

stellung aller ihr bekannten Verwandtschaftsgrabmäler wären als Anhang ein guter Einstieg für weitere Forschungen. Ein kurzer Hinweis auf Neapel etwa, das damals von einem Seitenzweig der französischen Königsfamilie regiert wurde und das wohl deshalb auch eine Ballung von Verwandtschaftsgräbern aufweist, wären als Argument für die Popularität und die Art der Verbreitung sowie als Vergleich durchaus möglich gewesen, ohne den Rahmen des Buches zu sprengen.

Abgesehen von diesen Kritikpunkten (vgl. auch die Rezension von Antje Fehrmann, in: www.arthist.net) muß jedoch hervorgehoben werden, daß der Diskurs der Autorin meist überaus klar und verständlich ist. Sorgfältig trennt sie zwischen Wichtigem und Unwichtigen. Ausnahme bilden allein eine Reihe von ‚allgemeinen‘ Exkursen, wo sie wie auf dem Reißbrett gradlinige Entwicklungslinien von Früh- bis zum Spätmittelalter zieht – verführt vielleicht von der Publikation ihrer Studien als Buch und damit der Aussicht auf ein breiteres Publikum als bei Veröffentlichungen in Fachzeitschriften. Auch allgemeine trendyhafte ‚soziologische‘ Einschätzungen der mittelalterlichen Gesellschaft ‚an sich‘ sowie sprachliche Übervereinfachungen komplexer historischer Vorgänge rufen bisweilen ein Unwohlsein des Lesers hervor. Doch auch wenn der Rezensent nicht mit allen ihrer Hypothesen übereinstimmt (so z. B. die Interpretation des Grabmals Eduards II. als Christusimitation (S. 84 ff.)), hat die von ihr skizzierte Entwicklung Hand und Fuß.

Als größtes Lob aber muß man der Autorin bescheinigen, daß ihr Buch viele Anregungen für weitere Forschungen gibt. Es ist sicherlich nicht das letzte, das über diesen Grabmalstypus geschrieben wird, aber es ist ein wichtiger Schritt in die richtige Richtung und wird in Zukunft sicherlich zu einem Referenzwerk werden, auf das paradigmatisch weit über die von ihr gesetzten Grenzen Bezug genommen wird.

NICOLAS BOCK
Université de Lausanne

Hartmut Scholz: Die mittelalterlichen Glasmalereien in Mittelfranken und Nürnberg extra muros (*Corpus Vitrearum Medii Aevi. Deutschland, X,1*); Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 2002; Text: 532 S. mit 484 Abb., davon 95 farb.; 84 S. Anhänge und 156 Tafeln mit 648 Abb.; ISBN 3-87157-201-2; € 178,-

Die Bände des CORPUS VITREARUM MEDII Aevi (CVMA) gehören zu den Veröffentlichungen, die einem besonders schwer in der Hand liegen, und unter diesen ist der Band von Hartmut Scholz einer der gewichtigsten. Er ist daher geteilt: in einen Hauptband mit den einführenden Texten und den Scheibenkatalog, sowie einen Anhang über abgewanderte und verlorengegangene Scheiben. Außerdem enthält er Regesten, den umfassenden Tafelteil und die Register für Ikonographie, Sachen, Personen und Orte. Innerhalb des CVMA erscheint die Veröffentlichung als bereits 48. Band dieses umfangreichen Dokumentationsvorhabens, das, veranlaßt durch die Verluste im Zweiten Weltkrieg, 1949 gegründet wurde, und an dem sich seither

15 Staaten beteiligen. Weitere Bände sind in Vorbereitung. Hinzu kommen zahlreiche, in Format und Ausstattung angepaßte Studienbände zu besonderen Problemen oder Einzelobjekten. Mit diesen Publikationen ist die Glasmalerei eigentlich erst wirksam in den Blickpunkt der Kunstgeschichte und in das Bewußtsein der Öffentlichkeit gelangt.

Hartmut Scholz ist als Autor nicht unerfahren und ein profunder Kenner der Nürnberger Glasmalerei. Schon 1991 hat er sich in seiner Dissertation mit der Werkstattpraxis in der Dürerzeit auseinandergesetzt und daneben redaktionelle Kenntnisse der CVMA-Arbeit erworben, da seine Arbeit in der Reihe der Studienbände veröffentlicht wurde. Scholz war und ist Mitarbeiter des Forschungszentrums für Glasmalerei in Freiburg im Breisgau – einer Einrichtung der Mainzer Akademie der Wissenschaften und Literatur – und hat in dieser Position günstige Arbeitsbedingungen. Es gehörte zu seinen ersten Aufgaben, den wenig bekannten Glasmalereibestand im Nürnberger Umfeld zu erfassen, zu beurteilen und zu dokumentieren. Nicht weniger als 46 Standorte hat er für den vorliegenden Band aufgenommen! Wieviel mühsame Kleinarbeit damit verbunden ist, kann wohl nur ermessen, wer selber ähnliche Erfahrungen gesammelt hat. Für jedes Objekt muß die Baugeschichte geprüft und das Schicksal jeder Fenstergruppe in den Archiven erforscht werden. Dies ist sicher einer der Gründe, weshalb die Corpusbearbeiter üblicherweise die Publikation der großen Verglasungszyklen vorgezogen haben, reduzieren sich doch dadurch die Vorarbeiten um ein erhebliches Maß. Im Hinblick auf den Umfang der Nürnberger Glasmalerei wird auch verständlich, daß die ersten, bereits 1957 von anderen Bearbeitern begonnenen Versuche nicht bis zur Veröffentlichung führten. So hat Scholz 1995, nachdem er inzwischen den besser überschaubaren CVMA-Band zu Ulm publiziert hatte, diese Aufgabe in einem neuen Ansatz übernommen. Liest man seine Dankesliste so erfährt man, wieviele Kontakte geknüpft, wieviele Hilfeleistungen in Anspruch genommen werden mußten, bis dahin, daß sich zur Erlangung guter Fotos der Aufbau von Gerüsten, mitunter sogar das Ausbauen von Scheiben als notwendig erwies. Doch der enorme Aufwand hat sich gelohnt. Die vollständige und vorzügliche Ausstattung des Bandes mit Abbildungen dürfte für manche kleinere Gemeinde zu einem Bedeutungsgewinn beitragen und Leser und Betrachter bekommen einen aufschlußreichen Einblick in die Kunstlandschaft um Nürnberg. Die Ankündigung, daß dem vorliegenden Band noch weitere drei Teile zur innerstädtischen Glasmalerei folgen sollen, erweckt daher große Erwartungen. Erst mit ihrem Erscheinen wird man die Bedeutung Nürnbergs als dem wichtigsten Zentrum der Glasmalerei im süddeutschen Raum voll ermessen können.

Da der umfangreiche Katalog des ersten Teilbandes alphabetisch geordnet ist, sind Vorwort, einführende Hinweise und die kunstgeschichtliche Einleitung unverzichtbare Hilfen zum Verständnis der dargestellten Einzelobjekte und ihrer Bewertung. Scholz würdigt einführend den wegweisenden Rang der wissenschaftlichen Standardwerke von Heinrich Oidtmann, Johannes Schinnerer und Herrmann Schmitz, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Nürnberger Glasmalerei gleichsam erst entdeckt haben und zeichnet den Stand der Forschung bis zur Gegenwart auf.

Aus landesgeschichtlicher Sicht waren die historischen Voraussetzungen in Mittelfranken denkbar uneinheitlich. Seit dem Niedergang des Königtums der Staufer hatten sich kleine und kleinste Herrschaftsbereiche gebildet, die um Erhaltung und Erweiterung ihrer Macht kämpften und sich mit Kirchengründungen und Stiftungen weltliches Ansehen und himmlischen Lohn zu erwerben suchten.

Das Geschlecht der Hohenzollern war unter Friedrich I. durch dessen Heirat mit Sophie, der Erbtöchter Konrad II. von Raabs, nach Nürnberg gelangt. Friedrich hatte 1191 nach Konrads Tod das erbliche Burggrafenamt übernommen und damit die Vertretung der königlichen Obrigkeit in der Stadt. In der Folge wurden die Burggrafen als Diener des Reiches von den Königen gefördert, standen jedoch zunehmend den wachsenden Ansprüchen des städtischen Patriziats auf Selbstverwaltung entgegen.

Die Zollern hatten sich das Zisterzienserklster Heilsbronn als Familiengrablage gewählt und durch verschiedene Stiftungen begünstigt. Burggraf Friedrich III. war der Stifter zumindest des mittleren Chorfensters, bei dem er und seine beiden Gemahlinnen die Darstellung der Kreuzigung Christi kniend flankieren. Aus Platzmangel wurde das Mortuarium später innerhalb der Kirche erweitert, blieb aber bis zu seiner Verwüstung im Dreißigjährigen Krieg in Nutzung. Vor allem aus historischem Interesse und auf besonderen Wunsch des Hohenzollernkaisers Wilhelm I. wurde das stark eingedunkelte und beschädigte Stifterfenster 1876 im Anschluß an die Kirchenrestaurierung vollständig kopiert. Mit diesem späten Brückenschlag zwischen Nürnberg und Preußen erhält das kopierte Fenster eine Sonderstellung innerhalb des CVMA. Die Kleidung der beiden Frauen mit strengem Gebende und hermelingefüttertem Mantel entspricht der anderer Adliger aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts.

Die ältesten erhaltenen Glasmalereien in Mittelfranken sind zwei Scheiben in der Pfarrkirche von Henfenfeld. Ursprünglich gehörten sie wohl in den Chorabschluß, jetzt befinden sie sich in der Sakristei. Dargestellt sind in zwei Längsfeldern die Standfiguren eines Erzengels Michael im Kampf mit dem Drachen und ein heiliger Nikolaus als Bischof. Damit ist der lokale ikonographische Bezug aufgenommen: Der Bamberger Bischof Otto I. hatte 1119 das Benediktinerklster Michelfeld gegründet, dem die kleine Pfarrkirche St. Nikolaus in Henfenfeld unterstellt wurde. Wegen der jetzt singulären Stellung im Gebiet und ihrer hohen Qualität sind die Scheiben mehrfach publiziert und kunstgeschichtlich bewertet worden, allerdings mit keinem eindeutigen Ergebnis, denn es handelt sich um Exponate des faszinierenden spätromanischen Zackenstils, für den wir weder eine gesicherte Herkunft noch genaue zeitliche Entwicklungsstufen benennen können. Hatte Arthur Haseloff 1897 noch von einer thüringisch-sächsischen Malerschule gesprochen, so kennen wir heute entsprechende Stilbeispiele in ganz Deutschland und den Nachbarländern. Mit Scholz kann man zunächst wohl sagen, daß die beiden Scheiben auf Grund von Stil und Technik zusammengehören und für Henfenfeld angefertigt wurden. Das nicht stilgerechte Gesicht des Nikolaus dürfte ergänzt und im 14. Jahrhundert in einer Nürnberger Werkstatt entstanden sein. Für die Behandlung des Faltenverlaufs weisen die beiden Scheiben innerhalb des Zackenstils zwei charakteristische Besonderheiten auf:

Zum einen sind die nicht bis zum Saum reichenden Gewandfalten an ihrem Ende hakenförmig gebogen und haben begleitend einen zusätzlichen Sporn, eine Form, für die Scholz die anschauliche Bezeichnung „Enterhaken“ gefunden hat. Wenn man diese Eigentümlichkeit als signifikant gelten läßt, wären nach meiner Kenntnis neben den angeführten Glasmalereien der Franziskanerkirche in Erfurt die Heiligenfiguren in Neukloster/Mecklenburg als vergleichbar zu nennen, doch woher kamen dort in der kleinen abgelegenen Kirche die monumentalen und zweifellos erstklassigen Glasmalereien?¹

Das „eigentümlichste Motiv“ der Faltengebung sind für Scholz jedoch die „geblähten Saumkanten“. Ich denke, dieses Motiv ist einfach als die Stauchung eines faltigen, bodenlangen Gewandes zu verstehen. Wie es gemeint ist, zeigen uns frühe Beispiele des 12. Jahrhunderts, zum Beispiele die Scheibe des heiligen Bartholomäus aus Peterslahr, bei der noch die klassische Form vorherrscht. In der Mitte des 13. Jahrhunderts wird dann die Stauchung üppiger, „geblähter“, um sich dann bei der von Scholz zitierten Michaelsskulptur am Bamberger Dom zu sinnlos manieristischer Dekoration zu verselbständigen. Abträglich ist dem Henfenfelder Michael auch das ergänzte, die Figur überquerende Gewandstück. Es nimmt die diagonale Spannung der Bewegung nicht auf und vermindert durch die weiche, unbestimmte Faltenführung die Ausdruckskraft der Darstellung. Für den Vergleich mit der Nikolausscheibe möchte ich über die im Corpusband angeführten Beispiele hinaus auf die Bischofsfiguren Augustinus und Stanislaus aus der Dominikanerkirche in Krakau hinweisen, für deren kunstgeschichtliche Bewertung überzeugend die Straßburger Langpaßscheibe mit dem heiligen Biulfus herangezogen wird². Auch bei Biulfus findet man die charakteristischen Stauchfalten am Gewandsaum.

In Mittelfranken sind außerhalb Nürnbergs nur wenige Glasmalereizyklen von größerem Ausmaß erhalten geblieben. Daher mag auf den umfangreichsten und wegen seiner Qualität und ikonographischen Bedeutung herausragenden Bestand in Rothenburg ob der Tauber besonders hingewiesen werden. Nach dem Aussterben des Grafengeschlechts derer von Comburg-Rothenburg war das Gebiet 1116 als Erbe zunächst an die Stauer gefallen, die dort eine Reichsburg errichteten. Später erhielt auch Rothenburg unter Kaiser Rudolf von Habsburg – der durch Burggraf Friedrich von Nürnberg mit Mittelfranken in freundschaftlicher Verbindung stand – zunehmend Privilegien und wurde 1274 zur Reichsstadt erklärt. Obwohl dem Kaiser steuerpflichtig, gewann die Stadt doch weitgehend rechtliche und wirtschaftliche Autonomie. Im Zusammenwirken von Ministerialen, Stadtadel und Deutschem Orden konnten in der Folgezeit große Bau- und Ausstattungsvorhaben durchgeführt werden.

1 CHRISTA RICHTER, in: *Mittelalterliche Glasmalerei in der Deutschen Demokratischen Republik*; hrsg. vom Institut für Denkmalpflege; bearb. von Erhard Drachenberg, Karl-Joachim Maercker und Christa Richter; Berlin 1979, S. 221–222, Abb. 12–17,

2 LECH KALINOWSKI: Die ältesten Glasgemälde der Dominikanerkirche in Krakau, in: *Bau- und Bildkunst im Spiegel internationaler Forschung. Festschrift zum 80. Geburtstag von Edgar Lehmann*; Berlin 1989, S. 114–124, Abb.1, 8–11.

Die Jakobskirche war eine Gründung des 12. Jahrhunderts. Bereits 1258 wurde sie dann vom Würzburger Bischof dem Deutschen Orden übertragen. Bei dem Erdbeben von 1356, durch das die Burg weitgehend zerstört wurde, dürfte die unweit gelegene Jakobskirche kaum verschont geblieben sein, jedenfalls ist sie in den folgenden Jahren umgebaut und vergrößert worden, und sie erhielt die umfangreiche Farbverglasung, von der bis jetzt noch 182 Scheiben erhalten geblieben sind. Das vierbahnige Achsfenster aus der Mitte des 14. Jahrhunderts erzählt in den beiden mittleren Lanzetten das Leben Christi von der Verkündigung an Maria bis zur Auferstehung. Seitlich sind den Christusscheiben zwölf Propheten mit interpretierenden Spruchbändern zugeordnet, die die Zusammengehörigkeit der beiden Testamente bekräftigen. Die Gesamtdarstellung wird von einem umlaufenden Schriftband gerahmt, das jedoch keinen durchgehenden Text enthält, sondern sich jeweils nur auf den nebeneinanderstehenden Propheten bezieht. In der unteren Zeile dieses Fensters ist Götz Lesch von Endsee als Stifter dargestellt. In seiner Person scheinen die verschiedenen Strömungen von Macht und Einfluß ideal verbunden zu sein: Er stammte aus dem Adelsgeschlecht der Leschen, seine Familie war über Generationen durch Zugehörigkeit mit dem Deutschen Orden verbunden, er war Dienstmann der Herren von Hohenlohe und der Würzburger Bischöfe und in Rothenburg hatte er das Amt des Kaiserlichen Landrichters inne. Götz gilt auf aufgrund der Donatorscheibe als Stifter des Achsfensters, was durch Verfügung ja möglich war, auch wenn das Fenster unter Berücksichtigung der Baugeschichte – sowie der merkwürdigen Anordnung der Kopfscheiben im *unteren* Fensterteil – wahrscheinlich erst nach seinem Tode 1354 entstanden sein dürfte.

Die beiden nördlich und südlich anschließenden, gegen Ende des 14. Jahrhunderts entstandenen Seitenfenster sind von hervorragender künstlerischer Qualität und ikonographisch von besonderem Interesse, denn sie spiegeln detailliert die dramatischen Auseinandersetzungen der Theologie des 14. Jahrhunderts wider. Der schon seit den frühen Christengemeinden währende Streit um das Abendmahlsverständnis war 1215 durch das IV. Laterankonzil dahin entschieden worden, daß die Transsubstantiationslehre zum Dogma erhoben wurde. Erst damit war die Möglichkeit zur separaten Hostienverehrung eröffnet. Losgelöst von der realen Teilnahme an der Heiligen Wandlung während der Kommunion galt die konsekrierte Hostie fortan als Teil des Leibes Christi mit heilsbringender Wirkung, die aber nun wegen der bleibenden Gegenwart Christi in der Hostie durch Frevler selbst verletzbar wurde. Das Eucharistiefenster s II dürfte mit der umfassenden Darstellung der erlösenden Kraft des Blutes Christi wohl als einzigartig gewertet werden. Im Zentrum der dreibahnigen Anlage ist das Kreuz mit dem geschundenen Leib Jesu aufgerichtet. Die Blutfontänen werden im Abendmahlskelch und im Taufbecken aufgefangen. Engel halten die im Purgatorium verharrenden Verstorbenen in den von Sünden befreienden Blutstrom und die so gereinigten Seelen werden schließlich in Abrahams Schoß aufgenommen. Das Bild der Elevation der Hostie mochte den andächtigen Betrachter selbst daran erinnern, daß es in der Jakobskirche eine Heilig-Blut-Reliquie gab, die auch ihm durch Augenkommunion Teilnahme am Heilsgeschehen zusagte. Wenn

man bedenkt, daß das Fenster entstand, als die Hostienverehrung und das Ablaßgeschehen um das Heilige Blut von den Reformatoren heftig bekämpft wurde, erscheint diese Darstellung wie ein aufbegehrendes dramatisches Finale.

In den oberen Zeilen 8–10 ist die Mannalese als Speisung Gottes für das wandernde Volk Israel inhaltlich dem Abendmahl gegenübergestellt. Als alttestamentliches Vorbild für die Heilsspeisung des Neuen Bundes würde man sich dieses Thema lieber in den unteren Zeilen des Fensters vorstellen, zumal die Komposition der Scheibengruppe mit der Eucharistie in einem Spitzbogen endet. Das Nordfenster ist der Muttergottes, der Patronin des Deutschen Ordens geweiht. Es zeigt in großen Medaillons Szenen aus dem Marienleben.

Die Entwicklung der deutschen Kunst erfuhr in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts durch die Regierung Karls IV. und seiner Söhne entscheidende Impulse. Karl war seit 1346 römisch-deutscher König und seit 1355 Kaiser. Mit Unterstützung der territorialen Fürsten und Reichsstädte konnte er seine Macht zügig ausbauen. Bereits seit Beginn seiner Herrschaft wurde Nürnberg, neben der Residenz in Prag, die von ihm bevorzugte deutsche Stadt. Der Aufenthalt in Franken hatte Karl mit der umfassenden Begabung Peter Parlers bekannt gemacht. Das Zusammenwirken beider in Auftrag und Ausführung prägte danach mehr als ein halbes Jahrhundert lang den künstlerischen Stil im gesamten Imperium.

Als einer aus Brandenburg kommenden Rezensentin sei mir daher der Hinweis erlaubt, daß nach dem Frieden von Fürstenwalde 1373 auch die Mark unter die Regentschaft Karls kam und in Bautätigkeit und Ausstattung einen, wenngleich bescheidenen, Einfluß parlerischer Kunst nachzuweisen vermag.

Für die Fertigung von Glasmalerei waren in Nürnberg ab Mitte des 14. Jahrhunderts umfangreiche Werkstätten entstanden, deren Produktion offensichtlich nicht nur für die Ausstattung der örtlichen Kirchen bestimmt war, sondern ihren Einfluß auch in entfernteren Gebieten ausübten, sei es durch Export, abwandernde Meister oder einfach nur durch Vorlagen. Jedenfalls weisen auffallend enge stilistische Ähnlichkeiten und ein nur gering variiertes Formenschatz an vielen Orten auf direkte Verbindungen zu Nürnberg hin. In den kunstgeschichtlichen Untersuchungen wurden solche Verbindungen schon früh erkannt, aber im Zusammenhang mit dem Erscheinen der beiden Bände zur thüringischen Glasmalerei in Erfurt und Mühlhausen erneut in Frage gestellt. Erhard Drachenberg hat in seinem Versuch einer chronologischen Ordnung des reichen Glasmalereibestandes im Erfurter Dom die vergleichbare „kleinfigurige Gruppe“ um 1370–1375 datiert und sie damit vor die entsprechenden Nürnberger Produktionen setzen wollen.³ Ich habe bereits 1982 in einer Rezension gegen diese Datierung Stellung genommen⁴, da damit Erfurt im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts zur führenden Werkstatt des „parlerischen Stils“ erhoben worden

3 Corpus vitrearum medii aevi, Deutschland XV,2: Erfurt, Dom, (zwei Teile); (1980 bzw. 1983 erschienen als DDR 1,2); Textband 1980, S. 52–67 und Taf. III–VI; Abbildungsband 1983, Taf. I–XII und Abb. 1–766.

4 CHRISTA RICHTER, in: *Kunstwissenschaftliche Beiträge* 15, 1982 (Beilage zur Zeitschrift *Bildende Kunst* 11/1982), S. 14–15.

wäre, was, bei aller Wertschätzung Erfurts, unwahrscheinlich bleibt. In meinem 1993 erschienenen Band zur Glasmalerei in Mühlhausen/Thüringen bin ich der Frage noch einmal ausführlich nachgegangen⁵. Da meiner dort vertretenen Meinung seither nicht widersprochen wurde und auch Scholz zu den gleichen Ergebnissen kommt, kann hier auf Einzelheiten verzichtet werden. Im Hinblick darauf, daß in Böhmen kaum Glasmalerei der Zeit erhalten geblieben ist, wird man der kaiserlichen Reichsstadt Nürnberg auch den ersten Rang als Hochburg der Kunst zuerkennen müssen.

Die mehrere Lanzetten übergreifenden Bildkompositionen der großen Medallions, wie sie die Rothenburger Flankenfenster zeigen, setzten sich im späten böhmischen Stil allgemein durch und waren, entsprechend dem Hersbrucker Beispiel, nicht selten mit kaiserlichen Stiftungen verbunden⁶. Es kennzeichnete Karls Politik, die steigende Wirtschaftskraft des Patriziats in den Reichsstädten zu fördern und damit gleichzeitig das Ansehen und die Macht seiner Dynastie zu festigen. So waren die Städte zum Beispiel genötigt, ihm 1373 einen Finanzierungsanteil zum Erwerb der Mark Brandenburg zu leisten. Überall im Reich wurde gebaut und renommierte Künstler und Werkstätten verbreiteten durch Export den böhmisch-nürnbergischen Stil. Mit dem Wirken Augustin Hirsvogels (1503–1553) und anderer Meister der Dürerzeit erreichte die Nürnberger Kunst noch einmal einen Höhepunkt⁷.

Hartmut Scholz hat mit seiner Methode der umkreisenden Betrachtung des Zentrums Nürnberg und der von dort abgewanderten Glasmalereien das Interesse des Lesers gezielt auf die noch ausstehenden innerstädtischen Bände gelenkt. Der angebotene Vorgeschmack steigert die Erwartung auf die Corpusbände *X,2 Nürnberg, Pfarrei St. Lorenz* und *X,3 Nürnberg, Pfarrei St. Sebald*, die sich zur Zeit in Vorbereitung befinden. Beim Beiseitelegen unseres schönen Bandes möchte ich im künftigen Leser die Lust auf das Studium wecken, indem ich den an die Hirten gerichteten Spruch des farbenfrohen Umschlagbildes entlehne: *NUNCIO VOBIS GAUDIUM MAGNUM*.

CHRISTA RICHTER
Berlin

5 *Corpus vitrearum medii aevi, Deutschland XVI: Mühlhausen/Thüringen*; Berlin 1993, S. XL-LI.

6 GOTTFRIED FRENZEL: Kaiserliche Fensterstiftungen des 14. Jahrhunderts in Nürnberg, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 51, 1962, S. 1–17.

7 HARTMUT SCHOLZ: Entwurf und Ausführung. Werkstattpraxis in der Nürnberger Glasmalerei der Dürerzeit (*CVMA Studienband, 1*); Berlin 1991.