

HARTMUT SCHOLZ, *Entwurf und Ausführung. Werkstattpraxis in der Nürnberger Glasmalerei der Dürerzeit*. CVMA, Deutschland, Studien, Bd. 1. Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 1991. 360 Seiten mit 436 Schwarzweißabb., 4 Farbtafeln. DM 258,-.

Das von der Vereinigung von Freunden der Universität Stuttgart mit einem Preis ausgezeichnete Werk ist der erste Band einer das Corpus Vitrearum Medii Aevi ergänzenden Reihe von „Deutschland Studien“, die vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft und dem Nationalkomitee des Corpus Vitrearum Medii Aevi getragen und von Rüdiger Becksmann herausgegeben wird.

Die Forschung hat sich in jüngerer Zeit auf verschiedenen Gebieten mit erneuertem Interesse dem spätmittelalterlichen Werkstattbetrieb zugewandt, seine Grundlagen und Verfahrensweisen als Resultat unterschiedlicher gesellschaftlicher und ökonomischer Gegebenheiten zu erhellen gesucht. Über einen speziellen Fall, die Werkstatt des Veit Hirsvogel, seiner Söhne und Nachfolger, gibt das umfangreiche Buch von Hartmut Scholz erschöpfend Auskunft. Seit der Rückkunft ihres Gründers, Veit d. Ä., aus dem Kreis von Glasmalern um Peter von Andlau spätestens 1486 nach Nürnberg besitzt die Werkstatt in der Stadt eine Art Monopol für die Herstellung von Glasgemälden jeder Art. Die Identifizierung des Werkstattoberhauptes wird ermöglicht über die Abrechnungen mit „Meister Veit, Glaser“ zu dem von Veit Truchseß von Pommersfelden, Bischof von Bamberg, nach St. Sebald gestifteten Fenster. Das Bestehen der Werkstatt über einen längeren Zeitraum dokumentiert eine mit dem ligierten Monogramm VH und dem Datum 1513 versehene Entwurfszeichnung (Schwerin, Staatliches Museum) für eine Scheibe mit der Darstellung des hl. Gregor (ehem. Berlin, Kunstgewerbe-Museum), die dem Sohn, Veit d. J., zugeschrieben wird.

Ein erster Teil von Scholz' Arbeit ist Stilgeschichte. Es geht um die zeichnerische Entwicklung der Glasmaler von einer „Älteren Werkstatttrichtung“, in der sich Nürnberger Tradition mit den charakteristischen Eigenschaften der von Peter von Andlau bestimmten Straßburger Produkte verbindet, deren Einfluß durch das aus Straßburg gelieferte Volckamer-Fenster in St. Lorenz stets wieder belebt werden konnte. Für die Behandlung dieser ersten Periode konnte sich Scholz auf die zu Beginn der 60er Jahre veröffentlichten Pionierarbeiten von K. A. Knappe stützen, die über neunzigmal – auch das läßt sich dem „Personenverzeichnis“ entnehmen – fast durchweg zustimmend zitiert werden. Nicht weniger oft, aber kritischer werden die gleichzeitigen Veröffentlichungen von G. Frenzel behandelt.

Zwei große Aufgaben waren den Nürnberger Glasmalern im letzten Viertel des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts gestellt: Die Verglasung von mindestens sieben Fenstern im Haupt des 1477 vollendeten Hallenchors im Osten von St. Lorenz und die Erneuerung älterer, schadhafter Fenster im Ostchor von St. Sebald, beginnend mit dem Bamberger Fenster, 1501/02, an dem neben Glasmalern der älteren Richtung bereits solche eines „Zweiten Werkstattstils“ arbeiteten. Dazu kamen weitere, heute nur in Teilen erhaltene oder vom Bestimmungsort verdrängte, z. T. partielle Verglasungen für Kirchen, Klöster und Kapellen der Stadt und Ex-

portleistungen, insbesondere in die Ingolstädter „Obere Pfarrkirche“. Unterscheidbare künstlerische Kräfte bestimmen in Arbeitsteilung das Aussehen der einzelnen Buntglasscheibe wie ihre Fügung in den Zusammenhang einer Fensterkomposition. Die Klärung des Zusammenwirkens eines Entwerfers, in der behandelten Zeit meist ein Tafelmaler, der den Wünschen des Auftraggebers Form zu geben hat, des Zeichners eines maßstabgerechten Kartons und des ausführenden Personals der Werkstatt ist eines der Ziele des Buches. Dabei kommt es dem Verf. vor allem darauf an, den Anteil und die Möglichkeiten selbständigen Handelns unterscheidbarer, auch gleichzeitig arbeitender Mitglieder der Werkstatt klarzustellen. Programatisch wird der Erfolg einer Bestimmung des „maßgeblichen Anteils der verschiedenen Entwerfer und die eigenständige Verarbeitung durch die Glasmaler“ abhängig gemacht von der vorausgehenden Erfassung des „durchgehenden, morphologischen Hintergrunds einer deutlich genug nachvollziehbaren, gewissermaßen überindividuellen Entwicklung in der Glasmalerwerkstatt“ (S. 18).

Die zwischen 1476 und 1481 entstandenen, stilistisch unterschiedlich entworfenen Fenster im Chorhaupt von St. Lorenz, von denen drei in unmittelbarer Verbindung zu Tafelmalern in der Werkstatt des Michael Wolgemut gebracht wurden, stehen außerhalb des zeitlichen Rahmens der Arbeit. Nach Scholz zieht sich Wolgemut in der Mitte der 80er Jahre aus der Produktion monumentaler Glasmalerei zurück. Persönlich oder durch Kräfte seiner Werkstatt gestaltete Entwürfe gehen in die Werkstatt des Veit Hirsvogel über. Aus solcher Übernahme entstehen neben Scheiben für St. Johannes, 1493 und 1495 datiert, und anderen Fragmenten in Kirchen Nürnbergs oder seiner näheren Umgebung einige Kabinett-scheiben, zu denen auch die bekannten Vierpaß-Rundscheiben mit Genreszenen und Turnierdarstellungen gehören (u. a. New York, Metropolitan Museum). Bereits beim flüchtigen Durchblättern des Buches fällt durch hohe Qualität eine Scheibe mit dem Bildnis des Propstes Lorenz Tucher mit dem Datum 1485 auf (Abb. 401 u. 404, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum), die aus einer in den übrigen Teilen verschollenen Stiftung in die St. Michaelskirche in Fürth stammt. Die enge Verwandtschaft der höchst sorgfältig ausgeführten Binnenzeichnung mit den frühesten erhaltenen Arbeiten Albrecht Dürers in der Werkstatt Michael Wolgemuts ließ Rezens. bei irrtümlicher Lesung des Datums als 1487 an eine Beteiligung des genialen Lehrlings denken (*Zeitschrift für Kunstgeschichte* 21, 1958). Auch Scholz sieht in dem Verfertiger nicht Wolgemut selbst, sondern einen jüngeren Glasmaler, „dessen Handschrift trotz der unbestritten hohen Qualität in der Gesichtszeichnung noch deutliche Unsicherheiten zeigt.“ Es wird damit möglich, in der Werkstatt Wolgemuts einen jüngeren Zeichner oder Glasmaler kennenzulernen, der nicht ohne Einfluß auf den Lehrknaben Dürer geblieben ist. Das Fragment des Stifterbildes läßt den Verlust der umfangreichen Chorneuverglasung der Fürther Michaelskirche, der letzten Arbeit der Wolgemut-Werkstatt auf dem Gebiet monumentaler Buntverglasungen, als besonders bedauerlich erscheinen.

Scholz sieht Albrecht Dürer nach der Rückkunft aus Venedig und der Gründung einer Werkstatt den Charakter der Nürnberger Glasmalerei entscheidend bestimmen. Die Entwicklung zum „Zweiten Werkstattstil“ sei maßgeblich ihm zu

danken. In der Analyse seines Einflusses auf die in der Werkstatt des Veit Hirsvogel tätigen Glasmaler unterscheidet Scholz zwischen der Übertragung von Vorlagen in einen bereits ausgeprägten, selbständigen Stil und der Ausbildung eines neuen Glasmalerstils durch Angleichung mit zeitlichem Abstand an den Zeichenduktus des vorgelegten Entwurfs.

Einen selbständigen, nicht auf die Vorlage eingehenden Glasmalerstil zeigen die drei erhaltenen Scheiben (Gotha, Nürnberg, Boston) nach den viel diskutierten Zeichnungen zur Vita des hl. Benedikt, über deren Verhältnis zu Dürer die Forschung bisher nicht einig werden konnte. Auch Scholz hat keine Patentlösung anzubieten, scheint in seinem Urteil zu schwanken, schließt sich im Text „im wesentlichen Winklers Überzeugung“ an, der die Zeichnungen als Arbeiten Dürers anerkannt hat, versieht aber auf der Unterschrift der einzigen Abbildung (48), dem Wiener Blatt mit der späten Aufschrift „Michel Wolgemut“, den Namen Dürers mit einem Fragezeichen.

Eine erste bewußte Auseinandersetzung mit dem graphischen Stil Dürers erkennt Scholz in der 1497 datierten, dem Andenken eines Pfarrers Johannes Spendle gewidmeten Stiftung in der Ingolstädter Oberen Pfarrkirche mit den Darstellungen der Hll. Paulus und Thomas von Aquin, weiter entwickelt auf Scheiben mit den Hll. Jakobus und Matthias in St. Jakob in Nürnberg. Deutlicher zeigt sich etwas später das Verhältnis von Dürer als Entwerfer zu dem ausführenden Glasmaler auf dem Bamberger Fenster in St. Sebald. Scholz stimmt der von K. A. Knappe 1961 veröffentlichten Zuschreibung des Entwurfs an Dürer zu, ohne dessen wichtigstes Argument, die ausführlich begründete Inanspruchnahme des Kartons des hl. Petrus (London, British Museum) als eigenhändige Arbeit Dürers, zu übernehmen. Damit ist die Frage nach den Urhebern der von der Werkstatt des Veit Hirsvogel verwendeten Kartons angesprochen. Als Qualitätsmaßstab für die Zuweisung einiger Kartons an Dürer kann das stets als Werk des Meisters anerkannte Kartonfragment für eine Strahlenkranzmadonna (St. Petersburg, Ermitage) gelten, die Vorlage für das 1515 ausgeführte Pfinzingfenster in St. Sebald. Für fünf der erhaltenen Kartons, Petrus (London), Leonhard, 1500-1505 (Erlangen), Veronika (Dresden), Engelsturz, 1508-1511 (Boston), Christophorus, um 1510 (Dresden), die wechselnd Albrecht Dürer oder Hans von Kulmbach zugeschrieben wurden, schlägt Scholz den Glasmaler vor, der im Bamberger Fenster das Haupt Kaiser Heinrichs ausgeführt hat, und stellt damit das Problem überzeugend auf eine neue Ebene: Vorzeichnungen Albrecht Dürers und etwas später solche von Hans von Kulmbach werden von „einem Glasmaler dürerscher Schulung“ in der Hirsvogelwerkstatt für die spezielle Bestimmung umgezeichnet, ohne daß dabei der ursprüngliche Stilcharakter ganz verlorengehe.

Die eindringliche Charakterisierung der Physiognomie Kaiser Heinrichs im ausgeführten Fenster, die über den Karton noch hinausgeht, gelingt dem Glasmaler in der Betonung malerischer Werte durch die Erzeugung von Helldunkelgegensätzen im schwungvollen Auftrag von Linienbündeln. Scholz erkennt die Handschrift auch in der Scheibe eines Antonius Abbas in St. Jakob, mit der sich die Scheiben des Jakobus II und Matthias in der gleichen Kirche verbinden

lassen, und eine „mutmaßliche zeichnerische Beteiligung des Heinrichmeisters“ in der Scheibe mit den Hll. Sebald und Wolfgang, ebenfalls in St. Jakob.

Es gehört zu den Seltsamkeiten spätgotischen Werkstattbetriebs, die einem modernen Qualitätsdenken zu widersprechen scheinen, wenn der „Meister des Heinrichkopfes“ seinen Petruskarton nicht selbst in das Medium des Glasgemäldes überträgt, dieses einem wesentlich weniger inspirierten Gehilfen überlassen bleibt. Neben dem Meister des Heinrichkopfes und Glasmalern des älteren Werkstattstils – Kopf des Zeremoniars des Bischofs Heinrich Groß von Trockau – arbeiten am Bamberger Fenster noch weitere Vertreter der „jüngeren düernahen Glasmalerrichtung“, die sich am deutlichsten im Schöpfer des Kopfes Bischofs Philipp von Henneberg manifestiert. Unter Verzicht auf Halbtonmodellierung formen parallel geführte, sensibel gezogene Linien die Organe des Gesichts. Scholz spricht von der Möglichkeit, die künstlerischen Anfänge des „Meisters des Hennebergkopfes“ in der Stifterscheibe des Lorenz Tucher zu sehen. Er erkennt ihn im Exkurs „Die Kabinettscheiben-Produktion der Hirsvogel-Werkstatt 1500-1510“ in einer Rechteckscheibe mit der Geburt Christi aus dem Nürnberger Haus Zum Goldenen Schild (London, Victoria u. Albert Museum) und weiteren, um diese Scheibe gruppierten Kabinettscheiben, darunter der Dreipaßscheibe des Todes zu Pferde von 1502 (Nürnberg, GNM) nach dem Entwurf Dürers (Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum), sowie in einer Strahlenkranzmadonna und einer hl. Katharina in der Kirche von Dormitz, Kr. Forchheim.

Größeres Format besitzen die verstreuten Scheiben aus der ehem. Tucherschen Hauskapelle in der Grasersgasse: Verkündigung (Nürnberg, Tucherschlößchen), die Hll. Andreas und Sixtus (Glendale, Mass., Forest Lawn Memorial Park), Schmerzensmutter und hl. Nikolaus (Wilton Church, Wiltshire, GB). Scholz nähert die Scheiben über den Stil des Glasmalers dem Bamberger Fenster an und datiert auf die Jahre 1504/05. Die bisherige Zuschreibung an Hans von Kulmbach wird dadurch problematisch, da sich Scholz der Meinung von Barbara Butts („Dürer-Schüler“ *Hans Suess von Kulmbach*. Cambridge, Mass. 1985) anschließt, daß der Maler nicht vor 1505 nach Nürnberg gekommen sei. (Scholz Anmerkung 149 verwechselt das früheste fest datierte Malwerk Kulmbachs, einen mit der Jahreszahl 1508 versehenen Altarflügel, der 1945 auf der Cadolzburg verbrannte, mit dem um 1420/25 entstandenen, im Jagdschloß Grunewald aufbewahrten „Cadolzburger Altar“.)

Friedrich Winkler hatte nach dem Erscheinen seines Korpus der Zeichnungen des Meisters (1942) den Karton des Engelsturzes, bestimmt für die 1508 datierte partielle Verglasung der Kapelle des von Matthias Landauer gestifteten Zwölfbrüderhauses, mit Hans von Kulmbach verbunden (1959). Dem widersprach Barbara Butts und nahm kürzlich die Zeichnung unter ausführlicher Begründung für Albrecht Dürer in Anspruch (*Journal of the Museum of Fine Arts, Boston* 1990, S. 65-79), doch gibt sie sich durch die trockene Strichführung als Umzeichnung nach einer Vorlage, möglicherweise von Dürer selbst, zu erkennen. Dagegen wurde Albrecht Dürers 1511 datierte Profilansicht des Stifterkopfes (Frankfurt, Städel) direkt auf die Scheiben übertragen, was die Ausführung der in das Berliner Kunstgewerbemuseum gelangten und dort im 2. Weltkrieg zerstörten Scheiben erst im Jahr

1511 nahelegt. Scholz relativiert die Bedeutung des Beitrags von Hans von Kulmbach für die „Entwicklung des monumentalen Renaissancefensters“, wie sie sich in den drei großen Stiftungsfenstern in St. Sebald aus den Jahren 1514/15 erkennen läßt, zugunsten einer entscheidenden Mitwirkung Albrecht Dürers, dem allein „das Wagnis dieser beispiellosen Neuschöpfung in der Glasmalerei“, wie es sich im Stiftungsfenster Kaiser Maximilians I. darstelle, zuzutrauen sei. Scholz teilt die der Ausführung durch die verantwortlichen Glasmaler vorangehenden Tätigkeiten zwischen den beiden Malern auf. Dürer habe, ähnlich wie für das Gedächtnisbild für Propst Lorenz Tucher in St. Sebald, seine Ideen in Skizzen festgelegt, während Hans von Kulmbach, dessen Mitwirkung an den für ihn typischen Eigenheiten mancher Köpfe eindeutig wird, genaue Visierungen geliefert habe. Der im Markgrafenfenster (1515) weitgehend getreu ausgeführte Gesamtentwurf (Dresden) Kulmbachs läßt die Annahme zu, daß der Maler, der die Arbeit am Katharinen-Altar für Krakau mit den Jahreszahlen 1514 und 1515 gerade vollendet hatte, die Unterlagen zur Ausführung dieses Fensters insgesamt in eigener Verantwortung geschaffen hat. Für den an diesem Fenster tätigen Glasmaler beschreibt Scholz ein Zurückdrängen des dekorativen Eigenwerts der Linie und die flüchtige, mit breitem Pinsel angelegte Kennzeichnung des Gegenständlichen. Intensiv hat sich Dürer mit der Gestaltung des Pfinzingfensters (Herbst 1515) beschäftigt. Dies wird nicht nur durch das erhaltene Kartonfragment bewiesen, sondern auch durch die „einheitlich zentralperspektivisch organisierte Fensterfläche“. Die Teilung der Aufgaben zwischen den Verantwortlichen für die Gestaltung des Fensters wird mit dem gleichzeitigen Vorgehen der Dürerwerkstatt zur Bewältigung des Holzschnittwerks der Ehrenpforte Kaiser Maximilians verglichen, das auch in ornamentalen Details auf das Fenster eingewirkt hat. Der erhaltene Karton (St. Petersburg) wäre dann von Dürer zur Ausführung seines Gesamtentwurfs den Mitarbeitern, unter denen Scholz insbesondere Hans Springinklee erwartet, als Vorbild für großformatige Reinzeichnung überlassen worden.

Ausführlich analysiert Scholz den Einfluß, den Hans Baldung während seines Aufenthalts in Dürers Werkstatt durch seine Tätigkeit als Entwerfer auf eine Gruppe von Glasmalern ausüben konnte. In der Gegenüberstellung von Details aus Zeichnungen Baldungs mit Scheiben aus der für das Karmeliterkloster (Abb. 104-109) bestimmten Fensterfolge wird die Abhängigkeit des Glasmalers vom graphischen Zeichenstil der Vorlagen deutlich, ohne daß die „feinmaschige Zeichenweise“ Voraussetzungen in der Hirsvogel-Werkstatt böte. Eine Vorstellung vom Aussehen der speziell für den Fensterzyklus bestimmten Vorlagen Baldungs kann eine Kopie Hans Leus (London, British Museum) nach dem Entwurf der Scheibe, die Maria am Webstuhl zeigt (heute in Großgründlach), vermitteln. Die noch in der Wiederholung erkennbare Durchführung ermutigt Scholz zur Annahme, daß eigene Kartons nicht mehr notwendig gewesen seien, bzw. der „hauptverantwortliche Glasmaler“ in der Lage gewesen wäre, die Umzeichnung zum Karton selbst vorzunehmen. Eine direkte Beteiligung Baldungs an der Umsetzung seiner Entwürfe für das Löffelholzfenster (St. Lorenz) auf das Glas, die erwogen wurde, möchte Scholz „nicht mit letzter Sicherheit“ zurückweisen, ein

Zweifel, der um so mehr Gewicht erhält, als Scholz in keinem anderen Fall ein solch direktes Eingreifen des entwerfenden Tafelmalers erkennt.

In einem zweiten Teil des Buches wendet sich Scholz nach der vorausgehenden Schilderung der Entwicklung des Stils der führenden Glasmaler unter dem Einfluß der entwerfenden Künstler dem meist ökonomisch bedingten „eigenverantwortlichen Umgang“ der Werkstatt mit vorhandenem Material zu. In zwei „Fallstudien“ wird die sowohl exakte als auch ikonographisch modifizierte Wiederverwendung von Visierungen und die erneute Verwendung und Kombination von Kartonauszügen nachgewiesen.

Die Fülle des in diesem Zusammenhang vorgelegten Materials wie die letztlich nahezu unbegrenzten Möglichkeiten des Vorgehens der Werkstatt verhindern eine erschöpfende Darlegung der von Scholz vorgeführten Variationen. Hingewiesen sei an dieser Stelle allein auf die in den Abb. 295-298 nachgewiesenen Wandlungen der Figur des hl. Johannes Bapt. mit wechselndem Kopf und Gewand und der Verwendung im Spiegelbild von der Erstfassung im Löffelholz-Fenster, St. Lorenz (1506) zum Markgrafenfenster, St. Sebald (1515) und von der Rosenbergerkapelle in der Schwabacher Stadtkirche (um 1509) zur Nürnberger Frauenkirche (1516).

Mit einem zusammenfassenden Kapitel „Zur künstlerischen Herkunft und personellen Zusammensetzung der Hirsvogel-Werkstatt“ wie zur Werkstattpraxis enden die Ausführungen des Buches. Im Umfang dem Text gleich bilden die dankenswerterweise seitengleich angebrachten Anmerkungen nicht nur drucktechnisch das Fundament für Scholz' Überlegungen. Die Fülle der Stellungnahmen und ergänzenden Ausführungen zur Literatur, die durch Register erschlossen sind, bedeuten eine Hilfe auch für jeden, der sich außerhalb des Gebietes der Glasmalerei mit Nürnberger Kunst der Dürerzeit beschäftigt. Der Spezialist wird das Buch stets zur Hand haben müssen.

Peter Strieder

ANDREAS TACKE: *Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d.Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt (1520-1540)*. Mainz 1992 (Berliner Schriften zur Kunst hrsg. vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin Bd. 2). Mainz, Verlag Philipp von Zabern 1992. 290 Seiten mit 156 Schwarzweißabbildungen, 16 Farbtafeln. DM 120,-.

Als „Maler der Reformation“ hat die Forschung Lucas Cranach d. Ä. gerne in Anspruch genommen. Dabei hatte die Vermischung von Biographie und Werk, aber auch die Bedeutung Cranachs für die frühe protestantische Bildkunst die Vorstellung verfestigt, der Künstler habe aus persönlicher Überzeugung heraus, gleichsam seinem religiösen Gewissen verpflichtet, gearbeitet. Diese Geschichtsvorstellung ist nicht nur durch historische Forschungen, etwa zur Konfessionsbildung im 16. Jahrhundert, längst überholt, sondern findet auch keine Berechtigung im Werk des älteren Cranach. In seiner provokant betitelten Untersuchung stellt Andreas Tacke zwei umfangreiche Altarzyklen vor, die noch nach Beginn der Reformation von der Cranach-Werkstatt nachweislich für katholische Auftragge-