

Gregor-Meisters „überzeugt [...] nicht“, weil die Miniatur des heiligen Paulus im Berliner Epistolar „durch die unklare Bildräumlichkeit künstlerisch wesentlich schwächer [...] wirkt“ (alle Zitate S. 137). Eine ernst gemeinte Auseinandersetzung mit den Thesen vorangehender Forschung sollte anders aussehen, vor allem wenn keine überzeugend begründete Gegenthese angeboten wird.

Warum in der vorliegenden Publikation die Reichenauer Buchmalerei nur eine *sogenannte* sein darf, bleibt das Geheimnis der Autorin. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung um die Existenz eines produktiven und in den Jahrzehnten um 1000 führenden Skriptoriums auf der Bodenseeinsel liegt einige Jahrzehnte zurück. Auch die vehement kritisierte Annahme einer „personelle[n] Einheit“ der Reichenauer Buchmaler mit den Schöpfern der Wandgemälde von St. Georg (S. 135) zählt nicht mehr zu den relevanten Fragen der Reichenau-Forschung. Hier wird aus unerfindlichen Gründen eine Diskussion für den Leser simuliert, die in der Kunstwissenschaft schon längst nicht mehr stattfindet.

Dem wiederholt formulierten wissenschaftlichen Anspruch der Publikation steht ein fehlender wissenschaftlicher Apparat gegenüber. Quellentexte werden durchwegs aus der (angeführten) Sekundärliteratur zitiert. Inhaltliche Zitate werden nicht gekennzeichnet, so dass es demjenigen Leser, dem die Forschung zur ottonisch-salischen Buchmalerei nicht sehr vertraut ist, schlechterdings unmöglich ist, zwischen den Thesen der Autorin und den Forschungsergebnissen anderer Wissenschaftler zu unterscheiden. Die gewichtigen Untersuchungen von Albert Boeckler, Carl Nordenfalk, Rainer Kahsnitz und anderen sind durch die vorliegende Publikation sicher nicht obsolet geworden. Weitgehend ungenutzt verstrich die Chance, einem breiteren Publikum aktuellere Fragestellungen und methodische Ansätze zur mittelalterlichen Buchmalerei näher zu bringen.

THOMAS LABUSIAK  
Portal zur Geschichte  
Bad Gandersheim

**Ernst Bacher, Günther Buchinger, Elisabeth Oberhaidacher-Herzig, Christina Wolf: Die mittelalterlichen Glasgemälde in Salzburg, Tirol und Vorarlberg** (Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich IV); Wien u. a.: Böhlau Verlag 2007; LXXIV, 554 S. mit 842 Abb., zahlr. in Farbe; ISBN 978-3-205-77653-6; € 249,00

Es gehört zu den Eigentümlichkeiten eines internationalen Forschungs- und Editionsprojekts wie des 1952 gegründeten, inzwischen in 12 europäischen Ländern, den USA und Kanada verankerten *Corpus Vitrearum*, dass Prioritäten bei der Wahl der Bearbeitungsgebiete und Modalitäten der Bearbeitung jeweils unterschiedlichen länderspezifischen Voraussetzungen und Bedingungen unterliegen. So war die Bestandsdokumentation und kunsthistorische Erforschung der in Österreich beheimateten mittelalterlichen Glasmalereien von Anfang an wesentlich an deren Restaurierung

in den Werkstätten des Bundesdenkmalamtes in Wien gekoppelt, eine Vorgehensweise, die zwar optimale Untersuchungsbedingungen garantierte, eine gezielte abschließende Erfassung bestimmter Gebiete jedoch eher verzögerte, da sich die Notwendigkeit bestandserhaltender Maßnahmen naturgemäß nicht nach der Systematik einer zügigen, flächendeckenden Bearbeitung richtete. So wuchsen die Manuskripte der Bestandserfassungen zu mehreren Bundesländern parallel, ohne dass eines davon abgeschlossen werden konnte. Auch für den vorliegenden Band lagen bereits umfangreiche Manuskripte vor, als Ernst Bacher (†2005), langjähriger Generalkonservator am Bundesdenkmalamt und viel zu früh verstorbener Leiter des CVMA in Österreich, der selbst den letzten, 1979 erschienenen Teilband zu den Glasmalereien der Steiermark bearbeitet hatte, die Initiative für eine zügigere Fortführung ergriff und mit Hilfe des *Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung* die Verpflichtung zweier junger Wissenschaftler erreichte, die die Bearbeitung der noch ausstehenden Standorte und die nötigen Archivrecherchen übernahmen. Die Manuskriptanteile jedes Einzelnen des Autorenteam sind – abgesehen von wenigen Zuordnungen im Vorwort – nicht eigens gekennzeichnet und waren auch nur teilweise anhand von Vorabpublikationen zu erschließen.

Der nun vorgelegte, mit großer Spannung erwartete vierte Band des *Corpus Vitrearum Medii Aevi* Österreich ist den drei westlichen Bundesländern Salzburg, Tirol und Vorarlberg gewidmet, die je für sich nur einen relativ schmalen Bestand an mittelalterlichen Glasmalereien bewahrt haben, zusammen genommen jedoch ein stattliches Inventar füllen. Mit einem Anhang der kunstlandschaftlich zugehörigen mittelalterlichen Glasgemälde Südtirols, die einvernehmlich mit den Kollegen des italienischen CVMA in die Darstellung einbezogen wurden, behandelt der Band insgesamt knapp 400 Scheiben an 42 Standorten einschließlich eines guten Dutzends verlorener, doch in Schrift- bzw. Bildquellen überlieferter Werke (teils ganze Farbverglasungen oder Fenster, teils Einzelscheiben).

Der regionalen Dreiteilung folgt auch der Aufbau des Bandes, wobei die Quantitäten mit rund 330 Seiten Katalog zu den Beständen im Salzburger Land, 180 Seiten zu Tirol (einschließlich des Anhangs Südtirol) und mageren 15 Seiten zu Vorarlberg (hier natürlich bemerkenswert die frühe Nikolausscheibe aus Göfis um 1230) eine klare Vorstellung von der tatsächlichen Verteilung der Gewichte vermitteln. Die Systematik folgt den internationalen Richtlinien des *Corpus Vitrearum* und gewährleistet somit beim vertrauten Leser eine relativ problemlose Orientierung. Einführenden Hinweisen für den Benutzer und dem Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur folgt die kunstgeschichtliche Einleitung, die (wiederum dreigeteilt) jeweils ausgehend vom Bestand einen Überblick über die historisch-politischen Verhältnisse, die künstlerische Entwicklung sowie die kunstlandschaftlichen Besonderheiten der Regionen vermittelt. Im alphabetischen Standortkatalog werden die einzelnen Glasmalereibestände in einführenden Kapiteln zu der Geschichte des Baues und der Verglasung, dem Kreis der Fensterstifter, den Instandhaltungsmaßnahmen über die Jahrhunderte und dem Erhaltungszustand, zu Fragen der Rekonstruktion von Bildprogrammen und, bei translozierten Scheiben, nach dem ursprünglichen Standort

sowie zu guter Letzt zur kunsthistorischen Verortung und Datierung behandelt. Wo dies sinnvoll war, erleichtern vorangestellte Fensterschemata den Überblick über den gegenwärtigen Bestand. Im Scheibenkatalog sind schließlich die einzelnen Bildeinheiten in ihrer Erhaltung, Komposition, Farbigkeit und Technik nochmals genauer charakterisiert und ältere Restaurierungsmaßnahmen an den Feldern durch die Beigabe von Schemazeichnungen visualisiert. Am Ende jedes Standorteintrags werden – soweit vorhanden – die archivalischen Quellen zur Entstehung und Erhaltung der Fenster in Regesten mitgeteilt. Auf den systematischen Tafelteil am Ende des Bandes wurde verzichtet, zugunsten der vollständigen farbigen Wiedergabe aller Fenster textnah im Katalog; diese Neuerung gegenüber den älteren Bänden bietet ein Maximum an Anschaulichkeit.

Wenden wir uns den erfassten Denkmälern zu, so stellt allein die exquisite Farbverglasung der Wallfahrtskirche St. Leonhard ob Tamsweg im Lungau aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit ihren rund 150 mittelalterlichen Rechteck- und Maßwerkscheiben, bearbeitet von Elisabeth Oberhaidacher-Herzig und Günther Buchinger, den Löwenanteil und neben dem ebenfalls ausführlich gewürdigten Clanner-Fenster Peter Hemmels von 1480 in Stift Nonnberg bei Salzburg, bearbeitet von Ernst Bacher, zugleich den künstlerisch herausragenden Bestand. Kontinuierliche Verhältnisse einer anhaltenden und bedeutenden Glasmalerei-Tradition sind im Bistum Salzburg tatsächlich erst im frühen 15. Jahrhundert erkennbar, ein Sachverhalt, der nicht zuletzt den regelmäßig über die Stadt hereingebrochenen Großbränden angelastet werden muss. Bei diesen Brandkatastrophen waren insbesondere die in den Schriftquellen überlieferten, reichen Farbverglasungen des Domes wiederholt – 1127, 1167, 1383 und 1598 – vernichtet worden. So gewinnt die hochstehende Salzburger Glasmalerei des frühen 15. Jahrhunderts vor allem durch ein überragendes Werk, das Tamsweger Goldfenster von 1433, eine Stiftung des Salzburger Erzbischofs Johann II. von Reisberg, nebst weiteren Arbeiten desselben leistungskräftigen Ateliers in Tamsweg selbst, aber auch andernorts, im Lungau (Filialkirche St. Andrä), in Bayern (Tilly-Kapelle in Altötting) und Tirol (Pfarrkirche in Pinzon) an Kontur. Durch sein einzigartiges „monochromes“ Kolorit – Bildarchitektur und Figuren sind durchgehend in abgestuften Goldgelbtönen vor intensiv blauen Grund gestellt – erscheint das Goldfenster wie das überdimensionierte Abbild eines kostbaren Goldschmiedewerks und ist damit auch nur bedingt mit jener weit ausgreifenden Modeerscheinung der monochromen Grisaillemalerei in der Buch- und Glasmalerei seit dem frühen 14. Jahrhundert in Verbindung zu bringen. Die gleiche Assoziation einer ins Monumentale gesteigerten Preziose nach Art Pariser Goldschmiedearbeiten der Zeit um 1400 trifft auch beim einzig vergleichbaren Werk der Glasmalerei, dem allerdings bald vier Jahrzehnte älteren Westfenster des Altenberger Domes, nahe Köln (vor 1397), den Kern der Sache, obschon dort nur die Tabernakeltürme goldgelb prangen, die darin angesiedelten Figuren *en grisaille* dagegen die Kostbarkeit von Materialien wie weißes *émail en ronde-bosse d'or* oder Elfenbein simulieren.

Absolut überzeugend ist denn auch der Hinweis auf motivische und ikonografische Zusammenhänge mit dem französisch-burgundischen Kunstkreis, den schon

Franz Kieslinger 1928 (Gotische Glasmalerei in Österreich bis 1450) gegeben hat und der nun von den Autoren mit einschlägigen Vergleichen nachhaltig unterfüttert wird. Außerdem belegen die ebenso engen Bezüge der Werkstatt zur Salzburger Tafel- und Buchmalerei jene alte Wahrheit, dass noch bis Mitte des 15. Jahrhunderts in den verschiedenen Zentren des deutschsprachigen Raumes eine Mehrfachbetätigung in den verschiedenen Sparten eher die Regel als die Ausnahme gewesen ist, wodurch die Frage des Vorrangs einer bestimmten Gattung innerhalb der Entwicklung an Gewicht verliert.

Die stilistischen Wurzeln für das Goldfensteratelier werden auf der schmalen Basis des Erhaltenen sicher zu Recht in der um 1420/30 entstandenen Motivtafel des erzbischöflichen Hofmeisters Johannes Rauchenberger im Freisinger Diözesanmuseum, dem zentralen frühen Werk Salzburger Tafelmalerei des Internationalen Stils, ausgemacht; ein umgekehrter Impuls der Glas- auf die Tafelmalerei wird dagegen im Fall des Tamsweger Hanstein-Fensters aus der Mitte des vierten Jahrzehnts zur Diskussion gestellt, da hier das gewachsene Interesse für die Wiedergabe stofflicher Reize den frühesten Beispielen in der Tafelmalerei des Halleiner Altars (um 1440) zeitlich vorausgeht. Eine sekundär ins Hanstein-Fenster versetzte Darstellung der Muttergottes wird seit Langem als Werk des Meisters des Weildorfer Altares betrachtet, eine Einsicht in die enge Verflechtung von Glas- und Tafelmalerei, die auch durch die jüngst von Fritz Koreny vorgenommene Zuschreibung eines Vierpass-Scheibenrisses mit dem Bild der Muttergottes mit Kind und knieendem Stifter im Metropolitan Museum in New York an diesen Tafelmaler unterstrichen wird (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich II: Gotik, München/London/New York 2000, S. 563).

Aus dem Blickwinkel der deutschen Forschung besonders spannend ist die Frage nach den Beziehungen zur bayerischen, speziell zur Münchner Glasmalerei. Dass hier enge Kontakte und möglicherweise ein reger Austausch der Kräfte bestanden haben, wird von den Autoren – eine alte These Heinz Mertens aufgreifend – durch den Hinweis auf eine Reihe früher in der Münchner Frauenkirche erhaltener Farbverglasungen angedeutet: Das um 1420 entstandene Fenster der Freuden Mariae, das Dreikönigsfenster und die „Rot-grüne Passion“, beide um 1430, sowie die so genannten „Weißscheiben“ aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, zeigen, das sei zugegeben, durchaus verwandte Züge in der malerischen Behandlung und verraten, insbesondere im Fall der „Rot-grünen Passion“, auch eine vergleichbare Rezeption westlicher französischer Vorbilder (Kreuzigung). Dass aber die „Weißscheiben“ mit Szenen der Öffentlichen Wirksamkeit Christi „farbkompositorisch unmittelbar auf das Tamsweger Goldfenster Bezug nehmen“, scheint mit Blick auf die Grisaille-Farbigkeit der beiden herausragenden Münchner Malwerke jener Zeit, der Tegernseer *Tabula magna* von 1444/45 und vor allem der wenig früheren Lettnerkreuzigung des Stadtmalers Gabriel Angler (München, Alte Pinakothek) doch etwas zu kurz geschlossen. Sicher hingegen besteht ein Werkstattzusammenhang zwischen der Gruppe um den Weildorfer Altar und den 1447 datierten Glasgemälden im niederbayerischen Jenkhofen (Kreis Landshut), einer Stiftung Herzog Heinrichs des Reichen von Bayern-Landshut, die im Figürlichen ebenfalls überwiegend Grisaille-Charakter besitzt. Da das Atelier

nach 1445 offenbar nicht mehr im Salzburgischen zu fassen ist, erwägen die Autoren eine Abwanderung der Kräfte nach München, was plausibel erscheint; denkbar wäre freilich auch eine Niederlassung in Landshut, doch konnte bislang kein Werk jener Zeit sicher mit der niederbayerischen Residenzstadt verbunden werden.

Dass an der Farbverglasung in Tamsweg neben verschiedenen Salzburger Werkstätten auch die Beteiligung von Glasmalern aus Wien, Wiener Neustadt, der Steiermark und Kärnten nachgewiesen werden, ist unmittelbar einleuchtend, entspricht doch diesem weit gestreuten künstlerischen Einzugsgebiet auch die Herkunft der Fensterstifter und der Mitglieder der vor 1434 gegründeten St. Leonhardsbruderschaft von Tamsweg. Lang gehegte Zuweisungen der bedeutendsten Fenstergruppe an die eine, nun definitiv nach Wien lokalisierte Großwerkstatt der Votivtafel von Stift St. Lambrecht werden von Elisabeth Oberhaidacher mit feinen Analysen in Teilen revidiert; engere und eindeutige Abgrenzungen innerhalb dieser keineswegs homogenen Fenstergruppe sind gleichwohl schwer vorzunehmen, da durchwegs ein gemeinsamer, teilweise wiederum westlichen Kunstquellen entlehnter Motivschatz Verwendung fand.

Auch für die Wiener Fenstergruppe wird die Verwendung eines gemeinsamen Formenvokabulars in Glas- und Tafelmalerei nachgewiesen und daran die Frage geknüpft, wie die Arbeitsteilung innerhalb einer solchen „Produktionsgemeinschaft“ ausgesehen haben mag. Die Feststellung, dass es innerhalb der so apostrophierten „Wiener Werkstattgemeinschaft“ offensichtlich keine Trennung von Entwurf und Ausführung (eindeutiger formuliert zwischen entwerfenden und ausführenden Kräften) gegeben hat, stützt sich auf die Beobachtung einer weitgehend souveränen, strichsicheren Ausführung (der Figuren), die den Gedanken an die Beteiligung untergeordneter Kräfte ausschließt. Die Tragfähigkeit dieses Arguments ist freilich angesichts einer widersprüchlichen Überlieferung aus späterer Zeit eher als bedenklich einzustufen. Die Existenz von Werkzeichnungen war im Arbeitsprozess unerlässlich und ist ja auch für diese Zeit etwa durch den Karton des Weildorfer Meisters belegt; fraglich ist nur, inwieweit sich der Zeichner des Entwurfs (und/oder des Kartons) selbst als der ausführende Glasmaler betätigte. Dieser Frage, die die Identifizierung mehrerer für Tamsweg tätiger Glasmaler mit Tafelmalern betrifft, wird man weitere Aufmerksamkeit widmen müssen. Festzuhalten bleibt jedoch, dass mit dem hier mustergültig vorgelegten, umfangreichen Material überhaupt erst die Basis für eine weitergehende Diskussion dieser zentralen „Werkstattfrage“ gelegt wurde.

Es ist ein Hauptanliegen nicht nur der österreichischen Équipe des CVMA, auf den Spuren programmatischer Ansätze Ernst Bachers aus den letzten drei Jahrzehnten (zuletzt in: Glasmalerei im Kontext – Bildprogramme und Raumfunktionen, Akten des XXI. Internationalen Colloquiums des Corpus Vitrearum, Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Beiheft 25, Nürnberg 2005), die Rolle der Glasmalerei – wo immer dies rekonstruktiv möglich ist – im Kontext der Gesamtausstattung eines Sakralraumes, d. h. in sich als Gesamtprogramm wie im ikonografischen Zusammenspiel mit Wandmalerei und Altären, zu verstehen und zu erläutern. Obwohl die Wallfahrtskirche St. Leonhard ob Tamsweg mehr als 50% ihrer ursprünglichen Farbver-

glasung *in situ*, wenn auch zum Teil an andere Fensterplätze versetzt, bewahrt hat, und auch die Standorte der Altäre noch eindeutig zu benennen sind, kann von einem übergeordneten Gesamtkonzept der fünfzehn Farbfenster, wenn überhaupt, nur sehr bedingt gesprochen werden. Die Auswahl der Themen spiegelt – ungeachtet einiger seltener Bildinhalte (Gnadenstuhl und Szenen der Legende des Titelheiligen Leonhard im Goldfenster, Lebensbaum, Hostienmühle) – vielmehr eine unübersehbare Konzentration auf die Verehrung der Gottesmutter, die allein in fünf Fenstern als zentrales Andachtsbild, in vier weiteren mit Hauptereignissen des Marienlebens vertreten war. An diesem problematischen Befund, der durch den Hinweis auf die spezifische Marienfrömmigkeit der Zeit nicht wirklich erklärt und durch den völligen Verlust der beiden hohen Chorfenster nord III und süd III sowie zweier Langhausfenster (NORD II und süd V) zudem wesentlicher Anhaltspunkte für ein begründetes Urteil beraubt ist, vermögen letztlich auch die weiterführenden kritischen Überlegungen von Günther Buchinger, der diesen anspruchsvollen Teil maßgeblich bestritten hat, wenig zu ändern. Sein Hinweis auf das Goldfenster als mutmaßliche ikonografische Mitte und thematischer Bezugspunkt für die in der Folge ausgeführten komplexeren theologischen Bildprogramme der Kapellenfenster und die Rolle der 1434 gegründeten St. Leonhards-Bruderschaft, später auch Fronleichnams- oder Corpus Christi-Bruderschaft bei der konkreten Ausformulierung vermögen somit nur einzelne programmatische Aspekte dieser bedeutendsten Farbverglasung der Region zu beleuchten.

Der Straßburger Glasmaler Peter Hemmel von Andlau hat seit Paul Franks Monographie von 1956 seinen festen Platz in der Kunstgeschichte der Spätgotik. Das 1473 bei Peter Hemmel bestellte, mehrfach, zuletzt mit städtischer Unterstützung angemahnte und endlich 1480 gelieferte Fenster des Salzburger Bürgers Augustin Clanner (oder Klaner) für die Benediktinerinnenabtei Nonnberg in Salzburg ist dabei von besonders großem Interesse, bildet es doch den einzig verlässlichen, weil urkundlich abgesicherten Ausgangspunkt für die Beurteilung der Kunst des großen Straßburger Meisters. Dessen im Jahr 1477 zusammen mit vier weiteren selbstständigen Straßburger Glasmalern begründete, weit über die Region des Oberrheins hinaus berühmte „Werkstattgemeinschaft“ – eine ungemein modern anmutende Produktionsgenossenschaft mit gemeinsamer Haftung und gleichen Anteilen an Gewinn und Verlust – zeichnet verantwortlich für eine stattliche Anzahl künstlerisch überragender Farbfenster im süddeutschen Raum und darüber hinaus bis Lothringen und Tirol, deren brillante Technik und Farbigkeit selbst in Zentren mit eigener bedeutender Glasmalereitradition (Frankfurt, Ulm, Augsburg, Nürnberg, München) die heimischen Werke überstrahlen.

Die herausragende Bedeutung dieses zentralen Werks im Œuvre Peter Hemmels wird in der kunstgeschichtlichen Einleitung und im Katalog zu Nonnberg von Ernst Bacher ausführlich begründet, und dieser besonderen Wertschätzung ist es auch geschuldet, dass der Umfang des Katalogs mit rund 50 Seiten (einschließlich der 2½ Seiten kommentierter Bibliografie) im Verhältnis zur Zahl der 21 Scheiben überproportioniert ausgefallen ist. Obwohl die Ausführung des bei Hemmel bestell-

ten Fensters bereits in die Zeit der Werkstattgemeinschaft fällt, ist Bacher beizupflichten, dass die außerordentlich „einheitlichen künstlerisch-technischen Charakteristika im Stilbild der Salzburger Scheiben“ eine bis in die Details sichtbare souveräne Handschrift (eben die Peter Hemmels) offenbaren, die sich aber auch an anderen kapitalen Schöpfungen der Straßburger Werkstattgemeinschaft (wie dem Ratsfenster im Ulmer Münster, ebenfalls 1480 datiert) wiederfinden. Ausgehend vom Clanner-Fenster unterzieht Bacher die in der Forschung vorgebrachten Überlegungen zur Arbeitsteilung innerhalb der Straßburger Werkstatt-Kooperative einer kritischen Diskussion, wobei er der allzu klischeehaften Vorstellung „von einem entwerfenden Meister und seinen ausführenden Mitarbeitern“ eine Absage erteilt. Diese Einsicht ist nur zu unterschreiben, und die Auseinandersetzung mit dem Œuvre der Straßburger Glasmaler, die gerade in den letzten anderthalb Jahrzehnten durch das internationale Corpus Vitrearum geleistet wurde, hat in der Tat sehr viel komplexere Arbeitsgepflogenheiten zwischen den beteiligten selbstständigen Meistern zu Tage gebracht. Offenbar waren die verschiedenen Kompositionsvorlagen – Stiche, Entwürfe, Kartons – bei Bedarf quer durch die Werkstätten verfügbar, ebenso wie das gemeinsame Glasmaterial, mit dem die Kooperative, wie im Gemeinschaftsvertrag explizit festgehalten war, bei möglichen Verlusten gegenüber Dritten haftete. Dass die verschiedenen Aufträge schwerpunktmäßig und gewiss auch aus Gründen des praktischen Arbeitsablaufs auf die einzelnen Werkstätten verteilt wurden, schloss andererseits nicht aus, dass Mitarbeiter gelegentlich über die Werkstattgrenzen hinaus ausgeliehen werden konnten. Eine Differenzierung im Sinne einer Spezialisierung untergeordneter Mitarbeiter auf bestimmte Formwiederholungen in den peripheren architektonischen und ornamentalen Teilen der Bildkomposition hat sicher stattgefunden, doch unterzieht man etwa die überreich ausgestalteten Astwerk- und Architekturbekrönungen im Clanner-Fenster einer genaueren Betrachtung, dann tut man sich doch schwer, hier einen sichtbaren qualitativen Abfall gegenüber den figürlichen Teilen der Komposition aufzeigen zu wollen. Die Scheidung der Anteile unter die namentlich bekannten fünf Meister und eine unbekannte Zahl von Mitarbeitern, die seit Frankls grundlegender Positionsbestimmung die Forschung nachhaltig beschäftigt hat, scheint trotz gewisser Fortschritte und Klärungen im Einzelfall inzwischen gleichwohl die Züge einer Geheimwissenschaft angenommen zu haben, wobei man sich über die Verständigung untereinander selbst im Zirkel der Eingeweihten keine Illusionen machen muss. Wie wohltuend ist hier die von Bacher geübte Zurückhaltung zugunsten einer Konzentration auf die wesentlichen Elemente von Hemmels Kunst im Fall des einen Salzburger Werks.

Ein Glanzstück an Anschaulichkeit und Präzision ist Bacher mit der Charakterisierung der virtuosen künstlerisch-technischen Ausführung des Fensters gelungen, in die die ganze Fülle seines Wissens und die langjährige Vertrautheit mit den Gesetzmäßigkeiten der Gattung eingeflossen sind. Gleichermäßen brillant und erhellend sind die konzisen Beiträge zu Komposition und Ikonografie der Einzelscheiben im Katalog, die auf einer umfassenden Kenntnis der geläufigen Kompositionsprinzipien und dem scharfen Blick für das Besondere basieren. Nur hinsichtlich seiner Über-

legungen zum Gesamtprogramm des Fensters, speziell zur vermeintlichen Unzugehörigkeit der Stifterzeile (1a–c) mit den Aposteln Petrus und Jakobus sind doch Bedenken angebracht: Allein der Umstand, dass die Fialenspitzen der architektonischen Rahmen in allen drei Sockelscheiben oben „abgeschnitten“ sind, d. h. nicht in die Kompositionen der zweiten Fensterzeile hinaufreichen (wie etwa in den aus einem zweiten Nonnberger Fenster stammenden Scheiben der Muttergottes und der Hl. Katharina im Hessischen Landesmuseum, Darmstadt), bietet keinen hinreichenden Grund, an ihrer ursprünglichen Zugehörigkeit zu zweifeln. Dieselbe Inkonsequenz, die im zeitgleichen Werk der Straßburger Glasmaler eher die Regel als die Ausnahme bildet, ist beispielsweise auch an den Stifterzeilen des Bubenhofen-Fensters der Uracher Amanduskirche (1475), des Volckamer-Fensters in St. Lorenz in Nürnberg (1480/81) und des Scharfzandt-Fensters in der Münchner Frauenkirche (1483) zu beobachten. Auch eine ikonografische Erweiterung der einen Apostelscheibe zu einem ganzen Apostelfenster und die Abtrennung der Stifterscheibe Clanner führt als Rekonstruktionsvorschlag meines Erachtens zu weit, denn die Inschriftrolle des im Angesicht der beiden Apostelfürsten knienden Stifters deutet ja doch entschieden auf deren Zusammengehörigkeit und auf die Zugehörigkeit zum Marienleben darüber: *Ir 2 hoeupter der cristenheit bittet ffür uns, maria die Reine bitt (...)*, so lesen wir hier gewissermaßen die ikonografische Kurzbeschreibung dessen, was im Achsenfenster von Anfang an zu sehen war.

Diese Unstimmigkeiten in der Auswertung des Befunds dürften dem Umstand anzulasten sein, dass es dem Autor nicht mehr vergönnt gewesen ist, das vor Jahren abgefasste Manuskript einer aktuellen Endredaktion zu unterziehen, und es der Respekt gegenüber dem Verstorbenen verbat, posthum in den Text einzugreifen. Nachzutragen wären an dieser Stelle allenfalls noch die „Beobachtungen zur Ätztechnik an Überfanggläsern des 15. Jahrhunderts“ (Corpus Vitrearum NewsLetter 46, 1999, S. 19–23). Die zum Zeitpunkt der Bestandsuntersuchung 1992 herrschende Unentschiedenheit über das technische Verfahren beim Abtragen des roten Überfangs an Schichtengläsern (mechanisch durch Ausschliﬀ oder chemisch mit Salpetersäure, wie im mittelalterlichen Glasmalerei-Traktat des Antonio da Pisa um 1400 beschrieben) ist mittlerweile ausgeräumt. Bei den aufwändig geätzten Überfängen, wie sie vorzüglich an den kostbar gemusterten Damaststoffen der Nonnberger Scheiben und in vielen anderen Fenstern der Straßburger Werkstattgemeinschaft auftreten, sollte daher zugunsten einer eindeutigen Terminologie nicht mehr von Ausschliﬀ gesprochen werden.

Ein dritter hier eigens hervorzuhebender Denkmälerbestand in der Stadtpfarrkirche zu Hall (Tirol) ist Teil einer einst bedeutenden regionalen Werkstattproduktion des ausgehenden 15. Jahrhunderts, die im Auftrag der reichen Tiroler Gewerke für zahlreiche Standorte in und außerhalb Tirols (Schwaz, Meran, Konstanz u. a.) Farbfenster geliefert hat. Dieses leistungs- und sicher auch personalstarke Atelier besaß seine künstlerischen Wurzeln in erster Linie im zeitgleichen Kunstschaffen Tirols. Die direkte Anlehnung an die modernen großen Schnitzaltäre, insbesondere Michael Pachters, wird von den Autoren (hier maßgeblich Christina Wolf und Günther Buchin-



ger) in überzeugenden Gegenüberstellungen sichtbar gemacht. Dabei bleiben die Übernahmen nicht auf Einzelmotive im figürlichen und architektonischen Vokabular beschränkt, sondern betreffen den gesamten Aufbau der Bildkomposition. So erinnern etwa die heute noch in acht Rechteckfeldern überlieferten Reste einer Kreuzigung mit Maria und Johannes, den Heiligen Nikolaus und Rupert sowie zwei Weihrauchfässer schwenkenden Engeln in einem südlichen Chorfenster der Pfarrkirche in Hall (dort allerdings zu weit unten eingesetzt) mit ihren stark durchbrochenen Tabernakeltürmchen vor einem Hintergrund aus blauen Wolkenbändern nicht von ungefähr an das hoch aufragende, filigrane Gesprenge in Pachers 1481 vollendetem Altar für St. Wolfgang. Dieser bemerkenswerte Wettstreit mit dem zentralen Ausstattungstück spätgotischer Kirchenbauten tritt hier deutlicher in den Vordergrund als in anderen Fällen, denn auch der 1454 errichtete Haller Hochaltar des Landshuter Steinmetzen, Malers und Werkmeisters Hans Stetheimer enthielt neben Tafeln und 26 geschnitzten Figuren laut Vertragstext im Gesprenge eine plastische Kreuzgruppe. Man wüsste nur zu gern, wie angesichts dieser Parallelen die heute verlorenen Teile der oben und unten angeschnittenen Fensterkomposition in ihren zentralen Darstellungen ausgesehen haben.

Auf diese produktive Phase bodenständiger Tiroler Glasmalerei Ende des 15. Jahrhunderts, der – wie man in der vorzüglichen Kunstgeschichtlichen Einleitung erfährt – bereits seit der Jahrhundertmitte die nur mehr durch Schriftquellen belegte, offenbar bedeutende Tätigkeit des Innsbrucker Malers (und Glasmalers!) „Meister Thomas“ vorausgegangen war (überliefert sind u. a. sehr hoch bezahlte, d. h. umfangreiche Fensteraufträge Herzog Sigmunds von Tirol, 1460 für die Probsteipfarrkirche St. Jakobus in Innsbruck bzw. 1465 für die Wallfahrtskirche St. Wolfgang am Wolfgangsee), folgt eine Zeit zunehmender Abhängigkeit von außen. Insbesondere Augsburger Künstler wurden nun für Farbverglasungen in Schwaz, Sterzing, Tisens oder Villanders(?) herangezogen, wobei das starke Eindringen reichsstädtischer Werke, neben dem Engagement der Augsburger Handelsherren – etwa der Fugger im Schwazer Bergbau –, auch mit der besonderen Förderung durch den Tiroler Landesherren, Maximilian I., zu erklären ist. Für die Darstellungen des Patrons der Bergleute Daniel und des nur zum Teil in alten Fotos und Nachzeichnungen überlieferten Weltgerichts der Schwazer Pfarrkirche wird die stilkritische Zuweisung an den Augsburger Maler und Glasmaler Gumpolt Giltlinger auch durch die Raitbuch-Einträge des Jahres 1506 über 60 bzw. rund 30 rheinische Gulden an „maister gumpalt vonn Augspurg“ bestätigt. Die von den Autoren vorgeschlagene Lokalisierung in die beiden westlichen Emporenfenster der Stadtpfarrkirche war ausführlicher als im Corpusband bereits in einer Vorabpublikation zu Ehren von Ernst Bacher damit begründet worden, dass die als Fensterstifter auftretenden reichen Gewerke der Schwazer Bergwerksgesellschaft – im Unterschied zu den einfachen Bergarbeitern –, den sonntäglichen Messen eben auf der Empore unter diesen ihren Fenstern beizuwohnen pflegten (Günther Buchinger, Spätmittelalterliche Ausstattungsprogramme in Westösterreich, in: ÖZKD 59, 2005, S. 54).

Zu den von Maximilian I. selbst in Augsburg in Auftrag gegebenen Glasgemäl-

den zählt eine 20 Rundscheiben umfassende Serie mit Darstellungen von Jagden und Schlachten des Kaisers, die der Hofmaler (und -glaser) Hans Knoder 1516 nach Entwürfen Jörg Breus d. Ä. für den Wohnturm im Jagdschloss Lermoos bei Innsbruck ausführte. Für diesen hinsichtlich der Usancen bei der Auftragsabwicklung höchst aufschlussreichen Zyklus sind sowohl das Auftragschreiben Maximilians als auch 18 Rundscheibenrisse Jörg Breus in der Staatlichen Graphischen Sammlung in München, doch leider nur mehr zwei der ehemals 20 ausgeführten Rundscheiben, auf der Wartburg (Krieg um den Hennegau 1478) und im Metropolitan Museum in New York (Zweiter Flämischer Krieg 1489) erhalten geblieben; eine dritte bekannte Scheibe der Serie, ehemals im Besitz des Salzburger Museum Carolino Augusteum ist seit dem Zweiten Weltkrieg verloren. Die Bearbeitung dieses Bestands sowie weiterer Rundscheibenserien Knoders für Maximilian I. (die bereits zu Zeiten mehrfach ausgeführte Josephsgeschichte, von denen sich verstreute Einzelstücke in Burg Wolfsturn bei Sterzing und im Salzburger Museum erhalten haben) lag ebenso bei Christina Wolf wie die ganze beträchtliche Zahl kleinformatiger Rund- und Wappenscheiben. Für diese besondere Scheibengruppe war sie die erste Wahl, denn ihre Dissertation zum Thema „Roundels“ steht in allernächster Zukunft zu erwarten. Nur in wenigen Fällen aber hätte man sich hier eine etwas ausführlichere Auseinandersetzung und Würdigung gewünscht, selbst wenn die mangelhafte Erhaltung, wie im Fall der vier Augsburger Heiligen Benedikt, Scholastika, Petrus und Paulus in der Sammlung der Salzburger Erzabtei St. Peter, die einstige Qualität dieser im Umkreis Holbeins entstandenen Kabinettsscheiben kaum noch erahnen lässt.

In der Fülle des erstmals erschlossenen Materials sind noch viele Entdeckungen zu machen. An dieser Stelle wurden nur die Schwergewichte gestreift, doch unsere Kenntnis der mittelalterlichen Glasmalerei im Westen Österreichs und ihrer regionalen wie überregionalen Bezugsgrößen ist auf eine völlig neue, solide Basis gestellt. Es bleibt mit Nachdruck zu wünschen, dass der hohe wissenschaftliche Ertrag dieses gewichtigen Inventars von den Entscheidungsträgern in Bundesdenkmalamt und Österreichischer Akademie der Wissenschaften als Verpflichtung verstanden wird, für die bestehende Arbeitsgruppe über das Ende der laufenden Forschungsförderung im Oktober 2008 hinaus eine weiterführende Lösung zu finden. Nur durch eine feste und dauerhafte Einbindung der ebenso kompetenten wie engagierten jungen Mitarbeiter in das Projekt ist ein kontinuierliches Fortschreiten des österreichischen Beitrags zum internationalen Corpus Vitrearum zu gewährleisten. Denn auch die in Vorbereitung befindlichen Bände V – VIII über die Glasmalereien in der Steiermark (2. Teil: Admont – Vorau), Niederösterreich (2. Teil: Krensetten – Zwettl), Oberösterreich und Kärnten werden mit großer Spannung erwartet.

HARTMUT SCHOLZ  
*Corpus Vitrearum Deutschland*  
Freiburg i. Br.