

Atelier gemalt habe, zeichnen sich diese durch eine realistische Landschaftsdarstellung aus, „die ihre Wirkung nicht mehr in der idealisierenden Inszenierung eines mythischen Arkadien oder einer heroischen Gebirgsformation suchte, sondern in der Schilderung von wirklicher Landschaft bei gleichzeitiger präziser Wiedergabe spezifischer Witterungsverhältnisse und Tageszeiten.“ (S. 56).

Die beiden kleinen, für die weitere Forschung zum Werk Eduard Schleichs d. Ä. (1812–1874) aber wertvollen Kataloge fassen die älteren Ergebnisse zusammen, eröffnen weitere Quellen und erhellen wichtige Aspekte im Leben des Künstlers, dokumentieren jedoch auch, wie dringend eine Werkmonographie dieses wegweisenden süddeutschen Landschaftsmalers benötigt wird.

LUDWIG TAVERNIER
Universität Koblenz-Landau
Campus Koblenz

Mylène Ruoss und Barbara Giesicke: Die Glasgemälde im Gotischen Haus zu Wörlitz (Wissenschaftliche Bestandskataloge der Kulturstiftung Dessau Wörlitz, Bd. 4; im Auftrag der Kulturstiftung Dessau Wörlitz, des Schweizerischen Nationalmuseums Zürich und des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft hrsg. von Rüdiger Becksmann), 2 Bde.; 592 S. mit über 1.000 Abb., davon 650 farbig, 2 Faltafeln, Leinen im Schmuckschuber; Berlin 2012; ISBN 978-3-87157-215-9; € 68,00 (D), € 70,00 (A), CHF 91,00

Seit dem Sommer 2012 liegt eine in jedem Sinne gewichtige Edition der Glasgemälde vor, die das Gotische Haus in Wörlitz beherbergt. Gleichsam ein Geheimtipp seit langem, war der ganz überwiegend aus der Schweiz stammende Scheibenbestand zwar bekannt, aber nur ausnahmsweise mit Abbildungen belegt. Das nun verfügbare Corpuswerk schließt eine dringliche Vakanz mit zwei noblen Bänden, die Wissen und Verständnis insbesondere der Schweizer Glasmalerei kapital erweitern.

Ende des 19. Jahrhunderts erschien eine – so der Untertitel – „kulturhistorische Studie“, die sich erstmals mit einer Besonderheit eidgenössischer Kunstproduktion befasste, Hermann Meyers Untersuchung „Die schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschenkung vom 15. bis 17. Jahrhundert“ (Frauenfeld 1884). Eine Gattung der Glasmalerei rückte ins historische Interesse, die am Ort ihrer Entstehung lange Zeit nichts mehr gegolten hatte, die Schweizer Kabinettscheibe. Diese verdankt ihre Existenz und flächendeckende Verbreitung über mehr als zwei Jahrhunderte ursprünglich einer Solidaritätsleistung: Waren in nachmittelalterlicher Zeit Fenster aus Glas noch ungemein teuer, bat man bei Neubauten um einen finanziellen Beitrag. Wurde dieser gewährt, dokumentierte eine ins Fenster eingelassene Glasmalerei mit Wappen und Namen respektive Funktion des Stifters dessen Großzügigkeit. Als die Verglasung von Wohnräumen die Regel wurde, etablierte sich rasch das alleinige Verschenken von Stifterscheiben. Im 16. und 17. Jahrhundert entwickelte sich dann die Bitte um

Schenkung von Wappenscheiben – die, je nach regionaler Ausprägung, auch Bildfelder mit vielfältigen Programmen beinhalten und die Wappen an den Rand drängen durften – zu einer veritablen Volkssitte. Es schenkten alle, geistliche und weltliche Obrigkeit, Stände (Kantone) und Städte, ranghohe Vertreter der Regierung wie etwa Landvögte, aber auch Privatpersonen, etwa der heimische Müller oder Metzger. Gestiftet wurde nicht immer ganz freiwillig. Früh schon sind Klagen in Ratsprotokollen über das regelrechte Betteln um Fenster belegt, deren Anfertigung die Stadtkassen nicht wenig belasteten. Den Brauch einzudämmen gelang freilich nicht, er entstand vielmehr ein Massenphänomen mit einer ausgesprochenen Massenproduktion. Schenken und Beschenktwerden hatten durchaus kühl bedachte Beweggründe. Ehrenvolle Gunstbezeugungen waren oftmals politisch motiviert, Bittgesuche um Schenkungen wurden nach taktischen Überlegungen gewährt; Stiftungen in Rat- oder Schützenshäuser, Herbergen und Gasthäuser als soziale Orte unterschiedlicher Gewichtung zeigten die Stifter in einem Beziehungsgeflecht von gegenseitiger Verbundenheit und gutem Einvernehmen; private Gaben dokumentierten und festigten Freundschaften. Erst Ende des 17. Jahrhunderts verlor dieses jahrhundertlang gepflegte Kulturelement, bislang ein öffentlicher Indikator sozialer Strukturen und persönlicher Relationen, an Bedeutung; der Luxusartikel galt als veraltet, die Produktion versiegte.

Was folgte, war eine gleichsam gepflegte Unsensibilität über mehr als ein komplettes Jahrhundert hinweg gegenüber einem der raren Schweizer Artefakte, die – charakteristisch eidgenössisch – historisch eine Sonderstellung einfordern. Systematisch wurden die Glasgemälde seit dem 18. Jahrhundert ausgebaut. Einige interessierte Kenner brachten große Sammlungen zusammen, die dann nach deren Tod auch rasch wieder in den Handel gingen. Noch Ende des 19. Jahrhunderts wurden höchst bedeutende Kollektionen auktioniert: 1881 in Basel die sensationelle Sammlung von Friedrich Bürki (1819–1880), die der Bankier vermeintlich einem Museum in Bern zu vermachen gedacht hatte. Es folgte „Die Schweizerischen Glasgemälde in der Vincent’schen Sammlung“, welche 1891 in Konstanz unter den Hammer kam. Die bereits nach Schloss Groeritzberg in Schlesien ausgewanderte Sammlung des Schriftstellers, Malers und Zeichners Johann Martin Usteri (1763–1827) konnte dagegen durch glückliche Fügung 1894 vom Schweizerischen Landesmuseum zurückerworben werden. 1911 wurde bei Hugo Helbing in München die Sammlung Schweizer Scheiben von Lord Sudeley aus Toddington Castle versteigert, ein sozusagen reinrassig schweizerisches Angebot, das wieder auf den Kontinent zurückgefunden hatte. (Insbesondere englische Touristen hatten sich auf ihrer kontinentalen Tour mit helvetischen Mitbringseln eingedeckt.)

Auch der heutige Bestand von 231 überwiegend Schweizer Glasgemälden vom Spätmittelalter bis zum Barock im Gotischen Haus in Wörlitz resultiert aus dem Ausverkauf dieses genuin eidgenössischen Kunstartikels, der im 18. Jahrhundert begonnen hatte. Ob es tatsächlich, wie oft zu lesen, die Folge der Aufklärung war, die „Mehr Licht!“ in den Innenräumen sehen und verdunkelnde Scheiben ausgebaut haben wollte, mag man zumindest in dieser Ausschließlichkeit bezweifeln. Johann Rudolf Rahn schrieb in seiner ersten, wissenschaftlichen Kriterien genügenden Bestandsauf-

nahme der Wörlitzer Scheiben: „Wie kam es, fragt man billig, dass solche Schätze in der Heimat so leichtfertig preisgegeben worden sind? Es schmerzt, darauf zu antworten, denn gegenüber jener Zeit, die zahllose Kunstwerke aus Unverstand zerstört und verschleudert hat, beschämt uns das Bewusstsein, dass die Nachkommen das Schlimmere verschuldet, indem sie einen schnöden Schacher mit der Ahnen Werken erfunden haben.“ (Die Glasgemälde im Gotischen Hause zu Wörlitz, in: Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte. Eine Festgabe zum 4. Mai 1885 für Anton Springer, Leipzig 1885, S. 176–225, hier S. 180.) Als Rahn dies 1885 notierte, war der Ausverkauf kaum gestoppt; noch 1877 hatte man etwa den Glasmalereibestand der Kirche St. Peter und Paul in Läufelfingen, Kanton Basel, „verschachert“. Jedenfalls boten sich solch günstige Gelegenheiten wie nie, als Leopold III. Friedrich Franz, Fürst und Herzog von Anhalt-Dessau, genannt Fürst Franz (1740–1817), im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts passioniert begann, eine Sammlung von Glasgemälden aufzubauen.

Auf einer Reise 1764 nach England hatte der aufgeklärte Landesherr gotische, auf dem Landsitz Strawberry Hill auch neogotische Architektur sowie eine umfangreiche Glasgemäldesammlung kennengelernt. Die dort gemachten Erfahrungen und Erlebnisse wurden Initialzündung für den Auftrag an seinen engen Freund, den Architekten und Architekturtheoretiker Friedrich Wilhelm Freiherr von Erdmannsdorff (1736–1800), das „Gotische Haus“ in Wörlitz zu planen und zwischen 1773 und 1813 in mehreren Etappen auszuführen, heute eines der frühesten und am besten erhaltenen Baudenkmale der Neogotik in Deutschland. Es diente dem Fürsten als Refugium, in dem er morganatisch zusammen mit Luise Schoch, der Tochter des Gartenbaumeisters, und den drei gemeinsamen Kindern wohnen konnte. Damals noch Inbegriff des „Barbarischen“ (S. 311), nahm das neugotische Gebäude mit diversen Um- und Anbauten die ständig wachsende private Sammlung an Glasgemälden auf – die älteste, umfangreichste und in ihrer geographischen Provenienz wohl vielfältigste auf dem Kontinent. – Die Wörlitzer Glasgemälde sind also nicht isoliert zu betrachten. Es geht, will man sie angemessen bewerten, um Sammlungsgeschichte ebenso wie um Architektur, Ausstattung und geplantes Arrangement, um eine Rezeption dessen, was man Ende des 18. Jahrhunderts unter Mittelalter verstand, um grenzüberschreitenden Kunsthandel und eine Sammlungspräsentation, die nach inhaltlichen Vorgaben gezielt sich Architektur zu Nutze macht – eine vielstimmige Kulturgeschichte in nuce. Diesen komplexen Fragen stellt sich der erste vollständig bebilderte wissenschaftliche Katalog der Glasgemälde im Gotischen Haus. Verantwortlich zeichnen Mylène Ruoss und Barbara Giesicke. Als glänzend aufeinander abgestimmtes Duo kennt man die gemeinsam publizierenden Autorinnen bereits seit längerem, die Kuratorin für (Glas-) Gemälde und Skulpturen am Schweizerischen Landesmuseum sowie die Glasmalereiforscherin und Inhaberin einer auf Scheiben spezialisierten Galerie in Badenweiler. Das binationale Unternehmen wurde vor gut 20 Jahren gemeinsam vom Schweizerischen Nationalfonds und der Deutschen Forschungsgemeinschaft angestoßen. Diesen außergewöhnlichen, durch berufliche und private Anforderungen ausgeweiteten Zeitfundus konnten die Autorinnen für ihre prall gefüllte Edition gründlich nutzen. Im ersten Band wird ausführlich und bestens bebildert das UNESCO-Weltkulturerbe

Wörlitzer Gartenreich und darin das Gotische Haus in seinen Bauetappen geschildert, exzellent mit historischen Bauaufnahmen wie aktuellen Fotos angereichert. Der Einleitungsband rollt das Umfeld auf. Die Autorinnen gehen dem Verhältnis zu Johann Caspar Lavater (1741–1801) nach, dem Gewährsmann, Freund und Vermittler wichtiger Ankäufe in Zürich, recherchieren die Reisen des Fürsten, die er zu Erwerbungen nutzte. Exemplarisch sind umfangreiche und inhaltlich wichtige Scheibenzyklen vorgestellt. Literatur, ausführliche Regesten und diverse Register finden sich benutzerfreundlich vom zweiten Band abgekoppelt, dem mit größtmöglicher Akribie erarbeiteten Katalog der Glasgemälde und eigentlichen Herzstück der Publikation. In der Einführungsrede zur Buchvorstellung gaben die Autorinnen das Resümee ihrer Forschungen: „So handelt es sich nicht nur um aufmerksame Beschreibungen von Darstellung und Ikonographie, der Heraldik und Stifterbiographien, die Identifizierung von Glasmalerwerkstätten und graphischen Vorlagen, sondern vor allem auch um die Einbindung von kulturgeschichtlichen Hintergründen, von der Pflege verwandtschaftlicher, freundschaftlicher und politischer Beziehungen, welche alle zusammen die nachmittelalterliche Glasmalerei geprägt haben.“

Diese nicht eben unambitionierten Vorhaben sind in der Tat aufs glücklichste eingelöst. Der Katalog ist nach der Abfolge der Räumlichkeiten aufgebaut, in denen die Glasgemälde zumeist nach ikonographischen Planungen, die auch Anbauten bestimmten, in die Fenster eingelassen sind. Wie von den Schlossherrinnen an die Hand genommen, wird der Leser von Raum zu Raum geführt, durchschreitet den gesamten Gebäudekomplex der inzwischen sorgfältig restaurierten Säle, Gänge und Kabinette, er verweilt in den Blauen Kammern, der Bibliothek, im Geistlichen und Kriegerischen Kabinett, im Kirchen- und Rittersaal. Auf einem ausklappbaren Grundriss vermag man sich stets zu informieren, wo man sich gerade virtuell befindet. Angereichert ist der Rundgang mit einer ausführlichen bauhistorischen Einführung und Gesamtansichten eines jeden Innenraums und dessen Befensterung: eine packende Führung. Wer noch nie in Wörlitz war, wird sich Gartenreich und Gotisches Haus für die nächste Reise ganz oben auf der Liste notieren.

Der Katalogteil liefert (auch stilistisch) vorzügliche Beschreibungen der Einzelstücke nach dem Kanon des oben zitierten Gesamtpakets: Zu jeder Abbildung ist eine Umzeichnung beigegeben, die den Erhaltungszustand wiedergibt. In aller Regel sind die eruierten druckgraphischen Vorlagen abgebildet. Der Kommentar zu wichtigen Stücken wächst sich zu veritablen Essays aus, in denen die Scheiben im kunsthistorischen Kontext der Reißer und Glasmaler ebenso betrachtet werden wie das soziale Umfeld der Stifter und mögliche Zielorte der Schenkungen. Die sich genauestens nach der historischen – einer insbesondere formalästhetischen und ikonographischen – Ordnung des Sammlers richtende Systematik des Kataloges wird im ersten Band begleitet von einer separaten Abbildungsreihe nochmals des kompletten Scheibenbestandes in Schwarzweißabbildungen, die nun nach topographischen und chronologischen Gesichtspunkten zusammengestellt sind und einen erhellenden Überblick über die Regionen und Werkstätten bieten (S. 140–188; im folgenden wird hier auf die Abbildungen dieser Übersicht verwiesen).

Fürst Franz brachte seine Sammlung in einem Zeitraum von fast vier Jahrzehnten zusammen. Was peu à peu, dem Angebot des Marktes folgend, in Wörlitz eintraf, bietet heute ein weites Panorama insbesondere der Schweizer Produktion des gesamten 16. und 17. Jahrhunderts. Die wichtigen Zentren der Nordschweiz – Basel, Schaffhausen und Winterthur – sind pars pro toto mit Einzelstücken belegt (Abb. 14–21), ebenso die Zentralschweiz und das Schweizer Mittelland mit Bern, Luzern und Uri (Abb. 124–127). Besonderer Schwerpunkt in dieser Region ist Zug mit 24 Scheiben (Abb. 128–151). Gehört Zug auch nicht zu den nachhaltig bedeutenden Zentren der eidgenössischen Glasgemäldeproduktion, entstanden dort doch früh schon die kleinformatig-kompakten, erzählfreudigen und kernig betexteten „Zugscheiben“, die, allzeit beliebt, noch bis ins 18. Jahrhundert hinein produziert wurden, als die Herstellung andernorts schon lange eingestellt war. Beispiele insbesondere der tonangebenden Glasmalerfamilie Müller sind vertreten.

Den nicht nur numerisch bedeutendsten Bestand stellt dann aber Zürich. Über einhundert Werke dokumentieren in langem Atem bestens die dortige Produktion zwischen 1500 und 1680 (Abb. 22–123). Dass die Zürcher Scheiben besonders stark vertreten sind, wird an Johann Caspar Lavaters von der Limmat-Stadt aus betriebener Vermittlung liegen. (Die zwischen 1782 und 1796 gesendeten Briefe des umtriebigen Pfarrers, Physiognomen, Schriftstellers und manischen Zeichnungssammlers an das befreundete Fürstenpaar [„Liebe Seelen“, „Lieber Lieber“] finden sich in den Regesten, Bd. 1, S. 128–136, Nr. 31–62.) Neben kapitalen Einzelstücken (die Autorinnen betonen die besondere Bedeutung der Georg-Scheibe im Arbeitszimmer des Fürsten als „wichtigste Glasmalerei der ganzen Sammlung“, Abb. 32) sind es grandiose Zyklen, etwa die Credo-Folge mit Aposteln und Heiligen aus St. Martin in Maur (Kanton Zürich) von 1511, die insbesondere der Werkstatt des Lux (Lukas) Zeiner (um 1540 – vor 1513) zugewiesen werden (Abb. 26–35). Ein Essay im ersten Band (S. 78–89) beschäftigt sich eingehend mit der Folge, rekonstruiert die einstige Anordnung der zwölf Scheiben, die das Glaubensbekenntnis in Spruchbändern auf die Apostel verteilt, recherchiert die Stifter und die weiteren an der Folge beteiligten anonymen, von Zeiner beeinflussten Meister. Technisch hochvirtuos, einem neuen Naturalismus verpflichtet, mit kostbaren blauen und roten Gläsern für die Hintergründe ausgestattet und bestechend in der Farbenglut, gehören diese Werke der Zeiner-Werkstatt zum schönsten, was die Wörlitzer Sammlung verwahrt.

Das Atelier des in Lux Zeiners Nachfolge tätigen Karl von Egeri (1510/15–1562) ist mit prächtigen Standesscheiben vertreten, in denen verächtlich stolze Fahnen-schwinger wie Allegorien eines geradezu bockigen Nationalstolzes wirken (Abb. 38, 41–46). Übertroffen werden sie vom fulminanten, Jos Murer (1530–1580) zugeschriebenen Bannerträger-Zyklus, der zwischen 1572 und 1574 entstanden ist (Abb. 52–69). Bereits Joachim von Sandrart (1606–1688) nennt die Fenster in seiner „Teutschen Academie“ (Nürnberg, 1675; zitiert hier in den Regesten, S. 125). Auf seine Zeugenaus-sage geht die Zuschreibung an Jos Murer zurück. Da Sandrart Informationen über eidgenössische Künstler vom Zürcher Conrad Meyer (1618–1689) bezogen hat, der mit der Familie Murer in verwandtschaftlichem Verhältnis stand, dürfte diese Zuwei-

sung ihre Richtigkeit haben. Von den 20 Scheiben, die ehemals in Zürich das Schützenhaus am Platz zierten, befinden sich heute 18 in Wörlitz (die übrigen Scheiben werden in der Kantonale Kunst und Kulturgut-Sammlung Uri in Altdorf sowie im Stadtmuseum Rottweil verwahrt). Die imposanten Glasmalereien zeigen jeweils einen Bannerträger der zwölförtigen Eidgenossenschaft, der Urkantone (Uri, Schwyz, Unterwalden) sowie der zugewanderten (Mühlhausen, Wallis, St. Gallen) und befreundeten Orte (wie Bremgarten und Frauenfeld). Von den Zürcher Schützen in Auftrag gegeben, stifteten die Orte die Scheiben als Beweisstücke patriotischen Selbstbewusstseins, der Stärke der einzelnen Kantone und Städte wie ihrer einträchtigen Verbundenheit untereinander. Druckgraphische Vorbilder von Urs Graf (um 1485–1528), Virgil Solis (1514–1562), Jost Amman (1539–1591) gaben die Anregung zur Heldenparade: In voller Rüstung stehen monumental die herrisch-unbeugsamen Bannerträger wie unter einem Triumphbogen. Im Hintergrund spielen sich historische Szenen ab, wichtige Schlachten etwa, Veduten sind zu sehen oder auch biblische Episoden. – In Wörlitz wurden diese Scheiben, angeordnet in fünf Bahnen und drei Reihen übereinander, im Rittersaal in das größte Fenster des Gotischen Haus eingebaut, das sich nach Süden in den Wörlitzer Park öffnet (Raumansicht S. 407, Fig. 322). Der Rittersaal war 1785/86 errichtet worden, wohl auch in der Überlegung, dem aufgeklärten, in jeder Hinsicht fortschrittlichen Regenten als Versammlungsort Gleichgesinnter zu dienen. Der historische Zyklus, der die wichtigsten Werte des eidgenössischen Bundes, Freiheit und Unabhängigkeit, packend repräsentiert, findet hier eine Wiederbelebung in der Aufklärung. Gerade dieser Folge muss, unschlagbar selbstbewusst, als einer der bedeutungsreichsten Beiträge zur Schweizer Glasmalerei der Zeit gelten. – Als wichtigster Zürcher Glasmaler nach Jos Murer ist sein Sohn Christoph (1558–1614) mit Werkstatt (Abb. 72, 83–88, 90, 93, 94, 99) sowie dessen Bruder Josias (Abb. 100, 103, 104) zu studieren, schließlich diverse Mitglieder der Glasmalerfamilie Nüscheler (Abb. 106–109, 111–112).

Außerhalb der Eidgenossenschaft sind ein Dutzend oberrheinische Scheiben zu nennen, die, zwischen 1480 und 1610 zu datieren, aus den Zentren Straßburg und Colmar stammen (Abb. 1–13). Brillant und erfreulich gut erhalten sind zwei Passions-szenen um 1480/90, die versuchsweise der Werkstatt des Meisters der Tafeln von Alt-St. Peter zugeschrieben sind (Abb. 4 und 5). Durch kleinteilig-vegetabilen ornamentalen Architekturdekor, die eminent feine Zeichnung der Gesichter, luxuriöse Faltenpracht und edlen Glanz der Goldschmiedearbeiten sticht eine 1497 datierte „Krönung Mariae“ hervor, eine Straßburger Arbeit, die wohl von der Hand des Hans von Maursmünster rührt (Abb. 7).

Ebenfalls numerisch überschaubar, jedoch künstlerisch herausragend ist eine Gruppe von sechs niederländischen Scheiben (Abb. 224–229), darunter drei um 1520 in Leiden entstandene, fein ausgeführte monolithische Rundscheiben (Abb. 224–226). Dagegen sind die süddeutschen Stücke eher unspektakulär. Aus Augsburg kommen einige zwischen 1480 und 1530 anzusetzende Arbeiten (Abb. 183–192), darunter eine Folge alttestamentarischer, kleinformatiger Monolithscheiben nach Holzschnittvorlagen Hans Sebald Behams (1500–1550) (Abb. 185–190). Nürnberger Stücke

der Hirsvogel-Werkstatt (Abb. 194–196) heben den ansonsten beschaulichen Bestand reiner Wappenscheiben.

Sind vereinzelte Beispiele aus West- und Mitteldeutschland (Abb. 207–212) eher beliebige Addenda, fallen zwei um 1510 zu datierende Fragmente, Engel und Maria einer Verkündigung aus einer einst monumentalen, aus Paris oder Burgund stammenden Verglasung, deutlich aus dem bis dahin abgesteckten geographischen und zeitlichen Rahmen. Diese außergewöhnlich qualitätvollen, in delikatester Manier ausgeführten Stücke haben nicht unberechtigt die Frage nach deren Provenienz aufgeworfen, ob sie statt aus der Sammlung von Fürst Franz nicht doch aus altem Dessauer Besitz stammen könnten (Abb. 230 und 231).

Alle Scheiben sind farbig abgebildet, Schönheit und frische Pracht der Glasgemälde trefflich eingefangen. (Wenn man nörgeln möchte, hätte man sich das ein oder andere Hauptstück auch ganzseitig reproduziert gewünscht.) In Vergleichsabbildungen – vorbereitende Risse, verwandte Glasgemälde, Druckgraphiken, diverse Artefakte – wurde üppig investiert (was den günstigen Preis des schwergewichtigen Schubers umso erstaunlicher macht): Der Doppelband bietet in der Tat tausendfaches Schauvergnügen. Sehr erfreulich ist es, dass der stattliche „Zweihänder“ als Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft auch Kollegen jenseits des Spezialmetiers zugute kommt.

Am bemerkenswertesten und ertragreichsten sind die Katalogtexte gleichsam im Kleingedruckten, in den mühsam ermittelten Nach- und weiterführenden Hinweisen, etwa zu den Stiftern. Wer sich je mit einem verwandten Komplex beschäftigt hat, kann nur staunen über nicht nachlassende Intensität, Sorgfalt und auch das Finderglück, mit der etwa die Scheibenstifter eruiert sind und in Archivarbeit ihre familiären Verhältnisse und sozialen Verbindungen recherchiert wurden. Solche Ermittlungen können tatsächlich nur über lange Jahre geleistet werden. Selbst auf verschwiegene Nebenpfade wie den Zürcher Hausbau um 1570 wird verwiesen (S. 433, Anm. 101) und intensiv Realien nachgespürt, wenn etwa ein erstaunlicherweise noch vorhandenes individuelles Banner, das für den kapitalen Bannerträger-Zyklus als Vorlage diente, nachgewiesen werden kann (S. 413).

Schlagend ist die Beschäftigung mit einer weiteren Besonderheit, sogenannten Kompositscheiben. Die materielle Gefährdung des empfindlichen Grundmaterials Glas ist sprichwörtlich. „Glück und Glas, wie bald bricht das“ ist, weit verbreitet, etwa ein Motto in Daniel Meisners „Thesaurus philopoliticus“, dem „Politischen Schatzkästlein“ (Frankfurt am Main 1623, über der Vedute von Bernkastel, Nr. 4). Ungeschützt Unwetter ausgesetzt, waren Glasgemälde stets gefährdet, Brüche oder Verluste von Glassegmenten durchaus üblich und notwendig einkalkuliert. Solche Schäden erforderten Reparaturen, die mal besser, mal schlechter ausgeführt wurden. Goethe bemerkte das, als er während seiner dritten Reise in die Schweiz am 19. September 1797 im Wirtshaus saß und bewundernd Kabinettscheiben betrachtet, „fürtrefflich gemacht“ ein Sinnbild für den „Kerngeist ihrer Zeiten“, an denen „der herrlichen Zierrathen kein Ende“ ist: „Bülach um 11 Uhr. Glasfenster. [...] Übrigens haben sie oft auf eine sehr wunderbare und unnöthig scheinende Weise zusammengesetzt;

doch findet man bey näherer Betrachtung die Ursache. Auch sind sie oft und schlimm genug reparirt.“ (Goethes Werke. Weimarer Ausgabe, I. Abteilung, Bd. 34, I, S. 367.) Solche späteren Flickarbeiten sind selbstverständlich im Katalog verzeichnet und auf den Umzeichnungsschemata vermerkt. Glasmalereien waren aber auch stets bedroht, gänzlich zu Bruch zu gehen. Im Versteigerungskatalog der eingangs erwähnten „Sammlung Lord Sudeley †, Toddington Castle (Gloucestershire)“ mit „Schweizer Glasmalereien vorwiegend des XVI. und XVII. Jahrhunderts“ (Auktion Hugo Helbing, München, 4. Oktober 1911) wird berichtet, dass der Sammler „viele Hunderte von Schweizernscheiben nach England kommen ließ; laut Tradition in der Familie kamen eine größere Anzahl Kisten [...] in so beschädigtem Zustand an, dass der Inhalt nicht mehr zu verwenden war und weggeworfen wurde.“ (Einleitung von Hans Lehmann, S. XVII.) In Wörlitz wurden nicht selten zu Bruch gegangene Glasgemälde zu einem neuen Stück mit neuer Komposition zusammengestellt. Die Scheiben hatten die lange, weit über 700 km führende Reise von der Schweiz nicht in Klimakisten und gefederten Spezialfahrzeugen zurückgelegt, auch sie waren, oft sorg- und kenntnislos verpackt, nach beschwerlichem Weg nurmehr in Trümmern angekommen. Geschickte Handwerker fügten dann zusammen, was nicht zusammen gehörte (manchmal mit erstaunlich schlüssigen Ergebnissen, siehe etwa Abb. 123). Die detektivische Spürnasenarbeit, selbst Bruchstücke „havariierter Scheiben“ aus einem willkürlich zusammengepuzzelten Ensemble in ihrem ursprünglichen Zusammenhang (etwa als Teile eines Wappens) zu erkennen und das virtuell rekonstruierte Stück zu befragen, ist als besondere Fahndungsleistung der beiden Wörlitzer Ermittlerinnen bestrickend. – Ein abschließendes Beispiel für die nie erlahmende Sorgfalt und benutzerfreundliche Aufbereitung sind Übersetzungen von Legenden auf den Scheiben, die nicht nur lateinische Aufschriften deutsch zugänglich machen, sondern gar dialektale, „schwizerdütsche“ Zitate ins Hochdeutsche transponieren. Dass dabei selbst trockene Sachverhalte über das ganze Buch hinweg immer trefflich verbalisiert sind, ist eine keineswegs selbstverständliche Wohltat.

Schließlich noch einige Anmerkungen und Hinweise: S. 103, TextAbb. 111 und 112: vertauschte Legenden. – S. 221, Fig. 9: möglicherweise von Gotthard Ringgli, jedenfalls deutlich früher als „2. Hälfte 17. Jh.“. – S. 301, Fig. 152: im Foto (Gesamtansicht von Fenster XV) fehlt Scheibe 2. – Ab und an fehlen die Standorte von Vergleichsabbildungen (Fig. 8, 9, 44, 202, 416, 611). – S. 364, Anm. 87: Die Scheibenrisse der Bibliothek des Bayerischen Nationalmuseums wurden zumeist 1921 an die Staatliche Graphische Sammlung München überwiesen, der zitierte Riss Hieronymus Visschers nach Stimmer liegt heute dort, Inv.-Nr. 40575 Z. – S. 323, Anm. 52, Fig. 191: Mit Sicherheit nicht autograph Ringgli, wohl auch keine Kopie nach diesem. – Weitere Vorlagen: Der „Hl. Hieronymus“ S. 219, Kat. III, 1 ist seitenverkehrt kopiert nach einem 1577 datierten Stich von Cornelis Cort (1533–1578), nach dem auch eine verkleinerte spiegelbildliche Kupferstichkopie existiert (The New Hollstein, Cornelis Cort, Rotterdam 2000, Part II, Nr. 118 mit Abb.). – Der „Kopf eines lachenden Bauern“ kopiert als Detail den Stich eines anonymen Künstlers nach einer Invention von Hendrick Goltzius (1558–1617), „Lachender Narr und alte Frau“ (The Illustrated Bartsch,

Bd. 3, Hendrik Goltzius, New York 1980 S. 348, Nr. 93 mit Abb.). Das mehrfach kopierte Gesicht – siehe etwa ein Gemälde im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg von Andreas Herneisen (1538–1610), Inv.-Nr. Gm 1548 (Kurt Löcher, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts, Stuttgart 1997, S. 253–254 mit Abb.) hat in der Fokussierung auf den Kopf wohl die Teilkopie von Mathias Quads (1557–1613) zum Vorbild, den „Lachenden Narren“ („Si credere fas est“) von 1588 (Kupferstich, nicht bei Hollstein, Abb. in: <http://www.britishmuseum.org/collection>). – Das „Reiterporträt Gustavs II. Adolf von Schweden“ ist nicht nach dem Stich Crispijn de Passes d. Ä. (1564–1637) gearbeitet (Fig. 530), sondern nach einem Kupferstich von François van den Hoeye (Hoeius, gest. 1636); dort findet sich auch die Devise als Umschrift um das Emblem des aus einer Wolke ragenden Armes mit Schwert, im Glasgemälde links, in der Vorlage rechts oben (Astrid Heyde, Darstellungen König Gustav II. Adolfs von Schweden. Studien zum Verhältnis von Herrscherbild und Herrschermythos im Zeitraum von 1607 bis 1932, Diss. Univ. Kiel 1995, 2 Bde., Bd. 2, Abb. 270). – Der gelegentlich genannte „Neudruck“ von Tobias Stimmers (1539–1584) „Neue Künstliche Figuren Biblischer Historien“, Basel 1576, bei Hirth, München 1923, ist nicht zitierfähig, da diese als Faksimile sich tarnende Edition zu besserer Lesbarkeit in die Texte eingegriffen hat. – Falsche Vergleichsabbildung: S. 493, Fig. 476, statt „Gideon lässt seine Männer trinken“ (Lucas Heinrich Wüthrich, Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d. Ae., Bd. 3, Die großen Buchpublikationen I, Hamburg 1993, S. 33, Nr. 59) ist die folgende Illustration der Merian-Bibel abgebildet, „Gideon schlägt die Midianiter“ (Richter 7, 19–23; Wüthrich 1993, Nr. 60). – S. 565, Fig. 600, S. 567, Anm. 52: die Zeichnung war zuletzt bei Ketterer, Hamburg, Auktion 295, 28. 10. 2005, Lot 120. – Nicht mehr benutzt wurde der Katalog von Guido Messling: Anhaltische Gemäldegalerie Dessau. Handzeichnungen. Die deutschen und schweizerischen Meister der Spätgotik und der Renaissance, Kritischer Bestandskatalog, Bd. 4, Petersberg 2011. Dort wird eine „Anna Selbdritt“, ein Zeichnungsgeschenk Lavaters an Fürst Franz (Bd. 1, S. 67, TextAbb. 51, „Oberrhein, um 1490“) als Fränkisch, Umkreis des Michael Wolgemut, um 1480/90, eingestuft (Messling 2011, S. 90–91, Kat. 33 mit Abb.).

Auf rund 600 Seiten und mit über 1.000 Abbildungen bringt die denkbar material- wie kenntnisreich zusammengestellte Veröffentlichung 4 kg auf die Waage, wenn man das so für eine Geburtsanzeige stolz annoncieren wollte: ein neues Nachschlagewerke, ein gewaltiger gebündelter Wissensschatz – und dazu herrliches Bildmaterial. Ein starkes Stück, welches das Wissen um die Wörlitzer Sammlung und die Schweizer Glasmalerei profund erweitert.

Nicht vergessen werden darf, dass als treibende Kraft hinter Publikation und Drucklegung der große Glasmalereiforscher Rüdiger Becksmann stand, der als Festredner bei der Buchpräsentation in den Einladungen angekündigt war, wenige Tage zuvor jedoch verstarb. Ein letztes seiner vielen Verdienste war es, editorisch diese famosen Bände auf den Weg gebracht zu haben. Die Fachwelt verneigt sich.

ACHIM RIETHER
Staatliche Graphische Sammlung München