Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 58 (2007)

Heft: 4: Werkstoff Glas = L'art du verre = L'arte del vetro

Artikel: Werkstoff Glas. Überlegungen zur Materialität von Glasmalerei in Moderne und Mittelalter

Autor: Hediger, Christine / Schiffhauer, Angela

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-394378

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Christine Hediger / Angela Schiffhauer

Werkstoff Glas. Überlegungen zur Materialität von Glasmalerei in Moderne und Mittelalter

Ausser im Zusammenhang mit technologischen und restauratorischen Untersuchungen wurde dem Material von Kunstwerken und somit auch dem Werkstoff Glas in der kunstgeschichtlichen Forschung nur geringes Interesse entgegengebracht. Sowohl für Kunstschaffende des 20. Jahrhunderts als auch für Künstler und Auftraggeber des Mittelalters war das Material aber von zentraler Wichtigkeit und wurde in vielfältiger Weise als bedeutungstragendes Element inszeniert.

Als Günter Bandmann 1969 seine *Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials* veröffentlichte, wollte er den Blick der Kunstgeschichte auf das Material lenken, eine bis dahin vernachlässigte Grösse in der wissenschaftlichen Betrachtung von Kunstwerken. Dies mag erstaunen, hat es das Fach bei seinen Objekten doch *per se* mit materiellen Artefakten zu tun. Die Erklärung für das Vernachlässigen der Materialfrage sieht Bandmann in einem umfassend wirkenden Prinzip begründet, das er als «idealistisch» charakterisiert. Dem Material kommt dabei eine beschränkte Rolle zu, weil es als blosses Mittel für das eigentlich Künstlerische – die Idee – fungiert: «Solange man das Wesen der Kunst in der Idee, im Disegno und Concetto begründet sah, bezeichnete das verwendete Material nur das Medium, dessen die nach Anschaulichkeit drängende Idee bedurfte.»[1]

Dieses idealistisch-ästhetische System, «das den abendländischen Kulturzusammenhang von der Antike bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts im tieferen Sinn bewirkte»,[2] verlor in der Folgezeit jedoch in dem Masse an Dominanz, in dem das Material eine grössere Wertschätzung erfuhr.[3] Ausgehend von architekturtheoretischen Überlegungen Gottfried Sempers, der über das Baumaterial als stilbedingende Qualität nachgedacht hatte, entwickelte sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts eine Diskussion über Materialgerechtigkeit auf allen Gebieten der Kunst.[4] Die «materialistische» Auffassung mit ihrer Maxime der Materialgerechtigkeit bestimmte insbesondere die Ästhetik zwischen den beiden Weltkriegen, wirkte jedoch auch weiterhin in der künstlerischen und restauratorischen Praxis fort und breitete sich nicht zuletzt in sämtlichen ästhetischen Bereichen des menschlichen Lebens aus.[5]

Moderne Glasmalerei und die Forderung nach Materialgerechtigkeit

Das Interesse am Material beziehungsweise am Werkstoff kann generell als ein wichtiger Motor in der Entwicklung der modernen Kunst gelten. Dies trifft auch und in besonderem Masse auf die Glasmalerei zu. Im Folgenden soll versucht werden, dieses Materialinteresse mit wenigen Beispielen, die sich aufgrund von expliziten Äusserungen seitens der Künstler besonders anbieten, zu illustrieren. Speziell der Blick der Glasmaler auf das Mittelalter soll dabei Beachtung finden, um sich vor diesem Hintergrund der Frage nach der Materialität mittelalterlicher Glasmalerei zu nähern.

Die avantgardistischen Bestrebungen in der modernen Glasmalerei kamen – trotz der Vielfältigkeit der verschiedenen Strömungen – darin überein, die traditionelle Glasmalerei des 19. Jahrhunderts mit ihrer «naturalistischen» Bildauffassung zu überwinden. In der Einleitung zur 1914 publizierten Darstellung über Geschichte der Glasmalerei von Gottfried Heinersdorff, Inhaber einer bedeutenden Glasmalerei-Werkstatt, hat der Kunstkritiker Karl Scheffler die Gründe für die Ablehnung der historischen Glasmalerei beschrieben: «Das Glasfenster ist in der Renaissance mehr oder weniger selbständig geworden. Es kam damals in die Glasmalerei das Illusionistische, der falsche Schein der Körperlichkeit; das Gegenständliche wurde in einer der Technik widersprechenden Weise detailliert und damit drang in eine ganz unnaturalistische Arbeitsweise der Naturalismus.»[6]

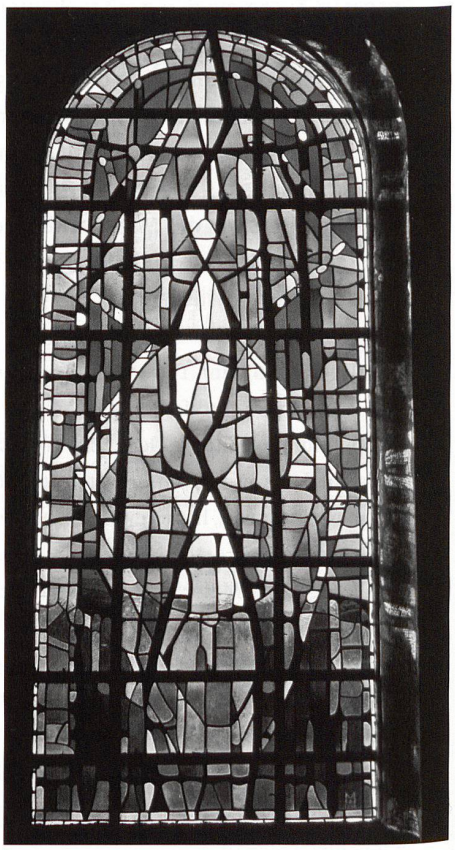
Dem Eindruck, die bildliche Darstellung habe sich von der Technik beziehungsweise dem Material gelöst, lag die Forderung nach Materialgerechtigkeit zu Grunde: Die Darstellung müsse sich der Natur des Materials und dem Wesen der Technik, das ein Medium vorgibt, unterordnen. Solche essentialistischen Vorstellungen von Material und Technik führten dazu, die traditionelle Glasmalerei mit metaphysisch-ethischen Kategorien zu verurtei-

len («falscher Schein»). Der Massstab der Materialgerechtigkeit verlangte in der Glasmalerei geradezu mit Notwendigkeit eine neue Bildlichkeit.

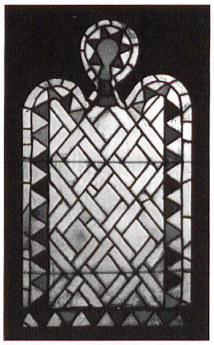
Der Blick auf das Mittelalter

Gleichzeitig mit der Suche nach «wahreren», das heisst dem Medium der Glasmalerei angepassteren Bildformen lässt sich eine intensive Hinwendung zur Glasmalerei des Mittelalters, insbesondere der Romanik und Gotik, beobachten.[7] Heinersdorff schreibt: «Das Ziel unser[er] Zeit aber ist, das gemalte Glasfenster, das eigentlich nur eine mehr oder weniger gelungene Übertragung des Tafelbildes oder der Wandmalerei auf das Glasmaterial darstellt, das Glasgemälde also [...] zu überwinden und die grossen Wirkungen der alten Fenster unserer gotischen Dome wieder zu erreichen.»[8] Die Glasmalereien der gotischen Kathedralen wurden zum Inbegriff einer ursprünglichen und materialgerechten Kunst und somit zum generellen Vorbild der modernen Glasmalerei. Dies hatte auch ein Interesse an der mittelalterlichen Technik der musivischen Glasmalerei zur Folge, die viele Künstler für sich entdeckten. Bei dieser Technik wird das in der Schmelze durchgefärbte Glas in kleine Stücke geschnitten, mit Schwarzlot bemalt und erneut gebrannt sowie anschliessend mit Bleiruten mosaikartig zusammengesetzt. Die Vorgaben dieser aufwendigen Technik wurden jedoch nicht als Beschränkung emp-

1



2



3

funden, vielmehr kamen sie den Anliegen der modernen Künstler und Glasmaler als positive Möglichkeiten entgegen. Sie zwangen zu einem vereinfachten geometrisch-konstruktiven Bildaufbau, zu einer flächigen Bildauffassung und zu einer intensiven Beschäftigung mit der Wirkung und Anordnung von Farben.

Wie sehr die mittelalterlichen Kunstwerke und speziell die Glasmalereien der Gotik moderne Künstler und Glasmaler in ihren Bann zogen, belegen zahlreiche Zeugnisse. So berichtete der als Maler und Bildhauer ausgebildete Otto Freundlich in einem Brief an Heinersdorff von dem enormen Eindruck, den ein mehrmonatiger Aufenthalt in Chartres ausgeübt hatte, wo er 1914 im Turm der Kathedrale sein Atelier einrichten konnte. Er begann, selbst Glasfenster zu entwerfen, was für seine weitere künstlerische Entwicklung als abstrakter Maler nach eigenem Bekunden entscheidend werden sollte.[9] Wie man seiner Korrespondenz entnehmen kann, bedeutete der Umgang mit dem Material und das Zusammensetzen der Gläser ein beglückendes, ja sogar rauschhaftes Erleben. Nicht mehr der Entwurf, sondern «die Herstellung des Fensters selbst ist der eigentliche schöpferische Akt».[10]

Bei den Künstlern des Bauhauses manifestierte sich das Interesse für das Material in der Forderung nach einer genauen Kenntnis des Werkstoffes, verbunden mit einer Besinnung auf die spezifischen Eigenarten des jeweiligen Mediums wie zum Beispiel Form, Linie, Farbe, Fläche, Struktur, Gestalt, Wirkung und Funktion. Als Josef Albers 1923 am Bauhaus die Leitung der Werkstatt für Glasmalerei übernahm, bestand seine Aufgabe darin, solche Materialkenntnisse in Bezug auf den Werkstoff Glas zu vermitteln. Er wandte in seinen sandgestrahlten Glasbildern zwar eine neue Technik an, die der musivischen in vieler Hinsicht unähnlich war; aber auch er sah sich hierin einer materialgerechten Behandlung des Glases verpflichtet, mit der er sich in der Tradition mittelalterlicher Werke glaubte. 1933 äusserte sich der Bauhaus-Künstler in der 30. Ausgabe der Zeitschrift *a bis z*, dem *organ der gruppe progressiver künstler*, folgendermassen über seine «Glas-Wandbilder»: «diese glas-wandbilder stellen eine neue bildart dar, die wesentlich bestimmt ist durch das material (glas) und seine technische bearbeitung (schablonenschnitt, überfang-sandstrahlbehandlung) [...] materialerscheinung, stofflichkeit, pflege des werkstoffaussehens (d. h. die ‹materie›), erfahren in kulturabschnitten mit konstruktiven interessen gesteigerte beachtung. unsere technisch interessierte zeit entfaltet dieses ‹materie›-interesse deutlich, hierin gleich der gotik.»[11]

Der Künstler Franz Wilhelm Seiwert, einer der Herausgeber der erwähnten Zeitschrift *a bis z* und zusammen mit Heinrich Hoerle der führende Kopf der Kölner *Gruppe progressiver Künstler*, fertigte zwischen etwa 1924 und 1933 selbst mehrere Glasfenster an.[12] Darin nutzte er die Technik der musivischen Glasmalerei zu ganz oder teilweise abstrakten Bildern, bei denen das Bleinetz, bestehend aus waagrechten, senkrechten sowie kreisförmigen Linien, zugleich die geometrische Zeichnung oder die Umrisslinien der Figuren abgibt (Abb. 1). Entgegen der mittelalterlichen Tradition verzichtete er hierbei, wie Freundlich und andere, ganz auf das Schwarzlot. Die bleihaltige schwarze Farbe war für die Glasmaler des 12. und 13. Jahrhunderts die einzige Möglichkeit, eine ornamentale oder figürliche Zeichnung sowie Schattierungen auf das Glas aufzutragen. Der Verzicht auf das Schwarzlot war im Falle Seiwerts nicht nur eine Konsequenz aus einer materialgerechten Bildauffassung, sondern entsprach auch seinem Anliegen, dass die Kunst objektiv, das heisst frei von den subjektiven Spuren einer individuellen Künstlerhand sein sollte. Gerade hierin sah er seine Verwandtschaft zu den – meist anonym gebliebenen – mittelalterlichen Künstlern, deren Werke er nach-

1 Franz Wilhelm Seiwert, Christus im Ruhrgebiet, vor 1925, Rheinisches Landesmuseum Bonn. – Das Glasfenster ist eines der seltenen Beispiele, das sich von dem Kölner Künstler in dieser Technik erhalten hat. Ohne Zusatz von Schwarzlotmalerei übernehmen einzig die Bleiruten die Funktion einer Zeichnung in Form von stark vereinfachten Umrisslinien. Die durch das Mittelalter inspirierte musivische Technik entspricht Seiwerts flächiger Malweise und seiner sachlich-konstruktiven Bildauffassung als Maler.

2 Alfred Manessier, Sainte Vierge, 1949, Sainte-Agathe, Les Bréseux (Doubs). – Die Fenster der kleinen französischen Kirche gehören zu den ersten rein abstrakten Kirchenfenstern der Moderne. In der Wirkung sind sie den kleinteiligen Fenstern des 13. Jahrhunderts, wie wir sie aus Chartres kennen, verwandt. Dem Künstler lag jedoch daran, unter Verzicht auf Schwarzlotbemalung nur das reine farbige Glasmaterial zur Geltung zu bringen.

3 Ornamentfenster aus der Kollegiatskirche in Romont, um 1300, Vitromusée Romont, Leihgabe des Museums für Kunst und Geschichte, Fribourg. – Die Scheibe besitzt noch das originale Bleinetz, das nicht nur technische Notwendigkeit, sondern zugleich Ornamentierung des Fensters ist. Als seltenes Exemplar eines mittelalterlichen Kirchenfensters ohne Schwarzlotmalerei wirkt es zusammen mit der schlichten farbigen Bordüre und dem geometrischen Flechtbandmuster erstaunlich «modern».

weislich studierte. Wie sehr er sich dem mittelalterlichen Kunsthandwerk verbunden fühlte, mag sich auch darin bekunden, dass er ab 1927 kunst- und architekturtheoretische Artikel unter dem Pseudonym «Rogkerus» veröffentlichte.[13] Der in den mittelalterlichen Quellen als «frater Rogkerus» bekannte Mönch wurde mit einem Goldschmied aus dem Kloster Helmarshausen identifiziert und mit mehreren erhaltenen Werken der Goldschmiedekunst in Verbindung gebracht, ebenso mit Theophilus, dem Verfasser des vermutlich im ersten Viertel des 12. Jahrhunderts entstandenen Handbuchs *De diversis artibus.*[14] Dieses Kompendium ist auch für die Glasmalerei ein wertvolles und seltenes Zeugnis über die Technik und den Status dieses Handwerks im Mittelalter.[15]

Der Weg zur «reinen» Glasmalerei

Die Entwicklung der modernen Glasmalerei vollzog sich in Frankreich, von wenigen Ausnahmen abgesehen, etwas verhaltener, ging es doch in erster Linie um die Erneuerung der «art sacré».[16] Erst mit dem Auftrag für die Fenster der Kirche Sainte-Agathe in Les Bréseux (Doubs) lieferte Alfred Manessier 1948–1950 den entscheidenden Anstoss für die abstrakte Glasmalerei im religiösen Bereich (Abb. 2). Wie Freundlich schulte sich der in Glasmalereitechnik noch unerfahrene Maler vor den Originalen in Chartres.[17] In einem Brief erklärte er dem Chorherrn Ledeur sein Vorhaben, besonders aber die für ihn wichtige Frage des Schwarzlots. Er rechtfertigte den völligen Verzicht auf die Verwendung der schwarzen Glasmalfarbe mit der Absicht, «die Reinheit des Glases zu respektieren».[18] Auch den Effekt einer Patina, die man mit dem Schwarzlot erzielen könnte, lehnte er ab, weil er «um jeden Preis auf den Weg der Wahrheit zurückfinden»[19] wollte. Manessier spricht dem Material also metaphysische Qualitäten wie «Reinheit» und «Wahrheit» zu. Vor diesem Hintergrund verkommt das Schwarzlot zu einem «Bestandteil des Verfalls [...], weil man mit ihm letztendlich das Glas wie ein Tafelbild bemalen kann».[20] Dieser Gedanke der Materialgerechtigkeit, wie er ganz ähnlich bereits bei Heinersdorff formuliert ist, führt in seiner radikalen Konsequenz zu einer völligen Ablehnung des Schwarzlots, eines Materials, das im Mittelalter gleichsam selbstverständlich zur Glasmalerei gehörte. So sah sich Manessier denn auch nicht im 12. und 13. Jahrhundert, sondern in einer älteren Tradition verankert, deren Ursprünge er im Spanien des 9. Jahrhunderts ansiedelte.

Zu den wenigen erhaltenen Beispielen eines mittelalterlichen Fensters *ohne* Schwarzlotmalerei gehört ein ornamentales Fenster aus der Kollegiatskirche in Romont, das um 1300 datiert wird (Abb. 3; Farbabb. 4, S. 34). Es besteht in der Mitte aus einem grossen Anteil an Blankgläsern, deren Wirkung sich aus der geometrischen Anordnung der Bleistege zu einem Flechtbandmuster ergibt; am Rand wird es von einer Dreieckbordüre in den Grundfarben Gelb, Rot und Blau umgeben und verdichtet sich mit einem zusätzlichen Farbakzent im Dreipassbogen. In seiner Abstraktheit und ohne Schwarzlotauftrag passt es nur schlecht ins Bild, das wir uns von der Glasmalerei dieser Zeit machen. Gerne wüsste man, was Manessier wohl zu diesem Fenster gesagt hätte, entspricht es doch voll und ganz seinen Kriterien der Materialgerechtigkeit.

Materialität, ein zentrales Konzept für das Verständnis mittelalterlicher Glasfenster

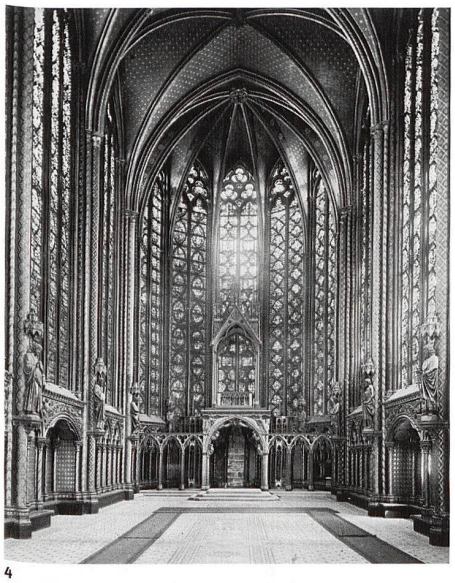
Wie die obigen Beispiele zeigen sollten, haben Künstlerinnen und Künstler des 20. Jahrhunderts im Zuge einer «materialistischen» Ästhetik das Mittelalter für die Entwicklung der modernen Glasmalerei äusserst fruchtbar gemacht. In historischer Perspektive sollte man sich der dabei zugrunde liegenden ästhetischen Paradigmen allerdings bewusst sein. Im Folgenden soll die Materialität mittelalterlicher Glasfenster deshalb weniger von den modernen essentialistischen Vorstellungen einer «Materialgerechtigkeit» aus in den Blick genommen werden, als vielmehr versucht werden, das Material als kulturellen Stoff zu verstehen und seine spezifischen wahrnehmungspsychologischen Qualitäten in die Untersuchung einzubeziehen.

Im Mittelalter werden die Materialien, aus denen ein Glasfenster besteht – anders als im Tafelbild späterer Epochen etwa – nicht zu Gunsten einer möglichst effektiven Simulation oder Imitation zum Verschwinden gebracht. Die Bleiruten, die Eisenstangen und die farbigen Glasscherben bleiben als solche erkennbar. Herbert Kessler hat diese unverhüllte Materialität als ein allgemeines Charakteristikum des mittelalterlichen Kunstwerkes definiert.[21] Seine Beobachtung gilt allerdings nicht in gleichem Masse für alle mittelalterlichen Techniken; auf die Glasmalerei und die Goldschmiedekunst trifft sie jedoch in besonderem Masse zu. Beiden Techniken ist gemeinsam, dass man das Material, einerseits wegen seiner Kostbarkeit, anderseits aber auch wegen der mit ihm verbundenen übertragenen Bedeutungen, nicht verstecken, sondern vorzeigen will.[22]

Dass die mittelalterlichen Zeitgenossen dem Material der Glasfenster grosse Bedeutung zugemessen haben, zeigen nicht nur die Bildfenster selbst, auch die erhaltenen zeitgenössischen Kommentare zu Glasfenstern stützen diese Beobachtung. Die Quellen – seien es Beschreibungen von Glasfenstern durch Besucher, seien es Liturgietraktate oder Rechenschaftsberichte von Auftraggebern – thematisieren kaum je die Funktion des Farbfensters als darstellendes Bildmedium. Meist steht vielmehr das Fenster als Architekturelement im Zentrum, und es sind dessen materielle Eigenschaften (etwa Zerbrechlichkeit, Kostbarkeit, Transparenz, leuchtende Qualität, Einbindung in die Architektur etc.), die beschrieben werden.[23]

Ein gutes Beispiel dafür liefern etwa die Liturgietraktate des 12. und 13. Jahrhunderts, die den kirchlichen Kultraum und seine Ausstattung erklärend kommentieren. Sie beschreiben die Fenster als physische Objekte und als Teil der Architekturhülle und legen deren materielle Eigenschaften aus. Von Glas*bildern* ist dabei nicht die Rede.[24]

So hebt Petrus von Roissy in seinem *Manuale de misteriis ecclesiae* (erstes Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts) zunächst die Filterwirkung des Materials Glas hervor, die das Licht durchlässt, jedoch Wind und Regen abhält. Diese vergleicht er mit dem Wort Gottes, das analog zu den Glasfenstern die Gläubigen erleuchtet, gleichzeitig aber das Schlechte von ihnen fernhält. Auch die sich nach aussen verengenden Fensterlaibungen, die unten quadratische und oben runde Form der Fenster, schliesslich ihre Kostbarkeit und die Zerbrechlichkeit werden in diesem Text metaphorisch ausgelegt.[25]



4

5

4 Paris, Sainte-Chapelle, Blick in die Apsis. – Die Glasfenster der Palastkapelle entstanden zwischen 1242 und 1248. Sie sind ein Paradebeispiel dafür, dass schwer lesbare, kleinformatige narrative Szenen oftmals vor den Augen des überforderten Betrachters zu leuchtenden Glasmosaiken verschwimmen. Der dargestellte Bildinhalt gerät dann zugunsten der Farbigkeit der Glasscheiben und somit deren Materialität in den Hintergrund.

5 Madonnenscheibe, um 1200, aus dem Chorfenster der St. Jakobs-Kapelle bei Schloss Gräplang ob Flums, Schweizerisches Landesmuseum, Zürich, IN35. – Die Beschränkung des Kolorits auf vier Glasfarben, der Einsatz von stärker zeichnerischen als malerischen Mitteln (Bleilinien und Schwarzlot) unterstreichen die Flachheit und die Materialität dieses Farbglasfensters.

Zwischen Materialität und Semantik

Neben dem Wissen um die metaphorische Bedeutung der Glasfenster als Architekturelement sind noch andere, im performativen Akt der Wahrnehmung selbst zu situierende Momente bei der Rezeption der bunten Fenster zu berücksichtigen, die nicht zuletzt aus der starken Präsenz ihrer unverhüllten Materialität resultieren.

Aleida Assmann hat in ihrem grundlegenden Aufsatz «Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose» deutlich gemacht, dass sich das Bewusstsein von der materiellen Präsenz eines Zeichens und die verstehende Lektüre desselben grundsätzlich ausschliessen.[26] Sie führt darin vor, dass es zwei diametral verschiedene Wahrnehmungsweisen eines Zeichens gibt. Die eine ist auf das Lesen des Zeichens gerichtet und daher darauf bedacht, von seiner Materialität zu abstrahieren und durch die Oberfläche zur dahinter liegenden Bedeutung vorzudringen. Diese Lesart des «schnellen, schlauen Blicks» braucht das materielle Zeichen nur als Zwischenstation, welche die Vermittlung zum abwesenden Bezeichneten übernimmt. Das Bildzeichen selbst wird im Prozess des Lesens beziehungsweise Erkennens transzendiert und überwunden. Anders die diametral entgegengesetzte Wahrnehmungsweise des «faszinierten langen Blicks»: Dieser Beobachterblick bleibt an der Oberfläche hängen und dringt nicht bis zur abwesenden Bedeutung des Zeichens vor, er verharrt vielmehr beim faszinierten Staunen vor der präsenten Materialität des Bildzeichens, die das luzide, schnelle Bildlesen behindert.

Bei der Rezeption von Glasfenstern kommen wohl meist beide von Assmann geschilderten Beobachterhaltungen zur Anwendung. Die unverhüllt inszenierte Materialität der Glasbilder und ihre gleichzeitige offensichtliche Zeichenfunktion provozieren beim Beobachter ein Oszillieren zwischen dem kurzen, lesenden und dem langen, fasziniert schauenden Blick.

Zum einen fördern die besonderen Rezeptionsbedingungen der Glasfenster ein solches Hin- und Herspringen zwischen beiden Beobachterhaltungen. Hat sich das Auge noch ungenügend an die Dunkelheit des Kirchenraumes gewöhnt, sind die Glasfenster zu weit weg oder ungenügend beziehungsweise übermässig beleuchtet, so ist das Bild nicht lesbar und der Betrachter verharrt mit staunendem Blick vor der faszinierenden, farbig leuchtenden Oberfläche (Abb. 4). Gewöhnt sich das Auge an die Lichtverhältnisse des Innenraums, tritt der Betrachter näher ans Glasfenster heran oder verändert sich die Beleuchtungssituation draussen z. B. durch das Vorbeiziehen eines Wolkenzuges, so wird das Bild plötzlich lesbar, der Betrachter erkennt das Dargestellte und wendet seine Aufmerksamkeit vorübergehend von der Oberfläche und der Materialität des Glasfensters ab und seinem Bildinhalt zu. Ermüdet er vom anstrengenden Lesen der oft komplexen gläsernen Bildfolgen, mutieren die Farbfenster wiederum zur leuchtenden Oberfläche und ihre Materialität schiebt sich erneut in den Vordergrund.

Daneben fördert aber auch die unverhüllte Materialität der Fenster das Oszillieren zwischen kurzem und langem Blick. Die sichtbar bleibenden materiellen Einzelteile, aus denen ein Glasfenster besteht, stehen nämlich oft seiner Illusions- und Bildwirkung entgegen. So können die horizontalen schwarzen Linien der Armaturen und Windeisen, welche die Glasbilder oft willkürlich durchschneiden (Abb. 6a, b), zwar beim Bildlesen durchaus willentlich für einige Zeit ausgeblendet werden. Der Beobachterblick wird aber früher oder später immer wieder durch eines dieser materiellen Elemente gestört. Dadurch wird die Aufmerksamkeit des Betrachters zurück auf das Medium respektive auf die schiere Materialität der Objekte gelenkt, was das erneute Umschalten vom schnellen Lesemodus zum Modus des faszinierten Schauens, zum langen Blick auf die materielle Oberfläche provoziert.

Materialität am Beispiel der Flumser Madonna

In der Folge soll am konkreten Beispiel einer romanischen Mariendarstellung gezeigt werden, wie sich die charakteristische unverhüllte Materialität des mittelalterlichen Glasfensters manifestiert und welche Bedeutung sie für das Verständnis des Glasbildes hat.

Die Marienscheibe aus Flums (Abb. 6; Farbabb. 3, S. 34) ist das älteste erhaltene figürliche Glasfenster der Schweiz.[27] Auch wenn der Begriff der «Glasmalerei» dies evoziert, ist die Madonnenfigur nicht mit Farbe *auf* Glas gemalt, so wie etwa bei der Tafelmalerei mit Pigmenten und Malmittel auf eine präparierte Holzunterlage gemalt wird – das Glasbild ist vielmehr weitgehend *mit* Glas und Bleiruten gemalt, wobei das gefärbte Hüttenglas[28] die Farben liefert[29] und die Bleiruten die Umrisse der Figur zeichnen. Zwar kommt auch in der Glasmalerei der Pinsel und das Schwarzlot zur Anwendung. Letzteres überdeckt aber das darunter liegende Glasstück nie ganz, es liefert lediglich schwärzlich-braune Schattierungen und opake Linienzeichnungen, sodass sich beim Glasfenster die materielle Beschaffenheit des Malgrundes – anders als beim Tafelbild – jederzeit unverhüllt manifestiert.

Die Farbigkeit eines Glasfensters entsteht durch das Zusammenfügen von Glasscherben und wird durch das vorgefertigt erworbene Glasmaterial bedingt.[30] Die Palette des Glasmalers ist somit auf die Farben beschränkt, die dem Glasmaler beim Kauf des Rohmaterials angeboten werden. Die Farbigkeit der Flumser Maria ist sehr schlicht. Nur vier Farben, weisses (genauer: durchsichtiges, leicht gelbliches), gelbes, blaues und rotes Glas wurden verwendet. Dieses Kolorit mit seiner hellen Dominante (helle Farbtöne und weisser Hintergrund) ist typisch für die frühe deutsche Glasmalerei, zum Beispiel für die berühmten Augsburger Propheten (nach 1132). Sie entspricht auch den Informationen, die der Mönch Theophil in seinem Glasmalereitraktat gibt: Ausdrücklich empfiehlt er für den Hintergrund die Farbe Weiss.[31] Auch die Palette der Farbgläser, die bei Theophil beschrieben wird, ist sehr beschränkt. Er nennt lediglich sechs Farben: weisses, safrangelbes, purpurfarbenes, grünes und blaues Glas, sowie ein Glas, das er «Galien» nennt (wohl ein Rot).[32]

Zwischen den einzelnen Farben des Glasfensters gibt es keine fliessenden Übergänge. Jede Farbe nimmt eine klar umrissene Fläche ein und wird durch die schwarze Linie der Bleiruten gerahmt. Auch wenn die Dominanz dieser schwarzen Linien durch die Wirkung des Durchlichtes etwas gemildert wird,[33] hat die Trennung der einzelnen Farben in klar konturierte Flächen doch eine starke Schematisierung der Zeichnung zur Folge, die einer effektiven Realitätssimulation entgegensteht.

Da dem Glasmaler keine Malfarben im Sinne der Pigmentmalerei zur Verfügung stehen, sind im Glasbild die Lippen, Wangen, Augen, Zierborten und Ornamentstreifen nur mit zeichnerischen Mitteln in Schwarzlotmalerei angedeutet und nicht farbig wiedergegeben. Eine derart kleinflächige Farbaufteilung wäre mit dem in Bleiruten gefassten Hüttenglas nur sehr schwer zu leisten gewesen. In manchen Partien des Glasbildes wird die schattierende Schwarzlotmalerei zwar durchaus zur Evozierung von Plastizität und Räumlichkeit und somit im Sinne einer Illusionswirkung eingesetzt, so etwa in den Gewandfalten. In anderen Bereichen, vor allem dem regelmässig geometrisch gemusterten roten Übergewand unterstreicht sie jedoch gerade die Flächigkeit des Glases und steht somit der Illusionswirkung entgegen.

Die angeführten technischen und materiellen Bedingungen, welche die künstlerische Freiheit des Glasmalers und die Illusionswirkung seines Werkes einschränken, sind nicht nur als Defizit zu werten, sie stellen vielmehr insofern einen Mehrwert dar, als sie die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Materialität lenken. Gerade dank seiner Materialität besitzt das Glasfenster aber ganz eigene und höchst wirksame Ausdrucksmöglichkeiten. Bei der Madonnenscheibe aus Flums ist dabei einmal an die leuchtende Qualität der Darstellung zu denken – Maria wird buchstäblich in ihrem himmlischen Lichtleib leuchtend dargestellt –, was ihr eine zwar nicht irdische, aber für den Gläubigen dadurch umso eindrücklichere Präsenz verleiht.

Der alternierende lange, fasziniert schauende und kurze, lesende Blick des Betrachters eröffnet dem Glasfenster zudem einen zusätzlichen Wirkungsbereich: Die Gottesmutter zeigt sich nämlich einerseits in der bildlichen Darstellung des Glasfensters dem schnellen, lesenden Blick. Anderseits ist aber auch der Blick auf die Oberfläche, auf die Materialität des Glasfensters für den eingeweihten mittelalterlichen Betrachter nicht nur ein ästhetisches Erlebnis, sondern besitzt daneben eine Bedeutungsdimension.[34] So konnte der Gläubige symbolisch das transparente Material Glas wie das Objekt Fenster selbst, das zwischen Innen und Aussen vermittelt, als ein Bild für Maria, die Vermittlerin zwischen Gott und den Menschen, verstehen.

Das Material Glas war in der Bibelexegese ein oft gebrauchtes Mariensymbol. Wegen seiner Lichtdurchlässigkeit stand das Glas vor allem für das Geheimnis der Inkarnation. Seine wohl bekann-

teste Formulierung hat die Vorstellung bei Bernhard von Clairvaux gefunden: «So wie der Glanz der Sonne das Glas(fenster) erfüllt und durchdringt, ohne es zu verletzen, und seine feste Form mit nicht wahrnehmbarer Subtilität durchstösst, ohne dass er es weder beim Eintritt noch beim Austritt verletzt, so betrat das göttliche Wort, der Glanz des Vaters, das jungfräuliche Gemach und trat dann aus dem geschlossenen Uterus wieder heraus [...].»[35] Das Bild vom Glas als Symbol für die Inkarnation reicht bis in patristische Zeit zurück und ist für das gesamte Mittelalter belegt.[36]

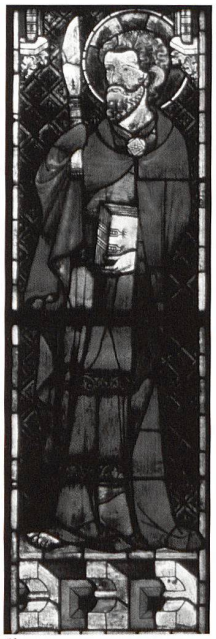
Wie im bereits besprochenen Text von Petrus von Roissy beruht auch der Vergleich zwischen Maria und einem Fenster auf der Vorstellung vom Glasfenster als materiellem Objekt und Teil der Raumhülle. Dieses Bild besitzt ebenfalls eine weit zurückreichende Tradition – so vergleicht bereits der heilige Fulgentius (6. Jh.) Maria mit einem Fenster, durch das der Geist Gottes auf die Erde gelangt sei.[37]

Als wäre es eine Illustration des Fulgentiustextes, ist im Flumser Marienbild die Taube als Symbol des Heiligen Geistes dargestellt, was für eine Mariendarstellung mit Kind ungewöhnlich ist. Sie wird von der Rahmung überschnitten und berührt mit ihrem Kopf das Haupt Marias. Maria ist also durch die Taube mit dem verbunden, was sich hinter der Rahmenbordüre befindet. Sie steht in Kontakt mit der göttlichen Sphäre, der die Taube angehört. In ihrer rechten Hand trägt die Gottesmutter hingegen ein rotes Kugelobjekt, das entweder die Welt oder die Frucht der Erbsünde bezeichnet und auf die irdische Existenz verweist. Diese Hand und das Kugelobjekt überschneiden die rahmende Ornamentbordüre und stossen so in den Betrachterraum vor. Dadurch steht Maria auch im Kontakt mit der irdischen Sphäre. Die Muttergottes nimmt in dieser Weise eine Mittlerstellung zwischen Diesseits und Jenseits ein, so wie auch das Glasfenster zwischen Innenraum und Aussenraum vermittelt.

Das Beispiel der Flumser Madonna macht somit deutlich, wie das Material, ohne das ein (Glas-)Bild nie denkbar ist, selbst zum Bedeutungsträger werden kann, der komplementär zur bildlichen Darstellung wirkt. Das Bild, das grundsätzlich immer ein ungenügendes Medium ist, um das Nicht-Darstellbare (das Göttliche) darzustellen, eröffnet so paradoxerweise gerade durch seine Materialität eine zusätzliche Möglichkeit, das Immaterielle materiell fassbar zu machen.

Dank ihrer spezifischen Materialität besitzen farbige Glasfenster Ausdrucksqualitäten, die sowohl in der Blütezeit des 12. und 13. Jahrhunderts als auch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf je eigene Weise höchst wirksam werden sollten. In beiden Epochen war die Sichtbarkeit des Materials besonders relevant. Diese wiederum fördert eine zwischen fasziniert schauendem und lesendem Blick oszillierende Wahrnehmungsweise, die durch die Technik des kleinteiligen Glasmosaiks noch zusätzlich begünstigt wird. Nicht zufällig haben sich moderne Künstler und Glasmaler unter dem Leitmotiv der Materialgerechtigkeit auf diese mittelalterliche Technik und auf einen Umgang mit dem Material Glas besonnen, den sie im Mittelalter vorbildlich verwirklicht sahen. Während sich die moderne Idee der Materialgerechtigkeit jedoch mehr auf die sinnliche Erscheinungsweise des Materials und ein damit verbundenes Ethos bezieht, standen im Mittelalter die metaphorischen Bedeutungen dieses Werkstoffs im Vordergrund.

6a



6b

6a, b Links: heiliger Petrus, um 1280/1295, Chor der Johanniterkirche von Münchenbuchsee; rechts: heiliger Bartholomäus, um 1340, Klosterkirche von Königsfelden. – Rahmenarkade und Petrusfigur werden auf Schulter- und Kniehöhe durch die zwei schwarzen horizontalen Linien der verstärkenden Windeisen durchschnitten. Die aus zwei Glasscheiben zusammengesetzte Bartholomäusfigur wird auf Hüfthöhe durch den breiten, dunklen Balken der eisernen Armatur zweigeteilt. Diese Elemente sind für die Bildrezeption störend, halten beim Beobachter jedoch das Bewusstsein für die Flächigkeit und die Materialität des Glasfensters wach.

Résumé

Nombreux sont les artistes et peintres verriers du XXe siècle qui, dans le sillage d'une esthétique matérialiste, se sont réclamés du Moyen Age. Leur regard s'orientait, certes de manière quelque peu unilatérale, par rapport à une perspective «adaptée au matériau», mais ce faisant, ils étaient remarquablement en avance sur l'histoire de l'art qui, en dehors des analyses technologiques, ne se préoccupait guère de cet aspect. Or, ces artistes modernes ignoraient la tension particulière existant entre la mise en scène du matériau et sa fonction représentative, bien que celle-ci soit inhérente aux œuvres médiévales et les caractérise de manière décisive. C'est cette tension que nous mettrons ici en évidence à l'exemple du vitrail roman de la *Vierge à l'Enfant* de l'église de Flums (SG).

Riassunto

Non sono pochi gli artisti e i pittori su vetro che nel XX secolo, nell'ambito di un'estetica materialista, si sono richiamati al Medioevo. Per quanto unilaterale, la loro prospettiva focalizzata sulla "verità dei materiali" ha notevolmente anticipato la ricerca storico-artistica, che a prescindere da studi di carattere tecnologico aveva dedicato fino ad allora scarsa attenzione ai materiali delle opere medievali. I moderni hanno però trascurato la peculiare tensione fra la messa in scena dei materiali e la funzione rappresentativa, che distingue e determina in misura decisiva le opere del Medioevo. Questa tensione è qui illustrata attraverso la vetrata romanica di Flums, raffigurante una Madonna con Bambino.

ANMERKUNGEN

Dieser Beitrag entstand im Rahmen des Nationalen Forschungsprogramms *Medienwandel – Medienwissen – Medienwechsel. Historische Perspektiven* der Universität Zürich. Der Leiterin des Teilprojektes «Kommunikation mit Bildern aus Glas, Licht und Farbe», Brigitte Kurmann-Schwarz, danken wir herzlich für die intensiven Diskussionen und für zahlreiche wertvolle Hinweise und Anregungen. Ebenso sei dem Vitrocentre Romont und seinem Direktor, Stefan Trümpler, für die Zusammenarbeit gedankt.

1 Günter Bandmann, «Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials», in: *Städel-Jahrbuch* NF 2, 1969, S. 75–100, hier S. 75.

2 Ebd., S. 76.

3 Wolfgang Kemp sieht in dieser Entwicklung, anders als Bandmann, nicht so sehr einen Ablösungsprozess vorliegen, als vielmehr den Versuch, neue Werkstoffe in den Kanon der klassischen Kunstmaterialien einzugliedern, vgl. Wolfgang Kemp, «Material der bildenden Kunst. Zu einem ungelösten Problem der Kunstwissenschaft», in: *Prisma. Zeitschrift der Gesamthochschule Kassel*, H. 9, 1975, S. 25–34, bes. S. 25.

4 In Bezug auf die Glasmalerei vgl. neuerdings vor allem Brigitte Kurmann-Schwarz, «Die Glasmalerei. Einleitung», in: Peter Kurmann (Hrsg.), *Die Kathedrale St. Nikolaus in Freiburg. Brennspiegel der europäischen Gotik*, Lausanne/Fribourg 2007, S. 158–161, hier S. 159–160.

5 Vgl. Wolfgang Brückner, «Dingbedeutung und Materialwertigkeit. Das Problemfeld», in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums und Berichte aus dem Forschungsinstitut für Realienkunde*, 1995, S. 14–21.

6 Karl Scheffer, «Einleitung», in: Gottfried Heinersdorff, *Die Glasmalerei. Ihre Technik und ihre Geschichte*, Berlin 1914, S. 11.

7 Vgl. auch Kurmann-Schwarz 2007 (wie Anm. 4), S. 159–160.

8 Heinersdorff 1914 (wie Anm. 6), S. 51–52.

9 Brief vom 22.12.1917: «Ich war ca. 5 Monate der Welt in Chartres verfallen und bin für mein Leben lang gezeichnet daraus hervorgegangen», zit. in: Maria-Katharina Schulz, *Glasmalerei der klassischen Moderne in Deutschland*, Frankfurt a. M./Bern/New York/Paris 1987, S. 166. Rückblickend notierte Freundlich 1935 zu seinem ersten Entwurf für ein Fenster: «Instinktiv und belehrt durch das Studium alter Glasmalerei aus dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert hatte ich auch trapezartige Flächen in dem Entwurf gemalt, und diese konnten durch den Diamanten leicht aus dem Glas geschnitten werden. Dies Erlebnis war für den Entwurf eines zweiten Fensters von grosser Bedeutung für mich. Es sollte aber für meine weitere künstlerische Entwicklung von noch grösserer Bedeutung werden, was ich damals allerdings noch nicht erkannte», aus: «Bekenntnisse eines revolutionären Malers», auszugsweise abgedruckt in: Uli Bohnen (Hrsg.), *Otto Freundlich. Schriften*, Köln 1982, S. 197–202, hier S. 197. Die Zitate sind nicht nur insofern interessant, als sie die Auseinandersetzung Freundlichs mit dem Mittelalter belegen, sondern die Wichtigkeit des Mediums Glasmalerei überhaupt für die Entwicklung der abstrakten Malerei veranschaulichen.

10 Brief vom 24.11.1927, zit. in: Schulz 1987 (wie Anm. 9), S. 173. Ausführlich zu Freundlich als Glasmaler vgl. ebd., S. 165–185. Ähnlich wie Freundlich betonte auch Ewald Mataré in seinem Tagebuch 1922 die Wichtigkeit der eigenhändigen Erfahrung mit dem Material im Sinne einer Materialgerechtigkeit: «Glasfenster machen und selbst malen und zusammensetzen ... das ist ein materieller Weg, aus dem der künstlerische Prozess aufbauend den Stil schaffen kann» (zit. n. ebd., S. 106).

11 *a bis z* (3. folge, blatt 30), S. 117, abgedruckt in: Uli Bohnen, Dirk Backes (Hrsg.), *Der Schritt, der einmal getan wurde, wird nicht zurückgenommen. Franz W. Seiwert. Schriften*, Berlin 1978. Zu den Glasbildern vgl. Laura L. Morris (Hrsg.), *Josef Albers. Glass, Color, and Light*, Ausstellungskat. Peggy Guggenheim Collection, Venedig; Josef Albers Foundation, Orange, New York 1994.

12 Vgl. WVZ-Nr. 4–12, in: *Franz W. Seiwert. 1894–1933. Leben und Werk*, Text und Werkverzeichnis von Uli Bohnen, Ausstellungskat. Kölnischer Kunstverein u.a., Köln 1978, S. 114–115, weitere Abbildungen in Schulz 1987 (wie Anm. 9), Abb. 64–67.

13 So den Artikel «Das Bauhaus in Dessau», in: *Westdeutsche Bauschau*, 2. Jg., Nr. 27, 1927, abgedruckt in: ebd., S. 239–243; ebenso den Artikel «Gibt es eine neue Architektur?», in: *Westdeutsche Bauschau*, 1. Jg., Nr. 19 (1. Juni 1927), abgedruckt in: Bohnen/Backes 1978 (wie Anm. 11), S. 56–59.

14 Möglicherweise war Seiwert die Identifizierung Rogers von Helmarshausen mit dem Autor des Handbuchs, der sich selbst «Theophilus» nannte, bekannt; sie wurde erstmals 1874 vorgenommen. Als gesichert gilt sie erst seit der Studie von Eckhard Freise: «Zur Person des Theophilus und seiner monastischen Umwelt», in: Anton Legner (Hrsg.), *Ornamenta Ecclesiae* 1, Ausstellungskat. Schnütgen-Museum in der Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln, 1985, S. 357–362. Neuerdings wurden jedoch wieder berechtigte Zweifel an der Identifizierung laut – vgl. Hiltrud Westermann-Angerhausen, Andreas Speer, «Ein Handbuch mittelalterlicher Kunst? Zu einer relecture der *Schedula diversarum artium*», in: Christoph Stiegemann, Hiltrud Westermann-Angerhausen (Hrsg.), *Schatzkunst am Aufgang der Romanik. Der Paderborner Dom-Tragaltar und sein Umkreis*, München 2006, S. 249–258.

15 Selbst für Heinersdorff schien es noch eine wichtige Quelle darzustellen. Siehe Heinersdorff 1914 (wie Anm. 6), S. 14.

16 Vgl. Maurice Denis, *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré. 1914–1921*, Paris 1922.

17 Vgl. *Alfred Manessier. Les vitraux – die Glasmalereien*, hrsg. vom Musée Suisse du Vitrail, Romont, und Centre International du Vitrail, Chartres, Bern 1993, S. 49.

18 «Gott ist Licht» (Gespräch zwischen Pierre Encrevé und Alfred Manessier vom 16.08.1992), abgedruckt in: Manessier 1993 (wie Anm. 17), S. 21. Der abstrakte Maler Willi Baumeister äussert sich in seiner 1947 erstmals publizierten Abhandlung «Das Unbekannte in der Kunst» in Zusammenhang mit den Kathedralfenstern zur Reinheit der Farbe in der Glasmalerei: «In der Glasmalerei hat die reine Farbe verbunden mit den Kontrasten von farblosem Glas und mit der dunklen Verbleiung ihre besondere Domäne. Die Fenster der Kathedralen

bringen mittels des durchfallenden Lichtes eine weitgehend reine Farbkraft zustande.» (ders., *Das Unbekannte in der Kunst*, 2. Aufl. Köln 1960, S. 54).

19 Brief vom 23. Oktober 1948, abgedruckt in: Manessier 1993 (wie Anm. 17), S. 25.

20 Manessier 1993 (wie Anm. 17), S. 26. Zu Manessier und seinem Streben nach Materialgerechtigkeit vgl. auch Kurmann-Schwarz 2007 (wie Anm. 4), S. 160; ausserdem dies., «Die Fenster von Alfred Manessier», in: Kurmann 2007 (wie Anm. 4), S. 181–185, bes. S. 185.

21 Kessler spricht von «overt materiality», zit. in: Herbert L. Kessler, *Seeing Medieval Art*, Toronto 2004, S. 19. Wir benutzen in der Folge den davon inspirierten deutschen Ausdruck «unverhüllte Materialität».

22 Dies hat beispielsweise Bruno Reudenbach für die Schatzkunst gezeigt: Bruno Reudenbach, «‹Gold ist Schlamm›: Anmerkungen zur Materialbewertung im Mittelalter», in: Monika Wagner, Dieter Rübel (Hrsg.), *Material in Kunst und Alltag*, Berlin 2002, S. 1–12, bes. S. 1–5.

23 Vgl. z. B. die frühen Quellen, die Josef Ludwig Fischer, *Handbuch der Glasmalerei*, Leipzig 1937, S. 1–15, zitiert und die bei Rüdiger Becksmann, *Vitrea dedicata. Das Stifterbild in der deutschen Glasmalerei des Mittelalters*, Berlin 1975, S. 58–65 angegebenen Textstellen. Vgl. auch die Kommentare des Abtes Suger von Saint-Denis zu seinen Glasfenstern: *De consecratione*, 301–302, sowie *De administratione*, 1208–1210, in: Andreas Speer, Günther Binding (Hrsg.), *Abt Suger von Saint-Denis. Ausgewählte Schriften. Ordinatio, De consecratio, De administratione*, 2. Aufl. Darmstadt 2005, S. 224, 362. Zur Rolle der Materialität in Sugers Texten vgl. u. a.: Martin Büchsel, *Die Geburt der Gotik. Abt Sugers Konzept für die Abteikirche Saint-Denis*, Freiburg i. Br. 1997, S. 84–91.

24 Zur Bedeutung des anonymen *Speculum Ecclesiae*, des *Rationale divinorum officiorum* des Guillelmus Durandus und des *Manuale de misteriis ecclesiae* des Petrus von Roissy für das Verständnis mittelalterlicher Glasfenster vgl. Brigitte Kurmann-Schwarz, «‹Fenestre vitree...siginificant Sacram Scripturam›. Zur Medialität mittelalterlicher Glasmalerei des 12. und 13. Jahrhunderts», in: Rüdiger Becksmann (Hrsg.), *Glasmalerei im Kontext. Bildprogramme und Raumfunktionen. Akten des XXII. Internationalen Colloquiums des Corpus Vitrearum*, Nürnberg 2005, S. 61–73.

25 «Fenestre vitree que sunt in ecclesia per quas ventus et pluuia arcentur et claritas solis transmittitur significant sacram scripturam que a nobis nociua repellit et nos illuminat. Hee fenestre latiores interius sunt et exterius strictiores, quia misticus sensus amplior est intellectu literali. Vel per fenestras intelliguntur sensus corporis, qui exterius debent coartari, ne mors intret per fenestras, ne vanitates hauriant, et intus dilatari, ut delectentur in spiritualibus. Sunt autem fenestre quadrate in inferiori, quia prelati debent quadrari in virtutibus. Sunt et rotunde in superiori, quia debent perfecti esse, et pro eternis Deo seruire, qui est Alpha et Omega. Sunt magne et sunt parue, quia non omnes sunt eiusdem capacitatis. Fragilitas vitri significat quod tesaurum istum habemus in vasis fictilibus. Unde Apostolus in IIa ad Corinthios: Tesaurum istum habemus in vasis fictilibus.» Zit. in: Marie-Thérèse d'Alverny, «Les Mystères de l'église, d'après Pierre de Roissy», in: Pierre Gallais, Yves-Jean Riou (Hrsg.), *Mélanges offerts à René Crozet*, Bd. 2, Poitiers 1966, S. 1085–1104, hier S. 1095–1096.

26 Aleida Assmann, «Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose», in: Hans Ulrich Gumbrecht, Karl Ludwig Pfeiffer (Hrsg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a. M. 1995, S. 237–251.

27 Die um 1200 zu datierende Glasscheibe, die aus dem Chor der St. Jakobskapelle bei Schloss Gräplang ob Flums stammt, befindet sich heute im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich. Vgl. Ellen J. Beer, *Die Glasmalereien der Schweiz vom 12. bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts*, Basel 1956 (Corpus Vitrearum Schweiz 1), S. 17–22, und zuletzt Helga Schmied-Neukomm, «Le vitrail de Flums: Iconographie et culte marial», in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 47, 1990, S. 213–234 (beide mit Angaben zu der älteren Literatur).

28 Hüttenglas ist in der flüssigen Masse gefärbtes Glas, das für Glasfenster zu Kugeln geblasen und danach zu flachen Platten weiterverarbeitet wurde. In den deutschsprachigen Regionen war im Mittelalter das Zylinder-Blas-Verfahren vorherrschend und auch für das gläserne Rohmaterial der Flumser Madonna wurde wahrscheinlich dieses Verfahren benutzt. Dabei wurde die geblasene Glaskugel zu einem länglichen Zylinder verformt, der anschliessend aufgeschnitten und zu einem Rechteck geglättet wurde, vgl. Sebastian Strobl, *Glastechnik des Mittelalters*, Stuttgart 1990, S. 27 und S. 55–59.

29 Die einzige Ausnahme ist das ab 1300 aufkommende Silbergelb. Dieses ist im Mittelalter die einzige *bunte* Farbe, die mit dem Pinsel auf das Glasstück aufgetragen werden kann. Vgl. zum Silbergelb zuletzt Claudine Lautier, «Die Erfindung des Silbergelbs in der Glasmalerei», in: *Kölner Domblatt, Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins* 64, 1999, S. 227–260.

30 Obwohl Theophilus in seiner *Schedula* die Glasherstellung als ein Teil des Arbeitsgebiets des Glasmalers beschreibt, muss man fürs Mittelalter davon ausgehen, dass die Glashütten in der Realität örtlich und personell von den Glasmalerateliers getrennt waren. Vgl. dazu Ivo Rauch, «Anmerkungen zur Werkstattpraxis in der Glasmalerei der Hochgotik», in: *Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaus (1248–1349)*, hrsg. von Hiltrud Westermann-Angerhausen, in Zusammenarbeit mit Carola Hagnau, Claudia Schumacher und Gudrun Sporbeck, Ausstellungskat. Schnütgen-Museum in Zusammenarbeit mit dem Corpus Vitrearum Deutschland, Freiburg i. Br., Köln 1998, S. 103–106, bes. S. 104.

31 Vgl. Erhard Brepohl, *Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk, Bd. 1: Malerei und Glas*, Köln/Weimar/Wien 1999, S. 157.

32 Vgl. dazu Fischer 1937 (wie Anm. 23), S. 198, und Brepohl 1999 (wie Anm. 31), S. 189–193.

33 Die leuchtenden Farbflächen dehnen sich durch die Wirkung des Lichtes etwas aus, sie «fressen» optisch an den Rändern der opaken Flächen, sodass die schwarzen Linien der Bleie im Durchlicht etwas dünner erscheinen als im Auflicht.

34 Vgl. dazu die etwas zugespitzte Formulierung von Bandmann über die Rolle der Materialität im «idealistischen ästhetischen System», zu dem er auch das Mittelalter zählt: «[...] es handelt sich niemals um Würdigung des Materials wegen seiner sinnlich wahrnehmbaren stofflichen Qualitäten. Wo diese frei zur Wirkung gebracht werden, sind vielmehr die metaphorischen Qualitäten bestimmend [...]», in: Günter Bandmann, «Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts», in: Helmut Koopmann, J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth (Hrsg.), *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert* 1, Frankfurt a. M. 1971, S. 129–157, hier S. 134.

35 «Sicut splendor solis vitrum absque laesione perfundit et penetrat eiusque soliditatem insensibili subtilitate pertraicit nec cum ingreditur, violat nec, cum egreditur, dissipat: sic Dei verbum, splendor Patris, virginum habitaculum adiit et inde clauso utero prodiit [...]». Zit. in: Anselm Salzer, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters*, Linz 1893, S. 74.

36 Vgl. die zahlreichen Belege bei Salzer 1893 (wie Anm. 35), S. 71–74.

37 Vgl. Fulgentius, zit. nach Thomas Livius, *The blessed virgin in the Fathers of the First Six Centuries*, London 1893, S. 138. Für spätere Belege vgl. Salzer 1893 (wie Anm. 35), S. 525–526.

ABBILDUNGSNACHWEIS

1: Landschaftsverband Rheinland / Rheinisches Landesmuseum Bonn. – 2: © 2007 by ProLitteris, 8033 Zürich; Foto Angela Schiffhauser. – 3: Vitrocentre Romont (Yves Eigenmann, Fribourg). – 4: Archiv Peter Kurmann. – 5: Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Neg. COL-22717 – 6a, b: Brigitte Kurmann-Schwarz

ADRESSE DER AUTORINNEN

Dr. Christine Hediger /
Angela Schiffhauer, MA,
Vitrocentre Romont, Au Château,
CP 225, CH-1680 Romont