



STILE UND REGIONEN: MALEREI UND GLASMALEREI

»Heiliger Mauritius: Rheinisch, Mitte 13. Jh.«: Die knappe Bezeichnung auf dem bisherigen Beschriftungsschild gibt dem Glasgemälde mit dem antikisierend gewandeten Mauritius regional und zeitlich einen festen kunsthistorischen Ort (*Abb. 234, Kat. 359*). Sie beruht auf der Beobachtung, dass einzelne stilistische Merkmale auch in einer Gruppe rheinischer Glasmalereien um die Mitte des 13. Jahrhunderts begegnen. 1872 hatte August Essenwein, der damalige Direktor des Germanischen Nationalmuseums, das Glasgemälde in der Münchner Kunsthandlung Drey erworben. In einem Beitrag von 1882 sowie in den beiden von ihm verfassten Glasmalerei-Bestandskatalogen von 1883 und 1898 hielt Essenwein fest, dass es »angeblich aus Tirol« stamme¹. Diese Herkunftsangabe ist nicht nur im Hinblick auf Essenweins besonderes Interesse an der Glasmalerei, sondern auch unter Berücksichtigung ihres Erwerbs aus München – und damit nicht aus einer der vielen rheinischen Sammlungen – ernsthaft zu prüfen. Die Suche nach verwandten Stücken in Tirol bleibt jedoch ergebnislos, da dort keine Glasgemälde vor dem 15. Jahrhundert erhalten sind und die Wandgemälde des 13. Jahrhunderts keine Anhaltspunkte bieten. Andererseits beschränken sich die von der Forschung bislang angeführten Zusammenhänge mit rheinischen Stücken auf allgemeine Charakteristika wie die Kombination von Figur und Flechtbandgrund sowie einige weitverbreitete Formeln der Gewandzeichnung. Eine gesicherte regionale wie zeitliche Einordnung der Mauritius-Scheibe ist unter diesen Voraussetzungen nicht möglich.

Das Beispiel macht das grundlegende Problem der Orts- und Zeitsicherung mittelalterlicher Kunstwerke als unverzichtbare Basis für weiterführende Fragestellungen deutlich. Unsere Kenntnis beruht auf einer äußerst lückenhaften und einseitigen Überlieferung: Die kunsthistorische Landkarte zeigt ein rudimentäres, durch Verluste verzerrtes und damit nur mehr ansatzweise repräsentatives Bild der mittelalterlichen Kunstproduktion. Mit zunehmendem zeitlichen Abstand verschwimmen die Orientierungspunkte für eine stilistische und regionale Einordnung. Bei dem Versuch, durch formale Kriterien eine Verbindung zwischen den inselartig isolierten Beständen herzustellen, treten vielfach subjektive Einschätzungen in den

234 Hl. Mauritius vor
Flechtbandgrund, Tirol oder
Rheinland, um 1250–1270

Vordergrund. Die Stilgeschichte führt deshalb nur unter Berücksichtigung konkreter historischer Zusammenhänge zu brauchbaren Ergebnissen.

Dies gilt nicht nur für das Glasgemälde mit dem hl. Mauritius, sondern auch für die übrigen in Raum 19 versammelten Gemälde und Glasmalereien. Selbst wenn sich anhand dieser Werke kein ausgewogenes Bild der Kunstproduktion im deutschen Sprachraum zeichnen lässt, werden stilistische und regionale Charakteristika deutlich, die von allgemeiner Bedeutung für die Kunst im Zeitraum vom späten 13. bis zum frühen 15. Jahrhundert sind.

Den Auftakt unseres Überblicks machen fünf Glasgemälde aus der kleinen Kirche St. Walpurgis bei St. Michael in der Steiermark (*Abb. 235, Kat. 356*). Gestiftet wurde die Verglasung von Abt Heinrich von Admont, dessen Stifterscheibe in St. Walpurgis verblieben ist. Sie befand sich ursprünglich zwischen den beiden heute im Germanischen Nationalmuseum befindlichen Glasgemälden mit den beiden Ordensheiligen Benedikt und Bernhard von Clairvaux. Vom Typus der Stifterdarstellung abweichend, ist Abt Heinrich nicht kniend, sondern stehend und damit den Heiligen ebenbürtig dargestellt. Überdeutlich wird damit der Anspruch des als Bauernsohn geborenen, zum Landeshauptmann der Steiermark aufgestiegenen Abtes deutlich, der die Walpurgiskirche zu seiner persönlichen Grablege ausstatten ließ².

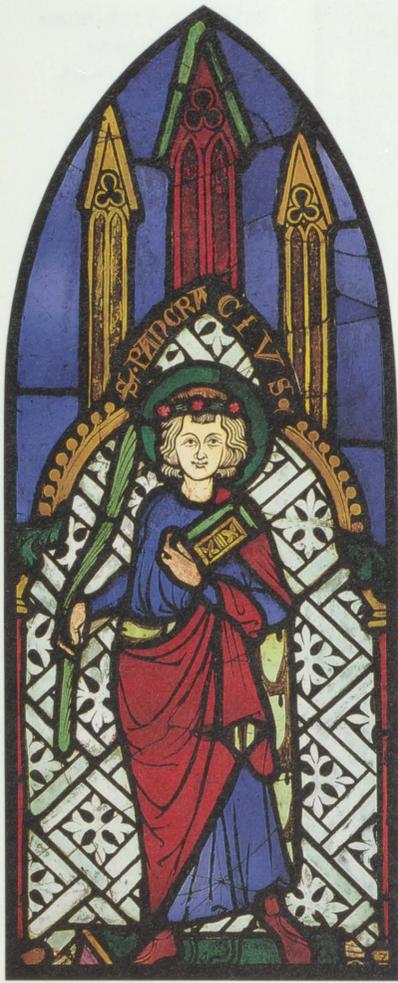
Der Glasgemäldezyklus gehört zu den frühesten Werken der Gotik in der Steiermark. Er zeigt stehende Figuren vor einem durchlaufenden Teppichgrund mit variantenreichen Langpassformen. Stilistisch zählt der Bestand zu den letzten Ausläufern des sogenannten Zackenstils, der in seiner scharfbrüchig kristallinen Formsprache zu den faszinierendsten Phänomenen mittelalterlicher Malerei zählt³. Auf eine knappe Formel gebracht, handelt es sich dabei um die Auseinandersetzung der byzantinisch geprägten Malerei des frühen 13. Jahrhunderts mit der neuen Formsprache der französischen Gotik. In Deutschland hatte der Zackenstil im Laufe des 13. Jahrhunderts in Thüringen und Sachsen, am Mittelrhein und im Rheinland, in Franken und der Oberpfalz verschiedene regionale Varianten ausgebildet, die in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts auch nach Österreich ausstrahlten. Während sich im Westen durch den verstärkten Einfluss neuer französischer Impulse gegen 1280 ein allgemeiner stilistischer Umbruch anbahnte, erlebte der Zackenstil in Österreich in Werken wie den Glasgemälden von St. Walpurgis eine bemerkenswerte Spät- und Nachblüte.

In der Skulptur blieb der Zackenstil zwar eine Randerscheinung, doch zeigen Werke wie die beiden mittelhheinischen Glasgemälde mit den Heiligen Lambertus und Pankratius (*Abb. 236, 418, Kat. 360*) aufschlussreiche Parallelen zu plastischen Bildwerken. Die biegsamen, lebendig bewegten Figuren und die schweren, tiefen Schüsselfalten ihrer Gewänder kommen den Skulpturen der Straßburger Westfassade verblüffend nahe. Darüber hinaus geben die beiden Glasgemälde in verkleinerter Form einen seit der Mitte des 13. Jahrhunderts geläufigen, weitverbreiteten Fenstertypus mit Tabernakelfiguren vor Grisaillegrund wieder. Wie andere, neu aufgekommene Varianten einer nur mehr partiellen farbigen Verglasung der Fenster



235 Fünf Rechteckscheiben
aus St. Walpurgis bei
St. Michael, Steiermark,
um 1295/1297





236 Hl. Pankratius in
Architekturtabernakel,
Rheingau, um 1280/90

diente auch dieser Typus der allgemeinen Tendenz zur Aufhellung und gleichmäßigeren Beleuchtung der gotischen Innenarchitektur. Die beiden aus einer mittelhessischen Glasmalereisammlung stammenden Glasgemälde gehören zu einer Reihe weiterer Scheiben, die wohl aus dem Benediktinerinnenkloster Eibingen im Rheingau stammen und um 1280/90 zu datieren sind⁴. Sie sind ein anschauliches Beispiel für die Ausstrahlung des neuen westlichen Figurenstils von Großbauten wie etwa dem Straßburger Münster und seine Übersetzung in das Milieu eines Kleinbaus am Rhein.

Die enge Wechselwirkung zwischen Skulptur und Malerei wird nochmals an zwei jüngeren mittelhessisch-hessischen Beispielen aus dem zweiten Drittel des 14. Jahrhunderts deutlich, einem Glasgemälde mit der Darstellung einer stehenden Madonna mit Kind aus dem Lahnggebiet (*Abb. 237, Kat. 361*) und einer Kalkstein-Madonna (*Abb. 238, Kat. 375*). Die gebogene Körperhaltung und die weich schwingenden Gewandsäume beider Figuren sind zwar dem von Frankreich ausstrahlenden Stilideal des frühen 14. Jahrhunderts verpflichtet und kultivieren die Schönheit und Eleganz des Linienflusses. In den über den Oberkörper parallel gespannten Querfalten wie im Gegensatz von überschlanke Figur und fülligem Gewand manifestieren sich jedoch Stilmerkmale, die für eine Datierung um die Mitte des 14. Jahrhunderts sprechen.

Dass es sich hierbei um überregionale, wohl über die weitgespannten Beziehungen der Bauhöfen vermittelte allgemeine Charakteristika handelt, machen im Monumentalformat die beiden Standfiguren eines trauernden

Johannes und einer Maria mit Kind aus einem zweiten österreichischen Glasgemäldezyklus deutlich (*Abb. 239, Kat. 357*). Die insgesamt sieben Rechteckscheiben gehören zu einer vierteiligen, heute weitverstreuten Verglasung, von der lediglich dreizehn Glasgemälde erhalten sind. Sie waren Ende des 19. Jahrhunderts im Chor der Neuklosterkirche von Wiener Neustadt eingesetzt, dürften ursprünglich jedoch aus den Querhaus- oder Chorfenstern des im 14. Jahrhundert baulich veränderten Wiener Neustädter Domes stammen. Auf Grund der unsicheren Lokalisierung kann über die Zusammengehörigkeit der einzelnen Fragmente nur spekuliert werden. Um die monumentale Wirkung der Verglasung in der neuen Präsentation wenigstens ansatzweise deutlich zu machen, sind die 1926 und 1982 erworbenen Glasgemälde in drei Fensterbahnen mehrzeilig übereinander angeordnet. Um eine möglichst anschauliche Vorstellung der Tabernakelfiguren zu vermitteln, wird anstelle der verlorenen unteren Figurenhälfte der Madonna ein nicht zugehöriges Fragment einer ebenfalls nur fragmentarisch erhaltenen weiblichen Figur präsentiert.

Im Unterschied zu den Glasgemälden in St. Walpurgis sind die stehenden Heiligen nicht Bestandteil eines monumentalen Medaillontepplchs, sondern zeigen in Anlehnung an die gotische Skulptur Standfiguren in Architekturtabernakeln. Die

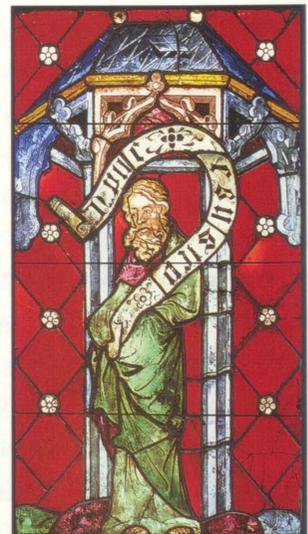
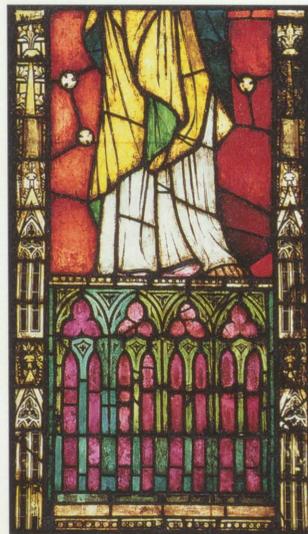
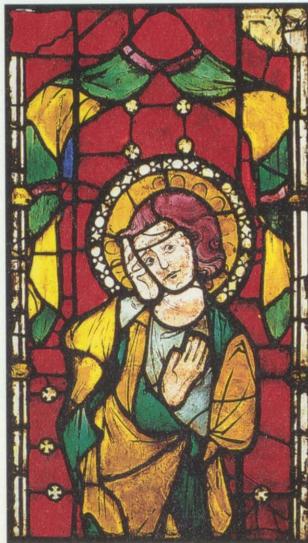
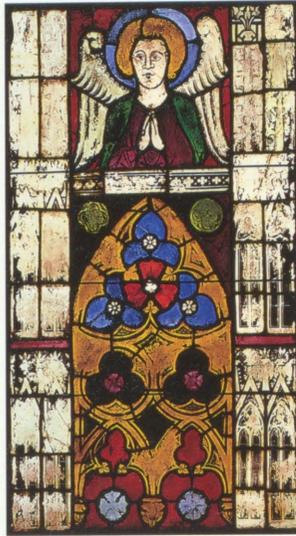


237 *Madonna mit Kind,*
Mittelrhein/Lahngebiet,
um 1350/1370

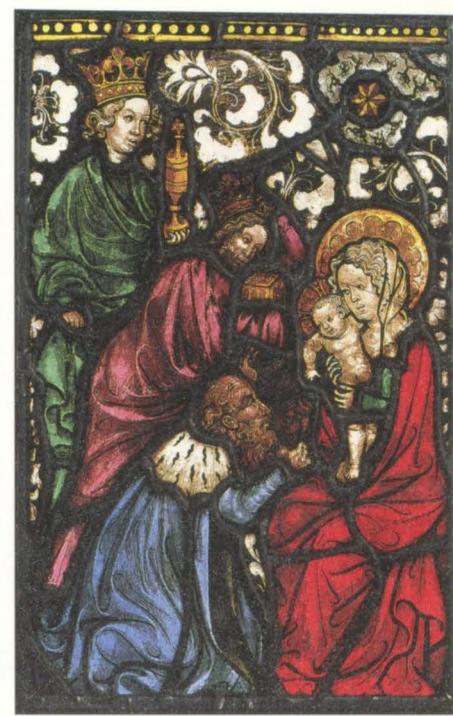
238 *Madonna mit Kind,*
Mittelrhein, um 1340

Tabernakeltürme dürften ursprünglich in filigranem Strebewerk über mehrere Felder emporgewachsen sein und folgten in ihrer flächengebundenen Projektion hochgotischen Baurissen. Die Wirkung solcher seit dem ausgehenden 13. Jahrhundert in der Glasmalerei des deutschen Sprachraums weit verbreiteten Bildarchitekturen wird in oberrheinischen Beispielen aus dem frühen 14. Jahrhundert besonders deutlich: In ihnen erlangte das Prinzip des gläsernen Baurisses seine höchste Vollen- dung⁵. Die unterhalb der weiblichen Halbfigur in der Mittelbahn ansetzenden Orna- mente legen nahe, dass die gesamte Fensterfläche unter den Tabernakelfiguren mit Ornamentteppichen besetzt war. Diese Verbindung von Figur, Architektur und Orna- ment entspricht ebenfalls einem am Oberrhein seit dem frühen 14. Jahrhundert weitverbreiteten Schema.

Aufgrund identischer Scheibenmaße und gleichartiger Hintergrundgestaltung ist davon auszugehen, dass die beiden Scheiben mit Johannes und einem Propheten in der rechten Fensterbahn aus derselben Verglasung stammen wie der trauernde Jo- hannes und die Madonna. Sind letztere noch vom flächig-dekorativen Charakter der Malerei des frühen 14. Jahrhunderts geprägt, so zeigen die beiden kleineren Figuren in der plastischen Modellierung von Gesicht und körperbetontem Gewand neue, realistischere Tendenzen. Außerdem sind die Architekturgehäuse verräumlicht



239 Trauernder Johannes und Maria mit Kind sowie Evangelist Johannes und Prophet in Architekturgehäuse, Niederösterreich, um 1340/50 sowie gegen 1370



und knüpfen damit an neue, letztlich durch Giotto und Duccio in der Malerei des Trecento entwickelte Gestaltungsprinzipien an. Im deutschen Sprachraum werden erste Ansätze einer räumlichen Gestaltung der Bildarchitektur erst im zweiten Drittel des 14. Jahrhunderts greifbar: Sie münden gegen Ende des Jahrhunderts in kompliziert verschachtelte Bildarchitekturen, in denen sich profane mit sakralen Elementen verbinden. Stilistisch sind die beiden Figurescheiben deshalb um eine Generation später anzusetzen als die Figuren in der linken und mittleren Fensterbahn, wobei der Abstand der beiden Scheibengruppen durch die unterschiedliche Erhaltung noch verstärkt wird.

Aus dem weitgehenden Verlust der Mitteltöne zur differenzierten Modellierung von Gesicht und Gewand resultiert in der ersten Gruppe ein verfälschendes, zu stark akzentuiertes lineares Erscheinungsbild, das sich von der besser erhaltenen und folglich plastischeren Modellierung der zweiten Gruppe absetzt. Stellt man diesen Umstand in Rechnung, ist wohl davon auszugehen, dass jüngere Kräfte derselben Werkstatt die von der älteren Generation begonnene Verglasung vollendet haben. Damit wird der allgemeine stilistische Umbruch in der Kunst des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts innerhalb eines zusammenhängenden Zyklus beispielhaft deutlich.

Eine Generation später finden Flächen- und Raumgestaltung, Linienspiel und Körperlichkeit, idealisierende Gestaltung und realistische Tendenzen im Internationalen Stil um 1400 eine neue Synthese. Die dritte Gruppe österreichischer Glasmalereien in der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums (Abb. 221–222, 240–242, Kat. 358) ist ein frühes Beispiel für diese überregionale, sich im Austausch verschiedener gleichberechtigter Zentren entwickelnde Formensprache⁶. Anmutige Schönheit und elegante Bewegung verbinden sich mit plastischer Modellierung und

240 Heinrich Streun von Schwarzenau und Anna von Kuenring als kniende Stifter, Wien, um 1380/90

241 Verkündigung an Maria, Wien, um 1380/90

242 Anbetung der Könige, Wien, um 1380/90

243 Triptychon mit
Kalvarienberg und
Passionszenen,
Oberrhein, um 1420/30



dem Bemühen um Individualisierung. Eine besondere Rolle spielen die fülligen, weich fließenden Gewänder mit ihrem reichem Faltenspiel sowie die nuancenreiche, intensivierte Farbigkeit mit akzentuierten Hell-Dunkel-Kontrasten.

Der Zyklus ist das Produkt einer Großwerkstatt, die als »Herzogswerkstatt« oder »Wiener Hofwerkstatt« bezeichnet wird. Zu ihren Hauptwerken zählt neben der Verglasung der Herzogenkapelle von St. Stephan in Wien mit ihrem Kernstück der beiden Habsburger-Fenster, heute im Historischen Museum der Stadt Wien, auch die von Herzog Albrecht III. in St. Erhard in der Breitenau zwischen 1386 und 1395 gestiftete Chorverglasung. Die Auftraggeber der übrigen, weit gestreuten Werke, für deren Datierung es kaum historische Anhaltspunkte gibt, standen in einem nahen Verhältnis zum Habsburger Hof. Der Exklusivität der Auftraggeber entspricht die Qualität der Produkte, die die österreichische Glasmalerei bis um die Wende des 15. Jahrhunderts entscheidend prägten.

In der Wiener Malerei und Glasmalerei entwickelte sich der Formenkanon des Internationalen Stils aus der Verarbeitung neuer westlicher wie böhmischer und oberitalienischer Einflüsse. Die Glasgemälde der Herzogswerkstatt spiegeln gleichzeitige Entwicklungen in der böhmischen Malerei und sind damit wohl im Wettstreit der österreichischen Auftraggeber mit dem Hof in Prag entstanden⁷. Wie weit die Verästelungen und Filiationen der Werkstatt in die Steiermark und bis nach Kärnten reichten, muss angesichts der vielgestaltigen Abwandlungen des gemeinsamen Vorlagen- und Formengutes offen bleiben⁸. Ein immer wieder neu und auf unterschiedlichen Qualitätsstufen wiederholter und variiertes Fundus an Kompositionsschemata, Figurentypen und Formelementen diente wie in anderen großen Werkstätten als ökonomische Grundlage zur Bewältigung der zahlreichen Aufträge.



244 Diptychon-Flügel
mit Passionsszenen,
Oberrhein, um 1410/20

Der von einem der großen innerösterreichischen Adelsgeschlechter für eine Privatkapelle gestiftete Zyklus im Germanischen Nationalmuseum ist nicht nur hervorragend erhalten, sondern zeigt die Werkstattproduktion im Miniaturformat auf höchstem Niveau. Davon zeugt neben der souveränen Zeichnung und subtilen Modellierung auch die delikate Farbgebung. Darüber hinaus ist der Zyklus ein wichtiges Dokument für die im Zuge der Privatisierung der Religiosität wachsende Bedeutung der Familien- und Hauskapellen, also kleinformatiger Architektur, und die damit einhergehende Miniaturisierung monumentaler Bildprogramme.

Als Beispiele kleiner, privater religiöser Bilder sind das Flügelretabel (Abb. 243, Kat. 365) sowie ein Diptychon-Flügel mit Passionsszenen (Abb. 244, Kat. 364) aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts zu nennen. Die wohl nur zu bestimmten Anlässen aufgestellten, sonst jedoch wie Doppelbildnisse zusammengeklappt aufbewahrten Täfelchen erfüllten ihre Funktion im Rahmen privater Frömmigkeit, sei

es als Passionsaltärchen einer Hauskapelle oder als Diptychon für Andachtsübungen in der Klosterzelle beziehungsweise im Privatgemach. Die drastische Darstellung der Passion entspricht den Schilderungen in der zeitgenössischen Andachtsliteratur und sollte dem Betrachter ein realitätsnahes Nacherleben der Passion ermöglichen, um dadurch in die Nachfolge Christi zu treten. Blutüberströmt erscheint der vor der Kreuzigung entblößte, schutzlos den Blicken der Menge ausgelieferte, gemarterte Christus. Die einzelnen Szenen gaben nicht nur den Ablauf der Passion wieder, sondern regten in der erschütternden Veranschaulichung des Leidens zu vielgestaltigem Nacherleben an. In geschlossenem Zustand zeigt das kleinformatige Flügelretabel ebenfalls der Andacht dienende Bilder des Schmerzensmannes und der Schmerzensmutter.

Im Gegensatz zu den oberrheinischen Tafeln, die mit den Steine werfenden Kindern und dem blutüberströmten Christuskörper neue, Emotionen hervorrufende Motive in die Bildtradition einführen, wird in der Kreuzigungstafel aus dem Salzburger Raum (Abb. 245, Kat. 368) das frühe 14. Jahrhunderts nochmals neu belebt.

245 Kreuzigung Christi,
Salzburg, um, 1430



Einzelne Figuren lassen sich bis auf italienische Vorbilder aus dem Kreis Giotto zurückverfolgen, die bereits vor der Mitte des 14. Jahrhunderts stilprägend waren und nun mit jüngeren Strömungen des Internationalen Stils um 1400 verschmolzen werden. Wie viele weitere Werke der erst im Laufe des zweiten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts dichter überlieferten malerischen Produktion im Salzburger Raum dokumentiert die Tafel damit die für das Gebiet der Alpen charakteristische Bewahrung regionaler Traditionen über einen Zeitraum von mehreren Generationen hinweg.

Der etwa gleichzeitig in einer Wiener Werkstatt entstandene Retabel Flügel mit der Beschneidung Christi (Abb. 246, Kat. 367) zeigt dagegen Merkmale eines von böhmischen Vorbildern beeinflussten Internationalen Stils mit dreidimensionalen Bildräumen, breiten, plastisch ausgewölbten Gestalten mit individualisierten Köpfen und eng über den Körper gespannten Gewändern. Die Tafel gehört zu einer Gruppe von Werken, in denen der Internationale Stil in ruhigen Kompositionen bis in die späten 1430er Jahre fortlebt. Zu dieser Zeit brechen fortschrittlichere Werkstätten bereits mit diesen Stilformen und orientieren sich am neuen niederländischen Realismus⁹.

Trotz großer Überlieferungslücken werden damit einige stilistische und regionale Charakteristika deutlich, die zum allgemeinen Verständnis des sich wandelnden Erscheinungsbildes von Malerei und Glasmalerei vom späten 13. bis zum frühen 15. Jahrhundert beitragen. Dass die bislang in einem separaten Sammlungsraum des Museums ausgestellte Glasmalerei hierbei eine besondere Rolle spielt, ist nicht zufällig, sondern illustriert ihre zentrale Bedeutung in der Beurteilung der gesamten Malerei im 13. und 14. Jahrhundert. Den überaus fragmentarisch erhaltenen Wandmalereiresten und den wenigen, regional weit gestreuten Tafelgemälden aus diesem Zeitraum steht in der Glasmalerei ein vergleichsweise dichter Denkmälerbestand gegenüber, an dem sich stilistische und regionale Besonderheiten sehr viel besser als in den anderen Malereigattungen ablesen lassen.

Dies gilt auch für die Werke im Germanischen Nationalmuseum: Während die Glasmalereien den gesamten Zeitraum von 1250 bis gegen 1450 überregional abdecken, kommt die Tafelmalerei erst im 15. Jahrhundert ins Spiel. Mit Ausnahme des Tafelmalereifragments aus dem 13. Jahrhundert (Abb. 168, 170–171, 260, Kat. 296) und der in einem separaten Kapitel behandelten Nürnberger Werke weist die Sammlung keine früheren Stücke auf. Durch die Integration der Glasmalerei bietet die neue Präsentation der Mittelaltersammlung nicht nur einen vollständigeren Überblick über die Malerei vom 13. bis frühen 15. Jahrhundert, sondern wird der Malerei auch in der vielschichtigen Wechselwirkung mit den anderen künstlerischen Gattungen besser gerecht.



246 Beschneidung Christi,
Wien, um 1430

ANMERKUNGEN: 1 August Essenwein. In: Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 29, 1882, Sp. 121. – Essenwein 1883, S. 6. – Essenwein 1898, S. 7. — 2 Zur Besonderheit dieses Stifterbilds Elisabeth Oberhaidacher: Fundator oder Stifter? Ein Beitrag zur Stifter-Ikonographie in der Glasmalerei des späten 13. Jahrhunderts. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Bd. 47, 1993, S. 138–143. — 3 Daniel Hess: Barocke Spätromanik oder byzantinische Gotik? Der Zackenstil in den Bildkünsten von 1250 bis 1290. In: Ausst. Kat. Köln 1998, S. 63–72. — 4 Daniel Hess in: Ausst. Kat. Köln 1998, S. 210–211, Kat. Nr. 37. — 5 Becksmann 1967. – Kurmann 1998, S. 37–43. — 6 Gerhard Schmidt: Kunst um 1400. Forschungsstand und Forschungsperspektiven. In: Götz Pochat, Brigitte Wagner: Internationale Gotik in Mitteleuropa (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, Bd. 24). Graz 1990, S. 34–49. — 7 Eva Frodl-Kraft: Die mittelalterlichen Glasgemälde in Wien (CVMA Österreich, Bd. 1). Graz–Wien–Köln 1962, S. XXV–XXXII. — 8 Eva Frodl-Kraft in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Bd. 38, 1984, S. 81–91. – Ernst Bacher: Die mittelalterlichen Glasgemälde in der Steiermark (CVMA Österreich, Bd. III,1). Wien u. a. 1979, S. XXXVII–XL. – Elisabeth Oberhaidacher, Gerhard Schmidt in: Geschichte der bildenden Kunst 2000, S. 428–429, 478–480. — 9 Gerhard Schmidt in: Geschichte der bildenden Kunst 2000, S. 484–485.