

## Mittelalterliche Scheiben in einer Aachener Privatsammlung

Von Ernst Günther Grimme

Gute Scheiben des Mittelalters sind selten geworden. Museen und Sammlungen hüten sie sorgfältig, denn kaum eine Gattung der bildenden Kunst hat im Laufe der Jahrhunderte in ihrem Bestand solche Einbuße erlitten wie die Glasmalerei. Doch nicht nur der Verlust zahlloser Bildfenster, sondern auch die Tatsache, daß kaum eine Scheibe des Mittelalters die Jahrhunderte unversehrt überdauerte, hat unsere Kenntnis der mittelalterlichen Glaskunst eingeengt. Ständige Gefährdung durch Witterungseinflüsse und die Verletzbarkeit des Materials haben den originalen Bestand der Einzelscheiben stark dezimiert. Weniges nur repräsentiert sich heute noch in ursprünglicher Reinheit. Namentlich seit den Tagen der Säkularisation sind die alten Scheiben über die ganze Welt verstreut worden. Sie gelangten in Privatsammlungen und Museen, wo sie, aus der Bindung zur Architektur gelöst, den Charakter des Einzelkunstwerks annahmen und in mannigfachen Publikationen als solches beschrieben wurden. Darüber hinaus haben Gesamtdarstellungen ein umfassenderes Bild der deutschen Glasmalerei und ihrer historischen Entwicklung gezeichnet. Umfangreiche Ausstellungen in Zürich, Köln, München, Basel, Rotterdam und Paris, wie sie der kriegsbedingte Ausbau der noch in situ vorhandenen Kirchenfenster gestattete, haben zudem das Studium alter Scheiben ermöglicht und zu einer exakten wissenschaftlichen Erfassung des Bestandes beigetragen.

Die Kunst der Glasmalerei ist erst seit dem 12. Jahrhundert, genauer seit den Augsburger Prophetenfenstern und den ältesten französischen Beispielen der Isle de France, in denen die mittelalterliche Technik schon voll ausgeprägt ist, klar überschaubar. Sicherlich hat es auch schon früher Bildfenster gegeben, doch ist von ihnen nichts erhalten. Ein entscheidender Wandel innerhalb der mittelalterlichen Glaskunst trat in dem Augenblick ein, als aus der Malerei mit farbigem Glas im Spätmittelalter eine Malerei auf Glas wurde. Die frühen Scheiben wurden mosaikartig aus kleinen, in sich gefärbten Scherben nach einem vorausgegangenen Entwurf zusammengesetzt. Mit dem Kröseleisen gab man ihnen die rechte Form, fügte mit Schwarzlot die Binnenzeichnung hinzu, die sich im Glasofen untrennbar mit der Scheibe verband. Dann erst erhielt das Glasmosaik durch Bleiruten festen Halt. Bei den späten Scheiben diente das Glas als Mal-

grund, auf dem die Farben bei durchscheinendem Licht glutvoll aufleuchteten und damit die Tafelmalerei um eine wertvolle Gestaltungsmöglichkeit bereicherten. Freilich gab so die Glasmalerei als selbständige Gattung innerhalb der Künste ihre spezifische Eigenart auf und stellte sich in den Dienst der Malerei.

Seit einigen Jahren ist eine Aachener Privatsammlung zur Heimstatt mittelalterlicher Scheiben geworden, die in erlesenen Beispielen wichtige Epochen namentlich der deutschen Glasmalerei im Mittelalter vertreten. Wir legen unserer Darstellung die chronologische Ordnung zugrunde und beschränken uns auf die Beschreibung der wichtigsten Stücke.

*Rundscheibe mit der „Aufrichtung der ehernen Schlange“ (Abb. 31)*

Das Rundfeld der Scheibe wird durch das T-förmige Kreuz, um das sich die Schlange windet, in zwei Hälften geteilt. Zur Linken und Rechten des Kreuzes sieht man je zwei zur Schlange aufblickende Juden und die Köpfe von zwei weiteren Männern.



Abbildung 31

Durchmesser 32 cm.

Lothringen oder Nordfrankreich.

1. Hälfte des 13. Jahrhunderts.

Farben: Grund blau, Gewänder grün, ocker, rot, Kreuz rot, Schlange blau-grau und Hüte grau.

Ergänzungen: Partie unter der Säule, das Schwarzlot ist an einigen Stellen kalt nachgezogen.

Aus der Sammlung der Baronin von Liebig, Schloß Gondorf.

Ausgestellt in „Ausstellung rheinischer Glasmalereien des 12.–18. Jahrhunderts“ im Hessischen Landesmuseum Darmstadt als Nr. 6.

Zu ikonographischem Vergleich bieten sich die Scheiben mit der gleichen Thematik im Frankfurter Fenster aus Kloster Arnstein und der Stephanuskapelle des Kölner Domes (Abgeb. b. H. Oidtmann, Rheinische Glasmalereien vom 12. bis zum 16. Jahrhundert, Bd. I, Düsseldorf 1912, Taf. X) an. Obgleich ca. 100 Jahre später entstanden, erlaubt das Kölner Beispiel Rückschlüsse auf die ursprüngliche Anordnung der französischen Scheibe. Sie wird nach Art der Biblia pauperum als alttestamentarischer Hinweis auf die Erhöhung Christi einer Scheibe mit einer Kreuzigung gegenüberstanden haben, gemäß Joh. III, 14.

Die Darstellung auf unserer Scheibe folgt dem Haupttyp des Schemas: Moses, von Aaron begleitet, weist auf die Schlange. Die Juden blicken zu ihr empor. Einer der vier Toten, die mit geschlossenen Augen unter dem Kreuz liegen, öffnet die Augen wieder. Die Form des T-Kreuzes darf als Hinweis auf das Kreuz Christi verstanden werden. Die frühesten bekannten Darstellungen der ehernen Schlange im Abendland stammen aus Nordostfrankreich und Südostengland.

Die „eherne Schlange“ wird in der Bibel dreimal erwähnt.

1. Die gegen Gott murrenden Juden werden gegen Ende ihrer Wüstenwanderung von feurigen Schlangen angefallen, deren Biß tötet. Auf Geheiß Gottes errichtet Moses eine eherne Schlange, und durch Aufblicken zu ihr werden die Gebissenen geheilt (4. Moses 21, 6/9).
2. König Hiskia zerstört die von den Juden verehrte eherne Schlange (2. Könige 18, 4).
3. Christus vergleicht die Erhöhung der ehernen Schlange mit seiner eigenen Erhöhung (Joh. 3, 14).

Lit.: R. D. K. IV 817. U. Diehl, „Die Darstellung der ehernen Schlange von ihren Anfängen bis zum Ende des Mittelalters“, ungedruckte Dissertation, München 1956.

#### *Scheibe mit Darstellung des segnenden Christus (Abb. 32)*

Christus ist in Dreiviertelansicht nach rechts schreitend gegeben. Die linke Hand rafft den in mächtigen Faltenkaskaden fallenden Mantel, die Rechte ist segnend erhoben. Die Figur erscheint vor rotem, ornamentiertem Grund und ist von einer bogenförmigen Blatttranke umgeben.

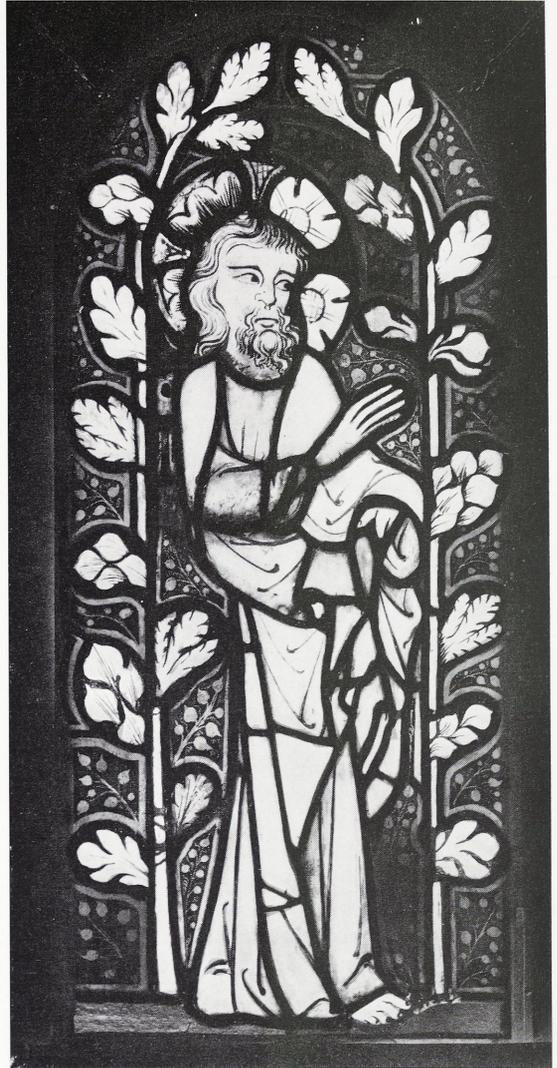


Abbildung 32

H. = 73 cm, B. = 33 cm.

*Rheinisch (Köln?), Anfang des 14. Jahrhunderts.*

Farben: Kopf, Hände und Fuß Grisaille (bräunlich), Kreuznimbus grün, Gewand grün, Mantel gelb mit blauem Futter, Grund rot (gemustert), Bodenstreifen blau, Ranken grün, kräftige Schwarzlotzeichnung.

Ergänzungen: Zwei grüne Scheiben im Nimbus, einzelne Scheiben des gelben Mantels, der blaue Bodenstreifen, einzelne Blattmuster. – Durch die Ergänzung des Bodenstreifens sind die Blattranken, die wohl ursprünglich die Wurzel Jesse andeuteten, in ihrer sinnvollen Bildfunktion nicht mehr recht kenntlich.

Die stilistische Situation, in der unsere Scheibe steht, charakterisiert Hans Wentzel („Meisterwerke der Glasmalerei“, Berlin 1954, S. 39): „Am Niederrhein kam erst

nach 1300 die kölnische Glasmalerei zur Entfaltung. Den Übergang vom Eckigen zum Durchgeschwungen-Graziösen in der Stilentwicklung des ausgehenden 13. Jahrhunderts belegen nur noch zwei einzelne Scheiben mit je einer Kreuzgruppe gegen ornamentierten Grund im Schnütgen-Museum (b. Wentzel Textabb. 25), den Petrus-Paulus-Glasmalereien der Steinschen Sammlung (b. Wentzel Abb. 86) verwandt. Mit den Scheiben der Stephanuslegende in den Museen von Köln und London (b. Wentzel Textabb. 26) wird der Anschluß an die gleichmäßige und gleichmäßig schöne Formelkunst westlicher Prägung erreicht. Mit den Scheiben von St. Gereon (b. Wentzel Abb. 129) war um 1310/15 der eigentliche Kölner Stil fixiert. Er ist . . . eine . . . lyrische, schönlinige, in Farbe und Form geschmackvolle, ja musikalische Kunstsprache.“

Vgl. auch D. Rentsch, „Über Erhaltungszustand und Technik der Sakristeifenster von St. Gereon in Köln“, in „Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege“, Band XXII, Kevelaer 1959, S. 71 ff.

*Gotisches Buntglasfenster mit 8 Szenen aus dem Alten und Neuen Testament (Abb. 33, S. 31)*

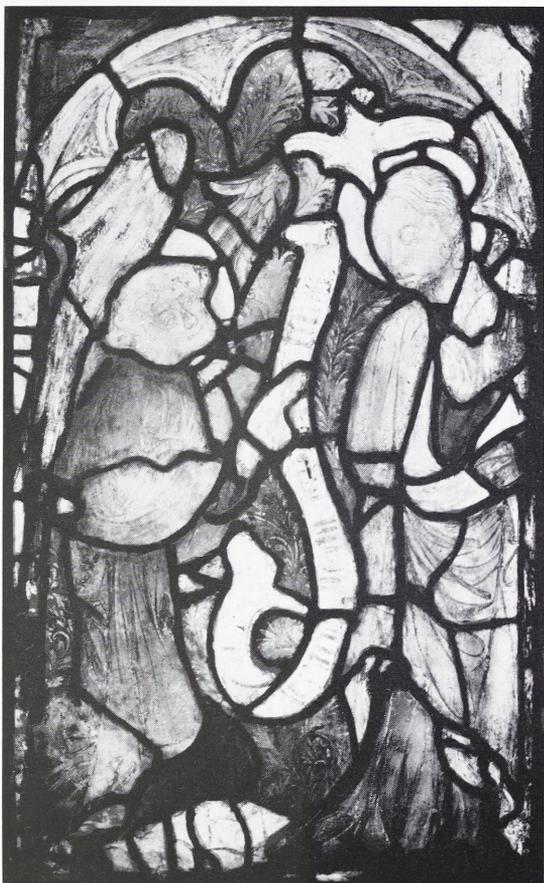


Abbildung 33a

## 1. Verkündigung

Die Szene ist einer rundbogig geschlossenen Arkade einbeschrieben. Links kniet der Engel. Sein geschwungenes Schriftband mit der Aufschrift „Ave Maria gratia plena“ teilt das Bildfeld vertikal. Rechts steht Maria, das Haupt dem Engel zugewandt, die Hände vor der Brust erhoben. Über ihr erscheint die Taube des Geistes. Hier, wie bei den übrigen Bildfeldern, wird der Grund von feinem, akanthusartigem Pflanzenornament belebt.

Farben: Das Gewand des Engels rot, Flügel blau, das Gewand Mariens rot, der Mantel blau mit gelbem Futter, gelbe Nimben, grüner Grund.

## 2. Der brennende Dornbusch

Links im Bild kniet Moses. Er trägt ein langes, tunikaartiges Gewand und eine turbanähnliche Kopfbedeckung. Die Hände sind zum Gebet erhoben. Eine Felskulisse hinterfängt die Gestalt. In der rechten Bildhälfte erscheinen in Flammenzun-



Abbildung 33b

gen das Haupt und die segnend erhobene Rechte Jahwes. Darunter die Schafe der Herde.

Farben: Gewand des Moses rot (teilweise verblaßt), gelber Turban, die Strümpfe dunkelrot, Gewand Jahwes blau, Schafe weiß und braun.



Abbildung 33c

### 3. Die Taufe im Jordan

In der Bildmitte steht die unbekleidete Gestalt Christi in den Fluten des Jordan. Links kniet Johannes. Er hat die Rechte auf den rechten Oberarm Christi gelegt und gießt mit der Linken das Taufwasser über das Haupt Jesu. Zur Linken des Herrn erscheint assistierend ein Engel, der die Gewänder Christi auf seinem linken Arm hält.

Farben: Mantel des Johannes blau, das härene Gewand braun, das Gewand des Engels blau, die Kleider Christi, die der Engel hält, rot, der Kreuznimbus Christi gelb und blau, der Grund rot.

### 4. Naaman badet im Jordan (2. bzw. 4. Kön. 5)

Auf der linken Seite des Bildfeldes sieht man die Gestalt des Propheten Eliseus. Das ausdrucksvolle Greisengesicht ist von einem Bart und den Stoffbahnen einer turbanartigen Kopfbedeckung ge-

rahmt. Der Prophet trägt über dem langen Gewand einen weiten Mantel. Er weist mit dem übergroß gebildeten Zeigefinger der rechten Hand auf den unbekleideten, mit den Händen seine Blöße deckenden Naaman in den Jordanfluten. Ein Diener zur

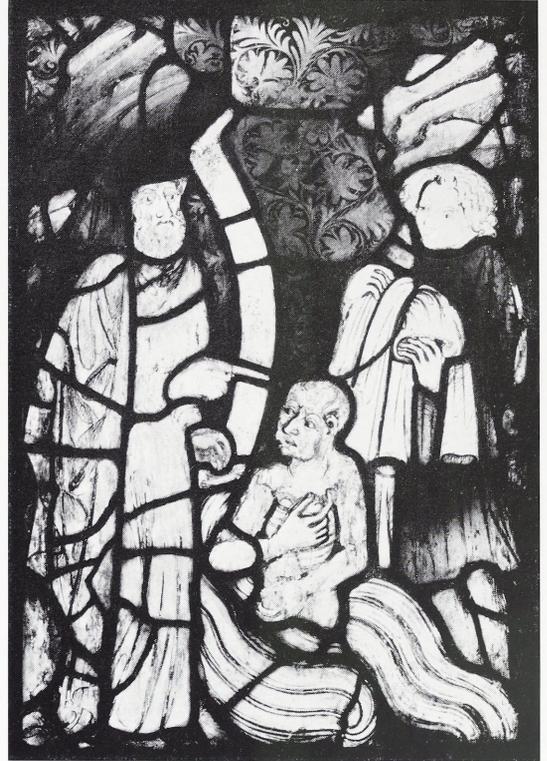


Abbildung 33d

Rechten hält die Kleider des Heeresfürsten, der durch das Bad Heilung vom Aussatz sucht.

Farben: Eliseus gelbes Gewand, blauer Mantel, Gestalt rechts rotviolett Gewand, blaue Strümpfe, grüne Landschaft, roter Grund.

### 5. Das Abendmahl

Der Abendmahlstisch teilt das Bildfeld in zwei Hälften. Im Zentrum der oberen sieht man Christus mit dem schlafenden Johannes. Christus reicht mit der Rechten über den Tisch weg dem Verräter den Bissen und verbindet so die beiden Bildhälften. Der Kopf des Judas wird durch rote Färbung vor den anderen herausgehoben. Um auf dem gedrängten Raum die Zwölfzahl zu erreichen, staffelt der Künstler die Apostelgestalten in 3 Reihen.

Farben: Vorwiegend Grisailletöne, daneben in den Gewändern tiefes Blau, leuchtendes Rot, intensives Gelb und violettrote Tonwerte, Kopf des Judas tiefrot.



Abbildung 33 e



Abbildung 33 f

Abbildung 33 g

#### 6. Die eherne Schlange

Der beherrschenden Bildgestalt des auf die eherne Schlange weisenden Moses entsprechen auf der rechten Seite die zur Gruppe zusammengefaßten Juden. Sie werden durch große Judenhüte charakterisiert. Die Schlange windet sich um den Stamm eines Baumes. Das Geschehen spielt sich auf einer schmalen Vordergrundbühne vor blauem, reichornamentiertem Hintergrund ab.

Farben: Gewand des Moses blau, Mantel rotviolett mit gelbem Futter, Baumstamm braun, Baumkrone grün, Schlange grau.

In der Gruppe der Juden überwiegt gelb-braun und rot.

#### 7. Die Geißelung

Die Szene ist vor eine rechteckige, in gotischen Schmuckformen gegliederte Rahmenarchitektur gestellt. In der Mitte sieht man die Geißelsäule, an der, dem Betrachter zugewandt, der übergroß gebildete Schmerzensmann steht. Der Scherge zur Linken holt zum Schlage aus, der andere zur Rechten ist mit der Bereitung eines Rutenbündels beschäftigt.

Farben: Scherge links in rotem Gewand, Scherge rechts in braun-gelbem Gewand, blauer Grund.





Abbildung 33b

8. Stäupung durch Teufel und Laster (auch als „Bestrafung des Lamech“ oder „Der Satan schlägt Hiob“ bezeichnet).

In der Mitte des Bildfeldes bricht ein unbekleideter Mann unter den Schlägen des Teufels und der Lasterpersonifikation zusammen. Der Teufel zur Rechten ist als Unhold mit Krallenfüßen charakterisiert. Er schlägt mit 2 Ruten auf sein Opfer ein. Links sieht man eine weibliche Gestalt in locker fallendem Gewand, die ebenfalls mit einer Geißel den Gepeinigten mißhandelt.

Farben: Weibliche Gestalt links grünes Gewand und grüner Hut, die übrigen Gestalten in Inkarnattönen, roter Grund.

Zwei halbierte Vierpässe mit stilisierten Rosen, darüber ein Vierpaß mit dem Agnus Dei schließen das Fenster nach oben ab.

Farben: Stilisierte Rosen gelb vor blauem Grund, Vierpaß grün, Lamm weiß mit gelbem Nimbus.

H. des Einzelfeldes 64,0 cm, B. des Einzelfeldes 46,5 cm.

Steiermark, 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Das Fenster bestand ursprünglich aus 10 Einzelfeldern, von denen 2 – das Passahmahl der Juden und die Kreuzigung Christi – in das österreichische Museum für Kunst und Industrie in Wien gelangten.

Erhaltungszustand: Die Scheiben tragen Verwitterungsspuren, so an den meisten Köpfen und dem Rot der Kleider. In den Scheiben 4 und 8 sind größere, in den Scheiben 3 und 8 zudem kleinere Stücke ausgebrochen. Stark beschädigt sind die Köpfe in 1, der linke Kopf in 2, weitgehend beschädigt der Kopf in 5, schwer beschädigt 3 Köpfe in 7, verwittert die Mehrzahl der Köpfe in 8, zudem der Kopf des Heilands und des Knechtes, rechts von der Säule in der Scheibe 10. In Scheibe 4 ist die Hälfte des Wasserfeldes (Jordan) ausgebrochen und mit älterem, gelbem Glas ersetzt, ebenso in Scheibe 8 der Rücken eines sitzenden Apostels. Ein kleines Stück ist aus dem Fluß in Scheibe 3 und dem Judaskleid in Scheibe 8 ausgebrochen. Das Rot in 1, 2, 4 und 5 sowie in 10 ist teilweise „ausgebissen“, weggewaschen oder weggeschabt, doch ist die Zeichnung intakt geblieben.

Die Scheiben stammen aus dem mittleren Chorschlußfenster der Kirche St. Lorenzen bei St. Marien, der ältesten Pfarre des Mürztales. Sie wird erstmalig 925 urkundlich als „Ecclesia ad Morizam“ erwähnt. Die heutige Kirche ist im Ursprung eine dreischiffige, spätromanische Pfeilerbasilika aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts, die um 1343 einen gotischen Chor mit Fünftelschluß erhielt.

Ursprüngliche Reihenfolge der Scheiben lt. „Kirchenschmuck“, X, 1878 Nr. 9, S. 100 „Die Kirche der Hauptpfarre St. Lorenzen im Mürztal“:

5	a	b
4	a	b
3	a	b
2	a	b
1	a	b

1 a „Stäupung durch Teufel und Laster“

1 b „Die Geißelung Christi“

2 a „Die Israeliten essen das Osterlamm“

2 b „Das letzte Abendmahl“

3 a „Die eherne Schlange“

3 b „Die Kreuzigung Christi“

4 a „Naaman badet im Jordan“

4 b „Taufe Christi“

5 a „Gott redet zu Moses im brennenden Dornbusch“

5 b „Die Verkündigung an Maria“

Das Fenster aus St. Marien im Mürztal gehört zu den bedeutendsten und größten Buntglasfenstern, die in der Steiermark aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts erhalten geblieben sind. Sein Stil verrät die direkte Ver-

bindung zu dem höfisch französischen Stil, der durch die Vermittlung des Hofes in Wien unmittelbar wirksam wurde. Als direkte Vergleichsstücke hätten sich die Fenster der Habsburger Stiftung der Zisterzienser-Abtei Neuberg angeboten. Leider ist von ihnen nichts erhalten.

Von hier muß es eine Verbindungslinie zu einem größeren Kunstzentrum gegeben haben, doch ist der Versuch, die Werkstatt unseres Fensters zu lokalisieren, mißlungen. Eine kärntnerische Glasmalerei im Sinne einer stilistisch faßbaren Einheit gibt es nicht, doch lassen sich einige Werkstätten in Scheiben des 14. Jahrhunderts nachweisen. Weder zu der zweiten Judenburger Werkstatt noch zu dem nach den sog. „Herzogscheiben“ aus St. Stephan in Wien als „Herzogswerkstatt“ bezeichneten Atelier bestehen enge Verbindungen. So ist der sehr höfische und elegante Stil der herrlichen Scheiben aus der ehem. Stiftskirche in Viktring (dem Hauptwerk der „Herzogswerkstatt“) von der rustikalen, derb erzählenden Art unseres Fensters recht verschieden. Eher schon lassen sich Scheiben aus der Judenburger Magdalenenkirche, wie sie die zweite Judenburger Werkstatt geschaffen hat, mit Szenen des Aachener Fensters vergleichen. Bei der Gegenüberstellung der entsprechenden Verkündigungsscheiben erkennt man das gleiche zugrundeliegende ikonographische Schema. Im einzelnen jedoch sind die Unterschiede beträchtlich. Die Gestalten des Aachener Fensters sind voluminöser, derber, die Aufteilung weniger klar gegliedert, während man in Judenburg sehr viel stärker vom französischen Formalismus und seiner mittel- und oberrheinischen Abwandlung beeinflusst ist. Der Meister des Aachener Fensters bewahrt sich namentlich in der Zeichnung und Charakterisierung der Gesichter viel stärker seinen sehr persönlichen Stil.

Von dem angekündigten Corpus-Werk der österreichischen Glasmalerei wird man sich eine Erhellung des Weges versprechen dürfen, der von Königfelden nach Wien und anschließend zu den Künstlern der „Herzogswerkstatt“, der zweiten Judenburger Werkstatt und zum Atelier unseres Fensters geführt hat.

Auch bedarf die Klärung, inwieweit die Malerei, namentlich das Werk des Meisters von Wittingau, die Glaskunst beeinflusst hat, einer noch ausstehenden grundlegenden Untersuchung.

Lit.: F. Kieslinger „Die Glasmalerei in Österreich“, Wien 1920, S. 79. Hier als „provinziell“ bezeichnet. Diese Beurteilung sowie die Datierung vom Verfasser später revidiert.

Ders. „Ein gotisches Glasfenster“ in „Burlington Magazin“, August 1933, S. 87, Abb. S. 89.

Erwähnung in „Diamant“, Zeitung der Glasindustrie, Leipzig, Jg. 55, Nr. 99, vom 21. 3. 1933, S. 101.

Erwähnung in „Kunst- und Antiquitätenrundschau“, Nr. 4, Ulm 1934, S. 140.

W. Frodl „Glasmalerei in Kärnten 1150–1500“, Klagenfurt–Wien 1950.

Erwähnung in Dehio „Steiermark“ 1956, S. 249/50. Demnächst ausführlich behandelt von Frodl-Kraft im Corpus-Werk über österreichische Glasmalerei.



Abbildung 33

2 Scheiben mit der Darstellung der Verkündigung  
(Abb. 34)

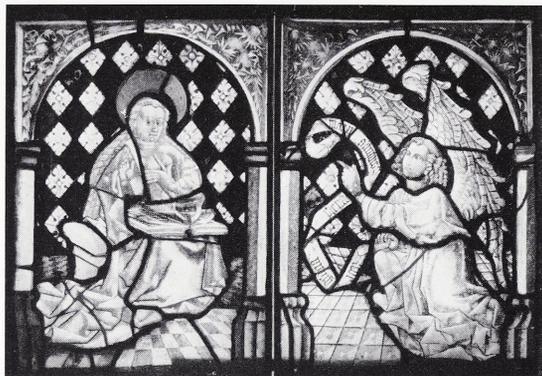


Abbildung 34

Die Verkündigungsgruppe wird unter zwei halbrunden Arkadenbögen dargestellt. Man kennt seit Jan van Eyck archaisierende Architekturteile als Symbole des Judentums. So wird auch hier „der Tempel als Schauplatz der Heilsbotschaft vom kommenden Christus“ (E. Schürer – von Witzleben) verstanden. Auf einer Bank unter der linken Arkade sitzt Maria. Sie ist nach rechts gewandt und dadurch auf den Engel in der anderen Scheibe bezogen. Die Rechte hat sie erhoben, die Linke ruht vor der Brust. Lange Haarflechten rahmen das Gesicht und sind über Schultern und Oberarme gelegt. Das diademgeschmückte Haupt ist von einem großen Nimbus hinterfangen. Ein aufgeschlagenes Buch mit einigen eingerollten Seiten liegt auf ihren Knien. Das Gewand fällt in knittrig gebrochenen Falten und liegt in fülligen Drapierungen auf dem Boden auf. Der Boden zeigt perspektivisch sich verjüngende Schachbrettmusterung. Der Hintergrund ist durch rautenförmige Rosettenmuster gegliedert. Der Engel scheint im Heraneilen niederzuknien. Er ist mit langem, tunikaartigem Gewand bekleidet, das in knittrigen Stauffalten dem Boden aufliegt. Die Linke ist erhoben, der Zeigefinger weist auf Maria. Die Rechte hält ein Spruchband mit dem englischen Gruß.

Marienscheibe H. = 55 cm, B. = 39 cm.

Engelsscheibe H. = 55 cm, B. = 39 cm.

Mittelrhein, Mitte des 15. Jahrhunderts.

Farben: Grisailletöne, Haare gelb, Bank gelb, rot-weißer Grund mit stilisierten Rosetten.

Ergänzungen: Kopf und Flügel des Engels, Architekturteile, Distelornamente.

Aus der Sammlung der Baronin von Liebig, Schloß Gondorf.

Beide Felder gehören zu einer Gruppe mittelhessischer Scheiben, die um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden. Oidtmann (a. a. O. Bd. II, P. 294/295, Abb. 469 und 470) bildet die verwandten Scheiben mit Darstellungen des heiligen Valentin und der hl. Elisabeth (Museum Schloß Rheydt) ab und datiert gegen „Ende des 15. Jahrhunderts“ wohl zu spät.

E. Schürer – von Witzleben („Ein mittelhessischer Glasmaler des 15. Jahrhunderts“ in „Das Münster“ Heft 11/12, Jahrgang 1959, S. 415 ff.) datiert zutreffend „um 1450“ und verweist auf ein stilistisch verwandtes Altärchen in der Liebfrauenkirche zu Oberwesel mit einer Madonna auf der Rasenbank und Heiligen (vgl. A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, III. [1938] S. 135). Ob sich auch die Glasmalerwerkstatt in Oberwesel befunden hat, läßt sich nicht mit Sicherheit nachweisen.

Scheibe mit der Darstellung der „Maria im Strahlenkranz“  
(Abb. 35)

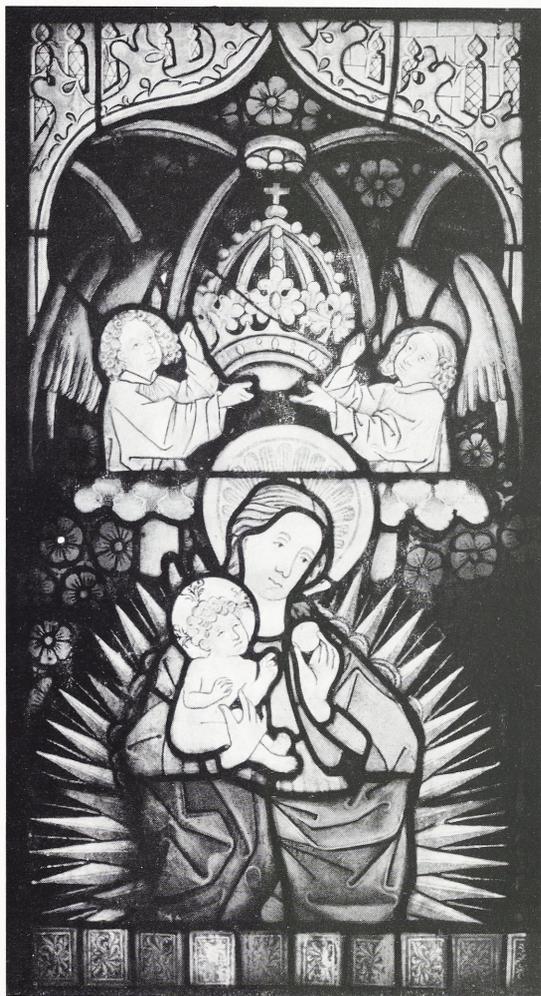


Abbildung 35

Unter einem spätgotischen Gewölbealdachin mit vorgeblendetem Tudorbogen sieht man die Halbfigur Mariens. Mit der Linken reicht sie dem unbekleideten Kind, das sie auf dem rechten Arm hält, einen Apfel. Der von üppigem Haar gerahmte Kopf ist nach links gewendet. Maria trägt über rotvioletterem Gewand einen blauen, in knittigen Falten um die Gestalt herumgeführten Mantel. Ein Strahlennimbus umgibt die Mutter-Kind-Gruppe. Zwei Engel, als Halbfiguren über Wolken, halten eine mächtige Bügelkrone über das Haupt Mariens. Der Grund ist in rotes Rosenmuster aufgelöst.

H. = 91 cm, B. = 48 cm.

*Köln oder Niederrhein, spätes 15. Jahrhundert.*

Farben: Mantel Mariens blau, Gewand rot-violett, gelber Strahlenkranz, Engelflügel grün, roter Rosengrund.

Geringe Ergänzungen: Blaue und gelbe Karos nicht zugehörig.

Aus der Sammlung der Baronin von Liebig, Schloß Gondorf.

## *2 Scheiben mit Darstellungen der „Verkündigung“ und des hl. Georg (Abb. 36 und 37)*

In einem kapellenartigen Gemach kniet Maria vor einem Betpult. Sie hat den Kopf leicht zur Seite gewandt und lauscht der Botschaft des Engels, der im anderen Scheibenfeld erscheint. Maria hat die Rechte erhoben, die Linke ruht auf einem aufgeschlagenen Buch. Ein weiter Mantel umfängt die liebliche Gestalt. Von links oben führt eine schräge Strahlenbahn zu Maria. Eine Vase mit Lilien steht auf dem Pultpodest. Der Boden des Gemaches ist schachbrettförmig gemustert. Hinter den bekrönenden Fialen der Kapellenarchitektur ist der Grund mit Blattmustern gegliedert. Der Engel kniet ebenfalls in einem Kapellenraum. Er ist in Dreiviertelansicht gegeben und beugt heraneilend das Knie vor Maria. In der Rechten hält er ein Lilienzepter, die Linke faßt ein Spruchband mit dem englischen Gruß. Gabriel trägt über der Albe eine Dalmatika mit reichen Schmucksäumen.

Die unteren Scheibenfelder sind einer Doppel-darstellung des hl. Georg vorbehalten. Links erscheint er als Drachentöter. Er trägt Sturmhaube, Plattenpanzer sowie Beinschienen und steht spreizbeinig, den linken Fuß auf den Drachen gesetzt. Der rechte Arm ist erhoben. Die Hand hält das mächtige, schlagbereite Schwert. Hinter dem kreuzgeschmückten Schild wird die linke Hand sichtbar, die die Lanze führt. Der Hals des besiegt Un-

tieres ist von der Lanzenspitze durchbohrt. Die linke Vorderpranke hat den Schaft zerbrochen. Die Szene spielt in einer felsigen Landschaft mit Baum- und Buschwerk. Rechts oben kniet betend die Prinzessin Kunigunde, die der Heilige aus der Gewalt des Drachen befreit. Eine Burganlage wird in der linken Bildecke sichtbar. Im gegenüberliegenden Feld erscheint in Dreiviertelansicht Georg in einem Kapellenraum. Er trägt wiederum ritterliche Rüstung. Lanze und Schwert sind ihm als Attribut beigegeben. Ein hermelingefütterter Mantel ist um seine Schultern gelegt.

Als Sockel dient den Bildscheiben eine dreiteilige gemalte Pfeilerarchitektur. Seitlich werden die Bildfelder von einem Ornamentstab gerahmt.

H. gesamt: 1,90 m, B. = 1,05 m;  
originaler Zustand: H. je = 0,70 m.

*Köln (Hermann Wynrich?) 1. Viertel des 15. Jahrhunderts.*

Farben: Graumalerei mit Silbergelb auf weißem Glas von grünlichem Schimmer, nur die großen Nimben in Rot und Blau.

Ergänzungen: Ornamentstreifen, Architekturteile, Sockel unten, Fialenbekrönung mit blauem Grund oben, Kopf Mariens.

Aus der Sammlung der Baronin von Liebig, Schloß Gondorf.

Die Scheiben gehören zu einem Zyklus, von dem sich weitere Teile im Berliner und im Kölner Kunstgewerbe-Museum befinden.

Lit.: H. Schmitz „Die Glasgemälde im königlichen Kunstgewerbe-Museum Berlin“, Berlin 1913, S. 33, Abb. 49.

I. Beth „Die Malerei der Renaissance“ II (Handbuch der Kunstwissenschaft), Berlin 1917, S. 383/84, Abb. 472.

Das große achtteilige Westfenster des Altenberger Domes hat als frühestes Denkmal der Kölner Glasmalerei zu gelten, in dem der neue Stil, der im letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts in der Glasmalerei führend wird, zum Durchbruch kommt. In einigen Glasgemälden hat Schmitz den Stil Wynrichs wiedererkannt, so in dem vierteiligen Fenster der Ostwand des Nordquerschiffes des Kölner Domes und in 5 dreiteiligen Fenstern im Dom zu Xanten.

Zu einem Fenster verwandter Art gehören 3 Tafeln des Berliner Kunstgewerbe-Museums mit Darstellungen der „Schmerzensmutter“ (H. Schmitz, Taf. 5), der hl. Katharina (Taf. 6) und der hl. Barbara in Gehäusen; Graumalerei auf weißem Glas. Hier finden sich auch die eigenartigen roten und blauen Gründe mit den charakteristischen, aus den schwarzen Überzügen radierten eichblattartigen Ranken. Die Scheiben haben die gleiche Höhe wie die Aachener Stücke. Zu dem gleichen Zyklus gehören auch die folgenden beiden Scheiben der Aachener Sammlung.

(Hermann Wynrich, Maler von Wesel, urkundlich genannt in Köln zwischen 1387 und 1413. Wohl der Hauptmeister in Köln im letzten Viertel des 14. und frühen 15. Jahrhundert. Beglaubigte Arbeiten sind nicht bekannt. Vgl. vor allem O. H. Förster „Die Kölner

Malerei von Meister Wilhelm bis Stephan Lochner“ 1924, P. 42 ff. – hier Besprechung der Arbeiten, die nach Ansicht des Verfassers als Arbeiten Wynrichs zu gelten haben. A. Stange „Deutsche Malerei der Gotik“ II [1936] 104; [1938] 55.)



Abbildung 36



Abbildung 37

2 Scheiben mit Darstellungen der hll. Eremiten  
Paulus und Antonius (Abb. 38 und 39)

Die Heiligen stehen in ähnlichen kapellenartigen Gemächern, wie die oben beschriebenen Figuren. Paulus im tunikaartigen Gewand mit weitem Mantel hält Stab und Buch. Antonius in Mönchstracht ist durch die Attribute des Krummstabes und der Glocke ausgewiesen. Zu seinen Füßen liegt der zertretene Teufel. Die Fußböden sind schachbrettartig gemustert.

H. = 70 cm, B. = 41 cm.

Köln um 1420/30 (Werkstatt Hermann Wynrichs?).

Farben: Grisailen vor blauem, bzw. rotem, gemustertem Grund, Halssaum des Gewandes bei Paulus gelb, einzelne kleine Architekturteile der Antoniusseibe gelb.

Ergänzungen: Rechte untere Bildecke der Paulusscheibe.

Aus der Sammlung der Baronin von Liebig, Schloß Gondorf.

Lit.: I. Beth „Malerei der Renaissance“, a. a. O., S. 383/389.

H. Schmitz a. a. O., S. 33.

Entsprechend den Berliner Scheiben (s. o.) ist der Grund in Eichblattdamast auf blauem Glas aufgelöst, doch ist die gesamte Ausführung handwerklicher. In den Aachener Scheiben sind die Umrahmungen ergänzt. Als Vorbild hierfür haben die mit Eichblättern umwickelten, durch Kronen gesteckten Stäbe gedient, wie sie die zugehörige Tafel der „Maria mit dem Leichnam Christi“ des Kölner Kunstgewerbemuseums aufweist. (Vgl. auch die Scheibenfragmente mit „Maria und Kind“, den hll. Ursula, Margareta und Johannes Evangelista vor Eichblattdamast in Burg Rheinsteine.)

Französische Scheiben haben vorbildlich gewirkt. Seit den achtziger Jahren des 14. Jahrhunderts war die Art, vertiefte Gehäuse wiederzugeben, allgemein üblich. Man hatte damit an den Stil der französischen Buchmalerei im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts anknüpfen können. Hier auch fand man Grisaillemalerei auf farbigeschachtelten oder -gerankten Teppichgründen. Als Analogie in der deutschen Malerei hat Beth auf die Figuren des sog. Heisterbacher Altars (um 1420/30) aufmerksam gemacht.

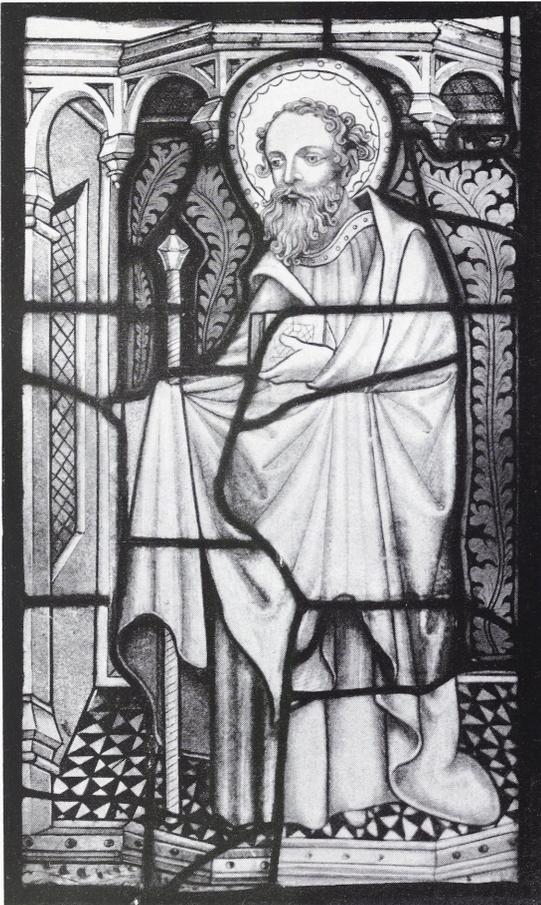


Abbildung 38



Abbildung 39

Spitzbogen-Scheibe mit Darstellung der Austreibung der Händler aus dem Tempel (Abb. 40)

Die Szene spielt in einem kirchenartigen Raum, in den der Betrachter durch eine Drei-Bogenstellung hineinsieht. Christus im langen, kordelgegürteten Rock ist durch seine Größe vor den anderen Figuren hervorgehoben. Er hat den rechten Arm er-

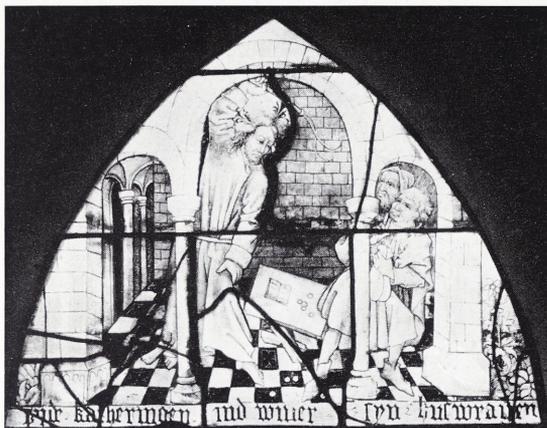


Abbildung 40

hoben und schwingt die Geißel. Vom Tisch der Wechsler sind die Münzen herabgerollt, die Händler selbst blicken ängstlich zu Christus und weichen zögernd nach rechts. Sie sind nach Zeitmode gekleidet und durch Geldbeutel gekennzeichnet. Der Boden ist schachbrettartig gemustert. Nach links schließt sich ein gewölbter Raum an. Eine Schriftleiste nennt die Stifter der Scheibe (katheringen und syn huswrauen).

H. = 44 cm, B. = 56 cm.

Köln (Hermann Wynrich?), frühes 15. Jahrhundert.

Farben: Grisaillemalerei und Silbergelb.

Aus der Sammlung der Baronin von Liebig, Schloß Gondorf.

Lit.: H. Schmitz a. a. O., S. 36.

H. Schmitz weist auf eine Vierpaßscheibe in der Wiener Albertina hin. Sie zeigt die Madonna mit einem Kanoniker in Grisaillemalerei und Silbergelb. In gleicher Technik ist eine Scheibe des Kölner Kunstgewerbemuseums gearbeitet, die den „Abschied Christi von seiner Mutter“ zeigt und stilistisch unserer Scheibe sehr nahesteht. Ein weiteres Beispiel dieser Art hat sich in einer Scheibe des Berliner Kunstgewerbemuseums mit der Halbfigur eines hl. Augustinus auf klarem, grünlich-weißem Glas erhalten. Deutlich verrät die Typik des Kopfes die stilistische Eigenart Hermann Wynrichs.

Scheibe mit der Darstellung Gottvaters, der dem Moses im brennenden Dornbusch erscheint (Abb. 41)

Im Vordergrund rechts sitzt auf bewachsenem Hügel inmitten der weidenden und ruhenden Herde Moses. Er hat die Rechte erhoben, um seine Augen vor der Leuchtkraft der Vision zu schützen. Das von reichem Haar und Bart umgebene ausdrucksvolle Gesicht ist der links oben in einer Baumgruppe im Flammenkranz sichtbaren Halbfigur Gottvaters zugewandt. Moses trägt eine turbanartige Kopfbedeckung und ein langes, in knittigen Falten fallendes Gewand. Er hat das rechte Bein über den linken Oberschenkel gelegt und streift mit der linken Hand den Schuh vom Fuß. Der Baumgruppe zur Linken entspricht rechts ein auf Felsklippen erbautes Schloß. Ein Apfelbaum hinter der Gestalt des in Dreiviertelansicht gegebenen Moses betont nochmals die Hauptfigur. Eine Stadtansicht, darüber ein bewölkter Himmel bilden den Hintergrund. Links unten sieht man das Wappen der bürgerlich kölnischen Familie Willems mit drei Leitern.

H. = 70 cm, B. = 87 cm.

Köln, um 1465.

Farben: Grisaillen, Gewand Gottvaters violett-rot, Himmel blau, Baum in der Mitte grün, Kopfbedeckung des Moses rot, Wappen ocker-gelb.

Ergänzungen: Zwei Bodenscheiben, Teile der Baumgruppe.

Aus der Sammlung der Baronin von Liebig, Schloß Gondorf.

Lit.: Katalog der Freiherr von Zwierleinschen Kunstsammlung (versteigert in Köln 1887), S. 13, Nr. 143; H. Schmitz a. a. O., S. 38/39.

I. Beth a. a. O., S. 389.



Abbildung 41

Die Scheibe gilt als wichtiges Zeugnis der in der Malerei schlecht belegten 20 Jahre nach Lochners Tod (1451).

Vergleichsweise wäre ihr eine rechteckige Tafel des Kölner Kunstgewerbemuseums „Eva mit der Schlange“ zuzuordnen. Gleich die Farbigkeit dieser Beispiele auch noch stark dem Kolorit der Lochnerzeit, so unterscheiden sie sich doch durch die Gedrungenheit der Proportionen, einen neuartigen „Naturalismus“ und eine detailreichere Wiedergabe erheblich von Scheiben dieser Periode. In Verbindung mit dem landschaftlichen Element deutet der Künstler an Stelle der Schachbrett-, Stickerei- und Webemuster auf dem blauen Hintergrund den wirklichen Himmel durch pilzförmige Wölkchen mit ausgezahnnten Rändern an, die aus dem grauen Überzug radiert sind.

Neben der „Mosesscheibe“ vertreten zwei rechteckige Tafeln im Kölner Kunstgewerbemuseum diese Entwicklungsstufe: „Heilung des aussätzigen Naaman im Jordan“ (2. Kön. 5) und „Athalia, die Mutter des Königs Ahasja von Juda läßt ihre Enkel töten, wobei der künftige König Joas von Joseba gerettet wird“ (2. Kön. 11). Die Landschaft mit Baumgruppen, Felsstücken und Burgen in den beiden ersten Tafeln erinnert an die Kupferstiche des niederländischen Meisters der Liebesgärten um 1440.

In denselben Zyklus gehören wohl zwei schmale, spitzbogig abschließende Prophetenscheiben aus derselben Werkstatt in Schloß Herrnsheim und im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, die nach örtlicher Tradition aus dem Karthäuserkloster in Köln stammen sollen.

*Scheibe mit Darstellung der Geißelung Christi*  
(Abb. 42)

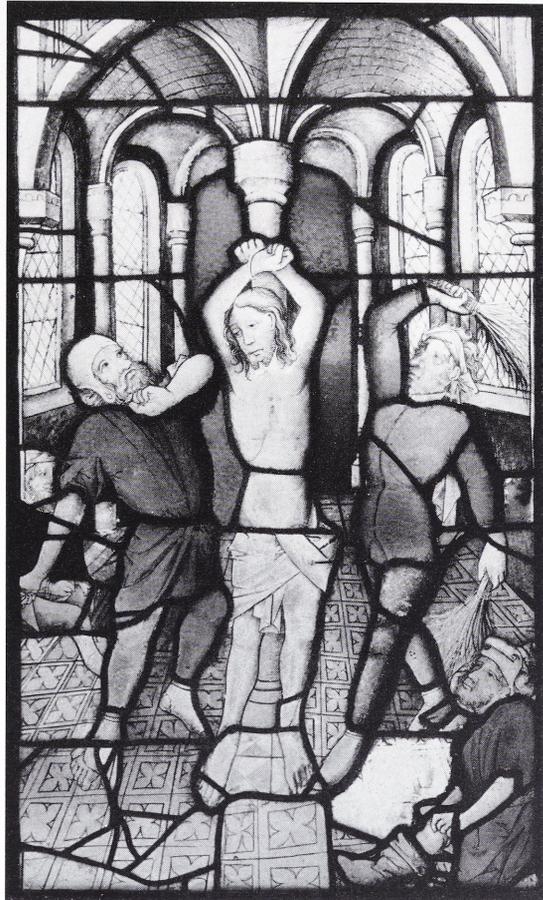


Abbildung 42

In einem gewölbten kapellenartigen Gemach steht der mit einem Lendenschurz bekleidete Christus frontal an der Geißelsäule. Die Hände sind über dem Kopf gebunden. Die Säule bildet die Mittelachse des Bildfeldes und stützt die konzentrisch auf sie zulaufenden Gewölberippen. Zwei Schergen zur Rechten und Linken in zeitgenössischer Gewandung schlagen mit Fäusten und Ruten auf Christus ein. Zwei wesentlich kleiner gebildete Gestalten hocken in den Ecken.

H. = 91,5 cm, B. = 54 cm.

Köln, um 1460.

Farben: Grisaille, rückwärtiges Gewölbe rot-violett, Mittelarkade leuchtend rot, Säulenkapitelle und Geißelsäule gelb, Gewandung des Schergen links blaues Wams, bräunlich-violette Mi-parti-Hosen, Gewandung des Schergen rechts grün-graues Obergewand, blau-gelbe Mi-parti-Hosen.

Ergänzungen: Teile des Fußbodens, Teile des Gewölbes, Füße Christi.

Aus der Sammlung der Baronin von Liebig, Schloß Gondorf.

Die Scheibe ist im Katalog der Zwirleinschen Kunstsammlung unter Nr. 35 aufgeführt. Sie war 1824 aus der Kölner Sammlung Hirn erworben worden. Im September 1887 wurde sie in Köln versteigert. Zugehörig war ein Ölbergfragment und eine

*Scheibe mit Darstellung der „Kreuzabnahme“*  
(Abb. 43)

Unsere Scheibe zeigt die absolute Abhängigkeit der Glasmalerei von der Tafelmalerei in der Zeit des ausgehenden Mittelalters besonders deutlich, ist doch die eigentliche Bildhandlung von einem gemalten Holzrahmen umgeben. Das frontal in der Mitte der Fläche stehende Kreuz gliedert das Feld. Die Füße Christi sind noch am Kreuze festgenagelt, während der Oberkörper und das Haupt mit den geschlossenen Augen schlaff auf die Schultern Josef von Arimathias herabsinken. Auf einer Leiter steht ein stutzerhaft gekleideter Mann mit Krumm-



Abbildung 43

schwert, der die linke Hand Christi hält. Josef von Arimathia trägt mönchartige Gewandung. Er ist unter der Last des Leichnams leicht gebeugt und faßt mit der Rechten nach dem herabgleitenden Körper. Eine Hügelandschaft mit Bäumen hinterfängt die Szene.

H. = 0,86 m, B. = 0,48 m.

Köln, um 1460.

Farben: Grisaille mit bräunlich-gelbem Kreuzstamm, Nimbus Christi rot.

Ergänzungen: Rechte obere Ecke, linker Arm, linkes Bein, Partie mit Krummschwert und Gürtel des auf der Leiter stehenden Mannes, Inschrifttafel des Kreuzes.

Erworben aus der Sammlung der Baronin von Liebig, Schloß Gondorf.

Lit.: H. Schmitz a. a. O., S. 40.

Scheibe mit Darstellung des „Ecce homo“  
(Abb. 44)

Vor einer festungsartigen Architekturkulisse mit großem reduziertem Torbogen steht auf bühnenartigem Podest in Profilsicht der Schmerzensmann. Ein roter Mantel ist um seine Schultern und den Unterkörper geworfen. Die Hände sind mit Stricken gefesselt, die Rechte hält das Rohr. Christus trägt die Dornenkrone. Pilatus in reicher Gewandung und mit turbanartiger Kopfbedeckung schaut auf die Menge zu seinen Füßen und weist mit der Rechten auf Christus. Aus der Schar der Gaffer und Schreier ragen Hellebarden, Lanzen und Spieße auf. Die Scheibe ist offensichtlich unten stark beschnitten. So erklärt sich auch der fragmentarische Zustand der reich gezierten Renaissance-säulen, die die Szene rahmen.

Kölnisch, nach 1512.

H. = 64,5 cm, B. = 68 cm.

Farben: Grisailletöne, Mantel Christi rot, Mantel des Pilatus gelb.

Erhaltungszustand: An der Unterkante beschnitten. Eine entstellende Verkürzung im unteren Bildviertel hatte entsprechende Ergänzungen zur Folge.

Die Scheibe ist von Dürers Kupferstich „Ecco homo“ aus der kleinen Passion (H. = 11,7 cm, B. = 7,5 cm) aus dem Jahre 1512 abhängig (B 10).

Aus der Sammlung der Baronin von Liebig, Schloß Gondorf.

Abgebildet im Katalog der Zwierleinschen Kunstsammlung; versteigert bei Lempertz, September 1887, Nr. 113, S. 8 und 10.



Abbildung 44

*Scheibe mit einer Kreuzigungsdarstellung*  
(Abb. 45 am Ende des Aufsatzes)

In strenger Frontalität baut sich die Dreiergruppe des Gekreuzigten mit Maria und Johannes auf. In der Mitte der Scheibe erhebt sich der Kreuzesstamm. Das Haupt Christi ist auf die linke Schulter gesunken. Johannes und Maria, beide in breiter Körperlichkeit gegeben, schauen zum toten Christus auf. Schädel und Gebeine kennzeichnen den Ort Golgatha. Renaissancesäulen mit Ast- und Laubwerkornamentik rahmen die Szene. In die Nischen ist mit gotischen Minuskeln eingeschrieben: „salve regina, misericordia nostra“ und „sanctus iohanes“.

Ludwig Funk (geb. 1470 Zürich, gest. 1532), wahrscheinlich nach Entwürfen von Hans Leu d. J. (geb. um 1490 in Zürich, gest. 1531, bedeutendster spätgotischer Maler in Zürich).

H. = 68 cm, B. = 58 cm.

Farben: Grisailletöne, Gewand des Johannes grün, Mantel rot, Gewand Mariens braun-rot, Mantel weiß.

Kreuz braun und gelb, Wiese grün, Acker grün-grau, Himmel blau.

Ehemals Sammlung Lord Sudeley, Toddington Castle, versteigert b. Helbing, München, Okt. 1911.

Lit.: Auktionskatalog der Galerie Fischer, Luzern (123, Juni 1957), Nr. 661.

Thieme – Becker, Künstlerlexikon, Bd. XII, S. 592.

*6 Scheiben mit Szenen aus dem Leben Bernards von Clairvaux (Ehemals im Kreuzgang der Zisterzienser-Abtei Altenberg b. Köln)*

1. Bernard mit Freunden zu Gast bei einer Dame, deren Zudringlichkeit er abweist (Abb. 46).

Die guterhaltene Scheibe ist durch einen schweren, schlichten Mittelpfeiler in zwei Szenarien geteilt: Links die reich gedeckte Tafel, an der die junge Schloßherrin dem bevorzugten Gast ihr gegenüber zutrinkt. Bernard sitzt sichtlich benommen und muß von einem Gefährten auf den Zutrunken aufmerksam gemacht werden. Am linken Bildrand eine Aufwärterin. Die Personen tragen Kleidung nach der Zeitmode. Rechts das wuchtige Bett mit dem schlafend scheinenden Jüngling. Von links naht die Verführerin.



Abbildung 46

H. = 65 cm, B. = 73 cm.

Köln, Meister von St. Severin, um 1505.

Farben: Fleisch farblos, Haar meist gelb, reichere Anwendung leuchtender Farben als in den anderen Scheiben.

Erhaltungszustand: Es fehlt ein Stück in der Unterschrift. Das Glas ist seitlich stark beschnitten. Von der Architektur des Rahmens ist beim Einbau in die Mathiaskapelle in Gondorf kaum etwas erhalten geblieben.

Aus der Sammlung der Baronin von Liebig, Schloß Gondorf.

Lit.: Oidtmann II a. a. O., Tafel 44 e, irrtümlich als von Düssel stammend bezeichnet; Kat. Hirn 51, Ms. Steffen 31, aus'm Weerth (Repert) S. 268.

2. Bernard nimmt einen an der Eucharistie zweifelnden Bruder wieder an und heißt ihn, zu kommunizieren (Abb. 47).

Wiederum vereinigt die Scheibe 2 Szenen, die nur durch einen Rundpfeiler voneinander getrennt sind. Links steht Bernard in beherrschender Profilansicht mit Abtstab und Schriftband. Zwei Mönche führen den Zweifelnden heran. Rechts schaut man in das Innere einer Kirche, vor deren Altar ein Priester unter Assistenz zweier Diakone dem ehemals Zweifelnden die Kommunion reicht. In der rechten Bild-ecke kniet der Stifter. Vor ihm sein Wappenzeichen – zwei Hundeköpfe.

Rechtedkscheibe der Normalgröße.

Erhaltungszustand: Eine alte Aufnahme Oidtmanns zeigt die Scheibe mit der unversehrten Inschrifttafel. Die Scheibe wurde für die Gondorfer Mathiaskapelle beschnitten und ein Renaissancebaldachin hinzugefügt. Die linke untere Ecke mit Stoffdraperie und Wappen ergänzt.

Aus der Sammlung der Baronin von Liebig, Schloß Gondorf.

Lit.: Kat. 1887, Bild 117, Oidtmann II, Taf. 44 f.; aus'm Weerth (Repert) S. 269.



Abbildung 47

Text der Inschrifttafel über der Gruppe: *Ego nullis assertionibus ad hoc potero induci, ut panem et vinum, quae in altari proponuntur, credam verum corpus et sanguinem esse Christi, et propterea scio me in infernum descendurum.*

Text des Spruchbandes: „*Pietas e Claravalle in infernum descendit? Absit!*“ *Si tu fidem non habes, per virtutum obediens praecipio tibi: vade, communica fide mea!*

3. Bernard besucht den greisen Abt von Châteauneuf, Bischof von Grenoble, in der dortigen Grande Chartreuse (Abb. 48).

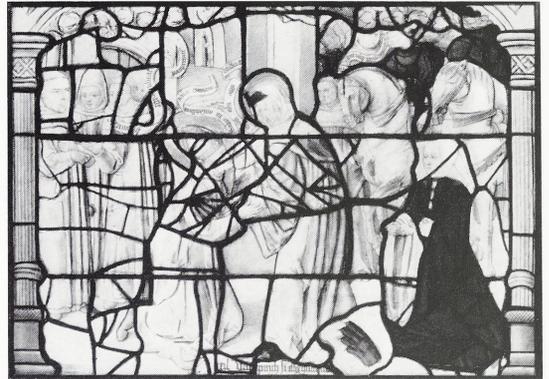


Abbildung 48

In der Mitte links sieht man ein Standbild des hl. Bruno von Köln, des Stifters des Karthäuserordens. Hugo sinkt vor Bernard in die Knie, dieser will ein gleiches tun. Höhepunkt der herzlichen Begrüßung bildet das osculum pacis der beiden Männer. Links drei Karthäuser, rechts ein Zisterzienser mit zwei Begleitern. Sie unterhalten sich über die Pracht der Reittiere Bernards. Bernard hatte nicht gemerkt, daß man ihm an Stelle seines eigenen Maultieres das Pferd seines Oheims gesattelt hatte.

Rechtedkscheibe in Normalgröße.

Erhaltungszustand: Der Stiftername (aus zwei verschiedenen Typengrößen phantasievoll zusammengesetzt) und das falsche Wappenfragment geben so wenig einen Datierungsanhalt wie der nichtzugehörige Namenszug. Der Kopf des vordersten Zisterziensers ergänzt, Unterschrift der Scheibe verloren.

Aus der Sammlung der Baronin von Liebig, Schloß Gondorf.

Lit.: Zwierlein Kat. 1887, Nr. 119, 5; Steffen 33 ff.; Oidtmann II, Taf. XLIV.

Text der Spruchbänder nach Gaufrieds von Auxerre Fragmenten:

Bischof Hugo: *Salve, tu amantissime Abba Bernarde!*  
Bernard: *Gratias ago tibi, Beatissime.*

Prior Guigo: *Stramentum hoc non indicat pauperatum!*  
Bernards Gefolge: *Fragm.: B... Episcopo... huiusque consideraverunt.*

4. Bernard als Gast bei Matthäus, Bischof von Albano. Des Bischofs Erkrankung und Genesung (Abb. 49).

In geöffneten Runde um den gedeckten Tisch sitzt Bernard zur Rechten des Bischofs. Auf dem Teller liegt gebratener Fisch. Zur Linken die Hausleute des Bischofs, rechts am Tisch ein Laie in langem Gewand mit hellem Barett. Bernard trägt Kukulle und Käppchen, der Gastgeber dagegen edelsteinbesetzten Inful und reiches Pluviale. Der Bischof reicht dem Diener Bernards Teller. Die Nebenszene – einige Tage später – zeigt den Bischof mit heftigem Fieber zu Bett. Der Diener reicht ihm den Teller und füllt aus der Wasserkanne in seiner Rechten auf.

Rechteckscheibe des Normalformats.

Erhaltungszustand: Wappenschild und Stiftername ergänzt, Klosterfrau ohne Wappen und Namenstafel original. Gewanddrapierung der Figur vorne links neu hinzugefügt.

Aus der Sammlung der Baronin von Liebig, Schloß Gondorf.

Lit.: Zwierlein Kat. 1887, Nr. 120, Ms. Steffen 36 f.; Oidtmann II, Taf. XLIV; aus'm Weerth (Repert) S. 269/270, Oidtmann II, S. 394.

Der Abt hatte mit seinen bischöflichen Begleitern die ihm für Mailand gestellten Aufgaben gelöst. Geschäfte führten ihn zum Bischof von Albano. Die heute fehlende Unterschrift dürfte auf die Vitenstelle Ernard (Mab. t. III, col. 1695) zurückgegangen sein: „Bei der gemeinsamen Mahlzeit ... übertrug der Bischof die Aufwartung seinem Diener, hieß ihn besonders auf Bernards Teller achten und befahl ihm danach, dessen Teller zu bringen und mit Wasser zu füllen. Auch ließ er Brot in kleine Stücke brechen. Dann aß und trank er ... und genas bald darauf.“

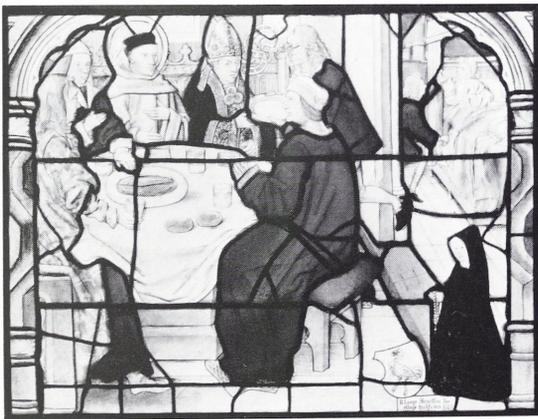


Abbildung 49

5. Bernard, rechte Hand des Papstes Innozenz auf der Synode zu Pisa (1135) und von höchstem Einfluß auf ihren Verlauf (Abb. 50).

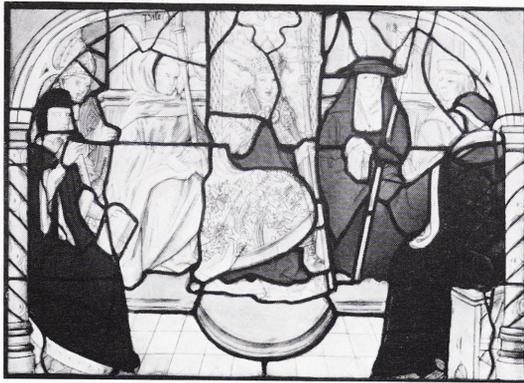


Abbildung 50

Entgegen dem Willen des französischen Königs waren Papstresidenz und Konzil nach Pisa verlegt. In strenger Symmetrie ist die Szene um Innozenz mit Patriarchenkreuz und Triregnum aufgebaut. Über dem Ganzen schwebt die Taube. Bernard sitzt zur Rechten des Papstes. Er und die beiden Bischöfe neben ihm sind im lebhaften Gespräch mit einem Fürsten vorne rechts. Der Kardinal zur Linken des Papstes und ein weltlicher Zuhörer lauschen der Unterredung.

Rechteckscheibe des Normalformats.

Erhaltungszustand: 5 alte Stücke fehlen und sind durch neue ergänzt.

Aus der Sammlung der Baronin von Liebig, Schloß Gondorf.

Lit.: Zwierlein Kat. 1887, Bild 16; Oidtmann II, Taf. XLIV; aus'm Weerth (Repert) S. 269.

Wie bei allen Gondorfer Scheiben (bis auf eine) fehlt auch hier die Unterschrift, die 1824 noch vorhanden war. Bei dem Chronisten Ernardus lautet die zugehörige Stelle: „Der heilige Abt war für die ganze Dauer der Beratungen, Urteilsprüche und Anordnungen zugegen. Ihm galt die Ehrerbietung aller.“

6. Bernard führt auf dem Laterankonzil zu Rom den zweiten Gegenpapst Viktor IV. zur Abdankung vor Innozenz II. (1138) (Abb. 51).

Im Vordergrund steht Bernard, der den Abdankenden sanft beugt. Die Tiara Anaclets ist zu Füßen des Papstes niedergesetzt. Innozenz mit Kardinälen in vollem Ornat und mit dem Patriarchenkreuz nimmt die Huldigung entgegen. Der Mittelpfeiler des Raumes zeigt am Bildrand den Ort der Handlung: Roma.

Rechteckscheibe des Normalformats.

Erhaltungszustand: Donatrix, Wappenmonogramm, Donator und Namensinschrift wohl nicht ursprünglich zugehörig.

Aus der Sammlung der Baronin von Liebig, Schloß Gondorf.

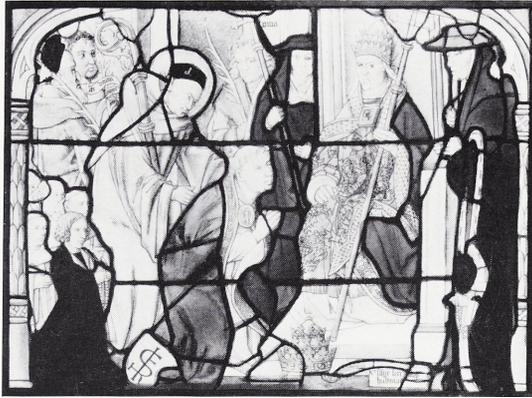


Abbildung 51

Lit.: Zwierlein Kat. 1887, Bild 118; Oidtmann II, Taf. XLIV, S. 394; aus'm Weerth (Repert) S. 269.

Die entsprechende Vitenstelle bei Alanus von Auxerre (Mab. t. III, col. 1951) lautet: „Bernard führt den seiner angemasteten Insignien Entkleideten zu Papst Innozenz heran. Die Stadt ist erfreut und voll der Glückwünsche. Der Abt von Clairvaux steht in hoher Verehrung. Von allen wird er als Vater des Friedens und des Vaterlandes bezeichnet.“

Text des Spruchbandes: *Te deum laudamus* (Es bekundet die endliche Lösung des neunjährigen Schismas).

3 Jahre sind seit der Pisaner Synode vergangen, Bernard konnte inzwischen Anaclets großen geistigen Sekundanten Petrus von Pisa seinem Papste zuführen. Bernard vermochte ferner die Verlegung des päpstlichen Wohnsitzes in die Vatikanstadt, nicht jedoch die Anerkennung seines Papstes durch Roger II. durchzusetzen. Die Bitternis vermehrte die Kunde vom Tode Kaiser Lothars (4.12.1137). Da starb Anaclet. Seiner Partei gelang es, schon am 15. 3. 1138 in dem Kardinal Gregor Conti den Nachfolger Viktor IV. zu präsentieren. Doch von Bernard bewogen, legt dieser schon nach 2 Monaten seine Insignien nieder. Die Scheibenillustration zeigt ihn vor Innozenz.

Die 6 Scheiben der Bernardsvita aus dem Kreuzgang der ehemaligen Abtei Altenberg bei Köln sind Teil eines großen Gesamtzyklus, der aus 66 Bildscheiben bestand (Abb. 52 zeigt ein Schema mit der ursprünglichen Anordnung). Angesichts der Fülle der Literatur sei auf die grundlegende Arbeit von Karl Eckert „St. Bernard von Clairvaux, Glasmalereien aus dem Kreuzgang von Altenberg bei Köln“, Wuppertal 1953, verwiesen, die unter Auswertung der bisherigen Forschungsergebnisse ausführlich über das Schicksal der Scheiben, ihre Wanderung durch Europa und Amerika, ihre ikonographische Eigenart und künstlerische Stellung sowie ihren Erhaltungszustand berichtet. (Die Angaben Eckerts wurden dem Katalog der in Aachen befindlichen Scheiben zugrundegelegt.)

In den Scheiben des Altenberger Kreuzganges besitzen wir eines der bedeutsamsten Dokumente aus der letzten Blütezeit der kölnischen Glasmalerei, darüber hinaus der Kölner Malerei überhaupt. Sie verraten Einfluß und Beteiligung des Sippenmeisters, des Bartholomäusmei-

sters, des Meisters von St. Severin, Anton Woensams von Worms und Barthel Bruyns. Die Altenberger Bernardsscheiben bedeuten Höhe- und Endpunkt der spätmittelalterlichen Kölner Glaskunst. Zwar lebt in der Domstadt die Glasmalerei noch mehr als ein Jahrhundert fort, ohne freilich noch eine individuelle Sonderleistung hervorzubringen.

Für den Bernardzyklus, namentlich aber für die Scheiben der Aachener Sammlung ist der Meister von St. Severin von besonderer Bedeutung. Unter den 64 Tafeln, die noch 1824 bei der Auktion der Sammlung Hirn in Köln versteigert wurden, sind es vor allem 4 Scheiben, die besonders deutlich den Stil des Meisters verraten. Eine von ihnen, „Bernards Versuchung durch eine Witwe“, befindet sich in der Aachener Sammlung. Die Jahreszahl 1505, wie sie sich auf einer Platte befindet, bietet einen guten Datierungsanhalt. Den Scheiben des Severinsmeisters ist die Art der Rahmung durch kannelierte Säulen aus blaß-roten, violetten oder blauen Glasstücken, spätgotische Maßwerkbekrönung in Grau und Gelb gemeinsam. Von anderen Scheiben des Zyklus, die der Sippenmeister entworfen und teilweise wohl auch ausgeführt hat, unterscheidet sich die Technik und die Farbskala. Bräunlich-graues Loth in Stupftechnik wird bevorzugt, der grünliche Ton des Glases wird der Farbskala miteinbezogen. Besonders virtuos ist das Silbergelb behandelt. Einen leuchtenden Akzent setzt der Severinsmeister durch tiefes Überfangrot – erstmals unter Verwendung von Eisenrot – im Gewand Bernards innerhalb der Jugendgeschichte. Als Mönch trägt der Heilige die weiße Kutte der Zisterzienser. Daneben dominiert in der Farbskala sattes und liches Blau sowie intensives Violett. Die Personen erscheinen in müder Haltung mit schleppendem Schritt. Der Raumvorstellung liegt noch das Kastenartige des 15. Jahrhunderts zugrunde. Langgezogene Köpfe mit häßlichen Nasen, hochsitzenden, zu dicht stehenden Augen, knocheig Stirnen und Backen, manieristisch überlangte Körper und weitfaltige, dicke Gewänder sind charakteristisch. Die Übereinstimmung mit den Gemälden des Meisters der Zeit zwischen 1500 und 1515 ist offenkundig, der Einfluß der nördlichen Niederlande unverkennbar. A. Stange würdigt den Severinsmeister ebenfalls als Glasmaler und schreibt ihm die stilistisch älteren Scheiben der Bernardsvita aus dem Kreuzgang des ehemaligen Zisterzienserinnen-Klosters St. Apern in Köln und dem Altenberger Kreuzgang zu (A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, Köln, in der Zeit von 1450 – 1515, München/Berlin 1932, S. 113; vgl. auch die Glasgemälde im Stil des Severinsmeisters im Nordschiff des Kölner Domes mit Passionsszenen, Jüngstem Gericht, hl. Laurentius, der Madonna usw.)

Als stilbestimmender Künstler der späteren Bernardsscheiben gilt Anton Woensam von Worms (nachweisbar von 1518 – 1541). Die wichtigsten nach seinen Entwürfen gefertigten Bernardsscheiben besitzt das Kölner Kunstgewerbemuseum. Eine gelangte 1957 in die Aachener Sammlung. Sie zeigt den Besuch Bernards beim Bischof von Grenoble. Offensichtlich schließt sich Woensam dem Stil des Severinsmeisters an, wenngleich die rahmenden Spitzbogenfenster mit Renaissanceornamenten, bauchigen Säulen, Akanthuslaubwerk, Delphin- und Volutenfüllungen die andere Generationslage erkennen lassen.

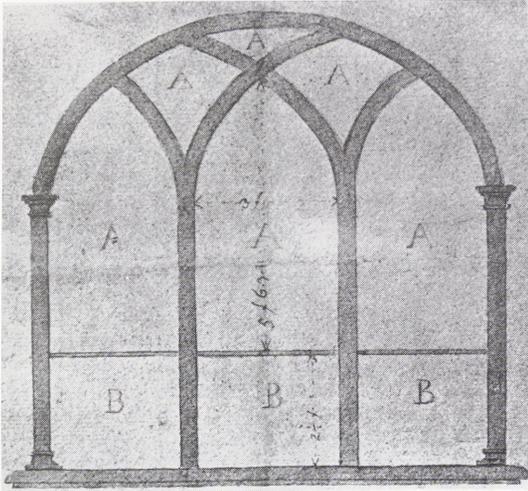


Abbildung 52

Ikonographisch gehen die Scheiben auf die Bernardsvita des Wilhelm von Thierry zurück. Andere benutzen das „Exodium magnum, Legendensammlung aus der Geschichte des Zisterzienserordens“ von Conrad Abt von Heisterbach als literarische Quelle (vgl. T. Hümpfner „Ikonographie des hl. Bernard von Clairvaux“, Augsburg, Köln, Wien 1927).

Die Bernardsscheiben gehören zu den letzten profilierten Werken der kölnischen Glasmalerei. Mit ihrer zyklischen Vollständigkeit lassen sich allenfalls noch die Steinfelderscheiben (heute z. T. London, Viktoria und Albert-Museum) Gerhart Remsichs aus den Jahren 1527 bis 1542 vergleichen, wengleich sie nicht die hohe künstlerische Qualität der Altenberger Scheiben aufweisen. Mehr und mehr tritt die Fabrikation kleiner Rundscheiben an die Stelle der großen individuellen Sonderleistungen. Damit greift man in Köln eine Technik auf, die von den burgundischen Niederlanden ausgegangen war und die der Glasmalerei mehr und mehr den profanen Darstellungsbereich geöffnet hatte. In Grisaille gemalte Handschriften wirkten vorbildhaft, während die Rundscheiben des süddeutschen Raumes stärker von Holz- und Kupferstichen abhängig waren. Aus der Blütezeit der kölnischen Rundscheiben, der Zeit zwischen 1520 und 1550, stammen drei Scheibenmedaillons der Aachener Privatsammlung. Sie tragen dem Zweck, für den sie ursprünglich geschaffen worden sind, in Format und Farbigkeit Rechnung, mußten sie doch reichlich Tageslicht in den bewohnten Raum hineinlassen. Nunmehr wird auf jede musivische Technik verzichtet und in reiner Lotmalerei, aus der sich mit dem Federkiel Schüppchen herausradieren und gelbe Höhungen eintragen ließen, auf die Scheibe gemalt. Durch das Aufschmelzen von gold-

farbigem Silbergelb ließ sich die Wirkung der braunen und rötlichen Lotfarben noch steigern.

Die Aachener Rundscheiben zeigen in ihren Minneszenen die charakteristische Verschiebung der Glasfensterikonographie, in der zu dieser Zeit Profandarstellungen gang und gäbe werden. Raumvorstellung, Figurenstil, Kostüm und Landschaftsgrund verraten das niederländisch-burgundische Vorbild. Doch mit der Art, wie hier die profane höfische Miniatur auf die Rundscheibe übertragen wird, haben wir die Grenzen, die sich unsere Betrachtung gestellt hat, überschritten, denn nunmehr hat die Glasmalerei vollends ihre Selbständigkeit aufgegeben, um ganz in den Dienst der Malerei zu treten.

Sammlungen mittelalterlicher Scheiben gibt es erst seit dem vorigen Jahrhundert, nachdem die Säkularisation zahllose Kirchen und Klöster ihrer Bildfenster beraubt hatte. Die Neubewertung des mittelalterlichen Fensters im Sinne eines kostbaren Sammelobjektes hat eine lange Vorgeschichte. Sie ist gekennzeichnet durch den Vorgang der Entfremdung, der die Bedeutung der gotischen Lichtwände vergessen ließ und dem Kirchenraum seine unirdische Lichtfülle nahm. Schon das Barockzeitalter hatte seine eigene Lichtmystik, die an die Stelle des Lichtes als Symbol des Strahlenglanzes Gottes das Licht selbst setzte, wie es etwa die Lichtaureole der Taube des Geistes über Berninis Cathedra Petri im Petersdom sinnfällig macht. Auch als man vor dem gotischen Chorthauptfenster in der Kirche St. Lorenzen bei St. Marien im Mürital einen Barockaltar errichtete, dessen hoher Retabelaufbau die Szenen aus dem alten und neuen Testament im Fenster fast völlig verdeckte, wurde die Heimatlosigkeit des gotischen Fensters offenbar. Es ist nun nicht länger das Medium, das das neue Licht zum Leben erweckt, wie es Abt Suger von St. Denis beschrieben hat. Damit hat das mittelalterliche Fenster seine Funktion verloren, ein Licht zu spenden, in dessen Schein die Vision des Evangelisten Matthäus anschaulich wurde: „Als dann werden die Gerechten leuchten wie die Sonne im Reiche ihres Vaters.“

Dieses Licht aber strahlt nur dort, wo Gott gegenwärtig ist – in der Kirche, dem Abbild des himmlischen Jerusalem, denn „diese Stadt bedarf nicht der Sonne noch des Mondes zu ihrer Erleuchtung, denn die Herrlichkeit Gottes erhellt sie und ihre Leuchte ist das Lamm“.

So findet sich das Glasfenster als Sammelobjekt in einer gänzlich neuen Situation, in der der ästhetische Reiz der Farben, das expressive Element der Bleiruten, die Schönheit der Komposition eine gesteigerte Bedeutung erfahren.

Vor dem ehemaligen Chorthauptfenster aus St. Lorenzen – wir wählen es als stellvertretendes Beispiel für alle besprochenen Scheiben – wird im

Betrachter der Wunsch lebendig, etwas über die alte Ordnung zu erfahren, in der dieses Fenster gestanden hat. Wir fragen nach der Kirche, für die es geschaffen wurde, nach dem Ort, an dem es sich befand, nach der Bedeutung seines Inhaltes und seiner übergeordneten Funktion im Raumganzen.

Das Fenster war für die Pfarrkirche St. Lorenzen bei St. Marien im Mürztal geschaffen worden, eine Pfarre, die schon 925 als „ecclesia ad Morizam“ erwähnt wird. In der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts hatte man die noch heute stehende spätromanische Pfeilerbasilika gebaut, die um 1343 einen gotischen Chor erhielt. Das Mittelfeld seines Fünffachtelschlusses war dem großen Bildfenster vorbehalten, das man kurz nach der Fertigstellung des architektonischen Gerüsts einsetzte und es zum Teil eines Ganzen machte, das in seiner Sinnbedeutung von allen verstanden wurde. Das Fenster schloß eine Altarretabel aus, denn sein Bildprogramm vertrat die Stelle eines solchen. Seine Szenen, die vom Licht durchschienen, in edelsteinhaftem Glanz aufleuchteten, hatten zudem einen anderen Realitätsgrad, wie ihn Retabeldarstellungen in späterer Zeit nicht mehr aufweisen. Die Bildfelder des Fensters müssen in engem Zusammenhang mit der Meßfeier am Altar gesehen werden, denn in der Bildhaftigkeit des Fensters wird sichtbar und anschaulich, was sich im Opferkult auf dem Altar vollzieht. Von hier wird man die ursprüngliche Aufeinanderfolge der Scheiben rekonstruieren können, deren Darstellungen von der Verkündigung bis zum Abendmahl und Kreuzestod aufstieg, überhöht vom Bild des Lammes mit dem Siegeszeichen des Auferstandenen.

Nach Art der *Biblia pauperum* begleiten die propädeutischen Szenen des alten Bundes das Heilsgeschehen des neuen Testaments. Verheißung und Erwartung stehen neben der erfüllten Offenbarung. Die Formensprache, deren sich der Glaskünstler bedient, gleicht einem urwüchsigen Dialekt, der dem Kirchenvolk des Mürztals die überfeinerte Sprache der französischen Spätgotik verständlich machte. Da bleibt kaum mehr Raum für einen durchgehenden Ornamentrapport, die rustikale Kraft des Erzählers sprengt die rahmende Architektur und scheut selbst vor Überschneidungen nicht zurück. Dadurch geht der übergeordnete formale Zusam-

menhang verloren. Die Bildfelder sind nurmehr durch die stets wiederkehrenden, ungebrochen leuchtenden Farbtöne miteinander verbunden. Das Fehlen des zusammenfassenden Ornamentkanons deutet auf eine relative Zunahme illustrativer Elemente hin, wie sie für die Spätzeit des gotischen Glasfensters charakteristisch ist. Zum geistigen Erleben gesellt sich die Freude an sinnhafter Wahrnehmung, zum „Strahlenglanz Gottes“, von dem die Apokalypse spricht, die Schönheit seiner Welt, die man im Begriffe war, erneut in Besitz zu nehmen. Diesem begehrenswerten Besitz wird man in Zukunft vieles opfern. In St. Lorenzen im Mürztal wird es das Hauptfenster des Chores sein.

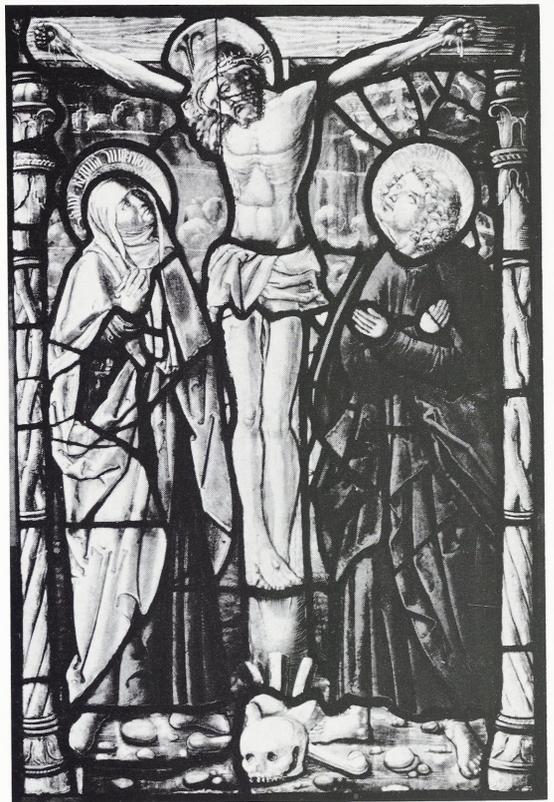


Abbildung 45