1749]
  - BM: Cod. ser. nova 2642 Bd. I, S. 457[1748]
  - BM: Evangelistar Bd. I, S. 555
- Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, GM: Hl. Katharina, hl. Barbara, ehem. Nürnberg, Haus zum Goldenen Schild Bd. I, S. 393[1444]
- Schloss Laxenburg Bd. I, S. 201[556]
- Schloss Schönbrunn Bd. I, S. 235[1161]

Wienhausen, ehem. Zisterzienserinnenklosterkirche
- GM: Bd. I, S. 363[1305], 366[1318], 448[1699]
- S: Agnes von Meißen Bd. I, S. 544
- WM: Bd. I, S. 459

Wiesbaden, Central Collecting Point Bd. I, S. 173, 187, 189, 192, 207, 217, 225, 261f., 266, 269f., 278, 280, 282, 289, 291

Wiesentheid, Schlossbibliothek, BM: Hs. 303 (2897) Bd. I, S. 440[1671], Fig. 454

Wimpfen am Berg
- Dominikanerkirche, GM: Bd. I, S. 350[1269], 355[1280], 362[1299], 365[1314], 366[1318], 367[1322], 453[1734]
- Stadtkirche, GM: Bd. I, S. 367[1322]

Wimpfen im Tal, Ritterstiftskirche, GM: Bd. I, S. 363[1303], 366[1318], 443[1681], 452[1726]

Windsor Castle, Z: Tobias-Legende (Meister der Tobias-Legende) Bd. I, S. 284

Wistedt, Dorfkirche, Altarretabel Bd. I, S. 69

Witherley (Leicester), St. Peter, GM: Bd. I, S. 212[601]

Wittstock
- Marienkirche, S: Madonna, siehe Berlin, Stiftung Stadtmuseum
- Heiliggeistkirche, Altarretabel Bd. I, S. 73

Wittenberg Bd. I, S. 499

Wilsnack, siehe Bad Wilsnack

Wörlitz, Schloss Bd. I, S. 488

Worms, Museum Kunsthaus Heylshof, GM: Der undankbare Sohn lässt seinen Vater darben Bd. I, S. 286, Fig. 324

Wünsdorf, BLDA Bd. I, S. 377, 382, 417, 487[1935], 532[2155]; Bd. II, S. 9

Wulfersdorf, Dorfkirche Bd. I, S. 91[178]

Wurzen, Dom, GM: Bd. I, S. 556, Fig. 512

Zabern, Pfarrkirche Bd. I, S. 186

Zaue, Dorfkirche, WM: Bd. I, S. 61, Fig. 16, 17

Zehdenick, ehem. Zisterzienserinnenkloster, Bd. I, S. 52.

Ziesar, Burgkapelle, S: Relief mit Heiligen Bd. I, S. 65f.

Zinna, siehe Kloster Zinna

Zürich Bd. I, S. 265, 297
- Haus Zur Mageren Magd, WM: Bd. I, S. 276[870]
- Schweizerisches Landesmuseum, GM: Standes- und Ämterscheiben Bd. I, S. 295f., Fig. 337
- Kunsthaus Bd. I, S. 67

Zwickau, Marienkirche, Hochaltarretabel Bd. I, S. 67, 69

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.

© Akademie Verlag This document is protected by German copyright law. You may copy and distribute this document for your personal use only. Other use is only allowed with written permission by the copyright holder.