

Dargestellt an der Bildnisscheibe des Dr. Lorenz Tucher von 1485

*Ursula Frenzel*

Das Germanische Nationalmuseum besitzt seit 1968 in seiner bedeutenden Glasgemäldesammlung eine vorzüglich erhaltene und datierte Stifterscheibe des Propstes Dr. Lorenz Tucher (Abb. 1/2, 4). Sie stammt aus der Sammlung Dr. Bremen, Krefeld, und befand sich zuvor im Besitz von W. Randolph Hearst, USA. Da die Scheibe wahrscheinlich schon im 19. Jahrhundert aus Deutschland abgewandert ist<sup>1</sup>, war sie bisher der Forschung kaum bekannt. 1958 veröffentlichte sie Peter Strieder zum erstenmal<sup>2</sup>. Die hohe Qualität des Bildnisses, die freie Handhabung des Wolgemutschen Formengutes, die lebendige Zeichenweise und die Lesung der Datierung auf 1487 veranlaßten Strieder, die Tucherscheibe dem jungen Albrecht Dürer zuzuschreiben. In der unterschiedlichen Erfassung des Menschen erweisen sich nach ihm Wolgemut und der Meister der Tucherscheibe als Vertreter zweier Generationen, wobei der erste noch spätgotisch gebunden ist, der zweite dagegen bereits die Schwelle zur Neuzeit überschritten hat.

Ludwig Grote fand in einer Veröffentlichung der Tucher von 1764 den Hinweis, daß die Glasmalerei aus der Stadtpfarrkirche St. Michael in Fürth stammt<sup>3</sup>. Von seiten der Paläographie ist die Lesung der Datierung von 1487 auf 1485 korrigiert worden, so daß von daher schon die Autorschaft des jungen Dürer ausscheidet<sup>4</sup>. Zum anderen sind in den letzten Jahren entscheidende Vorarbeiten für die Erforschung der Chorverglasung von St. Lorenz sowohl im Rahmen der Arbeiten für das Corpus Vitrearum Medii Aevi als auch durch umfassende Restaurierungen geleistet worden, so daß die Tucherscheibe in ihrem Verhältnis zu den gleichzeitigen Werken der Nürnberger Glasmalerei neu beurteilt werden muß<sup>5</sup>.

Das 83:50 cm große Glasbild stellt Propst Dr. Lorenz Tucher dar, der von 1478 bis 1496 Pfarrherr von St. Lorenz und vorgesetzter Geistlicher der St. Lorenz inkorporierten Fürther Hauptkirche St. Michael war<sup>6</sup>. Die Scheibe gehört zu einer Fensterstiftung von 1485 in dem neu erbauten Chor von St. Michael. Von diesem Chor Neubau berichtet die Chronik der Stadt Fürth: „1482 — Erbauung des Chors der St. Michaeliskirche. Pfarrer Tucher von St. Lorenz in Nürnberg ließ ein Fenster daran machen“<sup>7</sup>. Der Chor muß spätestens 1485 geweiht worden sein, denn aus diesem Jahr stammen die ersten urkundlich gesicherten Stiftungen. Von den sieben Chorfenstern, die ursprünglich komplett farbig verglast waren, hat sich bis auf die Tucherscheibe nichts erhalten, denn „1815 wurden auch die schönen Glasmalereien, die den Chor zierten, beseitigt und nur einige unbedeutende zurückgelassen“<sup>8</sup>. Vier Fensterstiftungen sind archivalisch oder in Nachzeichnungen zu belegen, und die Stiftung des Chormittelfensters kann rekonstruiert werden. Es handelt sich um private Stiftungen der Bamberger Dompropste im Chormittelfenster 1, der beiden Pfarrherren Dr. Lorenz Tucher in s II und Conrad Held in n II, sowie der Nürnberger Familien Lienhard Held in s V und Niklas Koeler<sup>9</sup>. Die schmalen, zweibahnigen Fenster mit einer lichten Breite von einem Meter enthielten bis zur Maßwerkzone je zehn gemalte Rechteckscheiben. Nur das Chormittelfenster und das letzte Fenster auf der Südseite s V sind dreibahnig angelegt mit ehemals je zwölf gemalten Rechteckscheiben.

Das ikonographische Programm der Chorverglasung ist nicht bekannt. Gesichert ist nur, daß die drei mittleren Chorfenster bei der Vergabe des Fensterrechtes entsprechend denen von St. Lorenz angeordnet waren: Zu Seiten des Chormittelfensters die Stiftungen der beiden obersten Pfarrherren, des Propstes Lorenz Tucher und des Pfarrers Conrad Held, des Initiators des Chor Neubaus. So befand sich die Tucherstiftung in dem zweibahnigen Fenster s II. Die Bildthemen des Fensters sind nicht überliefert. Seit kurzem ist lediglich bekannt, daß der gelehrte Propst für seine 1601 vollständig erneuerte Fensterstiftung s VI von 1481 in St. Lorenz das seltene Thema der Hostienmühle gewählt hatte<sup>10</sup>. Nur die

unterste Zeile des Fürther Fensters kann rekonstruiert werden. Als Gegenstück zu der Stifterscheibe in 1b war in 1a ein Hl. Lorenz dargestellt, der in dem Falle nicht nur Namenspatron des Stifters, sondern im weiteren Sinne auch Patron der Kirche von St. Michael war<sup>11</sup>. Wie sonst häufig in der Glasmalerei, war auch das Tucherfenster nicht nur eine fromme Privatstiftung, sondern spiegelt als ein Geschichtsdokument die kirchenrechtliche Situation der Freien Reichsstadt Nürnberg und des Hofmarktes Fürth am Ende des 15. Jahrhunderts wider. Schon seit der Mitte des 14. Jahrhunderts war der Pfarrer von St. Lorenz ebenfalls Oberpfarrer von St. Michael. Seit 1474 übte Nürnberg in den ungraden Monaten das Präsentationsrecht über St. Lorenz und St. Michael aus, und ab 1478 unterstand St. Michael auch in der Jurisdiktion dem Propst von St. Lorenz in Nürnberg. Propst Lorenz Tucher erscheint also auf dem Glasgemälde nicht nur als gläubiger Stifter, sondern als vorgesetzter geistlicher Würdenträger, der die neugewonnene kirchenrechtliche Stellung von St. Lorenz gegenüber dem Bamberger Bischof vertritt<sup>12</sup>. Der bevorzugte Platz neben dem Chorhauptmittelfenster entspricht dieser Repräsentation.

Auf der Stifterscheibe ist Lorenz Tucher ein jugendlicher Mann in Kanonikerkleidung. Über einer violetten Soutane, die am Unterarm und an den Füßen sichtbar wird, trägt er ein weißes Chorhemd und eine mit dunklen Pelzquasten besetzte braune Pelzalmucia; sein Haupt bedeckt ein rotes Birett. Der Geistliche kniet nach links in einem gotischen Kapellenraum, dessen rechte Wand ein roter Vorhang mit Granatapfelmuster schmückt und den hinten ein blauer Rankengrund beschließt. Auf dem braunen Betpult liegt ein aufgeschlagenes Gebetbuch, in dem er blättert. Der leicht erhobene Blick des ins Dreiviertelprofil gedrehten Gesichtes wendet sich seinem ursprünglich wohl in der Gegenseibe dargestellten Namenspatron St. Lorenz zu. Die großen, „verhangenen“ Augen bestimmen unter einer breiten Stirn die Erscheinung eines in Andacht versunkenen Mannes, dessen Bewußtsein mit Vorstellungen erfüllt ist, die nichts mit der ihn umgebenden Dingwelt zu tun haben<sup>13</sup>. Die kräftige Nase ist mit leicht abgesetzter Nasenspitze scharf umrissen. Der leicht geöffnete Mund mit der vollen, kurz angesetzten Unterlippe weist in den Winkeln Vertiefungen auf. Der Physiognomie des Gesichtes entspricht die Bildung der im Umblättern innehaltenden Hände. Die leicht abgewinkelten, schlanken Finger mit den schmalen Nägeln, die ein Stück der Fingerkuppe freilassen, wirken etwas steif und hölzern.

Das Bildnis wird seitlich von weißen Säulen mit violetten Basen und Kapitellen gerahmt, die einen mit gelben Blattranken verzierten Rundbogen tragen. Zwei grüne Fabeltiere in den oberen Eckzwickeln sind ebenso wie die Architektur flüchtiger gezeichnet. Rechts ist ein großer, schräg ins Bildfeld ragender Wappenschild der Tucher angebracht. Die Scheibe beschließt unten eine weiße Inschrifttafel: *Laurencius Tucher decretoru(m) doctor / canonicus Ratispon (ensis) s(an)cti Laurencii / in Nurnberg plebanus 1485*.

Die ausgewogene Komposition ist auf Symmetrie bedacht. Die pyramidal in die Mittelachse des Bildfeldes gesetzte Stifterfigur hebt sich reliefartig von der Raumkulisse ab. Dem Gewicht des aufgeschlagenen Buches entspricht der schräg gestellte Tucherschild.

Der Erhaltungszustand der auf der linken Seite beschnittenen Scheibe ist vorzüglich. Sie weist nur geringfügige Ergänzungen auf: Ein grünes Flickstück zwischen den Fabeltieren besteht aus mittelalterlichem Glas, das aus einer anderen Scheibe der gleichen Zeit stammt<sup>14</sup>. Neu eingefügt sind das gelbe Dreieck zwischen Buch und Säule und das Mittelstück der linken Säule. Die Kaltmalerei bei den Fabeltieren und an den Pelzquasten wurde bei der jüngsten Restaurierung beseitigt, ebenso zahlreiche störende Notbleie an den Händen und im Gewand. Die Schwarzlotmalerei befindet sich auf Grund der jahrzehntelangen musealen Unterbringung in einem bemerkenswert guten Zustand und läßt sich in ihrer Erhaltung mit keinem der gleichzeitigen in situ befindlichen Nürnberger Glasgemälden vergleichen. Nicht nur die Halbtonbemalung ist mit allen Feinheiten erhalten, sondern der gesamte graphische Aufbau bis in die verschieden abgestuften Schraffuren der Zeichnung und Modellierung.

Die plastische Modellierung des Kopfes bewirken zum Teil malerische Mittel, indem aus dem feinkörnigen, braunen Überzug Glanzlichter auf Stirn, Nasenrücken, Augenlidern, Wangenknochen, Mundwinkeln, Unterlippe und Kinn herausgestupft sind. Die



1 Michael Wölgemut: Bildnisscheibe des Dr. Lorenz Tucher. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



2 Ausschnitt aus der Pelzalmucia des Dr. Lorenz Tucher. Vgl. Abb. 1



3 Ausschnitt aus der Pelzalmucia des Dr. Konrad Konhofer. Vgl. Abb. 8

Lichter auf dem Augapfel und die zarten hellen Linien um die Lider sind ausradiert. Der Halbton verdichtet sich über der Stirnmittelnah und der unteren Wangen-Kinnpartie. Im wesentlichen beherrscht aber ein graphisches Liniengerüst das Porträt und ordnet sich die Halbtonmalerei diesem unter. In stark deckenden Konturen sind die Hauptteile des Gesichtes (Abb. 4) angelegt. Dazu treten Schraffuren über den Augenlidern, am Nasenrücken und an der Wangen- und Kinnpartie. Die Augenbrauen überspannen in flachen Bogen die Augenhöhlen, wobei ein gewisses Abtasten in der Erfassung der Form spürbar wird. Über dem Hauptkontur, der in kleinen Haken die Begrenzung der Nasenwurzel überschneidet, sind noch dünne Linien in Art einer Vorzeichnung sichtbar. Die Augenlider legen sich fest um den Augapfel und laufen im inneren Augenwinkel in einer halbrunden Bucht zusammen. Mandelförmig öffnet sich die Lidspalte. Das Oberlid lagert sich breit über das Auge und bedeckt einen Teil des oberen Halbkreises der Iris. Die Schwere und Plastizität des Augenlides betonen noch die Doppelkonturierung am Lidsaum und die bogenförmige Abgrenzung zur Augenhöhle. Die zwischen Oberlid und Braue liegende Falte, die sich als Dreieck zur Schläfe hin öffnet, wirkt formelhaft erstarrt. Die Stellung der leicht nach oben gerichteten Augen ist ungleich, der Umriss der großen Nase mit der breiten Nasenwurzel klar und festgefügt, vom Nasenflügel aus die Nasolabialfalte zart angedeutet. Die keilförmige, „perspektivisch“ nicht richtig verkürzte Rinne über der schmalen Oberlippe verläuft im Nasenloch. Unter der vollen, in der Mitte leicht gekerbten Unterlippe liegen kurze Schattenschraffuren und leicht abgesetzt das rundliche Kinn. Der durch die breiten Backenknochen bewegte Wangenkantur hebt sich von dem dunklen Grund des Pelzkragens ab. Die klar und erschöpfend modellierten Teile des Gesichtes sind sowohl ausgeprägte, scharf konturierte Einzelform als auch Teil des Ganzen. Obwohl Physiognomik und Mimik der Sache nach scharf zu trennende Begriffe sind, ergänzen sich im Tucherporträt beide im Sinne der Ausdrücklichkeit eines bestimmaren, individuellen Menschen.

Es ist unverkennbar, daß in der herben, holzschnittartigen Zeichnung des Gesichtes, vor allem in der Augenpartie, eine gewisse Härte liegt, die vermutlich auf die übertragende

Hand eines Glasmalers zurückzuführen ist, der sich streng an die Kartonvorlage gehalten hat. Die stoffliche Wiedergabe der Pelzalmucia und des Chorrockes wirkt dagegen lebendig und frei, von der Frische einer Federzeichnung. Der Aufbau der Zeichnung erfolgte in mehreren Schichten: Halbtonbemalung, stark deckender Kontur und darüber die Schraffur. Dazu tritt bei den Faltenpartien noch Rückseitenbemalung. Schwungvoll und locker sind die Parallel- und Kreuzschraffuren (Abb. 2) gesetzt. Neben dem kurzen, kräftigen Strich treten feine dünne Linien auf, die sich nach unten verdicken und manchmal zu einem kleinen Häkchen umbiegen. Den weichen Faltenwurf der Pelzalmucia erzeugen kräftig deckende Pinselstriche, über die sich eine Folge von kurzen, dicken Parallelschraffuren oder flüssig hingezogenen Zickzacklinien lagert. Inseln von verschieden abgestuften Parallel- oder Kreuzschraffuren vermitteln den Eindruck der Stofflichkeit eines weichen Pelzes (Abb. 2). Bei dem leinenen Chorrock dagegen sind die Falten röhrenförmig und brüchig-spröde gebildet. Die Faltenstege werden von festen, breiten Strichen begrenzt, die manchmal weich in stumpfen Winkeln knicken und schlaufenförmig auslaufen oder unvermittelt hart in einen spitzen Winkel übergehen. Entlang den Konturen laufen verschieden gestufte Parallelschraffuren oder Lagen von feinen, dünnen Strichen. Bei den weichgeschwungenen, durchgezogenen Gewandbahnen wird der Kontur von einem hellen Lichtsaum begleitet, der aus dem Halbton radiert ist. In den Faltenmulden strahlen die Schraffengitter oft fischgrätenartig in die Halbtonbemalung aus, oder sie verdichten sich zu tiefschwarzen Gründen, von denen sich die blanken, ausradierten Lichtstege der Falten stark plastisch abheben.

Neben rein handschriftlichen Symptomen, die sich vor allem in der Behandlung der Oberfläche äußern, weist das Tucherbildnis noch eine Reihe formaler Eigenheiten in der Bildung von Gesicht (Abb. 4), Händen und Faltenwurf auf, die auf einen bestimmten Werkstattzusammenhang weisen. Betrachtet man es im Rahmen der Nürnberger Bildnistradition, so finden sich in den Werken Michael Wolgemuts zahlreiche formale Übereinstimmungen. Handelt es sich dabei um einen allgemeinen Schul- und Zeitstilzusammenhang oder gibt es spezifische Merkmale, die es ermöglichen, das Glasgemälde enger mit der Kunst Wolgemuts zu verbinden? Sein beachtlicher Beitrag zur spätgotischen Bildnismalerei wurde von der Forschung bereits herausgestellt<sup>15</sup>. Wenn man die für Wolgemut gesicherten Porträts zusammenstellt und die nach Naturstudien angelegten Köpfe der eigenhändigen Altartafeln hinzunimmt, so erhält man relativ viele Vergleichsmöglichkeiten, die fast zwei Jahrzehnte seines Schaffens und der Entwicklung seiner Porträtkunst umfassen. Die Reihe der selbständigen Bildnisse beginnt mit dem fein empfundenen Täfelchen der Ursula Tucherin von 1478 (Kassel, Gemäldegalerie) und endet mit dem überscharf charakterisierten, in der linearen Übersteigerung schon formelhaft erstarrten Porträt des Perckmeister von 1496 (Nürnberg, GNM).

Es fällt auf, daß alle Bildnisse im Dreiviertelprofil angelegt und sowohl in der tektonischen Struktur als auch im graphischen Aufbau verwandt sind. Meist sind die Köpfe im Verhältnis zum Körper groß und schwer, die einzelnen Teile des Gesichtes klar und fest im Umriß und oft graphisch spröde in der Form. Die Bildung von Stirn, Nase, Augen, Wangen- und Kinnpartie, selbst von Händen und Fingern ist mehr typisch als individuell. Einmal gefundene Lösungen werden beibehalten und kaum variiert. Die bei allen Bildnissen sehr einheitliche Lichtführung konzentriert sich oft punktförmig auf der Nasenspitze. Nur das Bildnis des Levinus Memminger (Lugano, Schloß Rohoncz) weicht von dem Schema ab (Abb. 6): Die Schattierung des Nasenrückens, vor allem der Nasenspitze, erzielt hier einen besonderen, individuellen Zug. Schon am Zwickauer Altar (Abb. 5) werden plastische Wirkungen meist mit graphischen Mitteln erreicht. Die Modellierung der Gesichter und Gewandpartien setzt sich aus feinen Strichlagen in sehr lichten, zarten Farben zusammen. Die graphische Umschreibung der einzelnen Gesichtsteile führt im Verlauf von Wolgemuts Schaffen zu linearer Übersteigerung und einem gewissen Formalismus. Diese Tendenz ist schon am Zwickauer Altar zu spüren, wenngleich hier einige bildnishafte Köpfe, vor allem im Sippenbild, noch ganz von der feinsinnigen, lebendigen Porträtauffassung Pleydenwurffs getragen sind. Am Memminger-Altar und an der Beweinung (Nürnberg, St. Lorenz; um 1485), aber auch am Straubinger Altar verselbständigen sich



4 Michael Wolgemut: Kopf des Dr. Lorenz Tucher. Vgl. Abb. 1

die Liniengebilde um Stirn, Nase, Augen und Wangen mehr und mehr. Sie erstarren gegen 1490 zur Manier, was auch in der Physiognomie der Gesichter des Geistlichenflügels (Nürnberg, St. Lorenz) zu beobachten ist. Spezifische Eigenarten der Formbildung wie das Übergreifen der Augenbrauen über die Begrenzung der Nasenwurzel als Ansatz der Vertikalstirnfalte, die unorganische Dreiecksfalte zwischen Oberlid und Braue und die aufgeworfene, volle Unterlippe finden sich seit dem Zwickauer Altar bis hin zum Schatzbehalter und der Schedelschen Weltchronik an eigenhändigen Arbeiten Wolgemuts und seiner Werkstatt. Obwohl er in seinen Bildnissen das statische Gepräge der körperlichen Erscheinung kaum variiert und nur in der Zeichnung der Augenbrauen und Lider, in der Schattierung der Nase oder in der leichten Veränderung des Mundes Individualität sucht, beeindrucken sie in der scharf akzentuierten Form und dem eindringlichen Ernst ihrer Charakterschilderung.

Die Tucherscheibe fügt sich somit zwanglos in die Reihe der Wolgemut-Bildnisse ein. Zeitlich steht sie zwischen dem Assistentenkopf aus der linken Männergruppe des Zwickauer Sippenbildes und dem Porträt des Levinus Memminger (Abb. 5/6). Der Zwickauer Kopf wirkt in seiner zurückhaltenden, empfindsamen Porträtauffassung wie ein Gegenstück zu dem Bildnis der Ursula Tucherin. Der Einfluß Pleydenwurffs ist hier noch stark zu spüren, ohne daß jedoch dessen großartige Leistung mit der Zartheit des malerischen Vortrages, der tiefen Beseeltheit und geistigen Durchdringung des Löwenstein-Porträts (Nürnberg, GNM) erreicht wird. Der Vergleich beider Bildnisse zeigt deutlich die Eigenart und zugleich die Grenze der Wolgemutschen Kunst. Bei ihm sind die einzelnen Teile des Gesichtes fest gefügt, lebendig und durchsichtig modelliert. Wie in tieferer Absicht entsprechen die großen schweren Formen dem herben Ernst seiner Menschauffassung und geben dem Zwickauer Kopf Eindringlichkeit und Gewicht.

Das Glasgemälde teilt mit dem Zwickauer Assistentenkopf nicht nur die mimische Variation der Blickrichtung und damit eine verwandte Aussage, sondern stimmt auch formal in der Bildung von Stirn, Nase, Mund und Kinn weitgehend überein. Gegenüber dem schlich-



5 Michael Wolgemut: Männerkopf aus der Hl. Sippe des Zwickauer Altares

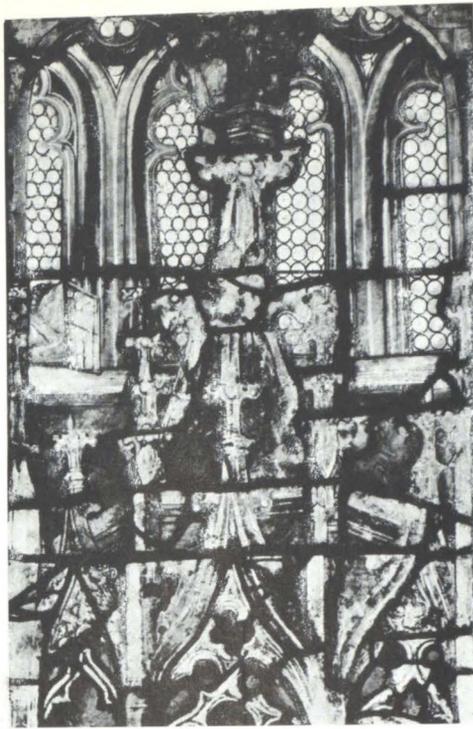


6 Michael Wolgemut: Kopf des Levinus Memminger. Lugano-Castagnola

ten Ernst des Zwickauer Kopfes wirkt das eindrucksvolle, ganz auf Repräsentation angelegte Bildnis des Levinus Memminger kühl, distanziert und verfestigt in der Form. Die Zeichnung ist außerordentlich präzise und routiniert, hat aber dadurch von der lebendigen Frische und dem zarten Linienspiel des Zwickauer Kopfes verloren. Das Bildnis ist sicher nach der Tucherscheibe, vielleicht gegen 1486/87 entstanden<sup>16</sup>.

Wenn man in Michael Wolgemut zumindest den entwerfenden Künstler der Tucherscheibe sehen muß, erhebt sich die Frage, ob dies nur ein vereinzelter Entwurf für ein Glasfenster nach St. Michael in Fürth war oder ob sich die Tätigkeit des Meisters an weiteren Werken der Nürnberger Glasmalerei nachweisen läßt. Schon Henry Thode hat versucht, die Autorschaft Wolgemuts für das Kaiserfenster von St. Lorenz in Anspruch zu nehmen, ohne daß seine Argumente zu überzeugen vermochten<sup>17</sup>. Später war es Johannes Schinnerer, der Wolgemuts Tätigkeit als Entwerfer besonders für das Konhofer-, aber auch das Kaiserfenster von St. Lorenz vermutete<sup>18</sup>. Hans Wentzel hat nach Wolgemuts Einfluß am Knorrfenster gefragt<sup>19</sup>. P. Strieder sah trotz zeitlicher Nähe keine unmittelbaren stilistischen Verbindungen zwischen der Tucherscheibe und der Chorverglasung von St. Lorenz<sup>20</sup>. Die neueren Forschungen zu Wolgemut haben diese Hinweise nicht zur Kenntnis genommen. Alfred Stange und Gerhard Betz ziehen nicht einmal die Möglichkeit einer Tätigkeit Wolgemuts als Entwerfer für die Glasmalerei in Betracht<sup>21</sup>.

Von der Chorverglasung von St. Lorenz sind aber die beiden undatierten Fenster der Chorhauptmitte, das Kaiserfenster I und das Konhoferfenster II, eben doch von besonderem Interesse für die Wolgemut-Forschung. Sie wurden bisher durch vergleichende Stilkritik mit der Tafelmalerei zwischen 1485 und 1490 datiert<sup>22</sup>. Inzwischen haben sich wichtige Anhaltspunkte sowohl für die Datierung als auch für die künstlerische Herkunft der Fenster ergeben. Die Chorverglasung gründet sich in Komposition, Farbigkeit und Zeichenstil nicht auf eine festfundierte Glasmalereitradition, sondern teilt mit der Tafelmalerei und der Graphik wesentliche künstlerische Gemeinsamkeiten, was durch zahlreiche Übereinstimmungen nachzuweisen ist. In der Konzeption und zum Teil auch in der Ausführung



7 Detail mit geöffnetem Fensterflügel aus dem Konhoferfenster (vgl. Abb. 8). Nürnberg, St. Lorenz

geht sie, unter Beteiligung selbständiger Mitarbeiter, auf Michael Wolgemut zurück. Da es im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht möglich ist, auf die vielschichtige Problematik einzugehen, müssen wir uns in einem allgemeinen Überblick auf das Kaiser-, Konhofer- und Tucherfenster-Süd von St. Lorenz<sup>23</sup> beschränken.

Die Monumentalinschrift an der Westseite des südlichen Chorseitenschiffes bezeugt, daß der Chor 1439 begonnen und zu Ostern 1477 vollendet wurde. Bereits 1476 wurde das erste, durch Inschrifttafel und Datierung gesicherte Fenster n II durch den damaligen Pfarrherrn von St. Lorenz, Dr. Peter Knorr, gestiftet<sup>24</sup>. Wenig später, vermutlich zur Chorweihe, war das durch einen Ratsverlaß von Ende Juli 1477 fixierte Chorthauptmittelfenster, eine Stiftung Kaiser Friedrichs III., vollendet<sup>25</sup>. Ihm folgten 1478/79 das Konhoferfenster s II als posthume Stiftung des Pfarrers von St. Lorenz und Dompropstes zu Regensburg, Dr. Konrad Konhofer (gest. 1452)<sup>26</sup>, und das 1479 datierte Rieterfenster n IV. Um 1480 entstand das Hallerfenster n III und 1481 das Schlüsselfeldfenster s IV. Ebenfalls 1481 folgte die datierte Fensterstiftung des Propstes Dr. Lorenz Tucher s VI, die aber 1601 vollständig durch den Glasmaler Jakob Sprüngli aus Zürich erneuert wurde<sup>27</sup>. Es ist anzunehmen, daß gegen 1482 der Chor von St. Lorenz einschließlich der Obergadenfenster vollständig farbig verglast war<sup>28</sup>. Damit sind die Chormittelfenster um ein Jahrzehnt früher entstanden, als man bisher angenommen hat, wodurch die Wolgemut-Forschung zwangsläufig eine entscheidende Veränderung erfährt.

Die ungewöhnlich breiten, überwiegend sechsbahnig angelegten Chorkapellenfenster von St. Lorenz erstrecken sich bis zur Maßwerkzone über sechs Geschosse, so daß jedes Fenster, einschließlich des Maßwerkes, fünfundvierzig Glasgemälde enthält. Noch streng bauseitig gebunden, fügen sich die Fenster auch in ihrer Farbigkeit harmonisch in den weiten, lichten Hallenchor. Nicht mehr der glühende, auf rot und blau aufgebaute Farbakkord des Mittelalters bestimmt ihren Charakter, sondern eine höchst subtile, fein ausgewogene Farbskala mit einem hohen Anteil weißer Gläser, die dem graphischen Zeichenstil der Fenster entgegenkommen und ihn unterstützen. Am deutlichsten tritt der lichte Charakter bei den drei mittleren Chorfenstern in Erscheinung, wo der Anteil von Weiß mehr als die Hälfte,



8 Michael Wolgemut: Das Konhoferfenster. Nürnberg, St. Lorenz

im Knorrfenster sogar zwei Drittel ausmacht. Der eigentliche Farbakcord setzt sich aus gebrochenen Mischtönen zusammen: stumpfes Grün, blasses Graublau, liches Gelb, Rotviolett, Blauviolett und ein morbides Rot. Alle Chorfenster sind mit tiefblauem Rankengrund einheitlich hinterlegt.

Obwohl besonders die Chormittelfenster für die Zeit vor 1480 sowohl in Komposition und Farbigkeit als auch im Zeichenstil und mit ihren scharfkantigen Falten das „Modernste“<sup>29</sup> innerhalb der deutschen Glasmalerei neben Peter Hemmel von Andlau sind, waren sie bisher in ihrem künstlerischen Wert schwer zu beurteilen. Nicht nur haben einschneidende Restaurierungen des 19. Jahrhunderts den originalen Bestand empfindlich verändert, hinzu kommt der zeitbedingte Verfall des Glases und der Schwarzlotmalerei, deren ruinöser Erhaltungszustand das gesamte Erscheinungsbild der Scheiben besonders empfindlich stört. Vor allem auf den weißen und inkarnatfarbigen Gläsern ist die Halbtonbemalung und die feine, kupferstichartige Zeichnung stark abgewittert. Der Substanzverlust hat sowohl eine Simplifizierung der Zeichnung als auch eine Dekomposition des Farbakkords zur Folge, so daß gerade die weißen Gläser mit ihrer ehemals reichen Bemalung aus dem Gesamtgefüge der Fenster „herausfallen“ und eine Verfälschung des originalen Erscheinungsbildes bewirken. Bei ursprünglich gleicher Qualität stehen somit die Lorenzer Glasmalereien heute in einem krassen Mißverhältnis zu der intakt erhaltenen Tucher-scheibe<sup>30</sup>.

Kaiser- und Konhoferfenster — sowie wohl auch das ehemalige Tucherfenster-Süd — heben sich aus dem Rahmen der gleichzeitigen deutschen Glasmalerei nicht nur durch stilistisch-technische Neuerungen und enge Verbindungen zur Tafelmalerei und Graphik heraus, sondern in gleicher Weise durch ihr an sich völlig „unglasmalerisches“ Gesamtkonzept. Die Fensterkompositionen entsprechen dem spätgotischen Flügelaltar, bei dem Malerei und Schnitzwerk eine Einheit bilden. Die gestaltende Absicht zielt darauf, im Fenster einen Altarschrein in seiner realen Umgebung, dem Kirchenraum, mit dem dahinterliegenden Landschaftsraum wiederzugeben. So öffnet sich im Konhoferfenster hinter dem „Schrein“ der zweiten und dritten Zeile ein zweifach geschichteter Raum. Die erste Raumschicht umfaßt eine in die Fläche projizierte „reale Raumdarstellung“ mit Gewölben und verglasten Fenstern — wie in zahlreichen, wenn auch meist später entstandenen Altären der Spätgotik. Die zweite Raumschicht besteht aus einem Landschaftsprospekt, der überall da sichtbar gemacht wird, wo es die Darstellung ermöglicht, etwa durch Öffnen eines Fensterflügels (Scheibe 3b, Abb. 7) oder dadurch, daß der Blick in die Landschaft freigegeben wird (erste und sechste Zeile). Diese letzte Raumschicht bleibt, wie der Goldgrund im Tafelbild, immer noch flächenhaft verbunden mit dem radierten Rankengrund des Fensters<sup>31</sup>. Damit deutet sich eine Entwicklung an, die für die Nürnberger Glas- und Tafelmalerei, vor allem der Dürerzeit, bahnbrechende Neuerungen bringen wird.

Im Kaiserfenster wird die Hauptdarstellung dem repräsentativen Charakter der Stiftung entsprechend von einem kunstvollen Baldachin überragt, der sich als triumphale Architektur durch zwei Geschosse erhebt. Er bekrönt nicht nur das in vollem Ornat dastehende Kaiserpaar, sondern gibt dem Fenster auch eine feste Bildmitte, um die sich viel-figurige Szenen aus der Kreuzauffindungslgende gruppieren. Sie haben vielfach Landschaftsgründe und werden von „naturalistischen“ Baumstämmen gerahmt und mit Ast- und Laubwerkbogen abgeschlossen<sup>32</sup>.

Im Konhoferfenster (Abb. 8) ist dann dieses Gliederungsprinzip folgerichtig weiterentwickelt zu der gewaltigen „Schreinarhitektur“, die sich von unten her stufenförmig durch das ganze Fenster aufbaut und mit einem reichausgebildeten Gesprenge zum Fenstermaßwerk überleitet. In diese Komposition sind die stehenden Einzelheiligen und in Zeile sechs die Szenen mit der Wundererscheinung von Langheim bei Vierzehnheiligen eingefügt<sup>33</sup>. Während im Chormittelfenster das kaiserliche Stifterpaar aus der Fülle der kleinteiligen, figurenreichen Szenen herausgehoben wird, korrespondieren im Konhoferfenster zwei gleichwertige, übereinander gestellte Hauptgruppen: in Zeile zwei die vier Kirchenväter unter einer reichen Architekturbekrönung und in Zeile vier die Verlobung der Hl. Katharina, umgeben von den vierzehn Nothelfern. Diese von einem reich dekorierten und rechteckig



9 Michael Wolgemut: Der Hl. Laurentius aus dem Konhoferfenster (vgl. Abb. 8). Nürnberg, St. Lorenz



10/11 Details aus dem Kaiserfenster und der Hostiennühle des ehem. Tucherfensters. Nürnberg, St. Lorenz

gerahmten, beide Bahnen überspannenden Kielbogen bekrönte Verlobungsszene ist nicht nur Kernstück der Nothelfergruppe, sondern zugleich betontes Zentrum der gesamten Fensterkomposition. Alle Heiligen stehen in kapellenartigen Räumen, die rückwärts durch eine Mauer oder einen damaszierten Wandbehang abgeschlossen sind. Durch profilierte Rundbogen- oder Maßwerkfenster öffnet sich der Blick in die Landschaft. Als Einzelkompositionen werden auch die Scheiben seitlich gerahmt von Säulen oder knorrigen Baumstämmen und durch Rund- oder Kielbogen mit Laubwerk abgeschlossen. Gegenüber dem stilistisch eng verwandten Kaiserfenster ist die Gesamtkonzeption des Konhoferfensters klarer und straffer, so daß eine wirklich monumentale Fensterlösung gefunden wurde.

Der im Kaiser- und Konhoferfenster erstmals konsequent durchgebildete Scheibentypus, der eine gleichzeitige Entsprechung im Schrein des Zwickauer Altares hat, erhält sich in der Nürnberger Glasmalerei bis in das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts und wird noch von Dürer, Baldung und Kulmbach benutzt (Abb. 9). Wolgemuts Holzschnitt zur Reformation der Stadt Nürnberg von 1484 ist ebenfalls als „Altarschrein“ mit Statuen ganz als „Großkunst“ aufgefaßt<sup>34</sup>. Er ist ohne die Entwürfe zum Kaiser- und Konhoferfenster nicht denkbar. Vermutlich gibt er in reduzierter Form die Komposition des Ratsfensters von 1477 im Obergaden der Chormitte wieder<sup>35</sup>.

Die Fensterkomposition des Tucherfensters-Süd kann nicht als verbindliche Aussage herangezogen werden, da die wenigen originalen Fragmente (Abb. 11) durch Restaurie-

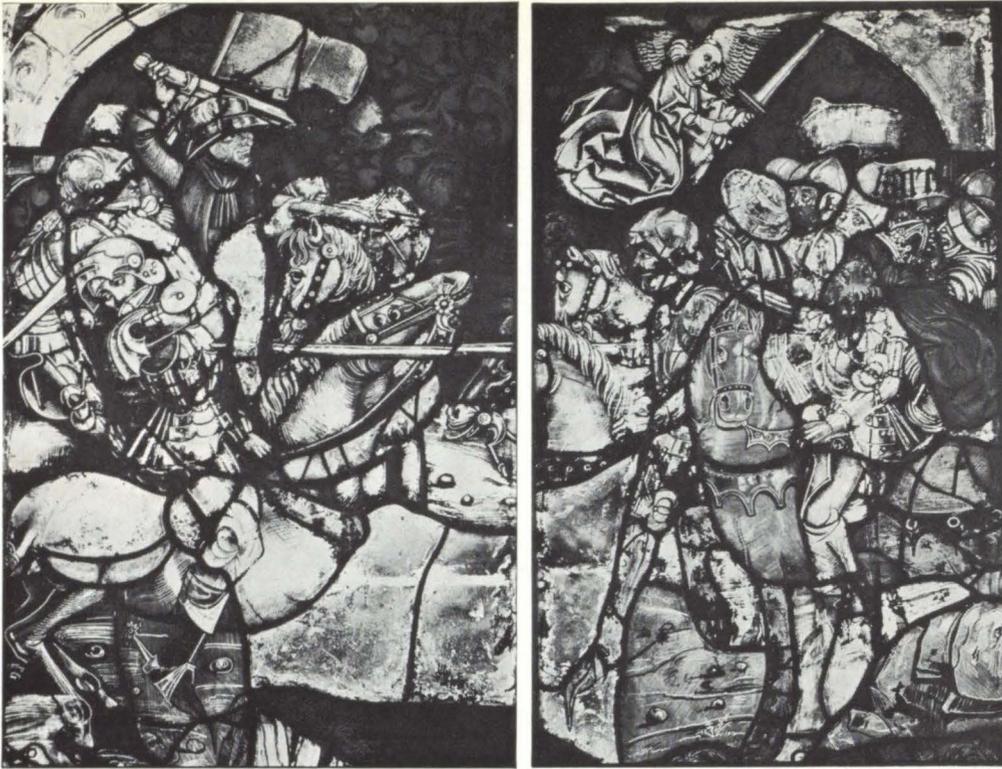


12/13 Michael Wolgemut: Die Auferweckung durch das wahre Kreuz. Aus dem Kaiserfenster. Nürnberg, St. Lorenz

rungen des 19. Jahrhunderts stark beeinträchtigt sind<sup>36</sup>. Einige Teile der Architektur und des Grundes belegen jedoch, daß der Restaurator Kellner bei seinen Neuschöpfungen, die u. a. die gesamte Rahmenarchitektur betreffen, im wesentlichen kopierend vorgegangen ist. Daraus ergibt sich, daß auch dieses Fenster nach dem gleichen Gliederungsprinzip mit betonter Mittelachse aufgebaut war. Der „Altarschrein“ hat hier nicht nur gliedernde Funktion, sondern steht in besonderem thematischen Bezug zur Ikonographie der Hostienmühle, die sich ursprünglich in der Mitte befand<sup>37</sup>. Die Stifterscheibe des Dr. Lorenz Tucher in der untersten Zeile dieses Fensters in Scheibe 1a war der aus Fürth stammenden ganz ähnlich<sup>38</sup>.

Bei allen engen stilistischen, werkstattmäßigen und handschriftlichen Zusammenhängen<sup>39</sup> der Lorenzer Chorfenster (Abb. 9-11) nimmt das Kaiserfenster eine Sonderstellung ein<sup>40</sup>. Nicht nur weist es in Kompositionselementen und Einzelmotiven direkte Beziehungen zur Tafelmalerei und Graphik Wolgemuts auf, sondern unterscheidet sich in der Ausführung von den übrigen Fenstern. Hier ist ein Glasmaler oder genauer ein Graphiker tätig gewesen, der frisch auf das Glas gezeichnet hat, ohne sich ängstlich an die Übertragung einer Vorlage zu halten. Technisch sind die Gläser ganz „unglasmalerisch“ behandelt. Der Halbton ist so flüchtig aufgetragen, daß vielfach die Spuren des Vertreibers zu sehen sind (Abb. 15)<sup>41</sup>.

Nicht zufällig finden sich zahlreiche Übereinstimmungen zwischen den Glasgemälden und den späteren graphischen Arbeiten zum Schatzbehälter und der Schedelschen Weltchronik. Mit sicherem Blick hat Wolgemut erkannt, daß die Glasmalerei ihrem Wesen nach eine reine Schwarzweißkunst ist, die das graphische Element geradezu herausfordert. In der Betonung des Linearen stehen sich Glasmalerei und Graphik besonders nahe. Im Kaiser- und im Konhoferfenster sind sowohl Überzugsradierung mit dünnen, kupferstichartigen Schraffuren oder kurzen rundenden Strichen als auch Schwarzlotbemalung in zarten



14 Michael Wolgemut: Die Reiterschlacht Kaiser Karls. Aus dem Kaiserfenster. Nürnberg, St. Lorenz

Parallel- und Kreuzschraffuren, die sich besonders in den Gewandpartien zur Schwärze von Faltenmulden verdichten, gleichberechtigt angewandt (Abb. 3, 15). Alle Teile der Komposition sind einheitlich mit Hilfe graphischer Mittel modelliert. Wie in der Tucherscheibe wird auch hier die plastische Gestaltung durch den energischen Kontrast von Hell und Dunkel erreicht, indem helle Flächen von dünnen Parallel- und Gitterschraffen aus dem Halbton radiert sind und neben gleichartigen Schraffuren aus Schwarzlotmalerei stehen, die sich zu tiefschwarzen Gründen verdichten (Abb. 14). Friedrich Winkler, der bei aller Zurückhaltung Wolgemut einen nicht unverächtlichen Zeichner nannte, hat dieses Phänomen im Zusammenhang mit dem Londoner Entwurf von 1490 zum Titelblatt der Schedelschen Weltchronik ausdrücklich als ein besonderes Verdienst Wolgemuts für die plastische Gestaltung der graphischen Arbeit hervorgehoben<sup>42</sup>. Bisher war nicht bekannt, daß diese Leistung für die Entwicklung der Graphik von 1490 sich schon wesentlich früher in den Chorfenstern von St. Lorenz und in der Tucherscheibe niedergeschlagen hat. Die Anregung ging von Schongauers Stichen aus, die eigenwillige Umsetzung in den spröden, scharfkantigen Zeichenstil mit brüchigen, flachgepreßten Faltegebilden aber entspricht dem Charakter des Holzschnittzeichners Wolgemut. Die im Kaiserfenster enthaltenen gemäldeartigen Szenen und Motive, die aber erst ab Mitte der achtziger Jahre in den Tafelbildern und graphischen Arbeiten Wolgemuts und seiner Werkstatt vorkommen, haben die bisherige Forschung vor ein Rätsel gestellt und waren Anlaß, sowohl das Kaiser- als auch das Konhoferfenster an das Ende der achtziger Jahre zu datieren<sup>43</sup>.

Für die spätere Verwendung des ursprünglichen Glasgemäldeentwurfes in der Graphik und Tafelmalerei ist die Auferweckung durch das wahre Kreuz in den Scheiben 4a und 4b<sup>44</sup> (Abb. 12, 14) bezeichnend. Die Komposition beschränkt sich auf wenige Figuren, die zu einem festen Block zusammengeschlossen sind. Der untere Teil der auferweckten Toten wurde seitenverkehrt in Blatt ix der Weltchronik (Adam und Eva) verwendet<sup>45</sup>. Im rechten Innen-



15 Ausschnitt aus Abb. 14

flügel des Memminger-Altars (Nürnberg, St. Lorenz; um 1485) findet sich die Szene ebenso wieder, wenn auch in Komposition und Einzelheiten eigenständig abgewandelt<sup>46</sup>: Die Auferweckte erscheint seitenverkehrt und als Mann mit Backenbart. Im Hintergrund sind zwei Begebenheiten aus der Legende geschildert, die beim Kaiserfenster in den Scheiben 4e und 4f selbständige Szenen bilden: links Kaiser Heraklius mit dem echten Kreuz vor Jerusalem, rechts der Kaiser im Büßergewand. Kurz nach 1485 wurde schließlich für den Kreuzfindungsaltar der Schwabacher Stadtpfarrkirche — ein für die Wolgemut-Werkstatt typischer Vorgang — das Vorlagengut aus dem Kaiserfenster und dem Memminger-Altar eklektizistisch zusammengefügt. Die Auferweckte ist dem Fenster, die Gruppe um Helena dem Memminger-Altar entnommen. Die Frauenköpfe wiederum sind nach Entwürfen entstanden, die dem Fenster zugrunde lagen: Der Kopf der Helena stammt aus Scheibe 5f, der rechte Frauenkopf aus Scheibe 5c, der linke aus Scheibe 4a (heute Kopie des 19. Jahrhunderts). Die weibliche Rückenfigur aus der Nachbarscheibe 4b (Abb. 13) findet sich in der Weltchronik auf Blatt XLVIII links (Salomonisches Urteil). Die Komposition der Reiter Schlacht Kaiser Karls in den Scheiben 3e und 3f (Abb. 14) kommt im Schatzbehalter als Figur 51 „Josuas Streit bei Gideon“ vor<sup>47</sup>, der vordere Krieger der Scheibe 3e (Abb. 15) in leichter Abwandlung auf Blatt LXIII der Weltchronik bei der rechten Gruppe der Zerstörung von Jerusalem. Einzelne Figuren und Gruppen des Fensters erinnern in Ausdruckskraft und Plastizität an den Straubinger Altar (Straubing, St. Jakob). Das gilt vor allem für die Köpfe, die sowohl in ihrer Struktur als auch im graphischen Aufbau fast wörtliche Übereinstimmungen mit diesem, aber auch mit den Innenflügeln des Memminger-Altars aufweisen (Abb. 16-19). Ebenso bestehen bei der Erfassung und Wiedergabe von Details, etwa den Rüstungen, deutliche Zusammenhänge (Abb. 15). Im Gegensatz zu den zurückhaltenden, vergleichsweise zeichnerischen und glatteren Köpfen des Zwickauer Altars, die seine Datierung bereits um 1475 unterstreichen<sup>48</sup>, werden im Kaiser- und Konhoferfenster



16 u. 18 Michael Wolgemut: Köpfe aus der Himmelfahrt Mariä des Straubinger Altars und der Kreuzauffindung des Memminger-Altars (Nürnberg, St. Lorenz)



17 u. 19 Michael Wolgemut: Köpfe aus dem Kaiserfenster. Nürnberg, St. Lorenz

sowie bei den genannten Altären differenziertere Formen und reichere gestalterische Mittel angewandt. Die einzelnen Teile der Gesichter sind plastischer modelliert, die vielfältigen Liniengebilde um Stirn, Augen und Wangenpartien, teils mit Schwarzlot gezeichnet, teils aus dem Überzug radiert, geben den Köpfen Eindringlichkeit und Kraft. Es kann hier nicht entschieden werden, ob die Datierung des Straubinger Altares um 1488 im Hinblick auf die Chorverglasung von St. Lorenz neu überdacht werden müßte<sup>49</sup>. Außer den zahlreichen Verbindungen zwischen den Glasgemälden des Kaiserfensters einerseits und den Tafelbildern und graphischen Arbeiten andererseits von Wolgemut und seiner Werkstatt findet sich in Scheibe 4e noch ein Beweis für dessen Autorschaft: Auf den Gewandsäumen des Kaisers Heraklius steht neben der kaiserlichen Devise ΑΕΙΟΥ im originalen Zustand die Signatur: WOLE.UT (Abb. 20).

Bei den jüngsten Untersuchungen an den Chorfenstern von St. Lorenz hat sich gezeigt, daß alle — ausgenommen die frühen im Chorchals von 1454-56, das Volkamerfenster s III (von Peter Hemmel) und das Sippenfenster s v (vor 1500) — aus einer Werkstatt stammen<sup>50</sup>. Vielfach lassen sich einzelne Glaserhandschriften nachweisen, die in unterschiedlichem Umfange an der Ausführung der Einzelscheiben beteiligt waren. Im Entwurf gehen Knorr-, Kaiser-, Konhofer-, Tucher-Süd und Schlüsselfeldfenster sowie einzelnen Obergadenfenster auf Michael Wolgemut zurück; nur Rieter- und Hallerfenster sind von anderer Hand entworfen.

Da in den Baurechnungen der Lorenzer Hütte außer Blankverglasungsarbeiten<sup>51</sup> keinerlei Nachrichten über Farbverglasungen existieren, kann man mit Sicherheit annehmen, daß die Auftragserteilung für die Chorverglasung an eine bereits bestehende Nürnberger



20 Detail aus dem Kaiserfenster mit Signatur. Nürnberg, St. Lorenz

Werkstatt ging, die in der Lage war, einen derartig gewaltigen Auftrag nicht nur zu konzipieren, sondern auch auszuführen. — Seit dem Abwandern der bauhüttenmäßig gebundenen „parlerischen“ Glasmalereikräfte zu Beginn des zweiten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts hatte Nürnberg offenbar zunächst nicht mehr über eine leistungsfähige örtliche Glasmalerwerkstatt verfügt. Nach der letzten großen Bauaufgabe in St. Martha (bis 1410) lassen sich bis zur Jahrhundertmitte keine Glasmalereien oder Nachrichten darüber nachweisen. Den ersten Hinweis für neuerliche Farbverglasungen bringt dann ein Förderbrief vom August/September 1453 aus Regensburg an den Rat der Stadt Nürnberg, in dem ein *Meister Conrad maler* für die Einglasung des Chores empfohlen wird<sup>52</sup>. Obwohl zu diesem Zeitpunkt der Chor Neubau von St. Lorenz erst bis zur halben Höhe aufgeführt war, beginnen 1454 durch die Initiative des Nürnberger Patriziats die ersten Fensterstiftungen in den Langchor, wobei man auf Meister Conrad zurückgriff<sup>53</sup>. Mit Hans Pleydenwurff, der in Nürnberg seit 1457 nachweisbar ist, entsteht wieder eine leistungsfähige örtliche Malerwerkstatt, für die eine aktive Betätigung auch auf dem Gebiet der Glasmalerei bezeugt ist<sup>54</sup>. Obwohl keine Glasgemälde von Pleydenwurff erhalten sind, muß seine Tätigkeit als Glasmaler, zumindest in den letzten Lebensjahren, so umfangreich gewesen sein, daß er im Großtotengeläutbuch von St. Lorenz als *Hans Pleydenwurffer ein claßer* bezeichnet wird<sup>55</sup>. Michael Wolgemut übernahm durch Einheirat (wohl 1473) die Pleydenwurff-Werkstatt und das Vorlagengut seines Vorgängers, wie G. Betz an zahlreichen Beispielen für die Tafelmalerei nachgewiesen hat<sup>56</sup>. Ob er auch auf Mitarbeiter der Pleydenwurff-Werkstatt zurückgreifen konnte, ist noch nicht untersucht.

Auffallenderweise läßt sich nach dem Stand der bisherigen Wolgemut-Forschung für das erste Jahrzehnt nach der Übernahme der Pleydenwurff-Werkstatt nur der Zwickauer Altar feststellen, für den Wolgemut die vier Marien Tafeln eigenhändig malte. Der Auftrag kann kurz nach 1473 erteilt worden sein, wie Heinz Stafski im Zusammenhang mit der Schreinplastik annimmt<sup>57</sup>. Der auch in den Ausmaßen anspruchsvolle Altar, der zu „den glänzendsten künstlerischen Hervorbringungen des 15. Jahrhunderts in Nürnberg“ gehört, ist das Ergebnis einer vielfältigen Zusammenarbeit verschiedenster künstlerischer Kräfte und der Beweis, daß Wolgemut als selbständiger Meister von Anfang an in der Lage war, einen umfangreichen Auftrag zu organisieren und auszuführen. Noch während dieser Arbeiten wurde die Farbverglasung für St. Lorenz aktuell. Als man Michael Wolgemut 1476 den

„Staatsauftrag“ für das kaiserliche Stiftungsfenster und eben offenbar auch für die übrige Farbverglasung von St. Lorenz übertrug, besaß er nicht nur als Maler über Nürnbergs Grenzen hinaus Ruf und Ansehen, sondern brachte auch alle werkstattmäßigen Voraussetzungen und unternehmerischen Fähigkeiten mit, um eine so bedeutungsvolle Aufgabe zu lösen, die für diese Zeit beispiellos in der Geschichte der Glasmalerei ist. Dieses vielschichtige Unternehmen konnte er nur durch Zusammenschluß zahlreicher künstlerischer Kräfte bewältigen<sup>58</sup>. Wie Peter Hemmel von Andlau<sup>59</sup> hat auch Michael Wolgemut dabei mit selbständigen Tafelmalern zusammengearbeitet, was Rieter- und Hallerfenster beweisen, die zwar aus der gleichen Werkstatt stammen, aber andere Maler bzw. Glasmaler zum Entwerfer haben. Für die Entwürfe wurden graphische Vorlagen ausgewertet sowie Zeichnungen und Nachzeichnungen niederländischer und Schongauerscher Motive verwendet, die sicher zum Teil aus der Pleydenwurff-Werkstatt übernommen und durch Jahrzehnte ausgeschöpft und umgearbeitet wurden<sup>60</sup>.

Die Tätigkeit für die Glasmalerei hat Wolgemut fast ein Jahrzehnt in Anspruch genommen, sie bildet — neben den umfangreichen graphischen Arbeiten — einen Schwerpunkt seines Schaffens. Nach Abschluß der Chorverglasung von St. Lorenz um 1482 ist Wolgemut nur noch 1485 mit der Fenster- (bzw. Chor?)verglasung von St. Michael in Fürth in der Nürnberger Glasmalerei nachzuweisen, wenn man von dem Holzschuherfenster im Langhaus von Sebald absieht — das 1480 von der Wolgemut-Werkstatt *verneut* wurde<sup>61</sup>. Die Nachwirkungen seiner Tätigkeit in der Nürnberger Glasmalerei des ausgehenden 15. Jahrhunderts sind bisher unerforscht<sup>62</sup>.

Die Bedeutung der Bildnisscheibe des Dr. Lorenz Tucher von 1485 liegt nicht nur in ihrer hervorragenden Qualität und ihrem vorzüglichen Erhaltungszustand, sondern ebenso in ihrer zeitlichen Mittlerstellung zwischen der Chorverglasung von St. Lorenz und den Glasmalereien des ausgehenden 15. Jahrhunderts<sup>63</sup>. So kann sie beweisen, daß der durch das Volkamerfenster in St. Lorenz ausgelöste Einfluß Peter Hemmels von Andlau in den neunziger Jahren für die Nürnberger Glasmalerei doch nur ein vorübergehender blieb und die kontinuierliche Entwicklung des graphischen Zeichenstils bis zu den eindrucksvollen Werken der Dürerzeit nicht zu stören vermocht hat.

Die Bedeutung der Tucherscheibe muß auch im Zusammenhang mit dem frühen Schaffen Albrecht Dürers gesehen werden, dessen Einfluß ab 1497 in der Nürnberger Glasmalerei nachzuweisen ist<sup>64</sup>. In ihrer künstlerischen Mittlerstellung veranschaulicht sie, daß Wolgemut einen entscheidenden Beitrag zur Gesamtentwicklung der Nürnberger Glasmalerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts geleistet hat und auf diesem Gebiet ebenfalls Wegbereiter und Lehrer für den jungen Dürer war. Es ist kein Zufall, sondern fügt sich in die von Pleydenwurff neu begründete und von Wolgemut fortgeführte Tradition, daß sich Dürer in der Frühzeit seines Schaffens intensiv mit der Glasmalerei auseinandersetzte und mit seinem Schülerkreis (Baldung, Kulmbach, Schäufelein) eine neue Ära und letzte Blüte der Nürnberger Glasmalerei heraufführte<sup>65</sup>.

Wolgemut war nicht nur die morphologische Quelle des jungen Dürer<sup>66</sup>. Aus seiner für St. Lorenz tätigen Werkstatt kristallisierte sich auch die berühmte Glasmalerwerkstatt des Veit Hirsvogel d. Ä.<sup>67</sup> 1461 in Nürnberg geboren, wird er eine ähnliche Ausbildung wie Dürer erfahren haben und zu Beginn der achtziger Jahre selbständiger Meister geworden sein. K.-A. Knappes These, Veit Hirsvogel d. Ä. habe seine künstlerische und technische Ausbildung durch Peter Hemmel von Andlau erfahren, wird sich in Zukunft nicht mehr halten lassen<sup>68</sup>. Im Hinblick auf die Glasmalereien der Dürerzeit ist seine Entwicklung vielmehr ohne die gründliche Erlernung des graphischen Zeichenstils von Wolgemut nicht denkbar, wie selbst noch seine späten signierten und datierten Scheiben von 1517 im Pfarrhaus von St. Sebald bezeugen<sup>69</sup>.

## ANMERKUNGEN

- 1 Georg Tobias Christoph Fronmüller sen.: Chronik der Stadt Fürth. Fürth 1887, S. 225: 1815 wurden auch die schönen Glasmalereien, die den Chor der Kirche zierten, beseitigt . . . — Pfarrarchiv St. Michael Fürth, Pfarrbuch 2. Teil. — In den Auktionskatalogen des 19. Jahrh. konnte die Scheibe nicht ermittelt werden.
- 2 Peter Strieder: Eine Scheibe mit dem Bildnis Lorenz Tüchers. In: Z. f. Kunstgesch. 21, 1958, S. 175 ff. Der Zuschreibung an den jungen Dürer schließen sich an Ludwig Grote: Die Tucher. München 1961, S. 66, Abb. 23 — Walther Bremen: Die alten Glasgemälde und Hohlgläser der Sammlung Bremen in Krefeld. Köln-Graz 1964, S. 31-33 Kat. Nr. 17, 163 — Neuerwerbungen 1968. In: Anz. d. GNM 1968, S. 223.
- 3 L. Grote (Anm. 2), S. 66 — J(ohann) G(eorg) T(ucher): Summarische Deduction von dem . . . Reichs-Immediatät des Geschlechts der Tucher . . . Schwabach 1764, S. 60: In der Kirche des Hofmarkts Fürth, ohnweit von Nürnberg, ist in dem Chor, in einem Fenster, dieser Laurentius Tucher fast auf die gleiche Weise, in vestitu canonicali, abgebildet zu sehen, worunter folgende Inscription: Laurentius Tucher. der Rechten. Doctor, Canonicus Ratispon. Sancti Laurenti in Nurnberg. Prepositus 1487.
- 4 Ermittelt durch Herrn Dr. R. Kloos, Mitarbeiter der Inschriftenkommission der Bayer. Akademie d. Wissenschaften. — Vgl. Neuerwerbungen d. GNM (Anm. 2). Die korrigierte Datierung 1485 wird auch durch datierte Stiftungen in den neuen Chor von St. Michael, Fürth, bestätigt.
- 5 Gottfried Frenzel: Corpus Vitrearum Medii Aevi 10 (in Vorbereitung).
- 6 Kurze biographische Angaben bei P. Strieder (Anm. 2), S. 175 ff. — U. Frenzel: Die ursprüngliche Chorverglasung von St. Michael in Fürth und ihre Stifter. In: Fürther Heimatbl. NF 19, 1969, S. 157 ff.
- 7 G. T. Ch. Fronmüller sen. (Anm. 1), S. 25 Anm. 92: Notizen von Lochner.
- 8 Ebda, S. 225 mit Anm.: Aufzeichnungen des Bürgermeisters Bäumen in der magistratischen Registratur. — Trotz Nachforschungen konnte nicht ermittelt werden, um welche Glasmalereireste es sich dabei gehandelt hat.
- 9 Die Fensterbezeichnungen folgen den internationalen Richtlinien des Corpus Vitrearum Medii Aevi. — Danach zählt das Chormittelfenster als 1, die sich anschließenden südlichen und nördlichen Fenster als s II bzw. n II usw. Innerhalb des Fensters wird von unten nach oben und seitlich von links nach rechts gezählt. Die arabischen Ziffern geben das Fenstergeschoß, die Buchstaben die Reihenfolge der Scheiben an.
- 10 G. Frenzel: Das Hostienmühlen-Fenster in St. Lorenz. In: Ver. z. Wiederherstellung der St. Lorenzkirche in Nürnberg. Nürnberg 1967, S. 3 ff.
- 11 Ursprünglich war St. Lorenz eine Tochterfiliale von St. Martin, später von St. Michael in Fürth. Vgl. Adolf Schwammberger: Fürth von A—Z. Fürth 1968, S. 204 ff. — Die Rekonstruktion folgt der geläufigen Anordnung in den Chorfenstern von St. Lorenz, wo als Pendant zur Stifterscheibe meist der Namenspatron dargestellt ist.
- 12 Josef Kraus: Die Stadt Nürnberg in ihren Beziehungen zur Römischen Kurie des Mittelalters. In: Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg 41, 1950, S. 76 ff.
- 13 Es wurde versucht, die in der kunstwissenschaftlichen Literatur bisher gebrauchte Bezeichnung des „müden Blickes“ zu vermeiden und statt dessen die Einzelerscheinung der mimischen Variation der Blickrichtung zu definieren, ohne jedoch auf eine psychologische Wertung einzugehen. Vgl. Philipp Lersch (Gesicht und Seele. 2. Aufl. München 1943, S. 47) der darauf hinweist, daß es sich bei der Bezeichnung des „müden Blickes“ bereits um eine psychologische Deutung handelt, die einseitig die mimisch-phänomenalen Gegebenheiten beurteilt. Dort auch die Definition der Einzelerscheinungen der mimischen Variationen.
- 14 1578 wurde das Tucherfenster von St. Michael in Fürth von Glasmaler Hans Stain ausgebessert, wofür er einen Gulden und fünfzehn Pfennig erhielt. Merkwürdigerweise werden in der Abrechnung nur zwei Glasgemälde erwähnt. Es handelt sich dabei wahrscheinlich um die unterste Fensterzeile. Möglicherweise wurde bereits damals der alte Glasmalereibestand des Fensters reduziert, um dem veränderten Zeitgeschmack Rechnung zu tragen. Wahrscheinlich wurde die Tucherscheibe mit einem Glas der ausgeschiedenen Felder geflickt, wie es mittelalterlicher Gepflogenheit entspricht. — Rechnungen der Lorenz-Tucher-Stiftung 1574-1602, Simmelsdorf, Tucherarchiv R. 343.
- 15 Wilhelm Wenke: Das Bildnis bei Michael Wolgemut. In: Anz. d. GNM 1932-33, S. 61 ff. — Ernst Buchner: Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit. Berlin 1953, S. 125 ff., Abb. 137-41 — Gerhard Betz: Der Nürnberger Maler Michael Wolgemut und seine Werkstatt. Diss. Freiburg 1955 (Masch. Schr.) — Alfred Stange: Deutsche Malerei der Gotik 9. München 1958, S. 59 ff., Abb. 107-11.
- 16 Vgl. E. Buchner (Anm. 16), S. 127.
- 17 Henry Thode: Die Malerschule von Nürnberg im 14. und 15. Jahrhundert in ihrer Entwicklung bis auf Dürer. Frankfurt/M. 1891, S. 149. — Bezeichnend für die Willkürlichkeit seiner Zuschreibung ist, daß er das Knorrfenster n II Wilhelm Pleydenwurff (S. 177) und das Konhoferfenster s II Hans Pleydenwurff (S. 117) zuschreibt.
- 18 Johannes Schinnerer: Die kirchliche Glasmalerei zur Zeit der Spätgotik und Frührenaissance in Nürnberg. München 1908, S. 26.
- 19 Hans Wentzel: Meisterwerke der Glasmalerei. 2. Aufl. Berlin 1954, S. 76.
- 20 P. Strieder (Anm. 2), S. 179.
- 21 G. Betz (Anm. 15) — A. Stange (Anm. 15).
- 22 J. Schinnerer (Anm. 15), S. 22, 27 — P. Strieder (Anm. 2), S. 181 — H. Wentzel (Anm. 19), S. 76.
- 23 G. Frenzel (Anm. 5) — Ders.: Die Farbverglasung aus St. Lorenz/Nürnberg. Augsburg 1968, mit Detailaufnahmen der Fenster, die z. T. auch farbig abgebildet sind.

- 24 Im oberen Teil der Stifterscheibe 1c befindet sich in originalem Zustand folgende Inschrift in gotischen Minuskeln: *Petrus Knorr, Decretorum Doctor sacre imperialis Aule comes preposit. Ecce. scti Gumperti. Onoldspacen. z. pleban. hui Ecce. scti. Laurentii ob MCCCCLXXXVI.*
- 25 Ratsverlaß zwischen dem 30. Juli und 27. August 1477: *Item Es ist verlaßen, das von Gemainer State wegen das venster ob unnsers Allergnädigsten Hern des Ro. Kaisers vensters zu S. Lorentzen Im Chor gemacht werden sol mit des Reichs auch der Statt Secret vnd gemainem Statt wappen. Bawmaister.* Abgedruckt in: Rep. f. Kunstwiss. 33, 1910, S. 49.
- 26 Aus stilkritischen Erwägungen muß das Konhoferfenster in unmittelbare zeitliche Nähe zum Kaiserfenster gesetzt werden.
- 27 Die Reste des ehem. Lorenz-Tücherfensters von 1481, eines fünfbahnigen Hostienmühlenfensters, befinden sich heute in dem Depotfenster der ehem. Schlüsselfelder-Stiftung in s iv. Vgl. G. Frenzel (Anm. 11).
- 28 Analog zur Farbverglasung der Chorkapellenfenster vollzog sich die Verglasung der Chorbergadenfenster. Für 1476 ist eine datierte Rieterscheibe erhalten, 1477 das Obergadenmittelfenster durch Ratsverlaß gesichert (vgl. Anm. 26). Die achsial einander zugeordneten Chorkapellen- und Obergadenfenster haben nicht nur das gleiche Geschlecht zum Stifter, sondern gehören auch stilistisch zusammen, so daß sie zusammen in Auftrag gegeben sein müssen. Wahrscheinlich bestand die Obergadenverglasung überwiegend aus Butzenscheiben und nur partiell aus Stifterbildnissen und Wappenscheiben.
- 29 H. Wentzel (Anm. 19), S. 76.
- 30 G. Frenzel: Schwarzloterhaltung und Schwarzlotkonservierung bei mittelalterlichen Glasmalereien. In: Z. f. Kunstgesch. 23, 1960, S. 1 ff. — Ders. Die Instandsetzung des Kaiserfensters und des Rieterfensters aus der St. Lorenzkirche zu Nürnberg. In: Österr. Z. f. Kunst u. Denkmalpflege 23, 1969, S. 75 ff.
- 31 Die teppichhafte Verwobenheit von appliziertem Figurenmedaillon und ornamentalem Grund ist seit der Hochgotik in der Glasmalerei üblich.
- 32 Margot Braun-Reichenbacher: Das Ast- und Laubwerk. Nürnberg 1966. Über die Funktion der Astarkade zur Raumdarstellung in der Fläche vgl. S. 18 ff.
- 33 Ikonographie vgl. G. Frenzel: Das Kunhofer Fenster in St. Lorenz zu Nürnberg. In: Ver. z. Wiederherstellung der St. Lorenzkirche in Nürnberg NF 11, 1969, S. 3 ff.
- 34 Franz Josef Stadler: Michael Wolgemut und der Nürnberger Holzschnitt im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts. Studien zur deutschen Kunstgeschichte 161. Straßburg 1913, S. 67.
- 35 Vgl. Ratsverlaß v. 1477 (Anm. 26). — Die Reste des Obergadenmittelfensters wurden 1945 zerstört. — Im handschriftl. Inventar von Johann Wolfgang Hilpert (Beschreibung der St. Laurenzer Kirche in Nürnberg, 1827. Pfarramt St. Lorenz) ist auf S. 120 eingetragen: In dem obern und zwar mittlern Chorfenster wird oben in der Spitze (Maßwerk) das Stadtwappen mit dem halben schwarzen Adler, dann roth- und weißen Querbalken, von 2 Engeln gehalten.
- 36 Die Restaurierungsinschrift auf der Verkündigungsscheibe 5d lautet: im Jahre 1836 angefangen bis 39. . . zu Ende M. J. T. Kellner 1839 G. C. Kellner, St. Kellner, G. H. Kellner Reparierten alle Fenster in Nürnberg Vater und 3 Söhne. Wobei der größte Teil ganz Neu.
- 37 Zur Rekonstruktion des ehem. Tücherfensters vgl. G. Frenzel (Anm. 10).
- 38 Als man 1601 das Lorenz-Tücherfenster von 1481 durch den Glasmaler Jakob Sprüngli aus Zürich vollständig erneuerte, wurde dem Glasmaler vertraglich zur Auflage gemacht: *in die vndersten fünff Tücherschild und helm wie solche zuvor in den alten gewest.* Außerdem sollte *under des Probstens, so vor einem altar kniet, fenster* (Stifterscheibe 1a) der Text der alten Inschrifttafel angebracht werden, was aber unterblieb, da die Scheibe bereits fertiggestellt war, ehe der Wortlaut aus Nürnberg in Zürich eintraf (Rechnungen der Lorenz-Tücher-Stiftung 1574-1602. R. 343 pag. 269/70 und A 5253. Tücherarchiv in Simmelsdorf). — Nach den Gepflogenheiten des mittelalterlichen Werkstattbetriebes ist anzunehmen, daß die heute noch erhaltene Stifterscheibe aus St. Michael in Fürth eine Zweitausfertigung der Stifterscheibe in St. Lorenz von 1481 ist. Das Scheibenmaß des dortigen Tücherfensters beträgt 94:58 cm und weicht nur geringfügig von dem Fürther Scheibenmaß 83:50 cm ab. — Die einzige Veränderung dürften bei der Fürther Scheibe die in den oberen Eckzwickeln liegenden Fabeltiere sein, für die es in der Chorverglasung von St. Lorenz keine Entsprechungen gibt und die auf Glasmalereien vorausweisen, die in den neunziger Jahren des 15. Jahrh. (Nürnberg, St. Johannis) entstanden sind.
- 39 Werkstattbedingte Zusammenhänge bestehen z. B. in der Wiederverwendung von Scheibenrissen. Nach dem gleichen Scheibenriß bzw. Entwurf sind gearbeitet: Laurentius-Stephanusscheiben des Knorr- und Konhoferfensters (Scheiben 1a u. 1f), die nur im landschaftlichen Hintergrund variieren. Die musizierenden Engel mit Portativ und Laute im Knorrfenster (Scheiben 6b u. 6e), im Konhoferfenster (Scheiben 2a u. 2f) im ehem. Tücherfenster von 1481 (jetzt Scheibe 4c in Fenster s iv). Die Christophorus-Figuren im Kaiserfenster (Scheibe 2f) und im Schlüsselfelderfenster (Scheibe 6a), die in der Ausführung wiederum in Zusammenhang mit dem Knorr- und altem Tücherfenster-Süd stehen.
- 40 Die Verf. bereitet einen Aufsatz „Michael Wolgemut und das Kaiserfenster von St. Lorenz in Nürnberg“ vor.
- 41 Unter Vertreiber versteht man einen breiten Borstenpinsel zum Auftragen des Überzugtones. — Gegenüber dem Kaiser- ist das Konhoferfenster technisch wesentlich sorgfältiger ausgeführt.
- 42 Friedrich Winkler: Ein Titelblatt und seine Wandlungen. In: Z. f. Kunstwiss. 15, 1961, S. 153.
- 43 J. Schinnerer (Anm. 18), S. 26.
- 44 Der Erhaltungszustand der Scheiben 4a u. 4b ist relativ gut. In Scheibe 4a wurden die Köpfe der stehenden Figuren bei der Restaurierung von 1836 ergänzt; ebenso der mittlere Teil der Auferweckten, doch sicher nicht

- dem Original entsprechend und daher nicht zum Vergleich mit dem Memminger und Schwabacher Altar heranzuziehen.
- 45 Hartmann Schedel: das buch der Chronicken. Nürnberg, Anton Koberger, 1493.
- 46 Die Figur des Ausgräbers scheint Schongauers Stich B 14 entnommen. Ähnliche Schergen finden sich auch auf den Stichen B 11, 12 u. 15. Derartige Rückenfiguren scheinen niederländische Vorbilder zu haben. Vgl. auch G. Betz (Anm. 15).
- 47 Die Zuschreibung von Figur 51 des Schatzbehalters „Josuas Streit bei Gideon“ wird von der Forschung unterschiedlich beurteilt. Nach F. J. Stadler (Anm. 34) geht der Entwurf des Holzschnittes mit Sicherheit auf Wolgemut zurück. Dieser Meinung schließt sich G. Betz (Anm. 15, Kat. S. 100) an. Richard Bellm (Der Schatzbehälter 2. Wiesbaden 1962, S. 7) zählt die Figur dagegen zu der Gruppe von Holzschnitten, die er Wilhelm Pleydenwuff zuschreibt. Die Gegensätze in der Interpretation des stilistischen Befundes werden bei R. Bellms Begründung seiner Zuschreibungen besonders deutlich (S. 7 ff.).
- 48 Heinz Stafski (Die Bildwerke im Hochaltar der Zwickauer Marienkirche. In: Z. d. dt. Ver. f. Kunstwiss. 22, 1968, S. 149 ff.) nimmt an, daß die Plastik vor 1477 fertiggestellt wurde.
- 49 Vgl. G. Betz (Anm. 15), S. 301 ff. — A. Stange (Anm. 15), S. 57 ff. — Katalog der Albrecht Dürer-Ausstellung im Germanischen Museum. Nürnberg 1928, S. 36: um 1475 dat.
- 50 Untersucht von G. Frenzel bei der umfassenden Instandsetzung der Fenster in den letzten Jahren.
- 51 Butzenscheiben- und Rautenverglasung.
- 52 G. Frenzel (Anm. 23), S. 18.
- 53 Die Stiftungen des Tucherfensters n v durch Berthold Tucher (1590 vollständig erneuert), der außerdem fünfzig Gulden für das noch nicht fertiggestellte Obergadenfenster stiftete (Original im Tucherarchiv in Simmelsdorf. Familiensachen, Lehnbriefe de a. 1341-1630, Nr. 16), Hirßvogelfensters (dat. 1456) s v (nur einige Wappenscheiben des alten Bestandes erhalten) und des Reichsfensters n vi, das stillkritisch Meister Conrad zugeschrieben werden kann. Zu Meister Conrad, der 1450 Glasmalereien für die Alte Kapelle und 1456 für das Augustinerkloster in Regensburg schuf, wo er auch als Maler genannt wird vgl. Alois Elsen: Die Bildfenster des Domes zu Regensburg. Berlin 1940 — H. Wentzel: Glasmaler und Maler im Mittelalter. In: Z. f. Kunstwiss. 3, 1949, S. 53 ff.
- 54 Hans Pleydenwuff lieferte 1466 zusammen mit Markus Landauer Glasgemälde für das Kloster Heilsbronn. Vgl. Rudolf Maria Bernhard Graf Stillfried: Kloster Heilsbronn. Berlin 1877, S. 81 Anm. 1.
- 55 Nürnberger, Staatsarchiv. Eintrag vom 9. 1. 1472.
- 56 G. Betz (Anm. 15).
- 57 H. Stafski (Anm. 48).
- 58 Eine auch in Tafelbildern der Wolgemut-Werkstatt faßbare Persönlichkeit ist jener Maler, der nach A. Stange (Anm. 16, S. 60 ff.) die Ölbergtafel des Zwickauer Altares und die Außenflügel des Schwabacher Kreuzaltares gemalt hat. Er ist am Knorrfenster nachzuweisen, wo die Scheiben 3d (Elias) und 6a (Johannes d. T.) weitgehend mit dem Schwabacher Flügel (Antonius, Johannes d. T.) übereinstimmen. Der gleiche Maler hat für das Schlüsselfelderfenster um 1481 die Scheibe 6a (Christophorus) geschaffen, die seitenverkehrt nach einem Riß für das Kaiserfenster, Scheibe 2f, angefertigt ist.
- 59 Paul Frankl: Peter Hemmel Glasmaler von Andlau. Berlin 1956, S. 56 ff. (Vertrag von 1477).
- 60 In Analogie vgl. G. Frenzel: Entwurf und Ausführung in der Nürnberger Glasmalerei der Dürerzeit. In: Z. f. Kunstwiss. 15, 1961, S. 31 ff.
- 61 J. Schinnerer (Anm. 18), S. 7.
- 62 Karl-Adolf Knappe (Albrecht Dürer und das Bamberger Fenster in St. Sebald zu Nürnberg. Nürnberg 1961) setzt sich mit dem Problem nicht näher auseinander und gibt nur (S. 34) für die Scheiben in St. Johannes einen kurzen Hinweis.
- 63 St. Lorenz, Sippenfenster s v; St. Sebald, Volkamerfenster von 1488; St. Jakob, Wurzel-Jessefenster von 1497 und zahlreiche Einzelscheiben; vgl. K.-A. Knappe (Anm. 62), S. 65 ff.
- 64 Ebda, S. 95 ff.
- 65 Vgl. G. Frenzel (Anm. 60) u. K.-A. Knappe (Anm. 62).
- 66 Kurt Bauch: Dürers Lehrjahre. In: Städel - Jb. 7/8, 1932, S. 80 ff.
- 67 G. Frenzel: Veit Hirs Vogel. Eine Nürnberger Glasmalerwerkstatt der Dürerzeit. In: Z. f. Kunstgesch. 23, 1960, S. 193 ff.
- 68 K.-A. Knappe (Anm. 62), S. 62 ff. — G. Frenzel (Anm. 67), S. 202.
- 69 Ebda, S. 196 ff., Abb. 2. — Die Scheibe mit dem wappentragenden Engel weist die typischen, für die Zeit aber altertümlichen Kompositionselemente auf: Der Engel steht in der Mittelachse des Bildfeldes und wird von einer Mauer hinterfangen, die seitlich den Ausblick in die Landschaft freigibt. Alle Teile der Scheibe sind einheitlich und gleichwertig behandelt. Indem Schwarzlotkontur und Überzugsradierung Stofflichkeit und Plastizität erzeugen, wird durch graphische Mittel die Körperlichkeit der Figur erreicht. In ihrer sensiblen Zeichenweise trägt die Scheibe den Charakter einer Handzeichnung.