



**Günther Buchinger, Elisabeth Oberhaidacher-Herzig und Christina Wais-Wolf; Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich, 2. Teil: Krenstetten bis Zwettl** (ohne Sammlungen), unter Verwendung von Vorarbeiten von Eva Frodl-Kraft (Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich, Band V/1); Wien u. a.: Böhlau 2015; XXIV + 665 S., 989 s/w- u. farb. Abb.; ISBN 978-3-205-79637-4; € 225



**Günther Buchinger, Elisabeth Oberhaidacher-Herzig und Christina Wais-Wolf; Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich, 3. Teil: Sammlungsbestände** (ohne Stiftungssammlungen), Burgenland, unter Verwendung von Vorarbeiten von Eva Frodl-Kraft (Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich, Band V/2); Wien u. a.: Böhlau 2017; 420 S., 636 s/w- u. farb. Abb.; ISBN 978-3-205-79644-2; € 126

Die Autorinnen und Autoren des österreichischen Corpus Vitrearum Medii Aevi haben in den vergangenen zehn Jahren mit einer Reihe von Inventarbänden auf sich aufmerksam gemacht. Bereits im Jahr 2007 war ihr Band zu den mittelalterlichen Glasmalereien in Salzburg, Tirol und Vorarlberg erschienen.<sup>1</sup> 2015 konnte dann – lange nach der Publikation des ersten Teils von Eva Frodl-Kraft (1972)<sup>2</sup> – der zweite Teilband zu den Glasmalereien in Niederösterreich vorgelegt werden. Er sollte eigentlich auch die Sammlungsbestände beinhalten, doch mussten Letztere wegen des gewaltigen Manuskriptumfangs in einen dritten Teilband ‚ausgelagert‘ werden, der 2017 im Druck erschien. Hier sollen jene beiden jüngsten, abschließenden Bände zu Niederösterreich vorgestellt werden (Bd. V/1 von Daniel Parello; Bd. V/2 von Uwe Gast).

Vorneweg jedoch ein notwendiger Hinweis zur Benutzung dieses beeindruckenden, mit über 1100 Seiten fast schon erdrückenden Werkes: Eine Einleitung, die den Leser über die historischen und künstlerischen Zusammenhänge informieren und eine erste Orientierung im Dickicht der katalogartig erschlossenen Bestände ermöglichen würde, fehlt. Sie findet sich stattdessen in dem erwähnten, im Jahr 1972 erschienenen ersten Teilband zu Niederösterreich von Eva Frodl-Kraft, die noch guter Hoffnung war, den fehlenden Teil – also den jetzigen zweiten und dritten Teilband! – binnen weniger Jahre nachliefern zu können. Doch war sie sich der Gefahren einer

1 Ernst Bacher, Günther Buchinger, Elisabeth Oberhaidacher-Herzig und Christina Wolf, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Salzburg, Tirol und Vorarlberg* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich IV), Wien u. a. 2007. Vgl. die Besprechung von Hartmut Scholz, in: *Journal für Kunstgeschichte* 12 (2008), S. 111–120.

2 Eva Frodl-Kraft, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich, 1. Teil: Albrechtsberg bis Klosterneuburg* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich II), Wien u. a. 1972.



Abb. 1: Ehem. Wiener Neustadt, Dominikanerklosterkirche (Neukloster), Muttergottes mit Kind, um 1330/40. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (V/1, 584)

vorgezogenen Einordnung durchaus bewusst, da „nach der vollständigen Bearbeitung des Materials einige Perspektiven eine Verschiebung erleiden könn[t]en, manche Schlüsse revidiert werden muss[t]en“<sup>3</sup>. Wie wahr! Tatsächlich sind Buchinger, Oberhaidacher-Herzig und Wais-Wolf während der Bearbeitung der niederösterreichischen Bestände zu vielen neuen Erkenntnissen gelangt, die es verdient gehabt hätten, zusammenfassend dargestellt zu werden. Autorinnen und Autor kompensieren diesen Mangel, den sie 2015 im Vorwort einräumen (VII), durch ausführliche bau- und stilgeschichtliche Darlegungen in den Vorspännern zu den jeweiligen Standorten. Dennoch kommt man nicht umhin, bei der Lektüre stets auch den Band von Frodl-Kraft zur Hand zu haben.

Das heutige Bundesland Niederösterreich deckt sich weitgehend mit dem österreichischen Kernland. Die Mark Österreich, einst Kolonisationsland, wurde erst 1156 vom Herzogtum Baiern getrennt und zum erblichen Herzogtum der Babenberger erhoben. Dennoch blieben beide Regionen in den folgenden Jahrhunderten politisch, wirtschaftlich und kulturell eng miteinander verbunden, was sich auch in den kirchenpolitischen Verhältnissen widerspiegelt: Die Diözese Passau erstreckte sich damals über das gesamte Donauebiet bis nach Wien, bayerische Klöster verfügten im Herzogtum über großen Besitz. Dazu fungierte die Donau von alters her als eine zentrale Fernhandelsverbindung, die zwischen den Städten Passau, Regensburg und

3 Frodl-Kraft 1972 (s. Anm. 2), S. XI.



*Abb. 2: Weiten, Pfarrkirche St. Stephanus, Chorfenster nord II, 1b, Stifterin Katharina von Streitwiesen, um 1380 (V/1, 273)*

Wien einen regen wirtschaftlichen Austausch beförderte. Es überrascht daher nicht, dass sich diese Beziehung auch in den künstlerischen Verflechtungen beider Länder niederschlug, worauf im Einzelnen noch zurückzukommen sein wird. Um die entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge besser hervortreten zu lassen, soll der Bestand im Folgenden nach weitgehend chronologischen Gesichtspunkten vorgestellt werden. Einschränkend sei hinzugefügt, dass eine erschöpfende Behandlung sämtlicher Standorte den Umfang dieser Besprechung sprengen würde, insbesondere soll deshalb die neuzeitliche Verglasung der Georgskapelle in Wiener Neustadt aus der Mitte des 16. Jahrhunderts ausgeklammert bleiben.

Zu den ältesten Scheiben des Bearbeitungsgebiets zählen die gegen 1320 entstandenen Verglasungsreste der Pfarrkirche St. Stephanus in Wilhelmsburg (559–572). Sie werden überzeugend mit dem nahe gelegenen Lilienfelder Klosteratelier verbunden, das auch den heute im Kreuzgang des Klosters Lilienfeld aufbewahrten Annaberger Fensterzyklus schuf. Zusammen mit den Beständen in Steyr, Klosterneuburg und Heiligenkreuz, die zwar von unterschiedlichen Ateliers herrühren, bilden sie einen Komplex, der sich durch ein retrospektives, noch dem Zackenstil verpflichtetes Erscheinungsbild auszeichnet. Die relative Homogenität und weite Verbreitung dieser offenbar auf älteres Vorlagengut zurückgehenden Erzeugnisse lässt auf eine enge Vernetzung der Klosterwerkstätten schließen, die als künstlerische Produktionszentren damals für mehrere Generationen schulbildend waren.

Dieses Breitenphänomen bleibt aber auch für jenen jüngeren Komplex an Glasmalereien kennzeichnend, wie er uns gegen 1340 im albertinischen Chor des Wiener



Abb. 3: Ehem. Wiener Neustadt, ehem. Gottesleihnamskapelle, Austreibung der Wechsler aus dem Tempel, um 1390. Wiener Neustadt, Burg, Traditionsraum I (Altes Museum) (V/1, 406)

Stephansdomes ebenso wie im oberösterreichischen Pram bei Passau entgegentritt. Das moderne, höfisch geprägte Stilbild dieser Werke wurde den Forschungen Gerhard Schmidts zufolge durch die Malerschule von St. Florian bei Linz vermittelt, doch dürfte auch der Bischofsstadt Passau – trotz des weitgehenden Verlusts mittelalterlicher Kunst – eine wichtige Rolle in der künstlerischen Entwicklung des Donaugebiets zugekommen sein.<sup>4</sup>

Hinzu tritt in den Fenstern des Wiener Stephansdomes eine vollkommen neuartige Monumentalität der Bildkomposition, die auf die Verarbeitung weiterer Quellen schließen lässt. Die bahübergreifend angelegten Szenen erzeugen eine beträchtliche Fernwirkung und werden von hoch aufwachsenden architektonischen Rahmenformen bekrönt, die mit der gebauten Architektur regelrecht in Wettstreit zu treten scheinen. Es wäre also naheliegend gewesen, diese Entwicklung mit der Nähe des Ateliers zur Dombauhütte zu begründen.

Nun geht der Erstverglasung des Stephansdomes aber der Bestand der Dominikanerkirche in Wiener Neustadt (Neukloster) zeitlich voraus. Es ist das große Verdienst von Buchinger, Oberhaidacher-Herzig und Wais-Wolf, für eine Reihe von Scheiben, die über den Kunsthandel in alle Winde zerstreut wurden, diese Ordenskir-

<sup>4</sup> Gerhard Schmidt, „Eine Nachlese zur ‚Malerschule von St. Florian‘“, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 54 (2000), S. 293–307. Zur möglichen Rolle Passaus für die Stilentwicklung Niederbayerns und der Oberpfalz im 14. Jh. s. Daniel Parello, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Regensburg und der Oberpfalz* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland XIII,2), Berlin 2015, S. 58.



Abb. 4: Ehem. Wiener Neustadt, ehem. Gottesleihnamskapelle, Erzherzog Ernst der Eiserne mit seinen Söhnen, vor 1424. Wiener Neustadt, Burg, Traditionsraum I (Altes Museum) (V/1, 424)

che als ursprünglichen Standort erschlossen zu haben (353–392). Im Zuge einer ersten Ausstattungsphase gelangten großfigurige Darstellungen vor ungemusterten Rautenhintergründen in den Chor, die vermutlich wie in Wien mit aufwändigen Baldachinarchitekturen versehen waren. Beide Ateliers bauten zweifellos auf denselben Voraussetzungen auf, obgleich sich in den Fenstern von Wiener Neustadt eine gesteigerte Expressivität in der Figurenbildung bemerkbar macht. Es trifft den Kern, wenn Autorinnen und Autor bezüglich der Stilquellen unter anderem auf die Farbverglasung der Freiburger Dominikanerkirche verweisen. Das riesige Westfenster mit seinen von filigranen Tabernakelarchitekturen eingefassten Standfiguren wurde im ausgehenden 13. Jahrhundert unter Verwendung aktueller, vermutlich Pariser Vorlagen von Straßburger Glasmalern geschaffen, die in engem Austausch mit der Bauhütte gestanden haben müssen. Es scheint sehr gut möglich, dass mit den Bildmodellen auch jenes am Oberrhein weiterentwickelte Konzept der Architektonisierung der Glasmalerei über das überregionale Ordensnetzwerk der Dominikaner in das österreichische Kernland vermittelt wurde.

Als besonders aufschlussreich für die weitere künstlerische Entwicklung der Wiener Glasmalerei erweist sich die jüngere Verglasungsgruppe, die gegen 1370/80 im Zuge einer Modernisierung in den zunächst wohl überwiegend ornamental geschmückten Chor eingebracht wurde. In den plastischen Qualitäten der Figuren, dem Kolorit oder den Schmuckformen knüpft sie an die vier Jahrzehnte ältere Verglasung an. Dass die jüngere Generation an Malern noch dazu aus denselben Bildquellen



Abb. 5: Burg Kreuzenstein, Burgkapelle, Westfenster, 3c, Verkündigung, um 1300 (V/2, 111)

schöpfte, führt die Gegenüberstellung der Petrusfigur mit der entsprechenden Darstellung in den Wandmalereien der Göttweigerhofkapelle in Krems an der Donau, die gegen 1300 von einem nordfranzösischen Künstler geschaffen wurde, deutlich vor Augen.<sup>5</sup> Autorinnen und Autor erkennen in dieser Zweitverglasung – meines Erachtens überzeugend – die unmittelbare stilistische Vorstufe für die Fürstenscheiben der Bartholomäus-Kapelle des Wiener Stephansdomes, die gegen Ende des 14. Jahrhunderts von der sogenannten Herzogswerkstatt geschaffen wurden. Günther Buchinger brachte jüngst wieder Bewegung in die Diskussion um die bislang ungeklärte Frage der ursprünglichen Funktion dieser Kapelle, die ihm zufolge jenen für den Fortbestand der Dynastie so wichtigen Reliquienschatz geborgen haben könnte.<sup>6</sup>

Zu den frühesten Werken dieser Werkstatt zählt eine Gruppe exquisiter, auf Nahsicht konzipierter Scheiben, die 2011 als Leihgaben des Österreichischen Museums für angewandte Kunst an die Wiener Neustädter Burg zurückgegeben wurden (404–410). Sie stammen entweder ursprünglich aus der dortigen Gottesleichnamskapelle, die Leopold III. nach der landesfürstlichen Teilung von 1379 umbauen ließ,

5 Eva Frodl-Kraft, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Wien* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich I), Graz u. a. 1962, S. 127.

6 Günther Buchinger, „Wir verwahren die göttlichen und seligen Werke unserer Ahnen“. Zu den Stiftungsmotiven und ihren Bezügen zur Raumfunktion der Bartholomäuskapelle in St. Stephan in Wien“, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 66 (2012), S. 320–331.



*Abb. 6: Burg Kreuzenstein, Große Bibliothek, Wappen Waldeck, um 1500 (?) (V/2, 162)*

oder gelangten erst im späten 18. Jahrhundert aus dem unweit gelegenen Schloss Starhemberg in die Kunstsammlung des Stifts Neukloster.

Das Autorenteam kann mit dieser Scheibengruppe eine nur mehr zeichnerisch überlieferte Stifterscheibe Albrechts III. aus dem Linzer Schlossmuseum verbinden, die gleichsam als Schlüssel zum Verständnis der politischen Ambitionen ihres Auftraggebers dient. Zwar hatten Albrecht und sein Bruder Leopold III. die habsburgischen Länder 1379 im Vertrag von Neuberg unter sich aufgeteilt, doch nachdem Leopold 1386 in der Schlacht bei Sempach gefallen war, übernahm Albrecht die Vormundschaft für dessen Kinder. Die Tatsache, dass Albrecht damals auch Fensterstiftungen in die steirische Wallfahrtskirche St. Erhard in der Breitenau tätigte, ließe sich Buchinger, Oberhaidacher-Herzig und Wais-Wolf zufolge dahingehend deuten, dass Albrecht seinen Herrschaftsanspruch auch auf jene Gebiete auszudehnen versuchte, die 1379 an Leopold gefallen waren.

Dass die Glasmalerei, wie Eva Frodl-Kraft feststellte, nach dem Höhepunkt am Ende des 14. Jahrhunderts ein beachtliches künstlerisches Niveau bewahren konnte,<sup>7</sup> stellt die Stiftung Ernsts des Eisernen in Wiener Neustadt eindrücklich unter Beweis (410–427). Die noch zu Teilen erhaltene Verglasung ist durch einen Eintrag im Gedenkbuch Kaiser Maximilians I. für die Gottesleichnamskapelle gesichert. Unterhalb eines Gnadenstuhlbildes, das sinnfällig über dem Altar im Achsenfenster der Kapelle

<sup>7</sup> Frodl-Kraft 1972 (s. Anm. 2), S. XXXV.



Abb. 7: Ehem. Eggenburg, Pfarrkirche,  
 hl. Stephanus, um 1520. St. Pölten,  
 Diözesanmuseum (V/2, 243)

angebracht war, ließ sich der Stifter mit seiner Familie darstellen. Hier handelt es sich um ein gleichzeitig in Maria am Gestade in Wien tätiges und an der architektonischen Gestaltung stark interessiertes Atelier, das sich in seinen besten Werken durch einen erfrischend lebendigen Duktus und virtuose kalligrafische Qualitäten auszeichnet.

Mit exakt hundert erhaltenen Scheiben nimmt die Pfarrkirche St. Stephan in Weiten im Inventar den größten Raum ein (230–344) und verdient daher, etwas ausführlicher besprochen zu werden. Albert von Streitwiesen, der als Stifter mehrerer Fenster im Chor gesichert ist, war Gefolgsmann Herzog Albrechts III. und trat 1368 der Gesellschaft der Georgsritter bei, welche die gleichnamige Kapelle bei den Wiener Augustinern gestiftet hatte. Die überzeugend herausgearbeiteten architektonischen Zusammenhänge des Weiteren Chores mit der Georgskapelle, für deren Bau Kräfte der Wiener Dombauhütte herangezogen wurden, lassen ein entsprechendes künstlerisches Umfeld auch für Weiten vermuten.<sup>8</sup> Zu Recht vermuten Autorinnen und Autor daher, dass Albert auch Einfluss auf die bauliche Gestaltung des Weiteren Chores genommen haben könnte, welcher der Familie bis 1442 als Grablege diente.

<sup>8</sup> Vgl. Günther Buchinger und Doris Schön, „... jene, die ihre Hände hilfreich zum Bau erheben ...“: Zur zeitlichen Konkordanz von Weihe und Bauvollendung am Beispiel der Wiener Augustinerkirche und Georgskapelle“, in: *RIHA Journal* 0020 (18. April 2011), URL: [www.riha-journal.org/articles/2011/2011-apr-jun/buchinger-schoen-wiener-augustinerkirche](http://www.riha-journal.org/articles/2011/2011-apr-jun/buchinger-schoen-wiener-augustinerkirche) (abgerufen am 25.1.2018), URN:nbn:de:101:1-201104272951.

Damit ist meines Erachtens aber auch ein erster Bezugspunkt zur Frage der Herkunft der Glasmalereiwerkstätten gewonnen.

Die sukzessive, zwischen 1370 und 1420 in die sieben Chorfenster eingebrachte Verglasung – einige Teile stammen auch aus dem Langhaus – wird nach stilistischen Kriterien in vier Werkgruppen unterteilt. Doch scheint eine klare Trennung nicht immer möglich, vielmehr sind die Gruppen immer wieder auf unterschiedliche Weise miteinander verschränkt. Für die Erstverglasung der drei Chorschlussfenster werden eine verlorene Passion hinter dem Altar sowie ein Marienleben und die Vita des Kirchenpatrons Stephanus rekonstruiert. Es ist durchaus bemerkenswert, wie der offenbar noch am hochgotischen Formenkanon geschulte Figurenmaler – dieses Urteil sei erlaubt – sich vergeblich bemüht, die ihm offenbar fremden, hochaktuellen Bildvorlagen in den Griff zu bekommen, während die zugehörigen Architekturbekrönungen, die auf die Wiener Domwerkstatt rekurrieren, durch ihre klare tektonische Struktur und Raumhaltigkeit künstlerisch überzeugen. Ein ähnliches, vielleicht auf die Arbeitsteilung in Architektur- und Figurenmaler zurückzuführendes Phänomen lässt sich in den älteren Chorfenstern von Maria am Gestade beobachten. Im Chor dieses gleichfalls von Kräften der Dombauhütte errichteten Gebäudes weist der Christuszyklus des Fensters Süd III zudem überraschend ähnliche, dünn zerfaserte Faltengebilde, Rahmenformen und Inschriftenbänder auf.

Ein Jahrzehnt später stiftete Albert von Streitwiesen das Allerheiligenfenster; seine Entstehungszeit ist aufgrund einer überlieferten Inschrift für das Jahr 1380 gesichert. Hierzu gesellen sich weitere Scheiben, darunter ein bemerkenswerter Katharinenzyklus, der vermutlich von einem Bäcker Totzl und seiner Frau Lucia gestiftet wurde. Buchinger, Oberhaidacher-Herzig und Wais-Wolf lassen die Zuordnung letztlich offen, zumal eine bürgerliche Stiftung in einem ansonsten adligen Stifterumfeld des Chores singularär wäre, doch spricht hierfür auch die Tatsache, dass Katharina Patronin der Bäcker war; so hatte etwa auch die Freiburger Bäckerzunft ihr Fenster in der Stadtkirche der Vita der Heiligen gewidmet. Waren in den vorangegangenen Zyklen Figur- und Architekturzonen noch klar voneinander geschieden, so greifen die originell ineinander verschachtelten Architekturbekrönungen nun auch in die Figurenkomposition ein und treiben das räumliche Vexierspiel dadurch auf die Spitze. Künstlerisch reichen die Arbeiten zwar nicht an die Fenster der Herzogswerkstatt heran, Frodl-Kraft sprach hier von „provinzieller Ungeschlachtheit“<sup>9</sup>, doch führt die Auseinandersetzung mit der illusionistischen Raumarchitektur als ein zentrales Element der Bildgestaltung zu einem vergleichbaren Ergebnis. Trotz des moderneren Stilbildes sind einzelne Köpfe dieses Malers – und dies überrascht – bereits im Stephanuszyklus zu finden, beide Gruppen teilen auch die Vorliebe für die aus dem Halbton herausgekratzten Stoffmuster oder die charakteristischen ‚Nagelnimben‘.

Entsprechende Schnittmengen ergeben sich aber doch auch mit den wohl aus dem Langhaus stammenden Resten eines Passionszyklus, der einer dritten, gegen 1390 tätigen Werkstatt zugewiesen wird. Der Maler muss Bildvorlagen der Her-

9 Frodl-Kraft 1972 (s. Anm. 2), S. XXXIX.

zogswerkstatt gekannt haben. Zwar sind seine Gestalten nicht mehr freundlich, sondern – in der Art des Meisters Theoderich von Prag – geradezu schwermütig und dunkel gestimmt. Doch verbieten es die identisch wiederkehrenden Muster und die stellenweise nah verwandten plastischen Qualitäten der Malerei, ihn allzu weit von der letztgenannten Werkgruppe abzurücken.

Vielleicht sind die Stilunterschiede nicht in jedem Fall zeitlich zu interpretieren, sondern – wie in Maria am Gestade, wo dieses Phänomen gleichfalls anzutreffen ist – als Ausweis einer veränderten Werkstattorganisation zu verstehen. Offenbar fand damals vielerorts eine Entwicklung weg von den traditionell engen Ausbildungs- und Arbeitsverhältnissen zu einem lockeren Verbund von Werkstätten oder Mitarbeitern unterschiedlicher Herkunft statt, der sich je nach Bedarf neu zusammenstellen ließ. Ein Grund dafür könnten etwa Rationalisierungsprozesse infolge von Zeitdruck und Arbeitskräftemangel gewesen sein.

Für eine solch lose Organisationsform des Weitener Ateliers spricht der Umstand, dass Arbeiten des Passionsmeisters in zeitlicher Nähe auch im fernen Franken begegnen, worauf erstmals Frodl-Kraft hingewiesen hat.<sup>10</sup> Betty Kurth hatte bereits in einem 1929 erschienenen Beitrag auf eine Reihe von Werken aufmerksam gemacht, die belegen, dass entsprechend ausgebildete Künstler nach Bayern und Franken einwanderten und lokalen Traditionen neue Impulse gaben.<sup>11</sup> Wenn just 1392 in den Nürnberger Losungslisten der (nachgetragene) Name ‚Österreicher‘ für einen Glasmaler begegnet, so mahnt dies, dass jene Region als Vermittler eines gemeinhin böhmisch oder franko-flämisch anmutenden Formenvokabulars nach Nürnberg keineswegs unterschätzt werden sollte. Der Maler des Weitener Passionszyklus muss sich damals dauerhaft in Nürnberg niedergelassen haben, denn seine Werke haben sich nicht nur in Hersbruck, sondern auch im weiter entfernten Münnerstadt erhalten.<sup>12</sup>

Einblicke in die spezifische Arbeitsweise der Werkstätten gewährt auch die letzte Weitener Verglasungsgruppe; mit ihr ist eine Anzahl von Heiligen zu verbinden, die gegen 1420 für die Fenster des westlichen Chorjochs geschaffen wurde. Die stark linienbetonten Kompositionen sind routiniert ausgeführt, jedoch durch ein recht stereotypes Erscheinungsbild charakterisiert. Im Bearbeitungsgebiet hat sich, so in Zelking, Innerochsenbach und Euratsfeld, eine Reihe weiterer gleich gestalteter Fenster erhalten, deren Figuren mitunter bis auf die Binnenzeichnung übereinstimmen (573–602). Das Autorenteam vermutet, dass sämtliche Werke von einem einzigen leistungsstarken Atelier geschaffen wurden, das seinen Sitz im nahe gelegenen Kloster Melk gehabt haben könnte, während Frodl-Kraft für Euratsfeld auch die Möglichkeit einer Weitergabe von Vorlagen an verschiedene Ateliers erwogen hatte.<sup>13</sup> Da

10 Frodl-Kraft 1972 (s. Anm. 2), S. XXXVIIIff.

11 Betty Kurth, „Die Wiener Tafelmalerei in der ersten Hälfte des 14. Jh. und ihre Ausstrahlungen nach Franken und Bayern“, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N.F. 3, 1929, S. 25–55. Zur Bedeutung dieser Verbindungen für die Stilentwicklung der Regensburger Glasmalerei s. auch Parello 2015 (s. Anm. 4).

12 Zu Hersbruck s. Hartmut Scholz, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Mittelfranken und Nürnberg extra muros* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland X,1), Berlin 2002, Bd. 1, S. 53f.

13 Frodl-Kraft 1972 (s. Anm. 2), S. XLIV–XLVI.

die Weiterer Nikolausfigur und der Hl. Wolfgang in Innerrochenbach trotz unterschiedlicher Größenverhältnisse einen hohen Grad an Übereinstimmung aufweisen, muss das Atelier über kleinformatige und vergleichsweise detailgenaue Vorlagen verfügt haben. Aus einem solchen Vorlagendossier konnten auch temporär tätige Werkstattmitarbeiter Kopien anfertigen und weiterreichen, ein Verfahren, das mit der zunehmenden Verfügbarkeit von Papier seit dem späten Mittelalter sicherlich einfacher zu bewerkstelligen war. Davon zu trennen ist jedoch der eigentliche Herstellungsprozess von Glasmalereien, der stets eine originalgroße Vorlage voraussetzt. Diese bestand zunächst aus einer hölzernen, mit Kreide grundierten Werkbank – später aus Papier –, auf welcher dann die Zeichnung mit dem Verlauf der Bleilinien für den Zuschnitt der Farbgläser aufgetragen wurde. Ein solcher ‚Karton‘ ermöglichte auch die Mehrfachausführung von Mustern und Figuren, solange identische Größen gewünscht waren.

Tiefer hinein in dieses Problemfeld führen einige Scheiben aus St. Lambrecht in der Steiermark, die gegen 1425 von der ‚Wiener Großwerkstatt‘ ausgeführt und um 1440 in einer Zweitausführung für die Schlosskapelle Grafenegg nahezu wörtlich, was Bildmotiv, Maße und selbst den Bleiriss anbelangt, wiederholt wurden.<sup>14</sup> Sollte die jüngere Fenstergruppe tatsächlich mit einer in Kärnten oder in der Steiermark ansässigen Werkstatt verbunden werden können, so wäre damit ein Nachweis für die Existenz originalgroßer Scheibenrisse erbracht, welche die Glasmaler – in diesem Fall vielleicht ein ehemaliger Mitarbeiter der Wiener Malergemeinschaft – mit sich führten. Dass derartige Vorlagen auf Papier gezeichnet wurden, liegt umso näher, als gerade aus der Wiener Großwerkstatt eine Vielzahl an Entwurfszeichnungen und Mustervorlagen für Tafel- und Glasmalerei erhalten geblieben ist.

Hier lohnt ein Blick auf das Seitenstettener Pergament (Mitte 14. Jh.), das von Eva Frodl-Kraft 1961 als Scheibenriss publiziert und in den rezensierten Band aufgenommen wurde (175–181). Sebastian Strobl zufolge fand das Pergament mit einer Darstellung der hl. Katharina jedoch nicht als Scheibenriss Verwendung, sondern stellt, wie die rückseitigen Zeichnungsspuren zweifellos belegen, lediglich die Kopie eines vielleicht im Holztafelverfahren erstellten Originals dar.<sup>15</sup> Obschon das Pergament damit nicht als Nachweis eines Übergangsverfahrens von der Holztafel zum späteren Kartonaufriß gelten kann, so ist seine Wiederverwendung als originalgroße Vorlage zur Übertragung auf eine Werkbank innerhalb oder außerhalb des Ateliers dennoch nicht auszuschließen.

Abschließend sei noch ein kurzer Blick auf die Augsburger Scheibenbestände in Niederösterreich geworfen. Aus Wallmersdorf – nicht aus Weyer, wie noch bis vor Kurzem vermutet – stammen die heute in Krenstetten aufbewahrten beiden Stifterscheiben des Sebastian und der Margaretha Heindl (datiert 1518) (213–229). Die Heindl waren in Oberösterreich als führende Gewerker an der Eisenerzeugung und

14 Ebd., S. 80–86. Zu St. Lambrecht vgl. Jörg Oberhaidacher, *Die Wiener Tafelmalerei der Gotik um 1400. Werkgruppe – Maler – Stile*, Wien u. a. 2012, S. 199–201, 280–291.

15 Sebastian Strobl, *Glastechnik des Mittelalters*, Stuttgart 1990, S. 80–82.

dem Eisenhandel in der sogenannten Eisenwurzten beteiligt. Im nahe gelegenen Steyr, einem damals bedeutenden Handelszentrum, haben sich weitere, teils monumentale Glasmalereistiftungen erhalten, die gleichfalls von international agierenden Handelsmännern im damaligen Finanzzentrum Augsburg in Auftrag gegeben worden waren.<sup>16</sup> Augsburger Herkunft sind schließlich auch die 1522 datierten Stifeterscheiben des Rates Kaiser Maximilians und Erbbländjägermeisters Christoph Freiherr von Zinzendorf und seiner Frau Sophie von Pottendorf, die auf Burg Forchtenstein im Burgenland gelangt sind. Mit guten Argumenten kann das Autorenteam die bisher vermutete Herkunft dieser Scheiben aus Schloss Pottendorf widerlegen, ohne indes mit Gresten einen gänzlich überzeugenden Neuvorschlag zu ihrer Lokalisierung beibringen zu können. Alle diese stilistisch eng verwandten, wohl in einer Werkstatt entstandenen Importe belegen die Bedeutung, die Augsburg infolge des wirtschaftlichen Aufschwungs damals auch auf dem Gebiet der Glasmalerei erlangt hatte. Zusammen mit den zahlreichen Glasgemälden aus Augsburg in Salzburg und Tirol, die Buchinger, Oberhaidacher-Herzig und Wais-Wolf bereits 2007 – damals noch mit Ernst Bacher als Mitautor – veröffentlicht haben, erweitern die genannten Stücke unsere Vorstellung von der Glasmalerei der Spätgotik und der Renaissance in beziehungsweise aus der schwäbischen Metropole in ganz erheblichem Maß.

Mit Burg Forchtenstein im Burgenland wurde soeben ein Standort erwähnt, der in den abschließenden Teilband mit den Sammlungen aufgenommen wurde (347–361). Südöstlich von Niederösterreich und östlich der Steiermark gelegen sind im Burgenland sonst nur noch geringe Reste an Glasmalereien erhalten (Rust, Fischerkirche, um 1420/25), die nicht weiter erwähnenswert sind. So war es eine pragmatische und kluge Entscheidung, diese Restbestände hier mit aufzunehmen. Doch gehen wir unmittelbar zu den Sammlungen auf Burg Kreuzenstein, in Laxenburg (Franzensburg) und in St. Pölten (Diözesanmuseum) über, die, zusammen mit zwei Scheiben in Wiener Neustadt (Stadtmuseum), den Hauptteil des Bandes V/2 bilden.

Wer diese Kapitel liest, wird sich gelegentlich in Erinnerung rufen müssen, dass in ihnen Sammlungsbestände behandelt sind. Denn die Gefahr, die Orientierung zu verlieren, ist sowohl der unterschiedlichen Erfassungssysteme als auch der bisweilen langen, ausufernden Katalogeinträge wegen gegeben. So wurden die Glasgemälde auf Burg Kreuzenstein und in der Franzensburg in Laxenburg nach ihren Aufbewahrungs- beziehungsweise Anbringungsorten in den Bauten erfasst – Letztere also gleichrangig mit Bauten mit Glasmalereien in situ behandelt –, die des Diözesanmuseums in St. Pölten hingegen als gewissermaßen echt musealer Bestand alphabetisch nach ihren ursprünglichen niederösterreichischen Standorten geordnet. Zumindest hier fragt man sich, ob es nicht besser gewesen wäre, solche Glasgemälde mit gesicherter Herkunft aus Niederösterreich unter ihren ursprünglichen Standorten abzuhandeln, wie es in den Bänden des deutschen *Corpus Vitrearum Medii Aevi* gehand-

---

16 Hierzu s. Christina Wolf, „Verborgene Glasmalerei-Schätze im Museum für Angewandte Kunst/ Gegenwartskunst in Wien“, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 61 (2007), S. 235–248, hier S. 240ff.

habt wird. Doch diese Frage ist theoretischer Natur, insofern, als man sich in Österreich von Anbeginn an für ein rein-topografisches Ordnungssystem entschieden hat – mit allen Vor- und Nachteilen.<sup>17</sup>

Burg Kreuzenstein über der Donau einige Kilometer nördlich von Wien ist eine historistische Schöpfung von Hans Graf Wilczek (1837–1922) aus der Zeit um 1900 und mit rund hundert Glasgemälden der größte niederösterreichische Sammlungsbestand (1–167). Die teils gut erhaltenen, teils arg veränderten und ergänzten Scheiben befinden sich in der Hauptsache in der Burgkapelle (Chor- und Westfenster), darüber hinaus über den ganzen Bau verteilt in vierzehn weiteren Räumen. Es handelt sich um Glasgemälde aus Österreich, aus Deutschland, Frankreich und der Schweiz, die eine Zeitspanne vom späten 13. Jahrhundert bis zum frühen 16. Jahrhundert abdecken. Da die Sammlung, wie gesagt, vom Bau ausgehend erfasst und nicht in eine systematische Ordnung gebracht wurde (was nur in den Vorspannen zu den einzelnen Bauteilen geschieht), wechseln Herkunft und Entstehungszeit der behandelten Werke stetig. Dies aber verlangt Leserinnen und Lesern bei der Lektüre ein hohes Maß an Aufmerksamkeit ab, die Sammlung im Ganzen zu überblicken. Im Übrigen wäre gerade bei diesem Vorgehen ein Grundriss der Burg hilfreich, um nicht zu sagen geboten gewesen, um die verschiedenen Räume identifizieren zu können.

Das Kapitel beginnt, wie üblich, mit einer Gesamtbibliografie, die hier eher eine Auswahlbibliografie ist, einer Übersicht über den Bestand sowie einer konzentrierten Analyse des Baues und einer guten Darstellung der Verglasungsgeschichte. Es ist reich bebildert, und zwar nicht nur mit farbigen Abbildungen aller Scheiben, sondern auch mit vielen historischen Aufnahmen früherer Einbausituationen und Zustände.

Der Scheibenkatalog setzt mit den Fenstern der Burgkapelle ein, unterteilt nach den drei Chorschlussfenstern (12–78) und dem Westfenster (79–117). Letzteres enthält einige der ältesten figürlichen Scheiben auf der Burg, nämlich die Büsten dreier Propheten (2a–c) und eine angeblich nur wenige Jahre jüngere Gruppe mit Marienszenen und Heiligenpaaren (3a–d). Alle diese Werke – die Figur des hl. Innozenz im Südfenster der südlichen Gruftkapelle der Burg kommt wohl noch hinzu (118–124) – scheinen, was noch nicht bekannt war, aus Stift Heiligenkreuz zu stammen und schon im späten 18. Jahrhundert in den Besitz des Wiener Erzbischofs Kardinal Christoph Anton Graf von Migazzi (1714–1803) gelangt zu sein. Hierfür können Buchinger, Oberhaidacher-Herzig und Wais-Wolf starke Indizien beibringen. Es lässt sich noch ergänzen, dass besagter Kardinal Migazzi ein Briefpartner von Fürstabt Martin Gerbert in St. Blasien war, wie er ein Sammler von alten Glasgemälden, und im Jahr 1789 korrespondierten sie auch über das Thema Glasmalerei.<sup>18</sup> In Bezug auf die jüngere Scheibengruppe mag es dennoch überraschend sein, dass sie aus Stift Heiligenkreuz

<sup>17</sup> Es ist in diesem Zusammenhang lehrreich, die wechselseitigen Rezensionen von Rüdiger Becksmann zu Frodl-Kraft 1972 (s. Anm. 2), in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 26 (1973), S. 183–186, und von Eva Frodl-Kraft zu Becksmanns Baden/Pfalz-Band (1979), in: *Kunstchronik* 34 (1981), S. 402–411, bes. S. 409f., noch einmal zu lesen.

<sup>18</sup> Vgl. hierzu Elgin Vaassen, *Bilder auf Glas. Glasgemälde zwischen 1780 und 1870* (Kunstwissenschaftliche Studien 70), München/Berlin 1997, S. 39f.

stammen soll – genauer: aus der um 1799/1800 abgebrochenen Pfarrkirche –, war in der älteren Literatur in ihrem Zusammenhang bisher doch von einer Herkunft aus Deutschland die Rede. Tatsächlich lassen sich hier Provenienzzgeschichte und stilistisches Erscheinungsbild schwer in Übereinstimmung bringen. Die Herleitung von den älteren Brunnenhaus-Scheiben im Stift Heiligenkreuz wirkt jedenfalls bemüht. Eine weitere Scheibe im Westfenster sei erwähnt: die schöne Figur der Stifterin Margareta aus St. Leonhard im Lavanttal, um 1330/40 (1d). Sie leitet zu den Chorfenstern über, in denen sich sowohl verwandte Werke aus St. Ruprecht ob Murau (Steiermark) als auch aus St. Leonhard im Lavanttal (Kärnten) befinden, ferner der sogenannte Vorauer Zyklus, eine Gruppe von Standfiguren aus der Pfarrkirche St. Pankrazen bei Rein (Steiermark) und zwei Heiligenpaare von unbekannter Herkunft, die versuchsweise in die Kirche Mariä Himmelfahrt in Jenkofen (Niederbayern) lokalisiert werden. Was die Werke aus Kärnten und aus der Steiermark betrifft, so haben Buchinger, Oberhaidacher-Herzig und Wais-Wolf hier wertvolle Vorarbeiten für die avisierten österreichischen Corpus-Bände geleistet, weisen jeweils aber auch ausdrücklich auf die ausstehende Bearbeitung der einzelnen Standorte hin, die es abzuwarten gilt. Zu Jenkofen als deutschem Glasmalerei-Standort ist indes jetzt schon zu sagen, dass der in der Kirche Mariä Himmelfahrt erhaltene Bestand von neunzehn Scheiben seit Langem unverändert ist,<sup>19</sup> mit anderen Worten, das zwar verwandte, doch stilistisch nicht identische Scheibenpaar auf der Burg ungewöhnlich früh abgegeben worden sein müsste. Seine Herkunft aus Jenkofen dürfte also eher unwahrscheinlich sein.

Von der bereits erwähnten südlichen Gruftkapelle mit der Figur des hl. Innozenz geht der Katalog zum südlichen Oratorium über, in dem sich Reste des dreibahnigen typologischen Zyklus aus der Marienkirche in Rufach (Rouffach, Dép. Haut-Rhin) aus der Zeit um 1280 (?) befanden (125–133). Von sechs Scheiben mit einer neutestamentlichen Szene, zwei alttestamentlichen Typen, zwei Darstellungen aus dem Physiologus und dem Wappen des Stifters sind jedoch nur noch Christus als Weltenrichter (3a) und das vom Stifter Jakob Schedeler präsentierte Wappen (3b) erhalten; die vier anderen Scheiben sind – und sie sind nicht die einzigen Werke, auf die das zutrifft, siehe zum Beispiel die Scheiben in der Hauskapelle (150–153) und im Archiv (163–167) – verschollen. Dass sie hier dennoch katalogisiert und dem erhaltenen Bestand eingegliedert werden, trägt nicht eben zur Transparenz des ohnehin kompliziert strukturierten Kreuzenstein-Kapitels bei, zumal wir über andere abgegangene Scheiben nichts erfahren. Wäre es nicht viel besser gewesen, *alle* verlorenen oder verschollenen Scheiben separat zu listen? Hinsichtlich der Einordnung des ehemaligen Rufacher Fensters, das in seiner Dreiteiligkeit „entwicklungsgeschichtlich als besonders bedeutsam“ bezeichnet wird (129), ist im Übrigen ergänzend auf das jüngst von Hartmut Scholz rekonstruierte etwas ältere, dreibahnige typologische Fenster von St. Thomas in Straßburg hinzuweisen.<sup>20</sup>

19 Vgl. J. Sighart, *Die mittelalterliche Kunst in der Erzdiözese München-Freising*, Freising 1855, S. 229f.

20 Hartmut Scholz, „Dem leuchtenden Beispiel der Dominikaner folgend? Zur Gestalt des typologischen Bibelfensters der Thomaskirche in Straßburg“, in: *Licht(t)räume. Festschrift für Brigitte Kurmann-Schwarz zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Katharina Georgi u. a., Petersberg 2016, S. 208–216. Vgl.

Die Glasgemälde in zwölf weiteren Räumen der Burg werden, kleinformatige Rund- und Wappenscheiben der Frühen Neuzeit ausgenommen, unter der summarischen Überschrift *Sammlung* abgehandelt (134–167). Einige sind durchaus erwähnenswert: unter den niederösterreichischen Werken zwei vorzügliche Scheiben mit dem Wappen der Croph beziehungsweise Kropf, beide um 1340, die aus St. Leonhard im Lavanttal stammen könnten (148f.); unter den nicht-österreichischen Werken – außer den bestens bekannten Stifterscheiben aus der Neidhart-Kapelle des Ulmer Münsters (156–158) – eine Prophetenbüste, die überzeugend mit der sogenannten großfigurigen Gruppe im Erfurter Domchor in Verbindung gebracht wird (145–147), sodann eine 1504 datierte Wappenscheibe des Reichenauer Abts Martin von Weißenburg-Krenkingen (145), die nicht genauer eingeordnet wird,<sup>21</sup> und zwei nicht identifizierte Wappen (162). Sie sind jedoch eindeutig auf Veit von Maxlrain († 1518) und seine Frau Margareta von Waldeck zu beziehen.<sup>22</sup> Veit stand als Küchenmeister und als Pfleger zu Aibling in Diensten Herzog Albrechts IV. von Bayern(-München), sodass die Wappenscheiben möglicherweise aus Oberbayern stammen.

Letztlich erweckt das Kreuzenstein-Kapitel einen unfertigen Eindruck. So wird zum Beispiel nicht klar, nach welchen Kriterien die unvollständige Gesamtbibliografie auf Seite 1f. zusammengestellt wurde und wie die Bibliografien zu einzelnen Bauteilen und zu einzelnen Beständen/Scheiben darauf abgestimmt, ja wann überhaupt solche Bibliografien erstellt wurden. Es gibt Inkonsequenzen in der Bearbeitung, insofern, als sowohl erhaltene als auch nicht mehr vorhandene Scheiben erfasst und miteinander vermengt wurden, ein nachvollziehbarer Gesamtüberblick über *alle* ursprünglich vorhandenen Scheiben und *alle* gegenwärtig noch erhaltenen Scheiben gleichwohl fehlt. Aus der Geschichte der Burg, von der bis in jüngere Zeit Glasgemälde verschwunden sind, lässt sich freilich auch herauslesen, dass – dies sei zur Entlastung des Autorenteams angemerkt – die Bedingungen für die Bearbeitung alles andere als günstig gewesen sein müssen.

Ganz anders stellt sich das folgende Kapitel zur Franzensburg in Laxenburg dar (168–229). Hier profitierten Buchinger, Oberhaidacher-Herzig und Wais-Wolf von einem von Ernst Bacher geleiteten langjährigen Forschungsprojekt zur Franzensburg (1995–2000), in dem Dr. Hubert Winkler die mittelalterlichen und neuzeitlichen Glasgemälde bearbeitet hatte. Es ist äußerst verdienstvoll, dass der hohe kunstgeschichtliche Rang der Burg als Denkmal einer frühen Mittelalterrezeption um 1800 auch ausführlich gewürdigt und dargestellt wird (172–188). Dieser Rang spiegelt sich schon in

ders., „Architektonischer Rahmen versus Bildprogramm“, in: *Im Rahmen bleiben. Glasmalerei in der Architektur des 13. Jahrhunderts*, hrsg. von Ute Bednarz u. a., Berlin 2017, S. 89–105, hier S. 100f.

21 Eine identische, ebenfalls 1504 datierte Ausführung der Wappenscheibe ist im Schweizerischen Nationalmuseum, Zürich, Inv. Nr. IN 6801, erhalten; Jenny Schneider, *Glasgemälde. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich*, Bd. 1, Stäfa o.J., S. 45f., Nr. 72.

22 *Abgestorbener Bayerischer Adel*, bearb. v. G. A. Seyler (J. Siebmacher's großes und allgemeines Wappenbuch VI,1), Nürnberg 1884, S. 20f. mit Taf. 17 (Maxlrain) bzw. S. 6 mit Taf. 4 (Waldeck). Zur Familie Maxlrain s. Theodor Wiedemann, „Die Maxlrainer. Eine historisch-genealogische Abhandlung“, in: *Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte* 16 (1856/57), S. 3–111, 227–282, hier bes. S. 35–49.

der über vier Seiten umfassenden Bibliografie wider, in der man nichtsdestotrotz einzelne übergangene, wichtige Arbeiten von Elgin Vaassen und, noch ganz rezent, Daniel Hess nachtragen möchte.<sup>23</sup> Viel Raum nehmen sodann die vorzüglichen, auch ansprechend bebilderten Abschnitte zum Bau, zur Geschichte der Verglasung und zu deren Programm ein, wobei der zeitliche Schwerpunkt auf der ersten Bau- und Ausstattungskampagne in den Jahren 1798–1801 liegt. Wenn man hier überhaupt etwas vermisst, dann ist es allenfalls die Einbindung der Franzensburg in einen größeren europäischen Kontext, für den Horace Walpole's Landsitz Strawberry Hill, das Gotische Haus in Wörlitz und die Löwenburg im Schlosspark zu Kassel-Wilhelmshöhe allein nicht stehen können.<sup>24</sup>

Was die Glasgemälde selbst betrifft, so ist die Franzensburg als Mittelalter-Sammlung aber von untergeordneter Bedeutung. Attraktiv sind lediglich die achtzehn – nicht fünfzehn, wie auf Seite 172 angegeben – Rechteckscheiben aus St. Maria am Gestade in Wien und aus Steyr (?) (Oberösterreich); Erstere sind bereits 1962 von Eva Frodl-Kraft berücksichtigt worden,<sup>25</sup> auf letztere soll im Oberösterreich-Band näher eingegangen werden.

Die nächsten Kapitel zum Diözesanmuseum in St. Pölten und zum Stadtmuseum von Wiener Neustadt sind nicht aus dem Blickwinkel der Sammlungsforschung zu lesen. In ihnen werden abgewanderte Scheibenbestände mit gesicherter Herkunft aus Niederösterreich behandelt. Sie sollen im Folgenden ihrer Entstehungszeit nach aufgeführt werden.

Sieht man von der Maßwerkscheibe aus Schildberg ab, die Frodl-Kraft 1972 unter ihrem damaligen Standort Kloster Jeutendorf katalogisiert hatte, bevor sie nach St. Pölten abgegeben wurde (298), sind die vier Restscheiben eines Passionsfensters aus Neustadtl an der Donau als ältester, hier kurz nach 1400 datierter Bestand des St. Pöltener Diözesanmuseums zu nennen (262–278). Es folgen zwei vor allem im ornamentalen Apparat schöne Scheiben aus Ebenfurth im Wiener Neustädter Stadtmuseum (299–312). Es handelt sich um Darstellungen der Kreuzigung Christi und einer Teufelsaustreibung durch den hl. Leonhard. Überzeugend können beide Scheiben in den Kapellenanbau am Chor der Pfarrkirche St. Ulrich lokalisiert werden. Schwierig ist ihre Einordnung, die – auch über Gattungsgrenzen hinweg – vorsichtig vieles abwägend diskutiert wird. Sie ist letztlich offenbar nicht genau zu klären; bei der Datierung sollte sogar eine etwas spätere Entstehung als die späten 1420er Jahre, nämlich die Zeit um 1430/40 in Erwägung gezogen werden. Beiläufig erwähnt seien hier nur die Reste der Farbverglasung der Pfarrkirche Mariä Empfängnis aus Ramsau, die, um 1420/30 bis um 1450 datiert, wiederum in St. Pölten aufbewahrt werden (279–293).

23 Vaassen 1997 (s. Anm. 18); Daniel Hess, „Romantic Atmosphere and the Invocation of the Past: Motifs and Functions of Early Stained Glass Collections around 1800“, in: *Collecting through Connections: Glass and Stained-Glass Collectors and their Networks in the 19th Century* (Revista de História da Arte, Série W, 03), Lissabon 2015, S. 7–20.

24 Vgl. hierzu demnächst: Uwe Gast, „The Beginnings of Stained-Glass Collecting in Germany“ (im Druck).

25 Frodl-Kraft 1962 (s. Anm. 5), S. 122.

Schon der Zeit um 1500 beziehungsweise dem frühen 16. Jahrhundert gehören zwei weitere Scheiben in St. Pölten an, einmal eine Madonna und der hl. Leonhard aus Lunz am See (253–262), dann die Einzelfigur des hl. Stephanus aus Eggenburg (231–253). Über die Geschichte der zweischiffigen, mit zwei Chören versehenen Pfarrkirche in Lunz am See ist offenbar leider zu wenig bekannt, als dass sich aus ihr etwas zu dem Glasgemälde ableiten ließe, das ein an die süddeutsche, insbesondere an die Augsburger Glasmalerei um 1500 erinnerndes Stilbild zeigt. Anders das allein erhaltene Glasgemälde aus der Pfarrkirche zu Eggenburg. Ursprünglich in einem Fenster des östlichen Langhauses situiert, ist es das jüngste der hier besprochenen Werke und wurde von Eva Frodl-Kraft der Werkstatt des Meisters von Pulkau zugeschrieben.<sup>26</sup> Diese Einordnung wird subtil modifiziert. Nicht die Gemälde des Pulkauer Hochaltarretabels gelten dem Autorenteam als Referenzwerk, sondern – und dies wird ausgesprochen überzeugend dargelegt – die Malereien am 1521 datierten Elisabeth-Retabel im Langhaus der Eggenburger Kirche. Als Resümee könne festgehalten werden, „dass die Verglasung der Eggenburger Pfarrkirche im Kontext mit einer Gesamtausstattung des neuen Langhauses um 1520 stand“ (243).

Mit zwei Anhängen wird das Niederösterreich-Inventar abgeschlossen: Anhang I erfasst „Abgewanderte Glasgemälde“ (313–344), Anhang II – er kann aber vernachlässigt werden – als Nachtrag zwei Scheiben in Unserfrau (345f.). Zu Anhang I: Aus der Schlosskapelle in Pottendorf stammen vier Scheiben, die sich seit dem Jahr 1974 im Musée Ariana in Genf befinden. Während es in diesem Fall einer gesicherten Herkunft berechtigt ist, die ins Ausland abgewanderten Scheiben aufgenommen zu haben, obgleich das Regelwerk der Richtlinien des Corpus Vitrearum dies streng genommen nicht vorsieht,<sup>27</sup> schießen Autorinnen und Autor deutlich über das Ziel hinaus, wenn sie auch Scheiben ungesicherter Herkunft bearbeiten. Gemeint sind hier die sieben Scheiben aus der ehemaligen Sammlung des Juristen Walther Bremen in Krefeld (1899–1969), die 1967 für das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg angekauft wurden. Natürlich, wer wollte es dem Autorenteam verdenken, diese exquisiten Werke der Wiener Herzogswerkstatt aus der Zeit um 1385 nicht in irgendeiner Form aufzunehmen? Indes, ihre Herkunft aus Niederösterreich lässt sich partout nicht nachweisen. So wäre es – und hier schließt sich dann der Kreis – richtiger gewesen, sie in jener schmerzlich vermissten aktualisierten kunstgeschichtlichen Einleitung abzuhandeln, auf die Buchinger, Oberhaidacher-Herzig und Wais-Wolf leider verzichtet haben.

Obgleich in dieser Besprechung auch kritische Töne anklingen, so ist die wissenschaftliche Leistung des Autorenteam am Ende umso mehr herauszustreichen. Es hat der Forschung – nicht nur den Glasmalereispezialisten, sondern auch der Mittelalterforschung im Allgemeinen – einen in aller Regel schwer zugänglichen, oftmals auch schwer lesbaren Schatz erschlossen und damit die Grundlage für alle weiteren Forschungsar-

26 Eva Frodl-Kraft, „Ein Glasgemälde aus der Werkstatt des Meisters von Pulkau“, in: *Festschrift Karl Oettinger* (Erlanger Forschungen, Reihe A/20), Erlangen 1967, S. 379–388.

27 In ihrer jüngsten, 2016 verabschiedeten Fassung sind die Richtlinien abrufbar unter: [www.corpus-vitrearum.org](http://www.corpus-vitrearum.org).

beiten gelegt. Wer sich vergegenwärtigt, dass dafür in wenigen Jahren einige Hundert Scheiben untersucht, in Erhaltungsschemata kartiert, fotografiert und historisch und kunsthistorisch ausgewertet wurden, dies im Übrigen unter wenig erfreulichen Rahmenbedingungen, wird über gewisse Mängel leicht hinwegsehen können. Es bleibt zu wünschen, dass auch die drei ausstehenden Bände des österreichischen *Corpus Vitrearum Medii Aevi* (Steiermark, Oberösterreich und Kärnten) noch erscheinen werden.

UWE GAST / DANIEL PARELLO

Freiburg i. Br.



**Gero Seelig (Hrsg.); Die Menagerie der Medusa. Otto Marseus van Schrieck und die Gelehrten; Ausst.-Kat. Staatliches Museum Schwerin; München: Hirmer Verlag 2017; 224 S., 180 farb. Abb.; ISBN 978-3-7774-2892-5; € 39,90**

Auf den ersten Blick eröffnen die Stillleben des niederländischen Künstlers Otto Marseus die Sicht auf eine idyllische Waldszene. Vor den mit Moos überwucherten Bäumen entfalten verschiedene Blumen ihre farbenfrohe Pracht. Kein Mensch weit und breit. Völlig unberührte Natur, deren Abgeschiedenheit einen an die vom deut-

schen Dichter Joseph von Eichendorff beschworene Waldeinsamkeit denken lässt. Jedoch trägt dieser erste Eindruck. Im Schatten des Waldes tummelt sich allerlei Getier. Neben Reptilien wie Schlangen, Eidechsen und Salamandern bevölkern auch Kröten, Frösche sowie Spinnen und Käfer Marseus' Gemälde: Tiere, die am Anfang des 17. Jahrhunderts weder künstlerische noch wissenschaftliche Aufmerksamkeit erhielten. Die typische Marseus-Komposition zeigt genau diese als Ungeziefer abgestempelte Tiere in Nahaufnahme. Dabei richtet der Betrachter seinen Blick nicht von oben herab. Vielmehr befindet er sich auf Augenhöhe der Tiere und erfährt fast am eigenen Leib, welche Gefahren hier drohen. Dramatische Szenen spielen sich im Dunkel des Waldes ab: Hier schnappen Schlangen nach Faltern, Kröten kämpfen gegen Schlangen, aber auch Schlangen gegen Schlangen. Kein Zweiter vermochte diese Tiere so lebensecht darzustellen wie Otto Marseus, sodass ihm von seinen Zeitgenossen eine einzigartige Verbindung zu den Tieren nachgesagt wurde: „Seine Witwe [...] hat mir erzählt, dass er die Thiere in einer Niederung vor Amsterdam, wo sie am besten gedeihen konnten, zu diesem Zwecke eingeklankt, täglich fütterte, und auch hinter seinem Hause einen Winkel hatte, wo sie ihm stets bei seiner Arbeit zur Hand waren. Einige dieser Schlangen gewöhnten sich mit der Zeit so sehr an ihn, dass er sie, wenn er sie malen wollte, mit seinem Malerstocke so stellen konnte, wie er sie eben nöthig hatte, und dass sie liegen blieben, bis sie gemalt waren.“ (8)

Diesem besonderen Talent wurde 2017 im Staatlichen Museum Schwerin eine große Ausstellung mit begleitender Publikation gewidmet, die den Erfinder des Wald-