

MICHEL HÉROLD

Les Vitraux de Saint-Nicolas-de-Port

Corpus Vitrearum France, Volume VIII/1 (Département de Meurthe-et-Moselle)

Paris, CNRS Éditions 1993. 220 Seiten, 216 Abbildungen und 32 Farbtafeln

MICHEL HÉROLD, FRANÇOISE GATOULLAT

Les Vitraux de Lorraine et d'Alsace

Corpus Vitrearum France, série complémentaire (Recensement des vitraux anciens de la France, Volume V)

Paris, CNRS Éditions-Inventaire général 1994. 329 Seiten, 309 Abbildungen und 32 Farbtafeln

Mit den Glasmalereien der Prioratskirche von Saint-Nicolas-de-Port unweit Nancy hat das französische Corpus Vitrearum — nach den Teilbänden über die Farbfenster von Paris (*Les vitraux de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle de Paris*, von Marcel Aubert, Louis Grodecki, Jean Lafond und Jean Verrier, 1959), Rouen (*Les vitraux du cœur de l'église Saint-Ouen de Rouen*, von Jean Lafond, Françoise Perrot und Paul Popesco, 1970) und Straßburg (*Les vitraux de la cathédrale Notre-Dame de Strasbourg*, von Victor Beyer, Christiane Wild-Block und Fridtjof Zschokke, 1986) — den vierten veritablen Corpusband über die in Frankreich erhaltenen mittelalterlichen Glasmalereien vorgelegt. Daß die Wahl auf diesen bislang kaum bekannten, gleichwohl bedeutenden Bestand des frühen 16. Jh.s in Lothringen fiel, ist im wesentlichen zwei Umständen zu verdanken: Zum einen bot die umfassende Restaurierung der Kirche seit 1983 die besten Voraussetzungen für eine sorgfältige Untersuchung der *in situ*, großteils in äußerst problematischem Zustand befindlichen Farbfenster. Zum anderen konnte mit Michel Hérold gerade zur rechten Zeit ein ausgewiesener Kenner lothringischer Glasmalerei für die Bearbeitung gewonnen werden. Hérold hatte Saint-Nicolas-de-Port bereits in seiner Dissertation (*Le Vitrail en Lorraine à la fin du Moyen Age 1431-1552*, Univ. Nancy II, 1982, unveröffentlicht) eine grundlegende Untersuchung gewidmet, den Bestand außerdem in diversen kleineren Beiträgen zur lothringischen Glasmalerei des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance immer wieder ge-

streift. Trotz großer Verluste vereinigt Saint-Nicolas in 28 von insgesamt 77 Fensterplätzen immer noch einen sehr umfangreichen und vielfältigen Glasmalereibestand der Zeit von 1508-1544. Damit ist (wie das Vorwort betont) erstmals ein Ensemble des 16. Jh.s Gegenstand eines französischen Corpusbandes, also eben die Zeit, der das Gros der in Frankreich erhaltenen Scheiben angehört.

Der Aufbau des Bandes folgt grundsätzlich den Richtlinien und der Systematik internationaler Corpusbände und gewährleistet somit beim vertrauten Benutzer eine relativ zügige Orientierung. Zumal im eigentlichen Katalogteil wird durch die unmittelbare Gegenüberstellung der Gesamtfensteraufnahmen, Erhaltungsschemata und erläuternden Texte ein hohes Maß an Anschaulichkeit geboten; ein nicht zu unterschätzender Faktor angesichts der heute äußerst durcheinandergewürfelten Bestände. Die mit rund 70 Seiten vergleichsweise umfangreiche Einleitung widmet sich in verschiedenen Kapiteln dem allgemeinen historischen Kontext, der Geschichte des Baues und seiner Verglasung, dem Kreis der Fensterstifter, den Instandhaltungsarbeiten über die Jahrhunderte bis hin zu den Restaurierungen in jüngster Zeit, den formalen und inhaltlichen Programmen und schließlich (in dem mit Abstand umfangreichsten Teil) der Charakterisierung der verschiedenen, teils namentlich bekannten Meister und der stilkritischen wie historischen Begründung älterer und neuerer Zuschreibungen. Dem anschließenden Scheibenkatalog sind nochmals — untergliedert nach den verschiedenen Fenstergruppen der Chor- und Langhauskapellen, der Chorapsiden, der Seitenschiffe und der Westfassade — einleitende Abschnitte vorangestellt, in denen die schriftlichen Quellen samt Bibliographie verzeichnet und dem Leser kurze Résumés zu Geschichte, Erhaltung, Ikonographie, Komposition, Technik und Stil der betreffenden Bestände an die Hand gegeben werden. Ein knapper Anhang informiert über abgewanderte Scheiben und stellt die wenigen schriftlichen Quellen zur Entstehungsgeschichte der Fenster (Zahlungen und Verträge mit verschiedenen Glasmalern) im Wortlaut zusammen.

Unter den von der Forschung lange Zeit völlig vernachlässigten lothringischen Glasmalereien nimmt Saint-Nicolas-de-Port zweifellos eine Schlüsselstellung ein. Heute ein kleines Nest, war der Ort im ausgehenden Mittelalter bevölkerungsreicher als die herzogliche Residenzstadt Nancy, herausragendes Pilgerzentrum und mächtiger Wirtschaftsplatz am Knotenpunkt der großen Fernstraßen zwischen der Champagne, Flandern, Italien und den großen deutschen Handelsstädten. In knappen Zügen werden die wesentlichen Bedingungen für den enormen Aufschwung vermittelt. Die bis ins 12. Jh. zurückreichende Nikolaus-Wallfahrt in Port legte dank andauernder Förderung durch das lothringische Herzogshaus schon im Laufe des 14. und 15. Jh.s an Bedeutung zu. Der Sieg René's II. über Karl den Kühnen 1477 bei Nancy und der schlachtentscheidende Einfluss, der dem hl. Nikolaus hierbei zugeschrieben wurde, brachte schließlich die Erhebung der Prioratskirche in den Rang eines nationalen Heiligtums.

So zügig der gewaltige Neubau selbst aufgeführt wurde (die Grundsteinlegung ist für 1496 überliefert), so schnell erhielten dank großzügiger Stiftungen auch die zahlreichen Fensteröffnungen der Kirche ihren farbigen Fensterschmuck. Auf der Basis der wenigen überlieferten Daten gelingt dem Autor der Nachweis, daß die Farbverglasung im wesentlichen innerhalb des kurzen Zeitraums von einem Jahrzehnt, 1508-1518, ausgeführt war. Das Westfenster folgte erst mit einigem Abstand, zwischen 1524-1539, und das jüngste 1544 datierte sog. Grisailfenster des Handelsherrn Hanus Bermand war erst im 17. Jh. in die Kirche transferiert worden.

Zu den hervorragenden Gönnern zählte von vornherein das Herzogshaus. René II. (1473-1508) und sein Sohn Antoine (1508-1544) reklamierten für ihre Stiftungen die prominentesten Fensterplätze in der Achse des Kirchenbaues (Chorapsis und Westfenster). Daß es sich hier — wie der Autor betont — nicht mehr nur um reine Akte der Frömmigkeit han-

delt, sondern an zentraler Stelle ebensowohl ein entschiedener politischer Anspruch manifest wurde, liegt auf der Hand.

Die fürstliche Familie tritt aber auch als Beförderer fremder Stifterfreudigkeit in Erscheinung: Adlige und Prälaten, Handelsherren, Bürger und Pilger werden als Wohltäter genannt, doch nur in den seltensten Fällen ist es möglich, einzelne Angehörige der verschiedenen Auftraggeberschichten namentlich zu fassen. Wenige sind durch ihre Wappen zu identifizieren; andere, nicht wappenfähige Stifter sind heute nurmehr mit ihren Hausmarken präsent. Daneben traten die Städte Straßburg und Basel mit Fensterschenkungen im Langhaus in Erscheinung. Hérold hebt hervor, daß nirgendwo sonst in den Herzogtümern Lothringen und Bar — mit Ausnahme vielleicht von Metz und Toul — die Herkunft der Stifter eine derartige Vielfalt aufzuweisen hat, und so verwundert es auch nicht, daß die Wahl der ikonographischen Programme (wo diese überhaupt noch in ihrem Sinnzusammenhang ablesbar sind) keinem übergreifenden Konzept folgte. Offenbar war den verschiedenen Auftraggebern freie Hand gelassen, und dementsprechend vielfältig sind auch die dargestellten Themen. Insgesamt überwiegt die Darstellung stehender Heiliger, wobei es naturgemäß auch zu mehrfachen Wiederholungen kommt. Narrative Zyklen begegnen kaum, abgesehen von zwei dem Marienleben gewidmeten Fenstern und wenigen szenischen Einzelkompositionen (Sebastiansmarter in Fenster 105, Transfiguration in Fenster 111 und Anbetung der Könige in Fenster 113). Lokalheilige treten erstaunlicherweise kaum in Erscheinung; bevorzugt wird vielmehr ein überregionales Standardprogramm, vergleichbar den überlieferten Altarpatrozinien oder den erhaltenen Wandmalereien der Kirche.

Die Vielfalt der Auftraggeberschaft hat sich nicht allein in der freien Auswahl ikonographischer Themen niedergeschlagen, sondern ebenso in der großen Anzahl der für Saint-Nicolas-de-Port herangezogenen Glasmalereiwerkstätten. Hérold, der gerade auf diesem Feld eine Vielzahl neuer Erkenntnisse vermittelt, unterscheidet wenigstens zwölf verschiedene 'Ateliers', die großteils nur für einzelne Fenster, in Ausnahmefällen aber auch für umfangreichere Anteile an der Farbverglasung verantwortlich zeichnen. Neben einer kleineren Anzahl nicht näher zu bestimmender Werke, die der Autor mit feinem Gespür für die technischen und stilistischen Besonderheiten zu verschiedenen anonymen Scheibengruppen (darunter auch potentiell lothringi-

schen) zusammenschließt, sind es insbesondere die mit fremden Meistern verbundenen Arbeiten, die weiterreichende Schlußfolgerungen gestatten.

Am Anfang steht Nicolas Droguet aus Lyon, der erstmals 1507/8 in Saint-Nicolas erwähnt wird, die Bauhütte aber schon im Frühjahr 1510 wieder verließ. Auf der Basis schriftlicher Vereinbarungen im Rahmen seines Abschieds von Saint-Nicolas werden Droguet wesentliche Teile der Chorschlußfenster 100 und 102 (Standfiguren in schlanken Tabernakeln) zugewiesen – Werke von präziöser Farbigkeit, hoher Virtuosität im Glaszuschnitt und exquisiter Schwarzlotmalerei, zugleich Hauptzeugen für die Leistungsfähigkeit der weitgehend nicht mehr existenten Lyoner Glasmalerei des frühen 16. Jh.s. Für die Vollendung der Chorschlußfenster verpflichtete man im Frühjahr 1510 zwei weniger herausragende, gleichwohl solide Meister: Jacot de Toul und Georges le Verrier (*Abb. 1*).

Von größtem Interesse für die hiesige Forschung ist zweifellos die Aktivität von deutschen Meistern in Saint-Nicolas-de-Port, denen übrigens auch der größte Teil der erhaltenen Farbfenster zugewiesen werden kann. Der Autor weist zu Recht darauf hin, daß die bevorzugten Verbindungen mit dem Reich nur alte Traditionen fortführen: in Metz etwa waren mit Hermann von Münster, Theobald von Lixheim und Valentin Busch die bedeutendsten Glasmaler vom 14. bis ins 16. Jh. aus Deutschland gekommen, und ähnliches gilt auch für den lothringischen Hof.

Zwei stehende Heilige ausgesprochen mittelmäßiger Qualität, die Hérold unter Vorbehalt mit Nürnberg in Verbindung bringt, sind allerdings in ihrem Erhaltungszustand derart reduziert, daß eine exakte Bestimmung kaum noch möglich erscheint. Den tatsächlichen Standard Nürnberger Glasmalerei vertreten vielmehr die Restscheiben von Fenster 113 im nördlichen Chorseitenschiff, vier Rechteckscheiben einer Anbetung der Könige und eine Pietà im Maßwerk, die überzeugend mit der Werkstatt

des Nürnberger Stadtglasers Veit Hirsvogel gegen 1510 verbunden werden. Das hohe Renommé der Hirsvogelwerkstatt ging damals zuallererst auf das Konto der beigezogenen Entwerfer des engsten Dürerkreises; im vorliegenden Fall sind vor allem die zeitgleichen Entwurfszeichnungen Hans von Kulmbachs für das verlorene Ketzelfenster der Nürnberger Egidienkirche zu nennen, die aufs engste mit dem Fenster für Saint-Nicolas zu vergleichen sind. Die Stiftung eines Nürnberger Fensters in Saint-Nicolas-de-Port, die es erlaubt, den weitreichenden Einzugsbereich Nürnberger Glasmalereiexporte im frühen 16. Jh. bis nach Lothringen hin auszudehnen, dürfte, so Hérold, einem der mächtigen deutschen Handelsherren zu verdanken sein und unterstreicht somit die privilegierten wirtschaftlichen Kontakte des Standorts mit den großen Zentren in Deutschland.

Im internationalen Geflecht des Marktes von Port spielten die Reichsstädte Straßburg, Frankfurt und Nürnberg die herausragende Rolle. Der Beitrag Nürnberger Meister war allerdings nicht mehr als eine Episode. Der dominierende Anteil deutscher Künstler an der Ausstattung des Neubaus knüpft sich vielmehr an die Person des aus Straßburg zugezogenen Glasmalers Valentin Busch.

Die Bedeutung Buschs für die lothringische Glasmalerei des 16. Jh.s war seit langen bekannt und anerkannt, stützte sich aber bislang ausschließlich auf seine von 1520 bis 1541 überlieferten Aktivitäten für die Kathedrale von Metz. Seine vorausgehende Tätigkeit in Saint-Nicolas-de-Port war wohl vor rund zwanzig Jahren aus den schriftlichen Quellen erwiesen worden (sie umfaßt den Zeitraum von 1514 bis 1520 mit zunehmender Werkstattgröße durch Anstellung lothringischer Gesellen); von der kunsthistorischen Forschung wurde dieser Sachverhalt jedoch bisher noch nicht zur Kenntnis genommen. Hérold hat jetzt das aus Metz bekannte Monogramm VB auf zwei Fenstern der Kirche wiederentdeckt und dem Meister durch Stil-

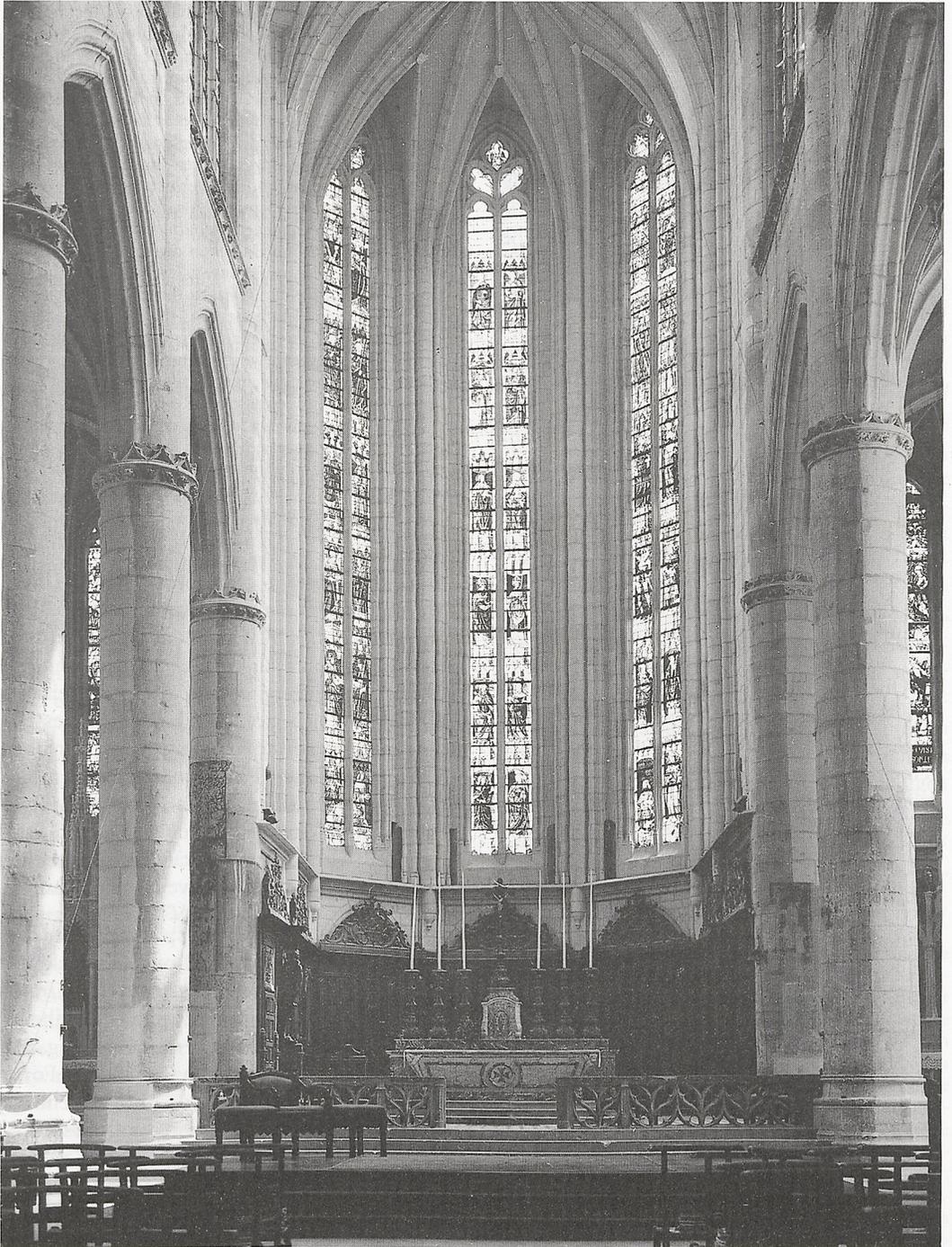


Abb. 1 Saint-Nicolas-de-Port, ehem. Prioratskirche. Chorverglasung, 1508-1510 (M. Hérold)

vergleich mit weiteren bekannten Werken eine trotz gehöriger Verluste immer noch stattliche Liste von Arbeiten in Saint-Nicolas-de-Port zugeschrieben: sechs von insgesamt zehn Seitenschiffen sind in Resten erhalten. Weniger gut zu beurteilen ist die Beteiligung Buschs an den Kapellenfenstern, wo ihm – infolge größerer Gehilfenanteile – allenfalls fünf mit einiger Sicherheit zugeschrieben werden können. Was hier zurückgewonnen wird, ist nicht weniger als ein durch brillante Analysen der technischen Virtuosität und der künstlerischen Erfindungskraft Valentin Buschs abgesichertes, überraschend vielfältiges Frühwerk. Keine frühere Arbeit ist ihm mit Sicherheit zuzuschreiben, doch seine künstlerische Herleitung aus Straßburg, aus der Nachfolgegeneration der großen Straßburger Glasmalerateliers um Peter Hemmel von Andlau überzeugt dennoch. Der Autor verweist hierfür neben maltechnischen Analogien auf die Architektur- und Astwerkbekrönungen sowie auf eines der geläufigsten Straßburger Damastmuster; man darf hinzufügen, daß auch die Technik geätzter Überfänge (im Falle Buschs ist hier irrtümlich von einem der ältesten bekannten Beispiele die Rede) in der Straßburger Werkstattgemeinschaft von 1477 bereits zu denkbar größter Perfektion gebracht worden war.

Neu und sehr bedenkenswert im Hinblick auf die künstlerische Herkunft Buschs sind schließlich die von Hérold angedeuteten Parallelen im Werk der Glasmaler Hans von Ropstein und Jakob Wechtlin für das Münster und die Kartause in Freiburg im Breisgau. Deren Schulung, späterhin überlagert durch die nachhaltige Einflußnahme Hans Baldung Griens als Entwerfer, dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach im gleichen elsässischen Kunstkreis stattgefunden haben, in dem auch die Anfänge Valentin Buschs zu suchen sind.

Nicht weniger interessant als die solide begründete Zuordnung der Fenster an die unterschiedlichen Werkstätten sind die Erkenntnisse des Autors zur Restaurierungsgeschichte, denn hier erfährt man Wesentliches zum Verständnis der gewachsenen Unordnung innerhalb des heutigen Bestandes. Kaum vollendet, war die

Farbverglasung, wie überall, andauernder Instandhaltung bedürftig. Die katastrophalsten Verluste an den Fenstern verursachte der Dreißigjährige Krieg, als 1635 die schwedisch-französischen Truppen den Ort besetzten, die Kirche plünderten und in Brand steckten. Chor- und Westfenster wurden durch das Feuer stark beschädigt, die Fenster der Kapellen und Seitenschiffe durch die Plünderer eingeschlagen (nach Einschätzung des 19. Jh.s umfaßten die Verluste ganze 7/8 der ursprünglichen Verglasung). Als Folge notdürftiger Reparaturen, die weniger beschädigte Felder mit alten Resten flickten, größere Lücken durch wahlloses Versetzen intakter Felder und ansonsten, wie üblich im 17. und 18. Jh., mit weißen Gläsern füllten, befanden sich die Fenster gegen Mitte des 19. Jh.s in einem derart dezimierten und durcheinandergewürfelten Zustand, daß die damals verantwortlichen Stellen diese »ohne jeglichen Verstand« durchgeführten Maßnahmen auch nur noch mit der angemessenen Resignation zur Kenntnis nehmen konnten. Da später im Zuge wiederholter Renovierungen einschließlich der kriegsbedingten Aus- und Wiedereinbaumaßnahmen die Chancen zu einer Neuordnung der alten Glasgemälde offenbar durchgängig verpaßt wurden, präsentieren sich diese noch heutzutage in der mehr oder minder willkürlichen Gruppierung des 19. Jh.s.

Angesichts dieser hochproblematischen Überlieferung wiegt die vom Autor in den Vorspanntexten des Scheibenkatalogs geleistete Rekonstruktion ursprünglich zusammengehöriger Fenstergruppen doppelt schwer. Selbst wenn sich trotzdem bei vielen Restbeständen keine definitiven Aussagen mehr über die ursprünglichen Fensterplätze machen lassen; der Corpusband Saint-Nicolas-de-Port bietet damit, und verbunden mit einem vorzüglichen Abbildungsapparat, ein unentbehrliches Fundament für jede weitere Forschung.

Les vitraux de Lorraine et d'Alsace bildet den fünften Band der 1971 von Louis Grodecki begründeten Reihe des *Recensement des vitraux anciens de la France*, des zweiten Standbeins der französischen Glasmalerei-Forschung. Da die Bearbeitung der riesigen Bestände in Form traditioneller Corpus-Bände auf absehbare Zeit nicht zu leisten sein wird, soll diese Edition möglichst rasch ein vorläufiges Gesamtverzeichnis der erhaltenen Denkmäler erstellen und damit zugleich zum andauernden Schutz der mangelhaft dokumentierten Glasgemälde beitragen. Die Zeitgrenze des CVMA

wurde aufgehoben, um auch die nachmittelalterlichen Glasmalereien bis hin zur französischen Revolution in die Erfassung mitaufzunehmen; lediglich das 19. und 20. Jh. bleiben ausgeklammert.

Der Aufbau des Bandes entspricht im wesentlichen seinen Vorgängern (I. *Les vitraux de Paris, de la région parisienne, de la Picardie et du Nord-Pas-de-Calais*, 1978; II. *Les vitraux du Centre et des Pays de la Loire*, 1981; III. *Les vitraux de Bourgogne, Franche-Comté et Rhone-Alpes*, 1986, IV. *Les vitraux de Champagne-Ardenne*, 1992): Einem knappen Überblick über die in der jeweiligen Region erhaltenen Glasmalereien folgt ein nach Departements gegliederter und jeweils von einer Überblickskarte begleiteter Bestandskatalog. Für jeden Standort werden die wesentlichen Daten der Bau- und Restaurierungsgeschichte resümiert und in knapper Form, Fenster für Fenster die dargestellten Themen verzeichnet, verbunden mit einer Bibliographie und kurzen Hinweisen zu Datierung und Erhaltung. Die in den Text eingestreuten Abbildungen, darunter eine Auswahl guter Farbtafeln, bleiben in Anbetracht der Fülle des erfaßten Materials naturgemäß auf wenige Beispiele (oft Einzelscheiben und Details) beschränkt. Im Unterschied zu den ersten Bänden des *Recensement* haben die einleitenden Kapitel zur jeweiligen regionalen Entwicklung der Glasmalerei dagegen spürbar an Gewicht gewonnen — gewiß eines der positiven Ergebnisse der langjährigen Vertrautheit beider Autoren mit ihrem Forschungsgegenstand.

Der erste Teil des Bandes, bearbeitet wiederum von Michel Hérold, ist den vielfach kaum bekannten Glasmalereien in Lothringen gewidmet. Die Region, im Mittelalter kein homogener Flächenstaat, sondern ein Mosaik unabhängiger Territorien inmitten der Herzogtümer Lothringen und Bar, deckt sich wesentlich mit den alten Bistumsgrenzen Metz, Toul und Verdun. Die besondere Grenzlage zwischen Frankreich und Deutschland und die damit verbundenen wechselnden politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Abhängigkeiten lassen freilich keine einheitliche Entwicklung lothringischer Glasmalerei erwarten. Wer aber meint, mit einer von Kriegen heimgesuchten an Denkmälern armen Landschaft konfrontiert zu werden, wird vom Autor eines besseren belehrt: Lothringen besitzt immer noch einen recht ansehnlichen Glasmalereibestand von annähernd 250 Fenstern des Mittelalters und der Renaissance. Es seien nur die wichtigsten kurz vorgestellt.

Älteste erhaltene Zeugnisse sind eine isolierte, meist mit deutschen Beispielen (Arnstein, Meister Gerlachus) verglichene Kreuzigungs-scheibe sowie zwei Fragmente von Ornamentfenstern in St. Ségolène in Metz aus der 2. Hälfte des 12. Jh.s; hinzu kommt möglicherweise ein noch nicht genau datierter Grabungsfund in Mousson. Etwas sichereren Boden betreten wir mit den Beständen des 13. und beginnenden 14. Jh.s, die bereits Objekt einer eigenen Studie waren (Meredith Parsons Lillich, *Rainbow like an Emerald, Stained Glass in Lorraine in the 13th and early 14th centuries*, The Pennsylvania State Univ. Press 1991; vgl. Hérold, in: *Bulletin monumental* 150, 1992, S. 88-91). Soweit die großen Verluste eine Aussage überhaupt noch zulassen, waren die Bischofsstädte Metz und Toul die Hauptzentren der damaligen Glasmalerei-Produktion. In Metz sind allerdings aus diesem Zeitraum nur gerade dreißig Scheiben erhalten, dies wohl nicht nur infolge späterer Zerstörungen, sondern auch mangelnder Verglasungsaufgaben. So erfuhr das um 1220 begonnene Langhaus der Kathedrale bis zu seiner Wölbung gegen 1380 zwei längere Unterbrechungen. Wie weit die Langhausverglasung im 13. Jh. folglich gediehen war, läßt sich an Hand der Baugeschichte und der wenigen überlieferten Reste kaum noch abschätzen. Gleiches gilt für die übrigen, z. T. noch stark romanisierenden Glasmalereien von 1215, bzw. 1250/60 aus den übrigen Metzger Kirchen.

Ebenfalls bis auf wenige Fragmente dezimiert sind die Bestände aus dem 2. Viertel des 13. Jh.s in der Kathedrale von Toul, dem Schlüsselmonument lothringischer Architektur und Glasmalerei des 13. Jh.s. Hier wurde offenbar jener neue Fenstertypus ausgebildet, der in Lothringen bis gegen 1320 verbindlich blieb und etwa zeitgleich in der vom Mittelrhein ausgehenden Gruppe Gelnhausen — Erfurt — Assisi faßbar wird: Auf geometrischem oder vegetabilem Teppichgrund werden innerhalb einer Lanzette figürliche Medaillons übereinander gestapelt und von breiten Bordüren eingefast. Die aus der zunehmenden Vertikalisierung der Architektur resultierenden schmalen Lanzettfenster lassen den hochgotisch französischen Typ einer Fenstergliederung mit komplizierten Armaturen, der in der Pariser

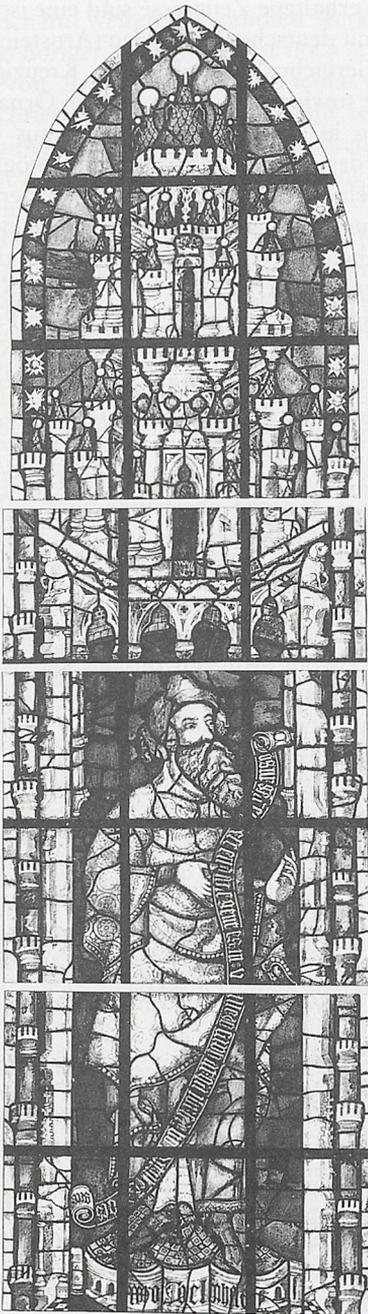


Abb. 2 Metz, Kathedrale, Prophet Joel aus dem Westfenster. Hermann von Münster, um 1380/90 (*Inventaire général Lorraine*)

Sainte-Chapelle seinen Höhepunkt erlebte, nicht mehr zu. In der Kathedrale von Toul nurmehr rekonstruktiv faßbar, läßt sich diese Neuerung am schönsten und vollständigsten Ensemble, in der Stiftskirche St. Gengoult in Toul (um 1260/70), noch am besten greifen. Abgesehen von den seltenen ikonographischen Themen (Legenden der hll. Gengoult, Agatha und Agapet) liegt die Bedeutung dieses Bestands vor allem in seinem Beitrag zu der seit ungefähr 1260 in Frankreich immer stärker ausgeprägten, an deutschen Verglasungen in dieser Form jedoch kaum noch nachvollziehbaren Bestrebung zur Aufhellung des Kirchenraums: Während die farbigen Legendenfenster die Hauptachsen des Baues betonen, schaffen die bezaubernden ornamentalen Grisaillefenster der übrigen Bauteile eine deutlich hellere Ausleuchtung der verstärkt von linearen Werten bestimmten Architektur und heben damit das diffuse Dämmerlicht früherer Farbverglasungen auf. Mit Recht bezieht der Autor deshalb immer auch Grisaillefenster, ja selbst anspruchslose Blankverglasungen in seinen Überblick mit ein, um diesem Wechselspiel von Architektur und Glasmalerei gerecht zu werden.

Neben Toul verdienen die in Typ und Stil verwandten Glasgemälde in Ménillot (um 1270) sowie die gut erhaltene, qualitativ hochstehende Verglasung der an der Grenze zum Elsaß gelegenen Stiftskirche in St.-Dié (um 1280/90) Erwähnung. Auch wenn sich diese in der Farbgebung und der malerischen Modellierung von den vorgenannten Beispielen unterscheiden, werden die von Lillich, 1991, S. 90-92, postulierten Zusammenhänge mit elsässischen Glasgemälden vom Autor zu Recht relativiert. Letztes Beispiel dieser Gruppe sind die um 1320 entstandenen Glasgemälde der von den Zentren weit abgelegenen Pilgerkirche in Avioth, die eine andere Variante der Kombination von Grisaille- und Farbverglasung zeigen. Nach Ausweis der Rose in Fenster 108 dürften die farbigen szenischen Rundmedaillons ursprünglich auch in den Fensterlanzetteln in einen vegetabilen Grisailleteppich eingebettet gewesen sein, wie dies um 1260/70 bereits etwa für Poitiers, St.-Radegonde, überliefert ist und in Profanverglasungen des 14. Jh.s schließlich häufiger begegnet. So interessant die angesprochenen Zusammenhänge sind; sie können — das sei einschränkend vermerkt — anhand der wenigen im *Recensement* enthaltenen Illustrationen nur mit Mühe nachvollzogen werden.

Ein Meilenstein in der Geschichte der lothringischen Glasmalerei, besonders aus der Sicht der deutschen Forschung, ist ohne Zweifel die Tätigkeit des bislang zu Unrecht kaum beachteten Glasmalers Hermann von Münster (in Westfalen) für die Kathedrale von Metz (Abb. 2). Offenbar vom damaligen Bischof Dietrich Beyer von Boppard (1365-1384) nach Metz berufen, ist Hermann erstmals 1381 mit einer Zahlung für das monumentale Westfenster der Kathedrale nachgewiesen und bezog dort seit 1383 eine lebenslange Pension. Bis zu seinem Tod im März 1392 blieb der hochangesehene, wahrscheinlich mit dem Amt eines Domglasers betraute Meister in Metz tätig und erhielt neben dem Baumeister Pierre Perrat das besondere Privileg einer Grablege in der Kathedrale (nicht ganz unwesentliche historische Zusammenhänge, die man im *Recensement* leider vergeblich sucht).

Das 1909/10 ergänzte und komplett neu geordnete Metzger Westfenster ist bis auf das 1764 vermauerte unterste Register *in situ* erhalten und zeigt noch immer eine beachtliche Qualität. Die hochaufragenden, veräumlichten und figurenbesetzten Tabernakeltürme wurden wiederholt mit Beispielen in Sichem und Hal (Belgien) und besonders mit dem Westfenster der Zisterzienserkirche Altenberg bei Köln verglichen, doch weist keines der genannten Beispiele engere, über allgemeinere entwicklungsgeschichtliche Zusammenhänge hinausgehende Bezüge zum Werk Hermanns mit seiner grundlegend abweichenden Farbigkeit auf. Hier sei nur angemerkt, daß es nach wie vor gewichtige Argumente dafür gibt, die inzwischen geläufig gewordene Datierung des Altenberger Fensters um 1397 gegen 1410 hin zu verschieben, was den Abstand zum Metzger Fenster noch vergrößern würde (vgl. Rüdiger Becksmann, in: *Kunstchronik* 34, 1981, S. 399-401). In der westfälischen Glas-, Tafel- und Wandmalerei konnten bislang keine überzeugenden Vorstufen nachgewiesen werden; auch nicht in den von Ulf-Dietrich Korn bemühten Vergleichen mit Meister Bertram bzw. den Chorfenstern des Erfurter Domes (NDB 8, 1969). Trotz neuer Zuschreibungsversuche durch Hérold gewinnt auch die Bedeutung Hermanns in der lothringischen Glasmalerei kaum schärfere Konturen; seine Tätigkeit bleibt vielmehr weiterhin auf Metz beschränkt. Neben fünf abgewanderten Scheiben im Museum zu Nancy, bei denen es sich einer älteren, wenig überzeugenden These Haucks zufolge um die Reste der vermauerten unteren Lanzette des Westfensters in der Kathedrale handeln soll, überzeugt die Zuschreibung der Glasgemälde in St. Ségolène. Mit

Hinweis auf die zur fraglichen Zeit für Toul überlieferte Tätigkeit des Metzger Baumeisters Pierre Perrat, also auf der Basis historischer Argumente, bringt der Autor ferner vier Figuren aus dem Nordquerhaus der Toulser Kathedrale mit Hermann in Verbindung. In Anbetracht der abweichenden Figurenauffassung und der noch stark an die erste Jahrhunderthälfte gemahnenden Zeichnung ergeben sich jedoch grundlegende stilistische Unterschiede zum Metzger Westfenster. Dasselbe gilt für die Querhausfenster in der Stiftskirche St. Gengoult in Toul, die Hérold in die Nachfolge Hermanns um 1400 rücken möchte. Auch diese Datierung ist angesichts der Architekturbekrönungen (entwicklungsgeschichtlich gegen 1350 anzusetzen, vergleichbar etwa mit Fenstern in der Kapelle St. Piat in Chartres) und der altertümlichen, noch dem früheren 14. Jh. verpflichteten Figuren mehr als zweifelhaft. Dies umso mehr, als auch die überlieferten Daten zur Baugeschichte eine Fertigstellung des Querhauses bereits gegen 1330, spätestens aber 1349 nahelegen. Die Querhausfenster von St. Gengoult kommen folglich nicht als Nachfolgewerk Hermanns, sondern vielmehr als wichtige regionale Vorstufe in Betracht.

Aus der 1. Hälfte des 15. Jh.s ist bis auf Einzelscheiben in Pont-Saint-Vincent, Pulligny und Rustroff so gut wie nichts erhalten, obwohl seit 1431 mit Herzog René I. von Anjou einer der größten Kunstmäzene seiner Zeit das lothringische Erbe angetreten hatte. Die zwei bedeutendsten Bestände aus der Mitte des Jahrhunderts stehen — wie Hérold betont — in keinerlei Verbindung mit dem Herzogshaus, sondern knüpfen vielmehr an oberrheinische Traditionen an: die umfangreiche Chorverglasung der Pfarrkirche in Zettingen (um 1440/50), die verschiedentlich mit Farbverglasungen in Thann, Colmar, Straßburg und Bern, ja selbst mit Boppard in Verbindung gebracht wurde. Ferner der Passionszyklus von St. Martin in Metz (um 1450/60), der wörtlich der Kupferstichpassion des Meisters E.S. folgt (so schon Marie-Luise Hauck, in: *Cahiers alsaciens d'archéologie* 10, 1966, S. 77-88), ein Sachverhalt, den die E.S.-Forschung erst vor kurzem zur Kenntnis genommen hat.

Ihren unbestrittenen Höhepunkt erreichte die Glasmalerei in Lothringen im späten 15. und in der 1. Hälfte des 16. Jh.s. Unter René II., der nach den Burgunderkriegen 1488 die beiden Herzogtümer Lothringen und Bar verein-

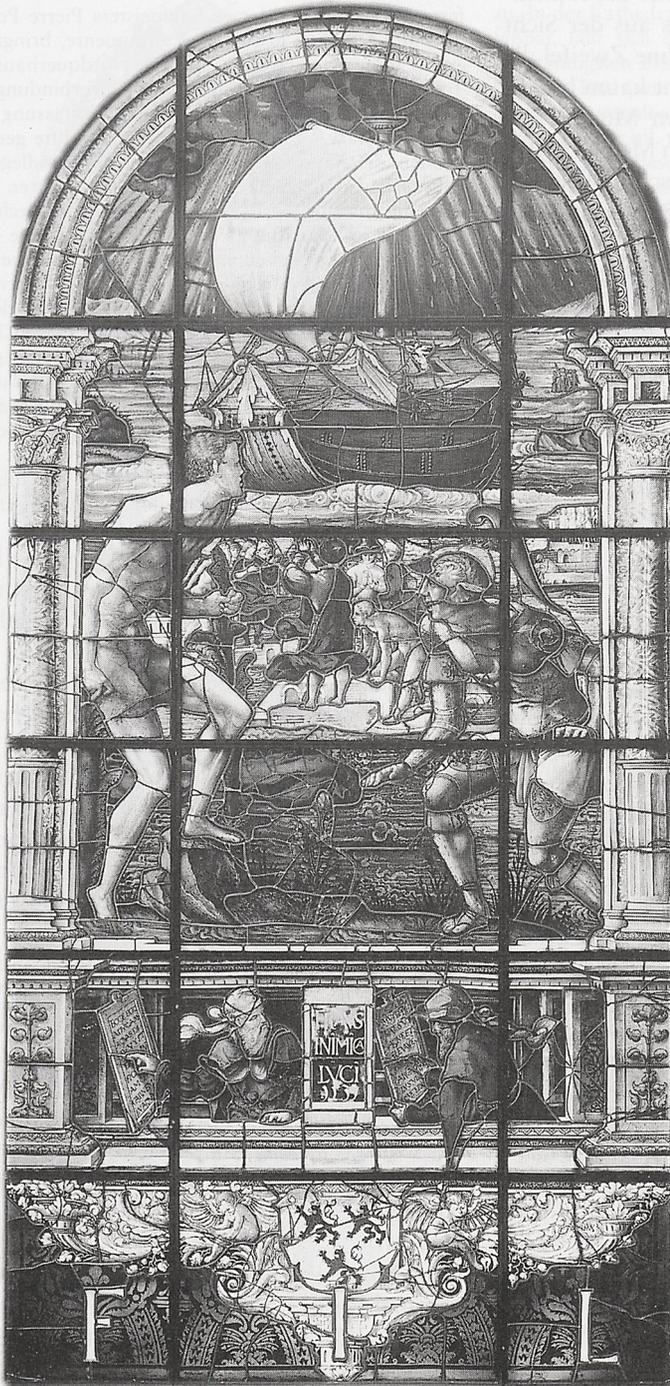


Abb. 3
New York, The Cloisters,
Sintflut aus Flavigny-sur-
Moselle, Saint-Firmin.
Valentin Busch, 1531
(The Cloisters)

nigte, nahm eine wirtschaftliche und künstlerische Hochblüte ihren Anfang, die bis zur Annexion durch Frankreich 1552 andauerte. In diese Zeit fallen nicht nur die Reparatur und Neuausstattung zahlreicher durch den Krieg zerstörter Kirchen, sondern vor allem die Vollendung der Kathedrale von Toul, die Erneuerung der ottonischen Ostteile der Kathedrale von Metz und — als gewaltigste Bauunternehmung — der Neubau der Priorkirche von Saint-Nicolas-de-Port.

Während in Toul vorwiegend heimische Kräfte tätig waren (erwähnenswert die 1503 bzw. gegen 1512 entstandenen großen Standfigurenfenster von Jacot de Toul im Nordquerhaus der Kathedrale bzw. in der Westfassade von Saint-Gengoult), treten in Metz erneut auswärtige Glasmaler in den Vordergrund. Das 1504 datierte Nordquerhausfenster der Kathedrale trägt die Signatur Theobald von Lixheims und war bereits seit Frankl als spätes, doch entscheidendes Referenzwerk für die Beurteilung des 1477-81 in der Straßburger Werkstattgemeinschaft um Peter Hemmel nachgewiesenen Meisters herangezogen worden. Auf dieser Basis läßt sich dem Meister als zweites Werk in Lothringen die Chorverglasung von Saint-Rémi in Fénétrange mit Sicherheit zuschreiben.

Neben Lixheim kann mit Thomas von Clinchamp noch ein lokaler Glaser mit einer Anzahl von Werken in der Kathedrale verbunden werden, doch der Löwenanteil der Metzger Fenster gehört dem bereits aus Saint-Nicolas-de-Port bekannten Straßburger Valentin Busch. Seit 1518 in der Funktion des Amtsglaser an der Kathedrale angestellt, verdankte er seine Berufung, wie der Autor wohl zu Recht vermutet, der persönlichen Initiative Bischof Johann von Lothringen. Ganze dreizehn figurliche Farbfenster der Kathedrale aus der Zeit von 1521 bis 1539 sind seiner Werkstatt zuzuweisen, darunter die gewaltige Verglasung des südlichen Querhauses und sämtliche Obergadenfenster des neuen Chores — im wesentlichen monumentale, architektonisch

gegliederte Standfigurenfenster mit reichem Renaissancedekor.

Daß Busch zum Inbegriff Lothringer Glasmalerei geworden ist, erklärt sich aber nicht allein aus seinem *opus magnum*, sondern durch eine Vielzahl überkommener Verglasungen in der Region (vgl. hierzu auch den jüngsten Beitrag des Autors, Valentin Bousch, l'un »Des Peintres sur verre qui se distinguent au seizième siècle«, in *Revue de l'Art* 1994): als prominentes Beispiel und Höhepunkt im Schaffen Buschs soll unter diesen nur der exquisite 1531/33 ausgeführte Zyklus des Alten und Neuen Testaments aus Saint-Firmin in Flavigny-sur-Moselle hervorgehoben werden (*Abb. 3*). Das für Lothringer Verhältnisse einzigartige Ensemble, das einst die sieben Chorschlußfenster der Kirche mit monumentalen, formal an Renaissancealtären inspirierten Einzelszenen in schwebenden Rahmenarchitekturen füllte, befindet sich seit 1904 verteilt auf drei verschiedene Sammlungen in den USA und Kanada. Den Scheiben ist als abgewandertem Bestand — wie auch in anderen Fällen — ein eigener Abschnitt im Anhang der betreffenden Region, hier Meurthe-et-Moselle, gewidmet.

Vergleichen wir, was naheliegt, den oben angezeigten Corpusband *Saint-Nicolas-de-Port* mit dem betreffenden Standorteintrag im Recensement, dann sind die Grenzen dieser Editionsform nicht zu übersehen: Im Recensement wird der Bestand auf lediglich sechs Katalogseiten abgehandelt und mit vier Detailabbildungen illustriert. Ohne Grundriß mit eingetragenen Fensterplätzen und die für das ursprüngliche Verständnis der heute durcheinandergewürfelten Verglasungsreste so grundlegenden Rekonstruktionsvorschläge des Autors (die nur der Corpusband enthält) gewinnt der Benutzer nicht einmal ansatzweise eine Vorstellung des Gesamtzusammenhangs, zu schweigen davon, daß er imstande wäre, die kunsthistorischen Ergebnisse zu würdigen. Dasselbe gilt im wesentlichen für alle größeren Bestände, für die man weiterhin auf die in der Bibliographie verzeichnete Einzelforschung angewiesen bleibt.

Der zweite Teil des Bandes, bearbeitet von Françoise Gatouillat, behandelt die überreichen, auch zeitlich breit gestreuten Glasmalereibestände des Elsaß (unterteilt nach den Departements Bas-Rhin, mit Straßburg in der

Mitte, und Haut-Rhin mit seinen Zentren Colmar und Mulhouse).

Im Unterschied zu Lothringen ist im Elsaß schon frühzeitig ein breiteres Interesse an den erhaltenen Glasmalereien zu beobachten. Wesentliche Etappen der Forschung sind die in einem kurzen Abschnitt charakterisierten Arbeiten von Lasteyrie (1853/57), Baron von Schauenbourg, Abbé Straub und Petit-Gérard (1859) bis hin zur ersten wissenschaftlichen Gesamtdarstellung von Robert Bruck (*Die elsässische Glasmalerei vom Beginn des XII. bis zum Ende des XVII. Jh.s*, 1902). Die seither deutlich angewachsene Einzelforschung wird hier erstmals wieder im Zusammenhang betrachtet, wobei sich die Autorin, die schon am zweiten und dritten Band des *Recensement* beteiligt war, besonders für die Straßburger Glasmalerei des späten 15. Jh.s, auch auf eine Reihe eigener Beiträge stützen konnte.

Mit isolierten Werken wie dem berühmten Weißenburger Kopf, um 1060, und der Standfigur des hl. Timotheus aus Neuwiller-les-Saverne, Mitte 12. Jh., bewahrt das Elsaß mit die ältesten erhaltenen Zeugnisse figürlicher Glasmalerei, doch bleiben hier die Kriterien für eine nähere Einordnung notgedrungen noch sehr vage. Festeren Stand gewinnt man erst in der 2. Hälfte des 12. Jh.s mit den umfangreichen Resten der spätromanischen Farbverglasung des Straßburger Münsters — Teilen der Königsreihe im Nordseitenschiff sowie den Resten einer Wurzel Jesse (?), Heiligen und Szenen des Alten Testaments, die heute zur Hauptsache im Nordquerhaus zusammengezogen sind. Trotz einer grundlegenden Studie von Fridtjof Zschokke (*Die romanischen Glasgemälde des Straßburger Münsters*, 1942) sind diese Überreste noch immer mit einer Vielzahl ungelöster Fragen der Überlieferung, Rekonstruktion und Datierung belastet.

Eckpunkte für die zeitliche Ordnung der Verglasungsreste sind der große Münsterbrand von 1176 und die unmittelbare Verwandtschaft mit den Miniaturen des zwischen 1175 und 1195 illustrierten *Hortus Deliciarum*. Während die ältere Forschung im *Hortus* den-

selben elsässischen Lokalstil erkannte und eine Entstehung der Straßburger Fenster in die gleiche Zeitspanne rückte (wesentlich zwischen 1180-1200 wie zuletzt noch bei Louis Grodecki, *Vitrail roman*, 1977), tendiert man neuerdings zu einer etwas früheren Datierung, für einzelne Scheiben — die beiden Johannes aus dem ehem. Baptisterium und die Reste der Heimsuchungsgruppe im Frauenhausmuseum — aufgrund ihrer hieratischen Erscheinung sogar bis gegen 1150. In diesem Punkt folgt die Autorin im wesentlichen den Ergebnissen des Corpusbandes (*Les vitraux de la cathédrale de Strasbourg*, 1986), doch letzte Sicherheit wird umso weniger zu gewinnen sein, als auch der einzige erhaltene Ableger der spätromanischen Straßburger Schule *extra muros*, die spärlichen Überreste einer typologischen Farbverglasung aus Kloster Alpirsbach, nicht mit festen Daten verbunden sind, und mit der 1162 ausgeführten Fensterstiftung Friedrich Barbarossas für die Stiftskirche St. Fides in Schlettstadt das wohl entscheidende Vergleichsobjekt restlos verloren ist. Umgekehrt bleibt zu bedenken, daß Stil, Ornamentik und ikonographische Vorbilder des *Hortus*, wie die Autorin zu Recht betont, in der örtlichen Glasmalerei-Produktion noch bis um 1230 in den Rosen des Südquerhauses nachwirken, während die seit 1220/25 am Bau auftretenden Einflüsse französischer Monumentalskulptur (Ecclesiameisterstil) nur in wenigen Figurenpaaren, vorzugsweise David und Salomo bzw. David und die Königin von Saba, einen deutlicheren Niederschlag finden (*Abb. 4*). Unter den wenigen erhaltenen Zeugnissen dieser Übergangszeit im übrigen Elsaß hebt Gatouillat einen kleinen Kalvarienberg aus St. Matthias in Colmar hervor, der aufgrund übereinstimmender Inschriften auf neueren Grabungsfunden offenbar mit der ersten Chorverglasung der Colmarer Franziskanerkirche (um 1230) identifiziert werden kann. In diesem Kontext hätte man freilich gerne eine Abbildung des Bestandes gesehen, zumal die Reste, neben Erfurt, zu den frühesten Verglasungen von Franziskanerniederlassungen gerechnet werden müßten.

Auch im weiteren Verlauf des 13. Jh.s bleibt Straßburg das herausragende Zentrum am Oberrhein, in dem die unterschiedlichsten aktuellen Stilströmungen aufgegriffen und weiterentwickelt werden. Den Schwerpunkt der künstlerischen Aktivitäten und damit den Rahmen für einen immensen Aufschwung der Straßburger Glasmalerei-Produktion bildet der von 1245-1275 unternommene Langhausneubau des Münsters.

Hervorgehoben werden die am Ort erhaltenen Werke des *Zackenstils*, die Standfigur des hl. Biulfus im Südquerhaus (um 1245/50), die Maßwerkverglasungen der beiden Seitenschiffe (um 1255/60 bzw. 1260/70), die Erstverglasung der Straßburger Dominikanerkirche (1254-1260) sowie Chor- und Westfenster von St. Tho-



Abb. 4
 Straßburg, Münster,
 David und Salomo,
 Nordquerhausfenster,
 um 1220/30 (CVMA
 Freiburg i. Br.)

mas (bis 1270). Eine lineare Herleitung dieses Stils, der parallel in allen Gattungen der Malerei und über den gesamten deutschen Raum verbreitet anzutreffen ist, von seinen frühesten Vertretern in der sogenannten »thüringisch-sächsischen Malerschule«, wirft für die Zeit ab Mitte des Jahrhunderts allerdings erhebliche Probleme auf. In Anbetracht desselben engen Repertoires an Ornament- und Rahmenformen, das im Bereich der Glasmalerei so weitgestreute Werke in Straßburg, Frankfurt, Mönchengladbach, Naumburg und Gelnhausen miteinander verbindet, ist man vielmehr geneigt, ein näherliegendes zentrales Vorbild (im Mainzer Westchor?) anzunehmen.

Gleichzeitig nimmt im Langhaus des Münsters, das in zehn großen Obergadenfenstern annähernd 100 Standfiguren eines Allerheiligenzyklus zeigt, eine der folgenreichsten Entwicklungen europäischer Glasmalerei ihren Anfang: die von modernsten Formen gebauter Kathedralarchitektur inspirierte Rahmung hochgotischer Figurenfenster. Diese innovative Gestaltung architektonischer Bekrönungen wird unmittelbar nach Vollendung der Langhausverglasung exportiert, doch trotz weitreichender Reflexe in Deutschland und

Frankreich bleibt dieses Phänomen bis ins 14. Jh. hinein vor allem ein Spezifikum oberrheinischer Glasmalerei; zu nennen wären etwa: Niederhaslach, Ostwald und Westhofen (1275/90), Mutzig (1300/10), Straßburg, St. Thomas, Dominikanerkirche und die Katharienkappelle im Münster (alle 2. Viertel 14. Jh.).

Neben den meist weniger beachteten ornamentalen Verglasungen, die in der Einleitung in ihrer Eigenart charakterisiert und präzise von den französischen Gestaltungsprinzipien abgesetzt werden, widmet die Autorin eine eigene Passage der Ausbildung des elsässischen Typus erzählender Bildfenster, mit seiner gleichmäßigen Reihung bogenpaßgerahmter Einzelfelder. Als frühestes Beispiel gelten gemeinhin die heute im Westfenster von St. Wilhelm in Straßburg zusammengeführten Reste eines Jessefensters, verbunden mit Szenen aus der Passion Christi, wobei vor allem die Frage



Abb. 5 a-c Mulhouse, Saint-Etienne; a. Sangar tötet 600 Mann, b. Christus wirft durch ein Wort seine Feinde nieder, c. David tötet 800 Mann, Speculumfenster, um 1330/40 (CVMA Freiburg i. Br.)

nach deren ursprünglichem Zusammenhang (unterhalb einer überdimensionalen Kreuzigung im Achsenfenster des 1300-1306 vollendeten Chorbaus?) eine eingehende Untersuchung wert wäre. Dies umso mehr, als alle nachfolgenden Fenster entsprechender oder leicht modifizierter Gestaltungsweise bevorzugt typologische Zyklen enthalten: so in den verstreuten Beständen der Dominikanerkirchen von Colmar und Straßburg (1325/30) sowie einem Chorfenster von St. Etienne in Mulhouse (1330/40).

Von hervorragendem ikonographischen Interesse sind die Farbfenster in Colmar und Mulhouse zudem als früheste monumentale Umsetzungen des kurz zuvor 1324 im Kreis der Straßburger Dominikaner verfaßten *Speculum Humanae Salvationis* (Abb. 5). Ähnliche Bedeutung kommt auch der Rose der Zehn Gebote in St. Georg in Schlettstadt zu, die einst das Datum 1330 getragen haben soll

und damit — fast ein Jahrhundert vor einem zweiten regionalen Beispiel im Münster zu Thann — zu den frühesten Illustrationen des Themas überhaupt gezählt werden muß (Abb. 6). Mit der letzten großen Kampagne am Straßburger Münster, der vollständigen Neuverglasung des Südseitenschiffes und der angrenzenden Katharinenkapelle zwischen 1330-1349, geht eine der produktivsten Phasen elsässischer Glasmalerei zu Ende. Aus der zweiten Jahrhunderthälfte sind nur wenige nennenswerte Bestände überliefert. Der bedeutendste ist zweifellos die Langhausverglasung der Florentiuskirche in Niederhaslach, die in zehn Fenstern der Seitenschiffe ihren ursprünglichen Kontext weitgehend bewahrt hat. Das breite ikonographische Programm (Themen der Heilsgeschichte, Heiligenlegenden des Kirchenpatrons und der beiden Johannes, Apostelmartyrien sowie theologische und moralisierende Themen wie die Feier des Meßopfers,



Werke der Barmherzigkeit, Tugenden und Laster) geht offenbar auf ein einheitliches Gesamtkonzept zurück, das zahlreiche Bezüge zur Langhausverglasung des Straßburger Münsters aufweist. In dieselbe Richtung weisen auch die angestellten Vergleiche mit den Miniaturen der Straßburger *Legenda Aurea* von 1362, zugleich ein wesentlicher Anhaltspunkt für die Entstehungszeit der Fenster.

Formale Neuerungen wie die moderne Fenstergliederung mit großen, auf mehrere Felder ausgedehnten Medaillons, in Niederhaslach und kurz zuvor bereits in Rosenwiller, führt die Autorin auf das Vorbild der berühmten Chorverglasung der Klosterkirche Königsfelden in der Schweiz zurück. Tatsächlich gehen die Zusammenhänge zwischen Rosenwiller und Königsfelden, auch das wird angesprochen, weit über dieses eine formale Element hinaus; hier wäre anzumerken, daß Emil Maurer umgekehrt im Königsfeldener Kunstdenkmalsband von 1954 die eigentlichen Prototypen dieser neuen Fensterform bereits im Elsaß selbst auffindig gemacht hatte (Nordquerhausfenster in St. Thomas, gegen 1310).

Aus der ersten Hälfte des 15. Jh.s sind mit den Farbverglasungen in Thann (Saint-Thiébaud, um 1423/24) und Schlettstadt (Sélestat, St.

Georges, ab 1420) zwei umfangreiche, leider stark ergänzte Zyklen hervorzuheben. Von besonderem Interesse sind in beiden Fällen die weitgespannten künstlerischen Beziehungen u. a. mit der schwäbischen und schweizerischen Glasmalerei, die sich durch stillkritische und historische Argumente absichern lassen. Das gilt zuerst für die Thanner Chorfenster, wo zum einen — an den Fenstern der Passion, der Legende des hl. Theobald und Teilen des Katharinenfensters — Ulmer Glasmaler zu fassen sind, während andererseits — am Zehn-Gebote-Fenster, am Genesisfenster und am Fenster der öffentlichen Wirksamkeit Christi — ein engeres Verhältnis zum Achsenfenster der Martinskirche in Colmar und zu den Resten eines Passionsfensters in der Krauchtal-Erlach-Kapelle des Berner Münsters angenommen wird. Eine der Hauptursachen für die hier angezeigten Verbindungen ist in den engen Kontakten der Bauhütten in Ulm, Bern, Thann und Straßburg zu suchen, die wesentlich über die leitenden Architekten, Söhne und Schwieger söhne des 1419 verstorbenen Straßburger Werkmeisters Ulrich von Ensingen hergestellt worden sein müssen. Für Schlettstadt ist nichts dergleichen überliefert, trotzdem lassen sich am Sylvester-Konstantins-Fenster um 1420 noch Kräfte der ältesten Ulmer Glasmalerschule mit Sicherheit nachweisen. Für das jüngere Katharinenfenster, um 1425 (Abb. 7), wurden andererseits immer wieder direkte burgundisch-flämische Einflüsse unterstellt, die mit dem in Schlettstadt, Basel und Straßburg, aber auch am burgundischen Hof in Dijon nachgewiesenen Maler Hans Tieffenthal in Verbindung gebracht wurden — eine These, die von der Autorin mit Hinweis auf die von anderer Seite für Tieffenthal reklamierte Colmarer Kreuzigungstafel mit kluger Zurückhaltung kommentiert wird.

Die 2. Hälfte des 15. Jh.s wird dann nochmals von der Straßburger Glasmalerei dominiert, die weit über das Elsaß hinaus Maßstäbe gesetzt hat. Im Zentrum steht hier nach wie vor der berühmte, überraschend modern organisierte Großbetrieb der *Straßburger Werkstattgemeinschaft von 1477*, der den gesamten süddeutschen Raum von Frankfurt bis Salzburg, schwäbische, frän-



Abb. 6 Séléstat, Saint-Georges, Rose der Zehn Gebote, um 1330 (R. Lehni)

kische, bayerische und lothringische Standorte eingeschlossen, mit seinen herausragenden Erzeugnissen belieferte. Schlüsselwerke für die Herleitung der verschiedenen Meister um Peter Hemmel von Andlau sind seit jeher die 1461 datierten Chorfenster der Abteikirche in Walbourg und die in ihrer Überlieferung hochproblematische Farbverglasung der Straßburger Wilhelmerkirche gewesen. Zu nennen wäre noch das Agnesfenster in St. Georges in Schlettstadt, das die Autorin jetzt mit einem der beiden Wilhelmszyklen und der Wurzel Jesse in St. Wilhelm näher in Beziehung

bringt. Auf die vielen Fragen und Probleme, die mit dem Komplex *Werkstattgemeinschaft* seit langer Zeit verbunden sind (Trennung der Anteile der fünf namentlich bekannten Werkstattleiter, Kooperationsformen, Verwendung von Bildvorlagen, Wechselwirkung mit der zeitgenössischen Tafelmalerei etc.) soll hier nicht eingegangen werden, zumal diese bereits kurz nach Erscheinen des Recensement im Rahmen einer Ausstellung des Ulmer Museums eingehend und z. T. mit neuen Positionen diskutiert worden sind (*Bilder aus Licht und Farbe*, Ulm 1995). Gleichwohl bleibt der

Vincennes
Die Bildhaue



Abb. 7
Séléstat, Saint-Georges;
Katharina im Gefängnis,
Katharinenfenster,
um 1425
(CVMA Freiburg i. Br.)

von Gatouillat verfaßte Überblick von zentralem Interesse, da darin viele weniger bekannte kleinere Objekte aus dem Werkstattkreis ins Blickfeld gerückt werden, darunter auch der aufregende neue Fund einer vorzüglich intakten Scheibe aus der 1904 durch Brand zugrundegegangenen Farbverglasung der Straßburger Magdalenenkirche.

Mit der allgemeinen Verlagerung der Bau- und Ausstattungsaufgaben in den profanen Bereich bricht die lange Tradition monumentaler Glasmalerei im Elsaß bereits um 1500 scheinbar unvermittelt ab; an ihre Stelle treten kleinformatige Kabinettscheiben. Ein frühes Beispiel ist der schon um 1480 ausgeführte, nicht nur politisch interessante Rundscheibenzklus aus dem Kaufhaus zu Colmar mit den Wappen der zehn im elsässischen Städtebund zusammengeschlossenen Reichsstädte; erwähnenswert ist außerdem der 1523 nach z. T. erhaltenen Entwürfen des Baldung-Kreises verglaste Gerichtssaal im Rathaus zu Obernai (Abb. 8).

Neben den vielen erfaßten Wappenscheiben des 16. bis 18. Jh.s, in deren Kontext an die Schweizer Sitte der Fensterschenkung erinnert wird, hebt Gatouillat am Schluß ihres Überblicks mit Nachdruck die besondere Bedeutung des Straßburger Glasmalers Jean-Adolphe Dannegger hervor, dessen 1756 und 1767 für Straßburg und Maursmünster ausgeführte Glasgemälde zu den singulären Vorläufern einer Wiederbelebung der musivischen Glasmalerei zählen.

Abschließend bleibt festzuhalten, daß die beiden vorgestellten Editionen des französischen Corpus Vitrearum jeweils völlig unterschiedliche Ansprüche verfolgen und daher nicht mit einem Maßstab gemessen werden können. Allein im Corpusband wird die für jede weitere Beschäftigung notwendige Klärung der Überlieferung und Erhaltung der Bestände geleistet, und das erfüllt der Band Saint-Nico-

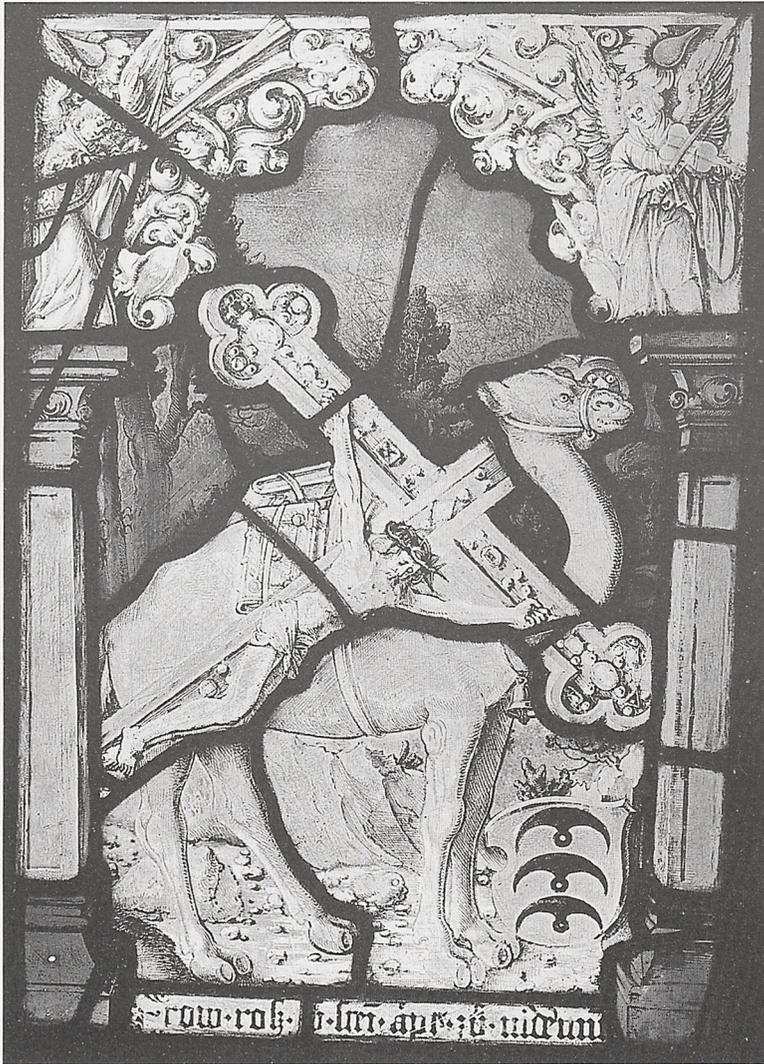


Abb. 8
 Obernai, Rathaus,
 Gründungslegende des
 Klosters Niedermünster.
 Martin Kurzel,
 1521-1523
 (CVMA Freiburg i. Br.)

las-de-Port auf beispielhafte Weise. Nur dort lassen sich auch die historischen und kunsthistorischen Ergebnisse anhand des lückenlosen Abbildungsapparats nachvollziehen. Demgegenüber ist das Recensement naturgemäß nur eine erste flächendeckende Erfassung der erhaltenen Bestände, die leider nur in sehr begrenztem Umfang abgebildet sind. Dieser Unterschied geht nicht zu Lasten der Autoren, die eine Fülle an Material zu meistern hatten,

sondern gründet vielmehr in den notgedrungen strengen Editionsprinzipien. Ergänzend für das Elsaß zieht man deshalb dankbar den wenig jüngeren, mit seinen kurzen Texten an eine breite Leserschaft gerichteten Bildband der Autorin mit 144 guten Farbabbildungen hinzu (F. Gatouillat/R. Lehni, *Le vitrail en Alsace du XI au XVIIIe siècle*, Eckbolsheim 1995).

Daniel Hess, Hartmut Scholz