

hätten sich beispielsweise leicht in den gerade um die Jahrhundertmitte eröffneten Karmeliterinnen-Klöstern finden lassen. Vielleicht aber konnte Fra Filippo nicht mit Nonnen allein gelassen werden?

Im dritten Teil ihrer Monographie diskutiert Holmes Kunst und Religion im Florentiner Quattrocento. Ihre Themen sind höchst aktuell und der Text verfügt über ausgezeichnete Informationen. Überzeugend vertieft und bereichert sie existierende Analysen der beiden zeitgenössischen Hochaltarbilder, der „Marienkrönung“ für Sant’Ambrogio und der „Verkündigung“ für Le Murate, und lenkt ihre Aufmerksamkeit auf die Anforderungen der Nonnen, ihrer Prokuratoren und Mäzene sowie auf die Reaktionen ihrer jeweiligen Gemeinden. Die Autorin legt ferner die franziskanische Präsenz und das gleichzeitige Manipulieren der Medici in der Altartafel der „Madonna mit Heiligen“ für die Noviziatskapelle in Santa Croce dar. Derartig differenzierte Analysen werden sicherlich zu einer allgemeinen Neubeurteilung von Lippis Rolle in der Florentiner Frührenaissance führen. In den drei genannten Retabeln arbeitete Fra Filippo sowohl für Benediktinerinnen, Minderbrüder und Kanoniker als auch für weltliche Stifter. In dieser Hinsicht wich Lippis Karriere grundsätzlich ab von der seiner Zeitgenossen, des Kamaldolensers Don Lorenzo Monaco und des Dominikaners Fra Angelico, die beide hauptsächlich für Filialniederlassungen ihrer eigenen Orden malten.

Mehrfach scheint Holmes ihre Argumentation zu forcieren, was natürlich die Glaubwürdigkeit ihrer vielen originalen Beobachtungen beeinträchtigt. Die Frage, ob der reife Lippi aufgrund seiner Signatur, seines Mönchshabits und seiner Malweise allein schon als Karmeliter *frate dipintore* verstanden werden kann, hätte sich als Thema eines faszinierenden Artikels angeboten. Jedes Projekt wird allerdings dadurch erschwert, daß die allgemein intensivierete Ordensforschung bisher wenig Interesse an den Karmelitern im Quattrocento gezeigt hat, Untersuchungen zu ihrer Organisation, Liturgie und Spiritualität noch immer *Desiderata* sind, und ihr damaliges Verhältnis zu den anderen Orden zu wenig geklärt ist. Holmes überprüft erneut die vielfach verstreuten Quellen insbesondere für die Florentiner Carmine. Fra Filippo Lippi kann jedoch nicht als hermeneutisches Modell für seinen Orden gelten, er ist zu bedeutend als Maler, zu innovativ und vielseitig, als daß man seinem Œuvre ein unzulänglich definiertes Karmeliter-Konzept aufzwingen könnte, wie Holmes selbst im letzten Teil ihres Buches überzeugend demonstriert hat.

CHRISTA GARDNER VON TUEFFEL  
Coventry

**Painting on Light.** Drawings and Stained Glass in the Age of Dürer and Holbein; Hrsg. Barbara Butts und Lee Hendrix; Los Angeles: J. Paul Getty Museum 2000; 330 S., 319 Abb., davon 198 in Farbe; ISBN 0-89236-578-1

Man mag es kaum glauben: Mit über 167.000 Besuchern war „Painting on Light“ die bislang erfolgreichste Ausstellung des neuen Getty Museums in Los Angeles! Dies lag sicherlich nicht nur an so berühmten Namen wie Dürer und Holbein, sondern ebenso

an der gesamten Konzeption und Präsentation der Ausstellung. Die dazu entwickelte Gliederung der Wände mit eingetieften Fensterausschnitten ist für die Präsentation kleinformatiger Glasgemälde wegweisend: Zum einen verleihen sie der Wand Plastizität und erinnern an den ursprünglichen architektonischen Kontext der Glasmalereien, zum anderen bewahren die tiefen Fenstergewände das für die Leuchtkraft der Scheiben erforderliche Dunkel selbst in einem angenehm hell ausgeleuchteten Raum. Glasgemälde und Zeichnungen konnten dadurch unmittelbar nebeneinander in jeweils angemessener Beleuchtung präsentiert werden. Die Präsentation trug damit wesentlich zur Aufhebung der Grenzen zwischen den beiden künstlerischen Gattungen bei, da Entwurf und Ausführung direkt miteinander verglichen werden konnten.

Wie in den vorangegangenen Ausstellungen in Ulm und New York, die der Glasmalerei der Spätgotik in Straßburg und Ulm sowie den niederländischen Kabinettscheiben gewidmet waren, gewann der Besucher einen aufschlußreichen Einblick in die verschiedenen Stufen der Umsetzung einer Komposition von der ersten Ideenskizze bis zum ausgeführten Glasgemälde. Daß dieser Weg mitunter über verschlungene Pfade führt, machen die Zwischenstufen der vereinfachenden Umzeichnung bis hin zum originalgroßen Karton, aber auch die verschiedenen, zum Teil seitenverkehrten Zweit- und Drittausführungen oder die neue Kombination einzelner übernommener Motive deutlich. Die am Ende dieser Kette stehenden Glasgemälde erscheinen nicht zwangsläufig als zwar handwerklich solide, künstlerisch jedoch wenig inspirierte Umsetzungen, sondern erschließen in ihrer zeichnerischen Qualität ein Potential, dem bei der Beurteilung einzelner Zeichnungen künftig stärker Rechnung zu tragen sein wird. Neben den auf der Ausstellung vertretenen Entwerfern wie Albrecht Dürer und Hans Holbein d. J., Michael Wolgemut, Hans Baldung Grien, Hans Kulmbach, Sebald Beham, Hans Schäufelein, Jörg Breu, Albrecht Altdorfer, Hans Leu, Urs Graf und Niklaus Manuel betrifft dies Glasmaler wie Veit und Augustin Hirsvogel, Hans von Ropstein, Hans Knoder, Hans Braun, Gumpolt Giltlinger, Lukas Zeiner, Antoni Glaser und Hans Funk.

Der großzügig bebilderte, wissenschaftlich fundierte Katalog versammelt nicht nur die ausgestellten Stücke, sondern bezieht auch alle auf der Ausstellung fehlenden Referenzobjekte mit ein. Nach der grundlegenden und in ihrer Breite weiterhin unübertroffenen Publikation von Hermann Schmitz aus dem Jahr 1913 bietet der Katalog einen aktuellen Überblick über die kleinformatige Glasmalerei des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts in Süddeutschland und der Schweiz, wenn auch wichtige Stücke aus der Region von Straßburg bis zum Mittelrhein unberücksichtigt bleiben. Ein Essay zur Entwicklung der Kabinettscheibe hätte diese Lücke schließen können und die einleitenden Essays zur zeitgenössischen monumentalen Glasmalerei, zu den schweizerischen Fensterstiftungen sowie zur Glasmalereitechnik ergänzt und abgerundet.

Wie die Ausstellung ist auch der Katalog nach den behandelten Kunstzentren Nürnberg, Augsburg, Freiburg, Basel, Bern, Zürich und Basel gegliedert und schließt als Vorgänger außerdem maßgebliche Werke aus dem Umkreis des Mittelalterlichen Hausbuchs und der Werkstattgemeinschaft um Peter Hemmel ein. In ihrer Vielfalt

und künstlerischen Qualität erwiesen sich die Nürnberger Bestände in dieser Runde – selbst für den Spezialisten überraschend – als das bunteste und fruchtbarste Feld. Der methodisch grundlegenden Untersuchung von Hartmut Scholz zu Entwurf und Ausführung in der Nürnberger Glasmalerei von 1991 folgend, konnte hier die Wechselwirkung von Zeichnung und Glasmalerei in ihrer gesamten Breite nachvollzogen werden. Die über drei Generationen tätige Glasmalerfamilie Hirsvogel spannt mit ihren Werken den Bogen von Michael Wolgemut über Albrecht Dürer und Hans Baldung Grien bis zu Sebald Beham und Georg Pencz, die für viele Entwürfe verantwortlich gemacht werden können. Unter den Frühwerken sei jene Vierpaßscheibenserie mit Liebesgarten- und Turnierszenen (Kat. Nr. 2-3) erwähnt, die auf einen Entwurf aus dem Umkreis des Mittelalterlichen Hausbuchs zurückgeht und in Nürnberg mindestens dreimal neu aufgelegt wurde. Unverständlicherweise wird diese Lokalisierung neuerdings angezweifelt, obgleich alles für eine Nürnberger Werkstatt spricht. Wie lange diese Vierpaßserien gerade in Nürnberg nachwirkten, illustrieren die Neuauflagen um 1508 nach Entwürfen Kulmbachs oder eines Glasmalers der Hirsvogel-Werkstatt (Kat. Nr. 8) sowie die in ihrer Beurteilung und Datierung noch nicht restlos geklärten Jagdscheiben (Kat. Nr. 55-58). Im Zusammenhang mit Dürer, der, wie sein Lehrer Wolgemut, in vielfältiger Weise als Entwerfer hervortrat, fallen einige neue Zuschreibungen auf, die sich einerseits schon länger anbahnten, andererseits zu einer neuen Überprüfung der fraglichen Stücke zwingen. So läßt sich die Zuweisung der großformatigen Kartons einer Petrusfigur für das Bamberger Fenster und des Engelssturzes für die Verglasung des Landauerschen Zwölfbruderhauses (Kat. Nr. 18, 23) gut nachvollziehen, wenn auch die zeichnerische Ausführung so nahe an den ausgeführten Glasgemälden liegt, daß man für diese in den Gewandpartien etwas trockenen Reinzeichnungen doch eher einen Glasmaler annehmen möchte. Der weiteren Diskussion bedarf auch der heterogene, wahrscheinlich für das Kloster St. Egidien konzipierte Benedikt-Zyklus (Kat. Nr. 11-17) sowie die problematische Zuschreibung eines Vierpaßentwurfs (Kat. Nr. 7) an den jungen Dürer und die daraus resultierende Frühdatierung der danach ausgeführten Scheibe (Kat. Nr. 8). Wurde für die Verfertigung der Nürnberger Glasmalereien bislang ausnahmslos die Hirsvogel-Werkstatt verantwortlich gemacht, die in der Reichsstadt eine Art Monopolstellung innegehabt haben soll, so wird künftig auch die Rolle des von Speyer nach Nürnberg eingewanderten Malers und Glasmalers Hans Traut stärker zu berücksichtigen sein.

Im Gegensatz zum breiten Spektrum Nürnberger Glasmalerei, die durch kleinformatige Kabinettscheiben ebenso wie durch Entwürfe und Kartons zu spektakulären Monumentalfenstern repräsentiert ist, bleibt der Kreis der berücksichtigten Augsburgs Stücke auf das Kabinetttformat beschränkt. Neben einzelnen Vierpaßscheiben, deren Entwürfe mit Hans Holbein d. Ä. und Hans Schäufelein verbunden werden, stehen hier die Scheibenrisse und Glasgemälde aus dem Kreis um Jörg Breu mit den reizvollen Themen der Monats- und Planetenbilder sowie der Jagd- und Schlachtenserien für Kaiser Maximilian im Mittelpunkt. Wie schwer die Beurteilung dieser Werke noch immer fällt, illustriert der Scheibenzyklus, den Maximilian I. über

seinen Schatzmeister Jakob Villinger in Augsburg beim Hofmaler Hans Knoder für sein Jagdschloß in Lermoos bestellte. Bei den mitgeschickten Vorlagen handelte es sich offenbar um die Zeichnungen, die Jörg Breu als Visierungen für Kaiser Maximilian nach Deckfarbenminiaturen des Triumphzugs aus der Werkstatt Altdorfers konzipiert hatte. Während diese Zeichnungen wieder an Maximilian zurückgegangen sein dürften, diente eine danach kopierte Zweitausführung (Kat. 86) offenbar als Vorlage für den Glasmaler, welcher nach der Quellenlage mit Hans Knoder zu identifizieren ist. Von ihm müßte demnach die Scheibe auf der Wartburg stammen (Kat. Nr. 84), die neben einer nurmehr photographisch überlieferten, stilistisch dazupassenden Scheibe aus Salzburg (S. 214, Fig. 67) als einziger Rest der Lermooser Serie erhalten geblieben ist. Welche Rolle indes die Gegendrucke/Abklatsche nach Breus Entwürfen spielten, ist ebenso ungeklärt wie die verwirrende Fülle von Kopien und Abklatschen nach den Monats- und Planetenbildzyklen Breus. Für die Ausführung der nach diesen Entwürfen über Umzeichnungen oder Kopien angefertigten Kabinettscheiben, in denen sich mindestens zwei verschiedene Stilrichtungen manifestieren, kommen neben Knoder auch Hans Braun oder Gumpolt Giltlinger in Frage: Die Aufarbeitung der Augsburger Glasmalerei des frühen 16. Jahrhunderts bleibt damit weiterhin ein dringendes Desiderat. Von Hans Braun stammt wahrscheinlich die Rundscheibe mit dem Monatsbild des Juli in Kaiserslautern (Kat. Nr. 92) nebst den mit seinem Monogramm und dem Datum 1526 versehenen Scheibenrissen in Göttingen, bei denen es sich in ihrer etwas trockenen Art um charakteristische Umzeichnungen nach den Entwürfen Breus für den Monatszyklus für Georg Höchstetter (Kat. Nr. 91) handelt. Zu Recht wird auch die Autorschaft Breus für jene Zeichnung nürnbergischen Vorbilds (Kat. Nr. 78) bezweifelt, die wohl von einem Glasmaler stammt, der auch für den im Katalog erwähnten Scheibenriß in Prag verantwortlich zeichnete. Zu präzisieren ist jedoch die Unterscheidung zweier verschiedener Planetenbild-Zyklen, dessen kleinerer (Kat. Nr. 81-82) um zwei bislang unbekannte Rundscheiben in Kronberg und eine Zeichnung in Erlangen ergänzt werden kann. Damit sind einige Anhaltspunkte für die Klärung der verworrenen künstlerischen Zusammenhänge im Kreise Breus wie auch der Zuschreibung und Chronologie der vielen Augsburger Rundscheiben gefunden, die motivisch und zeichnerisch zu den attraktivsten Schöpfungen frühneuzeitlicher Kabinettaglasmalerei zählen.

Für Straßburg und Freiburg bleibt die Auswahl auf Entwürfe Baldungs und die beiden großformatigen Glasgemälde des Glasmalers Hans von Ropstein aus der Freiburger Kartause beschränkt. Einen gewissen Ausgleich bietet der einleitende Essay von Hartmut Scholz, der auch die großartigen monumentalen Glasgemälde nach Entwürfen Baldungs in Freiburg berücksichtigt. Nur vor diesem Hintergrund wird der Einfluß verständlich, den Baldung auf die schweizerische Glasmalerei ausübte. Dies gilt sowohl für die frühen Zeichnungen Niklaus Manuels (Kat. Nr. 120-122) als auch für die Werke des Zürcher Malers und Zeichners Hans Leu, der nach einem Aufenthalt bei Dürer als Mitarbeiter von Baldung in Freiburg tätig wurde (Kat. Nr. 29, 130-133). Besondere Erwähnung verdient im Kreis dieser Werke das Glasgemälde mit

der Zerstörung der Götzenbilder durch König Josia (Kat. Nr. 128f.) nach einem Entwurf, mit dem Niklaus Manuel offenbar auf die Bilderstürme in Bern reagiert hatte. Für das Verhältnis von Entwurf und Ausführung ist die freie Umsetzung der Komposition durch den Glasmaler ebenso aufschlußreich wie die virtuose Umsetzung der in den Himmel schlagenden Flammen und Rauchschwaden mittels eines Hafemischglases. Der weiteren Diskussion bedarf indes die Konzeption des gesamten Fensters mit einer seitlich offenbar beschnittenen Rechteckscheibe im Zentrum, die von einem großartigen, mit aufwendigen Säulen gerahmten Landschaftsausblick flankiert wird. Ist diese Konzeption eines Bildes im Bild trotz der 1979 auf der Berner Manuel-Ausstellung vorgebrachten Argumente tatsächlich original?

Viele der gezeigten Beispiele aus der Schweiz, die sich zum Teil auf Entwürfe beschränken mußten, da die zugehörigen Glasgemälde nicht erhalten sind, repräsentieren den in der Eidgenossenschaft weit verbreiteten Typus der Kantons- oder Ämterscheibe. Die „Sitte der schweizerischen Fenster- und Wappenschenkungen“, wie das gleichnamige und noch immer grundlegende Buch HERMANN MEYERS von 1884 heißt, zog eine große Nachfrage nach solchen Scheiben für die Ausschmückung von Rathäusern und Amtsstuben, aber auch von Klöstern nach sich. Die durch das feststehende Repertoire von Wappenschild, Wappenhalter und mitunter szenisch ausgeschmückter Rahmenarchitektur formal etwas monoton wirkenden Wappenscheiben wurden zum Inbegriff der im 19. Jahrhundert begehrt gesammelten schweizerischen Glasmalerei. Nur am Rande sei angemerkt, daß es sich bei der Wappenschenkungen nicht um ein spezifisch schweizerisches Phänomen handelt, wie Beispiele aus Süddeutschland und dem Elsaß, aber auch aus Lüneburg deutlich machen. Den fulminanten Schluß der Ausstellung bildete der Passionszyklus von Hans Holbein (Kat. Nr. 146), der zu dessen besten Arbeiten zählt, leider jedoch nur durch eine Zeichnung vertreten war. Die hohe künstlerische Bedeutung dieser Entwürfe illustrieren neben den Abklatschen aus den 70er Jahren des 16. Jahrhunderts, die sich vielleicht einst im Eigentum von Rubens befanden, auch die vielen verschiedenen Kopien aus den Jahren von 1536 bis nach 1640. Es liegt daher nahe, daß die in ihrem Format gegenüber den Holbeinschen Entwürfen etwas kleiner ausgefallenen Scheibenpaare aus Innsbruck und San Diego (Kat. Nr. 146-150) ebenfalls in dieser Zeitspanne entstanden sind, wie der Katalog vorschlägt. Ob dies allerdings für beide Scheibenpaare gilt, müßte angesichts der nachhaltigen Irritationen, die die Scheiben auf der Ausstellung auslösten, kritisch geprüft werden.

Verdient schon allein die stolze Zahl von 152 zusammengetragenen Entwürfen und Glasgemälden höchste Anerkennung, so haben BARBARA BUTTS und LEE HENDRIX mit ihrer sorgfältig vorbereiteten Ausstellung und dem begleitenden Katalog einen unverzichtbaren Beitrag zur spätmittelalterlichen Zeichnung und Glasmalerei im süddeutsch-schweizerischen Raum geliefert und der Forschung damit viele Anstöße gegeben. Einzelne Fragen konnten auf einem im September 2000 am Getty-Museum veranstalteten Symposium vertieft und im Kreise der Spezialisten diskutiert werden. Das Spektrum der Beiträge reichte vom Sammeln deutscher Glasmalerei in den USA über niederländische Entwurfszeichnungen, den „Hausbuchmeister“, Peter Hemmel,

Sebald Beham bis zur Rekonstruktion der Kreuzgangsverglasung des Nürnberger Karmeliterklosters sowie zwei Beiträgen zur Glasmalereitechnik und reagierte damit zum Teil direkt auf einzelne durch die Ausstellung aufgeworfene Fragen. Die zweite Sektion war Jörg Breus profanen, ikonographisch zum Teil verschlüsselten Zeichnungen und Glasmalerei-Entwürfen nebst einzelnen Beiträgen zur Schweizer Glasmalerei gewidmet, die einen Überblick über die Verwendung von Entwurfszeichnungen boten, Einzelaspekte wie die Abklatsche nach Holbeins Passionsserie behandelten oder die Hintergründe einer oberrheinischen Wappenstiftung, die erotischen Zeichnungen von Urs Graf und das Thema des Rütlichswurs ausloteten.

Daß die Ausstellung nach Los Angeles und St. Louis leider keine dritte Station in Europa gefunden hat, ist höchst bedauerlich. Umso mehr ist dem Katalog hier eine breite Resonanz zu wünschen. Er leistet einen wichtigen Beitrag zur Glasmalerei-Forschung, die im letzten Jahrzehnt bedeutende Impulse erfahren und mit Fragen nach Entwurf und Ausführung den Blick auf gattungsübergreifende Zusammenhänge geschärft hat. Nach den Glasmalerei-Ausstellungen in Ulm, Esslingen, New York und Köln trug auch „Painting on Light“ zur gesteigerten Wertschätzung einer lange zu Unrecht verschmähten Gattung bei, die in ihrer thematischen Vielfalt und hohen Qualität endlich aus dem Schatten der übrigen künstlerischen Gattungen tritt.

DANIEL HESS

*Germanisches Nationalmuseum  
Nürnberg*

**Jan van der Stock: Printing Images in Antwerp.** The Introduction of Printmaking in a City: Fifteenth Century to 1585 (*Studies in Prints and Printmaking*, 2); Rotterdam: Sounds & Vision Interactice 1998; 508 S., 110 SW-Abb., 18 Farbtafeln; ISBN 90-75607-13-X

„An account of origin and eclipse of Renaissance print is best begun by qualifying the much-acclaimed invention of this art.“ Mit dieser Feststellung beginnen DAVID LANDAU und PETER PARSHALL ihr bedeutendes Überblickswerk<sup>1</sup>. Von vornherein ordnen sie das neue Medium Druckgraphik in eine Geschichte der Kunst ein, suchen die „Erfinder“ und beschreiben seine Entwicklung. Sie sparen die Anfänge des Mediums aus und konzentrieren sich auf die Zeit zwischen 1470 und 1550: „the critical stage in the maturation of early printmaking as an art form.“<sup>2</sup>

Es ist dieselbe Epoche, der auch Jan van der Stock seine Untersuchung widmet. Doch könnte die Art der Annäherung nicht unterschiedlicher sein. Auch das Phänomen „Druckgraphik“ ist für van der Stock ein gänzlich anderes als für Landau und

1 DAVID LANDAU und PETER PARSHALL: *The Renaissance Print 1470-1550*; New Haven - London 1994.

2 Ebd. S. V.