

RAUM UND FARBE: ARCHITEKTUR UND MALEREI

Im mittelalterlichen Kirchenbau bildeten Architektur, Skulptur und Malerei eine untrennbare Einheit und entfalteten ein reiches Wechselspiel von Vielfarbigkeit, Materialsichtigkeit und Monochromie¹. Neben der figürlichen wie ornamentalen Wandmalerei, der Fassung von Skulptur und Bauplastik und der erst ansatzweise erforschten Farbigeit der Architektur fiel den Glasgemälden als elementarer Bestandteil der farbigen Raumschale eine führende Rolle in der Ausgestaltung des Kirchengebäudes zu. Angesichts der fragmentarischen Erhaltung der Wandmalerei und der Fassung von Architektur und Skulptur wird sie sogar zum wesentlichen Indikator für das Thema Farbe in der mittelalterlichen Bau- und Bildkunst². Aufgrund der lückenhaften Überlieferung ist das inhaltliche wie formale Bezugssystem von Architektur, Wandmalerei und Glasmalerei nur mehr an wenigen entsprechend erhaltenen Denkmälern nachvollziehbar. Außerdem schränkte die zunehmende Spezialisierung in der Kunstwissenschaft die Bereitschaft ein, sich auf diese größeren, übergeordneten Zusammenhänge einzulassen. Der Blickwinkel der Forschung verengte sich selektiv auf einzelne Kunstgattungen oder Teilaspekte, was unter anderem auch zu denkmalpflegerischen Maßnahmen führte, in denen der ursprüngliche Gesamtzusammenhang »auseinander-restauriert« wurde. Außerdem verloren die wenigen erhaltenen Ensembles ihren Quellenwert, indem man einzelne Bestandteile zur Sicherung der Originalsubstanz in Museen überführte und vor Ort bestenfalls durch Kopien ersetzte.

Im Museum erscheinen die aus ihrem einstigen Gesamtzusammenhang herausgerissenen Objekte als isolierte Einzelstücke oder Werkgruppen in einem neuen räumlichen und inhaltlichen Rahmen. Auch wenn die museale Präsentation den ursprünglichen Kontext nicht rekonstruieren kann, soll in der neukonzipierten Schausammlung die einstige Bedeutung mittelalterlicher Kunstwerke als integraler Bestandteil von Architektur wenigstens ansatzweise deutlich werden, ohne dabei auf die allein im Museum mögliche Nahsicht zu verzichten. Dies gilt nicht nur für die Skulptur und Bauplastik, sondern auch für die baugebundene Wand- und Glasmalerei.

217–219 *Drei Ornament-scheibenpaare aus der Franziskaner- oder Dominikanerkirche Colmar, Oberrhein, um 1330*

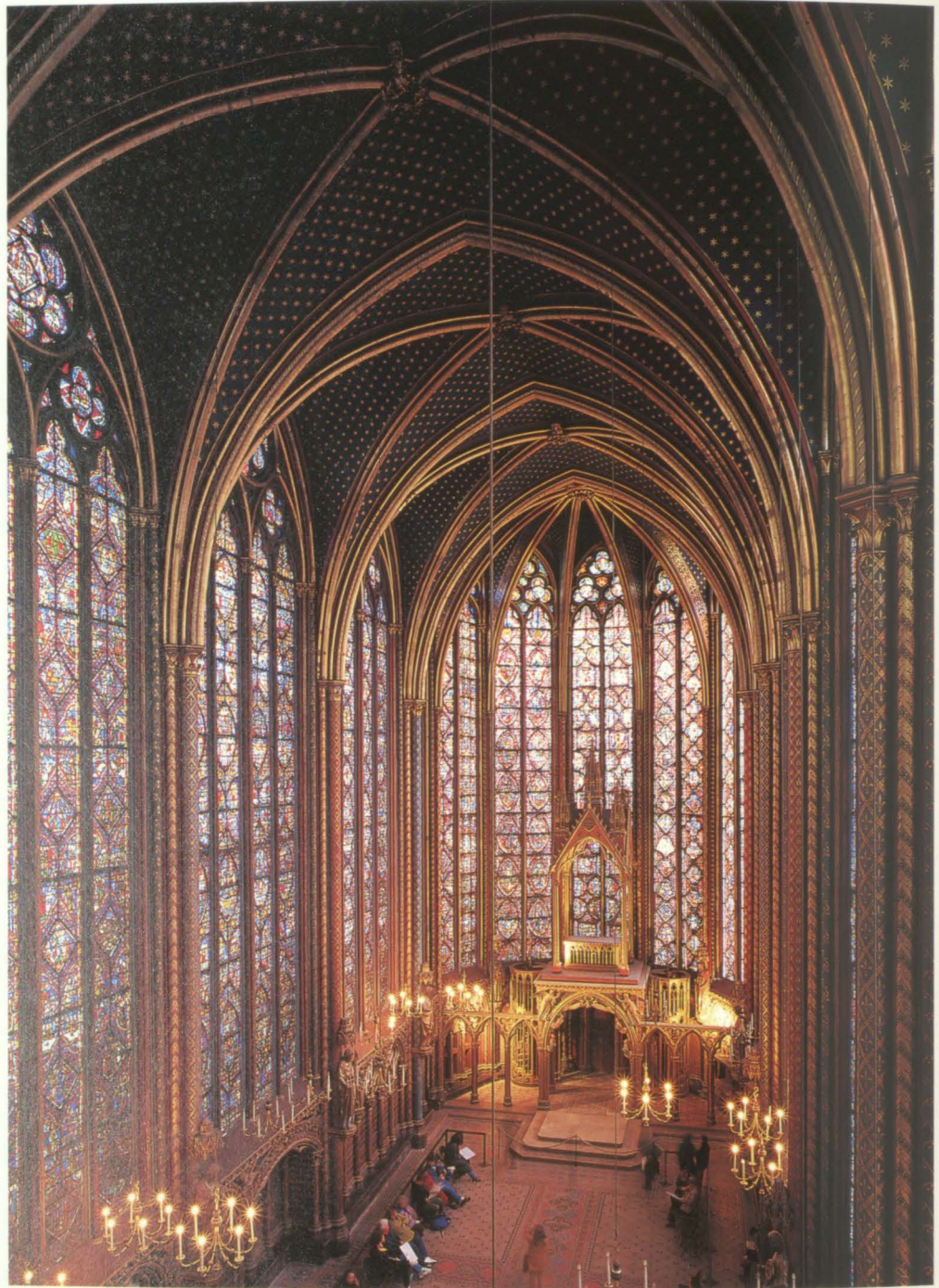
Die Wandmalerei fällt dabei kaum ins Gewicht, da sich der Bestand des Germanischen Nationalmuseums auf lediglich drei spätgotische Fragmente beschränkt. Besonderes Interesse verdienen die verschollen geglaubten Reste eines um 1430 entstandenen Wandgemäldes mit der Darstellung der Kreuztragung Christi aus dem sechsten Joch des Langchors der Nürnberger Sebalduskirche (*Abb. 213, Kat. 345*). Sie sind erst im Zuge der Innenrenovierung von 1903 entdeckt und in ein drahtarmiertes Gipsbett übertragen worden. Die Wappenkonstellation lässt darauf schließen, dass es sich um eine Stiftung des Nürnberger Stadtbaumeisters Lutz Steinlinger im Andenken an seine Eltern handelte. Bereits vier Jahrzehnte später wurde dieses Wandgemälde durch ein neues überdeckt, laut überlieferter Inschrift gestiftet von Karl Steinlinger als Epitaph für seine 1473 verstorbene Frau. Auch das neue Wandgemälde zeigte Christi Kreuztragung. Dieses Motiv war in der Familie offenbar besonders beliebt, wie das vermutlich erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts als Memorialstiftung für den 1373 verstorbenen Lutz Steinlinger d. Ä. entstandene Gemälde aus der Katharinenkirche deutlich macht³.

In der Sebalduskirche blieben die Stiftungen der Familie Steinlinger wohl auf das Wandfeld beschränkt; das darüber liegende Fenster war eine Stiftung der 1519 ausgestorbenen Familie Mendel, deren Gruft in diesem Joch lag. Im Zuge einer Innenrenovierung gelang es der Nürnberger Patrizierfamilie Tucher im Jahr 1657, dieses westlich an ihr eigenes Joch anschließende Chorumgangsloch zu erwerben. Sie besetzte es mit eigenen Stiftungen, die neben dem vielleicht bereits zu seiner Entstehungszeit hier angebrachten Gedächtnisbild für Probst Lorenz Tucher von 1513 auch die beiden aus der Nürnberger Kartause stammenden spätgotischen Skulpturen eines Salvators und des Apostels Andreas von Veit Stoß umfassten. Bei der Übertragung des Chorjochs an die Tucher machte der Rat zur Auflage, dass die Tucher die Mendelschen Wappen in den Fenstern zu bewahren und wenn nötig zu unterhalten hätten⁴.

Das Wandmalereifragment verdeutlicht nicht nur die ursprüngliche Einbettung eines Kunstwerks in einen übergeordneten architektonischen Zusammenhang, sondern auch die Neunutzung und Umwidmung von Stifterplätzen und deren Bedeutung für die öffentliche Demonstration von Kontinuität und gesellschaftlichem Einfluss der Stifterfamilien. In St. Sebald waren die einzelnen Joche des Chorumganges bereits zur Bauzeit unter den damals führenden Geschlechtern aufgeteilt worden. In der Hierarchie der Stifterplätze nahm das Chorhaupt in allen drei Nürnberger Hauptkirchen die oberste Stelle ein: In der Sebalduskirche befindet sich dort das Kaiserfenster Maximilians I. von 1514, das die Stiftung König Wenzels von 1379 erneuerte, in der Lorenzkirche das Fenster von Kaiser Friedrich III., und in der Frauenkirche nahm diesen Platz ein von Kaiser Karl IV. gestiftetes Fenster ein, das sich nur mehr rudimentär nachweisen lässt⁵. Der Rat wachte darüber, dass die in ihrem gesellschaftlichen Rang nachgeordneten Stifter ihre Monumente, insbesondere die finanziell aufwendigen Glasgemälde, unterhielten und instand setzten. Kamen sie



213 Wandmalereifragmente
einer Kreuztragung Christi,
Nürnberg, um 1430



214 Innenansicht der
St. Chapelle in Paris,
errichtet um 1242–1248

dieser Verpflichtung nicht nach, fiel das Fensterrecht an eine andere Familie, wie die Erlaubnis zur »Verneuerung« des Vorchtel-Fensters in St. Sebald durch Melchior Pfingzing 1515 belegt⁶.

Nicht nur hinsichtlich des gesellschaftlichen Ranges eines Stifters, sondern auch im Rahmen des gesamten Bildprogramms eines Kirchenbaus war das Chorghaupt besonders ausgezeichnet. Während die übrigen Wandfelder und Glasfenster in der Regel Bezug auf das ikonographische Programm nahegelegener Altäre nahmen, war das Chorghaupt dem Titelheiligen der Kirche sowie zentralen christlichen Themen

vorbehalten. Dies gilt auch für die St. Chapelle (*Abb. 214*), die als kostbarer gläserner Schrein zu den faszinierendsten mittelalterlichen Bauten zählt, und aus deren Verglasung drei zu einer Rundscheibe zusammengesetzte Glasmalereifragmente in das Germanische Nationalmuseum gelangt sind (*Abb. 215, Kat. 346*). Im Chorsaupt der ab 1239 errichteten königlichen Palastkapelle befinden sich Darstellungen der Passion Christi, eingerahmt von Szenen aus den Viten Johannes des Täufers und Johannes Evangelista und begleitet von Propheten sowie einer Wurzel Jesse. Letztere illustriert den Stammbaum Christi und war in der Hochgotik traditionell im Achsenfenster des Chors dargestellt. In der Wurzel Jesse und der Passion Christi gipfelte das überaus komplexe ikonographische Gesamtkonzept der St. Chapelle, das ein theologisches Programm von der Geschichte des Universums und der Genesis bis zum Jüngsten Gericht umfasst.



215 Fragmente aus dem Kreuzlegendenfenster der St. Chapelle, Paris, 1243–1248

Der Bau diente der Verherrlichung der Dornenkrone Christi, die König Ludwig IX. 1237 in Byzanz erworben hatte und für deren künftige Bewahrung er die St. Chapelle als monumentales Reliquiar errichten und ausstatten ließ. 1241 kam ein großes Stück des Kreuzes Christi hinzu, dessen Geschichte von der Auffindung in Jerusalem bis zur Überführung der Passionsreliquien von Konstantinopel nach Paris in einem eigenen Fenster auf der westlichen Südseite des Langhauses dargestellt ist. Aus diesem für die Bedeutung des gesamten Baues zentralen Fenster stammen die Fragmente aus der Legende der Kreuzauffindung durch Kaiserin Helena: Sie sind wohl bei der Erneuerung der vielfach ausgeflickten und in Unordnung geratenen Verglasung ab 1848 ausgeschieden worden und gelangten 1882 in das Germanische Nationalmuseum.

Die teppichartigen Lichtwände der St. Chapelle sind in Gliederung und erzählerischem Reichtum ein einmaliges Resultat der engen Wechselwirkung von Architektur und Glasmalerei. Die eisernen Formgerüste der großen Fenster bilden nicht nur die Basis für eine kleinteilige und abwechslungsreiche Komposition, sondern schufen neben Zugankern und Eisengürteln überhaupt erst die Voraussetzung zur Reduktion der Wand auf dünne Zwischenstützen. Die Gestaltungsmöglichkeiten des Medaillonfensters und die komplizierte Gliederung der Fensterflächen durch Eisenarmierungen, die extreme Öffnung des Raumes bei gleichzeitig starker Verdunkelung durch eine flächendeckend tieffarbene Verglasung fanden in der St. Chapelle ihren Höhe- und Endpunkt. Die Zukunft gehörte der Aufhellung, der besseren Lesbarkeit der Bildinhalte und der einfacheren Fenstergliederung durch Rechteckfelder. Die nur mehr partielle farbige Verglasung diente der Verbesserung der Lichtverhältnisse für die Altardienste und wurde gleichzeitig den Qualitäten der zartgliedrigen Architektur und ihren aus einer Vielzahl feiner Profile resultierenden linearen Werten besser gerecht⁷.

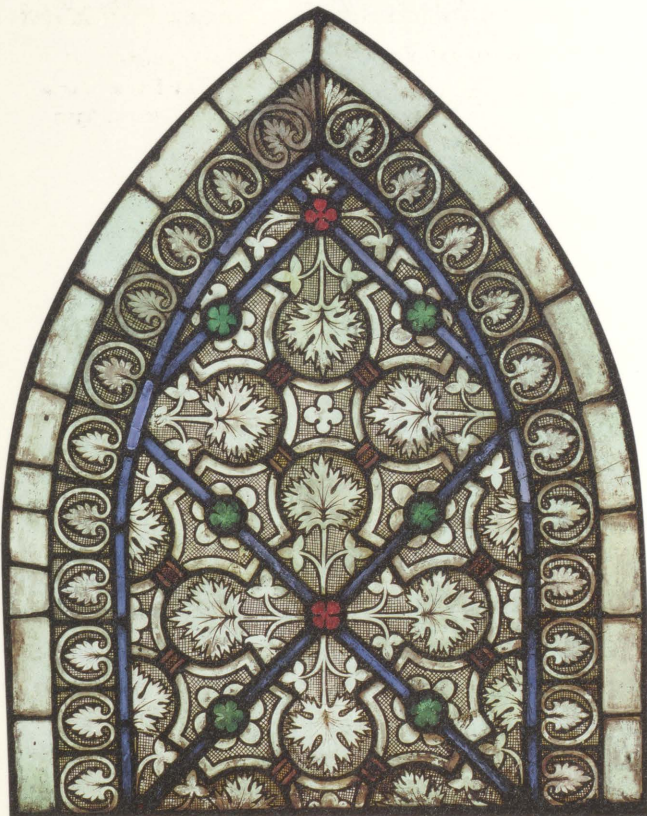
Vielerorts verglaste man nur mehr die Fenster der architektonischen Hauptachsen durchgehend farbig. Für die Chorachse etablierte sich im Lauf des 13. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum neben der Wurzel-Jesse das typologische Bibelfenster als Gipfel des ikonographischen Gesamtprogramms: In den beiden Fensterbahnen stehen Szenen der Vita Christi entsprechenden, inhaltlich darauf bezogenen Ereignissen aus dem Alten Testament gegenüber⁸. Der Auszeichnung der Mittelachse diente die Unterordnung der übrigen Fenster, die in Maßstäbe setzenden Bauten wie dem Kölner Domchor ursprünglich mit Grisailleornamenten hell verglast waren und zusammen mit der übrigen Ausstattung ein reiches Zusammenspiel von Vielfarbigkeit und Monochromie entfalteten⁹. Die Betonung der Hauptachse durch figürlich-szenische Darstellungen und die Verglasung der übrigen Fenster durch Ornamentalscheiben wurde im deutschen Raum im weiteren Verlauf des 13. und frühen 14. Jahrhunderts gebräuchlich. Zum Erfolg dieser Lösung trugen auch die Dominikaner bei, die im deutschen Sprachraum seit den 1230er Jahren eine intensive Bautätigkeit an den Tag legten; ihr Bilderverbot erlaubte allein im Chorachsenfenster figürliche Darstellungen und untersagte ansonsten jeglichen Überfluss.

Infolge der Konzentration figürlicher Darstellungen auf bestimmte Bauteile gelangte das Ornamentfenster bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts zur Hochblüte¹⁰. Hierzu hatten im 12. Jahrhundert auch die Zisterzienser mit ihrem Verbot farbiger und figürlicher Fenster beigetragen und die Entwicklung eines reichen Formen-

schatzes von Flechtbandornamenten sowie stilisierter pflanzlicher Motive in farblosen Verglasungen befördert. Im Laufe des 13. Jahrhunderts fand die partiell farbig akzentuierte Zisterzienserornamentik auch Eingang in Stifts- und Pfarrkirchen. Es bleibt deshalb letztlich ungewiss, aus welchem Zusammenhang die rheinische Ornamentscheibe aus der Zeit um 1260/70 stammt (Abb. 216, Kat. 349). In der Kombination von geometrischen und vegetabilen Formen ist sie ein typisches Produkt ihrer Zeit: In den stilisierten Weinblättern und dem Palmettenfries zeigt sie zahlreiche Parallelen zur gleichzeitigen Bauplastik sowie zur Ornamentik in Buch-, Wand- und Deckenmalerei.

In Form und Farbgebung erlebte die Ornamentscheibe im deutschen Sprachraum eine eigenständige Entwicklung. Geometrische, architektonische und vegetabile Elemente wurden in verschiedenen, sich überlagernden Ebenen vielfältig kombiniert, wie die drei aus Colmar stammenden, vorzüglich erhaltenen Scheibengruppen aus der Zeit um 1330 deutlich machen (Abb. 217–219, S. 240, Kat. 353). Eine wachsende

216 Grisaille-Ornamentscheibe mit blauem Scherengitter, Rheinland, um 1260/70



Rolle spielten dabei architektonische Elemente wie Vierpassformen und Scherenbögen, die sich mehr und mehr dem Abbild von Maßwerkformen in gotischen Planrissen näherten.

Die Abkehr von den kleinteiligen, kontinuierlich leuchtenden, jedoch schwer lesbaren Medaillonfenstern beförderte einen intensiveren Dialog mit der gebauten Architektur. Als neue Lösung für die Gestaltung hochgotischer Lanzettfenster etablierte sich der »gläserne Bauriss«¹¹. Standfiguren und vereinzelt auch szenische Darstellungen wurden mit schrein- oder turmartigen Zierarchitekturen bekrönt, die im 14. Jahrhundert monumentale Dimension annahmen. Aus einem solchen, über mehrere Felder aufwachsenden Turmbau stammt das um 1330/1350 wohl in Münster entstandene Fragment eines Tabernakelturms (*Abb. 220, Kat. 355*). In Form und flächengebundener Projektion illustriert das aus Strebebögen und Maßwerkfenster, aus Wimpergen, Fialen und Kreuzblüten gebildete Turmgewand die unmittelbare Nähe zu gotischen Baurissen. Die in der Höhe beliebig aufzustockenden Turmbauten boten dem Glasmaler nicht nur ein ideales Motiv zur gestalterischen Bewältigung der schmalen, hohen Fensterbahnen, sondern ließen sich auch vielfältig mit Ornamentmustern und den Möglichkeiten einer nur partiell farbigen Verglasung kombinieren. Im Gegensatz zur Ornamentverglasung, deren Tradition bis auf sehr vereinzelte Nachzügler um die Mitte des 14. Jahrhunderts abbrach, erwies sich das Architekturfenster bis zur frühen Neuzeit immer wieder als Ausgangspunkt für innovative Bildschöpfungen¹².

Bei den hier vereinfachend skizzierten Zusammenhängen handelt es sich keinesfalls um lineare Entwicklungen: Das Zusammenspiel von Figur und Ornament, von Farbe und Grisaille, von Malerei und Architektur war von Auftraggebern und Werkstätten abhängig wie auch wechselnden Modeströmungen unterworfen. Wie in den anderen Kunstgattungen waren neben dem Anspruch eines Baues die Kontakte von Bauherr und ausführenden Künstlern, der Aktionsradius der Bauhütten und Werkstätten sowie die Aktualität der zur Verfügung stehenden Vorlagensammlungen und Musterbücher ausschlaggebend. Das Spektrum der Möglichkeiten – vom Überspielen der Fensterteilung und Maßwerkgliederung durch Monumentalformen wie Großmedaillons bis zur Ausrichtung der Komposition am engen Raster der schmalen, hohen Lanzettbahnen – bewegte sich immer in den Grenzen der Architektur.



220 Rechteckscheibe mit Teil eines Tabernakelturms, Westfalen, um 1330/1350



221–222 Rechteckscheiben
mit Darbringung und
Auferstehung Christi,
Wien, um 1380/90



Daran vermochte auch die seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts verstärkte Auseinandersetzung der Glasmalerei mit der neuen Gattung des Tafelbildes nichts zu ändern. Nun entstanden additiv neben- und übereinander in die Fensterbahnen gesetzte, in sich geschlossene Einzelbilder, die durch übergreifende Rahmensysteme und Bildgründe zusammengebunden wurden. Beispielhaft macht dies der Zyklus von sieben kleinformatigen Rechteckscheiben aus der Zeit um 1380/90 deutlich (*Abb. 221–222, 240–242, Kat. 358*). Die Nachahmung und Übertragung der illusionistischen Mittel der Tafelmalerei führte zu einer nuancenreicheren Farbpalette, zu einer differenzierteren Modellierung von Figur und Architektur sowie zur Andeutung von Räumlichkeit in den einzelnen Darstellungen. Das Verständnis des Glasfensters als monumentale, bahnübergreifende Bildfläche lebte im durchlaufend ornamentalen und in seiner Farbigkeit wechselnden Bildgrund fort. Erst im Spätmittelalter übertrug man die neuen Errungenschaften der Tafelmalerei mit letzter Konsequenz auf die Glasmalerei, indem der Ornamentgrund durch Landschaftsausblicke ersetzt wurde.

Um diese Einzelbilder im Layout eines Lanzettfensters zu einer Monumentalkomposition zusammenzufassen, bot sich erneut das in der Hochgotik entwickelte Konzept des architektonischen Bildfensters an: Dessen formale Gestaltung orientierte sich wieder an den aktuellen Formen der Monumental- und Kleinarchitektur oder schuf in phantastischen Bildarchitekturen neue, malerische Bildwelten. Im hoch- und spätgotischen Bildfenster kulminierte damit das spannungsreiche Wechselspiel zwischen der Wirklichkeit des Fensters als Teil der Architektur und der eigenen Wirklichkeit des illusionistischen Bildes¹³.

In der Einleitung zum ersten Bestandskatalog der Glasgemälde im Germanischen Nationalmuseum hatte der damalige Museumsdirektor und Katalogbearbeiter August Essenwein 1883 zu Recht dargelegt, dass die Entwicklung der mittelalterlichen Glasmalerei vor allem von der Entwicklung der Architektur abhängig war. Die seit der Gründung des Museums nach und nach erworbenen Glasgemälde wurden deshalb bereits im ersten Bestandskatalog von 1883 unter dem Inventarkürzel »MM« für Monumental-Malerei geführt. Die Glasgemälde waren damals, »weil sie nicht zur Dekoration, sondern zum Studium aufgestellt sind, in gleich große, bewegliche Holzrahmen gebracht, in jeden annähernd gleichzeitige Stücke eingesetzt« und die Zwischenräume mit grünem Glas ausgefüllt. Die Sammlung zählte zu dieser Zeit bereits über 500 Scheiben und Fragmente, die die Geschichte der Glasmalerei vom 12. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts dokumentieren sollten¹⁴. Diese Aufgabe erfüllte auch die gemäldeartige Hängung der wichtigsten Stücke in einem eigenen Sammlungsraum am westlichen Ende des Kreuzgangs. Die neue Präsentation holt die bislang separierten Glasgemälde in den Kontext der übrigen Kunstgattungen zurück und versucht in der neuen Anordnung, ansatzweise die ursprüngliche Wechselwirkung mit der Architektur zu verdeutlichen.

ANMERKUNGEN: 1 Louis Grodecki: Le Vitrail et l'Architecture au XIIe et au XIIIe siècles. In: Gazette des Beaux-Arts, Bd. 36, 1949, S. 5–24. – Michler 1990, S. 85–136. – Michler 1995, S. 197–221. – Jürgen Michler: Die Einbindung der Skulptur in die Farbgebung gotischer Innenräume. In: Kölner Domblatt, Bd. 64, 1999, S. 89–108. — 2 Zur Rolle der Glasmalerei im Kontext der übrigen Bildgattungen Ernst Bacher: Glasmalerei, Wandmalerei und Architektur. Zur Frage von Autonomie und Zusammenhang der Kunstgattungen im Mittelalter. In: Bau- und Bildkunst im Spiegel internationaler Forschung. Festschrift Edgar Lehmann. Berlin 1989, S. 14–26. – Glasmalerei im Kontext. Bildprogramme und Raumfunktionen. Akten des XXII. Internationalen Colloquiums des Corpus Vitrearum, Nürnberg 2004 (Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des GNM, Bd. 25). Nürnberg 2005, S. 49–60. — 3 Walter Fries: Kirche und Kloster zu St. Katharina in Nürnberg. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Bd. 25, 1924, S. 200, Taf. 9. — 4 Rainer Kahsnitz in: Veit Stoß in Nürnberg. Ausst. Kat. GNM. München 1983, bes. S. 263–266. — 5 Gottfried Frenzel: Kaiserliche Fensterstiftungen des 14. Jahrhunderts in Nürnberg. In: Nürnberger Mitteilungen, Bd. 51, 1962, S. 1–17. — 6 Hartmut Scholz: Entwurf und Ausführung. Werkstattpraxis in der Nürnberger Glasmalerei der Dürerzeit (CVMA Deutschland Studien, Bd. 1). Berlin 1991, S. 164, Anm. 324. — 7 Lisa Schürenberg: Die kirchliche Baukunst in Frankreich zwischen 1270 und 1380. Berlin 1934, S. 281–285. – Michler 1990, bes. S. 88–92. – Kurmann 1998, S. 36. — 8 Zum Bibelfenster Wolfgang Kemp: Parallelismus als Formprinzip. Zum Bibelfenster der Dreikönigskapelle des Kölner Doms. In: Kölner Domblatt, Bd. 56, 1991, S. 259–294. — 9 Michler 1995. — 10 Hartmut Scholz in: Ausst. Kat. Köln 1998, S. 51–62. — 11 Becksmann 1967. – Kurmann 1998, S. 35–43. — 12 Hartmut Scholz: Monumental Stained Glass in Southern Germany in the Age of Dürer. In: Painting on Light. Drawings and Stained Glass in the Age of Dürer and Holbein. Ausst. Kat. The J. Paul Getty Museum. Los Angeles 2000, S. 17–42. — 13 Eva Frodl-Kraft: Die Glasmalerei. Entwicklung, Technik, Eigenart. 2. Aufl. Wien–München 1979, S. 96. — 14 Essenwein 1883, S. 3–5.