

Zeitschrift: Schaffhauser Beiträge zur Geschichte
Herausgeber: Historischer Verein des Kantons Schaffhausen
Band: 73 (1996)

Artikel: Zwei Glasgemälde aus der Mitte des 16. Jahrhunderts für den Schaffhauser Münzmeister Werner Zentrgraf
Autor: Trümpler, Stefan
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-841622>

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: 23.12.2025

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

Zwei Glasgemälde aus der Mitte des 16. Jahrhunderts für den Schaffhauser Münzmeister Werner Zentgraf

STEFAN TRÜMLER

1. Der Stifter

1563 und 1565 liess der Münzmeister der Stadt Schaffhausen, Werner Zentgraf, zwei Glasgemälde anfertigen, die eine erneute Betrachtung verdienen (Abb. 1 und 2). Das frühere wird heute im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich, das zweite im Münzkabinett des Bodemuseums in Berlin aufbewahrt. Beide Scheiben sind publiziert, man schenkte aber nur der auf ihnen abgebildeten Münzherstellung Aufmerksamkeit.¹ Die Scheiben wurden nie miteinander und auch nicht mit anderen, verwandten Werken verglichen, kunstgeschichtliche Fragen blieben ausgeklammert. Die beiden Glasmalereien sind Zeugen einer spannenden Lebensphase des Schaffhauser Münzmeisters.² Während der gut zehn Jahre seit seiner Übersiedlung aus Konstanz, wo sein Vater Münzmeister war, hatte Zentgraf ein blühendes Geschäft aufgebaut und sich ein hervorragendes Beziehungsnetz geknüpft. Als Pächter der Münzstätte, der «Münz» von Schaffhausen, blickte er auf eine Zeit ausserordentlicher Produktivität zurück, die ihm zweifellos einen entsprechenden Gewinn

1 Denis R. Cooper, *The Art and Craft of Coin Making*, London 1988, S. 35f. Jenny Schneider, *Glasgemälde*. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich, Stäfa 1970, S. 110f, Nr. 312. Schweizerisches Landesmuseum Zürich, 76. Jahresbericht 1967, S. 17, 52 und Abb. 19. Hans Ulrich Geiger, Eine unbekannte Glasscheibe des Schaffhauser Münzmeisters Zentgraf von 1563, in: *Schweizer Münzblätter* 17, 1967, S. 111–114. Friedrich Wielandt, *Schaffhauser Münz- und Geldgeschichte*, Schaffhausen 1959, S. 80f und Frontispiz. R. Walther, Die Entwicklung der europäischen Münzprägetechnik von den Karolingern bis zur Gegenwart, in: *Deutsches Jahrbuch für Numismatik* 2, 1937, S. 139–144. Theodor Demmler und Friedrich von Schrötter, Das Glasgemälde der Schaffhauser Münzstätte von 1565, in: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 54, 1933, S. 255–261. Zum Erhaltungszustand: Der Scheibe im Landesmuseum wurden im späten 19. Jahrhundert das Gebälk mit dem Putto, bei der letzten Restaurierung nur kleine Splitter angefügt. Im Glasgemälde in Berlin ist das Wappen Zentgraf in der linken unteren Ecke eine Ergänzung des frühen 20. Jahrhunderts.

2 Zum Folgenden Wielandt (Anm. 1), S. 74ff.

einbrachte. Am grossen Geldausstoss zwischen etwa 1557 und 1562 war ein weiterer, einflussreicher Mann offenbar massgeblich mitbeteiligt, Benedikt Stokar, Handelsherr und Financier mit sehr umstrittenen Praktiken im Münzgeschäft. Stokar investierte in die Schaffhauser Münzherstellung. Zu Beginn von Zentgrafs hiesiger Tätigkeit war er der Münzverleger. Er bezahlte den Münzmeister, beschaffte das Silber und regelte den Vertrieb der Geldstücke. Einiges scheint dabei undurchsichtig gewesen zu sein. 1559 und 1561 warf man Stokar auf der Tagsatzung vor, Pensionszahlungen für Solddienst, riesige Summen in guter Währung, die aus Frankreich über ihn überwiesen wurden, in der Schweiz in schlechtem Geld ausgezahlt oder sogar umgemünzt zu haben. Letzteres könnte unter anderem in Schaffhausen stattgefunden und die Münz der Stadt in Verruf gebracht haben. Stokar war an weiteren Münzstätten beteiligt, etwa derjenigen von Solothurn, und die Vorwürfe richteten sich auch gegen den Münzmeister von Luzern. Beide Münzen und ihre Meister werden auch in unserem Zusammenhang noch eine Rolle spielen. Im Rat von Schaffhausen wird 1562 jedenfalls ein Vorstoss zu einer neuen Münzordnung unternommen, welche die private Bereicherung an der städtischen Geldprägung in Schranken weisen soll. Auch am Münzmeister gehen die Anschuldigungen nicht spurlos vorbei. Man warnt ihn, nicht in die eigene Tasche zu wirtschaften, sonst müsse er für die Stadt im Anstellungsverhältnis münzen. Die Geldherstellung kommt nach diesen Missbräuchen in Schaffhausen während mehrerer Jahre fast vollständig zum Erliegen.

Dass bis 1573 fast nichts mehr geprägt wird, hat aber auch andere Gründe, die uns hier nur am Rande beschäftigen können. Schaffhausen steht wie andere Städte im Grenzgebiet zwischen dem Reich und der Eidgenossenschaft, vor allem Konstanz und St. Gallen, im Spannungsfeld zweier ganz unterschiedlicher Münzsysteme, kann sich weder dem einen noch dem anderen ganz angleichen und verzichtet daher phasenweise ganz einfach auf die eigene Geldherstellung. Zudem hält der Kaiser Silber zurück, auf dessen Einfuhr die Eidgenossen angewiesen sind, um diese zur Übernahme der neuen Münzordnung des Reichs zu zwingen. Die Gründung einer neuen Münze in Thann im Elsass trägt zur Verknappung des Silbers in der Region bei.

Aus dieser Situation erklärt sich Zentgrafs berufliche Neuorientierung in der Zeit der beiden Scheibenstiftungen. Er verlegt seine Tätigkeit dorthin, wo Bedarf ist, und wird 1563 Münzmeister in Thann, im folgenden Jahr in Kolmar und Freiburg im Breisgau. 1572 bewirbt er sich um die Münzmeisterstelle in Konstanz, erhält sie aber offenbar nicht. Zentgraf muss stets den Wohnsitz und das Amt in Schaffhausen behalten haben, vielleicht wurden auch gewisse auswärtige Aufträge in der Schaffhauser Münze ausgeführt. Dank der Ausweitung der Geschäfte dürfte es ihm trotz der Flaute in Schaffhausen gut gegangen sein. Seine weitreichenden Beziehungen und die Unterstützung einflussreicher Kreise waren Zentgraf dabei sicher hilfreich. Von seinem engen Verhältnis zu Benedikt Stokar war bereits die Rede. Eine wichtige Rolle spielte aber wahrscheinlich auch Veronika Peyer, seine Frau aus vornehmer Familie.

Bevor wir auf die Glasgemälde, in denen sich ja meist besondere Gegebenheiten aus dem beruflichen und gesellschaftlichen Leben der Stifter widerspiegeln, näher eingehen, verfolgen wir kurz das spätere Schicksal des Schaffhauser Münzmeisters. Es scheint sich mit einer zweiten Heirat dramatisch zu wenden. Von 1570 bis 1584 hatte er ein Haus an der Repfergasse besessen und 1582 die noch heute erhaltene, stattliche «untere Münz» an der Beckenstube erbaut. 1588 endet sein Mandat in Freiburg (Breisach wurde schon 1573 aufgegeben). 1589 finden im Zug einer neuen Münzordnung auch in Schaffhausen Beratungen darüber statt, ob man ihm sein Amt wegnehmen und seinem Sohn übertragen soll. Der Sohn Hans Jakob ist mit der Tochter des wohlhabenden Bürgermeisters Dietegen von Wildenberg, genannt Ringk, verheiratet. Wir dürfen daraus erneut auf das Ansehen und auf die hervorragende gesellschaftliche Stellung des Münzmeisters schliessen. Vater und Sohn werden schliesslich Partner, 1589-93 prägen sie zusammen. 1590 verkauft der alte Münzmeister Gerät (aus der Münze zu Freiburg?). Was war geschehen? Barbara Wissler, mit der sich der bejahrte Zentgraf um 1584 vermählt hatte, fällt durch dunkle Machenschaften und Zauberei auf und treibt offenbar auch in den Geldgeschäften ihres Mannes ihr Unwesen. Das Paar ist hoch verschuldet, die Frau flieht 1593 aus der Stadt. Ein Jahr später muss dem Münzmeister und seiner Frau der Prozess gemacht werden. Zu lebenslänglicher Haft verurteilt, verdanken sie die Freilassung ihrem hohen Alter und, noch immer, der Fürbitte angesehener Persönlichkeiten (*unser baiden syzt fründtschaften und anderer fürnemer ehrlicher lüthen angewendt ganz thringenlich, flehlich, demüetig und fründtlich hochflyssigs fürpitten*)³ bei Urfehde und Verweis aus der Stadt. Wir vernehmen nichts mehr über sie.

2. Die Geldherstellung auf Scheiben zweier Zeit- und Berufsgenossen Zentgrafs

Die beiden Glasgemälde für Werner Zentgraf aus den Jahren 1563 und 1565 sind der Ausführlichkeit wegen, mit der die Arbeitsschritte der Geldherstellung vorgeführt werden, besonders bemerkenswert. Sie gehören zu den frühesten bildlichen Darstellungen, die nicht nur einen allgemeinen Blick in die Münzstätte gestatten, sondern mit didaktischer Absicht und schrittweise die Entstehung des Geldstücks von der Schmelze bis zur Prägung vorstellen. Über die Abfolge und das Verständnis der Szenen war man sich bisher aber nicht ganz einig. Beschreibungen aus jener Zeit fehlt es dazu offenbar an Details. Zwei bisher unbeachtete Scheiben aus denselben Jahren und dazu noch von Münzmeistern, mit denen Werner Zentgraf in enger Verbindung gestanden haben muss, geben einige Aufschlüsse. Es sind

3 Wielandt (Anm. 1), S. 84. Vgl. Roland E. Hofer, Individuelle Krisenbewältigung in der Frühen Neuzeit, in: Schaffhauser Beiträge zur Geschichte 73, 1996, S. 207–212.

Stiftungen des Jacob Ulrich (von Solothurn?) und des Luzerner Münzmeisters Onofrius Wonlich von 1561 und 1568 (Abb. 3 und 4).⁴ Sie folgen dem gängigsten Bildtyp der Schweizer Glasmalerei jener Epoche, mit dem Mann in wichtiger Postur vor seiner immer etwas kleineren Frau, die ihm den «Willkommbecher» anbietet. Hinter den Paaren und ihren Wappen erhebt sich eine Architektur mit geradem Gebälk, darüber liegt ein Oberbild in ganzer Breite der Scheibe. In den Oberlichtern liessen auch diese Münzmeister die wichtigsten Arbeiten der Geldfabrikation darstellen, dem Format der Bildfelder entsprechend in ununterbrochener, waagerechter Abfolge. Der Vergleich mit den beiden Scheiben seiner Berufskollegen führt übrigens deutlich vor Augen, wie originell die vom Schaffhauser bestellten Werke sind. Dieser mag den Glasmalern genau gesagt haben, dass er etwas Besonderes, und wie er es haben wollte, und er dürfte dafür auch einiges mehr zu zahlen bereit gewesen sein.

Die Abläufe der Münzherstellung beginnen auf der Scheibe Ulrichs rechts, auf jener Wonlichs links. *Das Erschmelzen der Münzlegierung* (Ulrich): Ein Münzlehrling, der an seiner traditionellen Kopfbedeckung, einer Narrenkappe, erkennbar ist, überwacht den Schmelzvorgang. In der oberen Öffnung eines kleinen Ofens steht der Tiegel.⁵ *Das Giessen der Zaine* (Ulrich): Die Silberlegierung wird in einen mit Leinwand bespannten «Giessbogen» in Form einer länglichen Schüssel gegossen, der zur Abkühlung des Metalls in Wasser getaucht wird. Nach dem Guss werden die Metallstäbe, die «Zaine», zum völligen Erkalten offenbar in den Wasserdampf gekippt. *Das Strecken der Zaine* (Ulrich und Wonlich): Die Metallstäbe werden dünn ausgehämmert. Der Münzarbeiter bedient sich in beiden Bildern einer vieleckigen Unterlage und eines hakenartigen Instruments zum Festhalten des Zains — es ist dies der «Münzhaken», der die Wappen der Münzmeister zierte. *Das Benetzen und Justieren der Schrötlinge* (Ulrich und Wonlich): Die zuvor gestückelten Metallplatten oder Streifen werden rund geschnitten und erhal-

4 Scheibe des Jacob Ulrich, 1561: Vorweisung 1973 aus dem Kunsthandel im Schweizerischen Landesmuseum, SLM Neg. 94709. Nach Ruedi Kunzmann, *Die Münzmeister der Schweiz*, Wallisellen 1987, S. 71, wird 1577 in Solothurn ein «Jakob der Münzer» erwähnt. Da offenbar zu dieser Zeit kein anderer Münzmeister dieses Namens bekannt ist und das Glasgemälde stilistisch eng mit Arbeiten eines Solothurner Glasmalers verwandt ist (Scheibe des Urs Wyss von 1567 im Historischen Museum Blumenstein, Solothurn, Inv. 1924.34), könnte es sich tatsächlich um den Münzmeister dieser Stadt handeln. Scheibe des Onofrius Wonlich, 1568: Paul Boesch, *Die alte Glasmalerei in St. Gallen*, St. Gallen 1956, S. 20, Tafel 2, Abb. 11. SLM Neg. 26070. Ein weiteres Glasgemälde mit einer Darstellung der Münzprägung im Fenster des Heiligen Eligius im Mailänder Dom sei nur der Vollständigkeit halber erwähnt: Caterina Pirina, *Le vetrate del Duomo di Milano*, Corpus Vitrearum Medii Aevi, Italia IV, Lombardia 1, Mailand 1986, S. 278f.

5 Ein sehr ähnlicher Ofen auf den Darstellungen aus der Konstanzer Münze (siehe unten) ist ein Probierofen, mit dem nach der Prägung die Legierungen überprüft werden. Es könnte sein, dass in der Ulrich-Scheibe der durch einen Bleisteg abgetrennte rechte Teil des Oberbildes ursprünglich den linken Abschluss des Szenenfolge bildete. Die linke Partie des Oberlichts ist sicher am unteren Rand stark beschnitten worden. Wenn man sie nach rechts rückt, ergibt sich eine offensichtliche Symmetrie im ganzen Oberbild, mit der Münzwaage, dem Oculusfenster und der Weinkanne (mit dem Solothurnerwappen?) in der Scheibenmitte.

ten dabei das richtige Gewicht. Der Münzmeister selbst oder sein Vertrauter verrichten wohl diesen entscheidenden Vorgang, auf der Scheibe Wonlichs ist dieser Mann denn auch durch sein Barett vor den anderen ausgezeichnet. Die Scheibe Ulrichs zeigt nur den Arbeitsplatz mit der Waage. *Das Quetschen der Schrötlinge* (Wonlich): Halb verdeckt durch die Hellebarte des Münzmeisters ist ein Geselle erkennbar, der mit einem Hammer ausholt. Seine Arbeit kann nur die des Plättens der zugeschnittenen Schrötlinge sein. *Das Glätten der Ränder* (Wonlich): Ein weiterer Geselle klopft die Ränder einer Stange von Münzen, die er mit einer speziellen Zange zusammenhält, mit einem Holzschlegel glatt. *Das Prägen der Münzen* (Ulrich und Wonlich). Im letzten Arbeitsgang werden die vorbereiteten Schrötlinge «gemalt», d.h. zwischen dem Unter- und Oberstempel mit den eingravierten Münzbildern geprägt.

Erstaunlicherweise scheinen sich die beiden Bilderfolgen zu ergänzen. Die Scheibe von Jakob Ulrich ist bezüglich der ersten, jene von Onofrius Wonlich bezüglich der letzten Schritte der Münzherstellung ausführlicher. Es gibt auch ganz offensichtliche formale Verbindungen, beispielsweise die kistenartigen, in der Perspektive viel zu tief gezeichneten Werkbänke und die Reihe gleichförmiger Butzenfenster in der Rückwand. Dass die beiden Oberbilder tatsächlich aufeinander Bezug nehmen sollten, weil die Scheiben für denselben Ort gestiftet wurden und nebeneinander zu sehen waren, ist unwahrscheinlich. Die Stiftungsdaten liegen dazu wohl zu weit auseinander, die Maler sind sicher nicht dieselben und die wichtigsten Arbeitsschritte kämen doch zweimal vor. Man könnte sich vielmehr fragen, ob nicht die beiden Glasmaler ihre Einzelbilder aus derselben umfangreicheren Darstellung der Münzproduktion auswählten. Unter den Münzmeistern könnte eine solche Vorlage zirkuliert haben oder durch Kopien verbreitet gewesen sein. Sie wäre den Glasmalern für die wohl nicht allzu häufigen Aufträge zur Verfügung gestellt worden, was Übereinstimmungen nicht nur zwischen den betrachteten, sondern auch mit den beiden Scheiben Werner Zentgrafs erklären würde. Auf Vorlagen mit Berufsdarstellungen werden wir später etwas näher eingehen.

3. Die Münzherstellung auf den Scheiben Werner Zentgrafs

Ausgehend von den zwei einfachen Bildreihen, über deren Abfolge kaum Zweifel bestehen, lässt sich vor allem die reichere Darstellung auf dem Glasgemälde Zentgrafs in Berlin problemlos verstehen (Abb. 1). Es wird auch sehr schnell klar, dass dieses in einem einfachen und logischen Ablauf gelesen werden will. Die Szenenfolge beginnt unten links, führt über das Mittelbild im obersten «Stockwerk» in der Mittelreihe nach unten und in der rechten Reihe wieder hinauf. Sie ist gegenüber den oben betrachteten um zwei Arbeitsschritte erweitert, und an mehre-

ren Stellen wird der Arbeitsplatz und das, was dort geschieht, etwas ausführlicher gezeigt. Durch einen glücklichen Zufall können wir viele der wirklichkeitsgetreu abgebildeten Werkzeuge mit den Namen bezeichnen, die sie zur Zeit Zentgrafs in der Münz von Schaffhausen trugen. Im Staatsarchiv blieb das Inventar erhalten, das 1596 bei der Übernahme der Münzstätte durch den Nachfolger angelegt wurde.⁶ Die Berliner Scheibe führt folgende Arbeitsschritte vor: Das *Schmelzen und Giessen*: Im Gegensatz zur Darstellung auf der Scheibe Ulrichs scheint es, als würde hier das Schmelzgut mit der «Giesskelle» in eine Form gegossen, die der sitzende Mann in den Händen hält (die «Ysin Ingüss» des Inventars?). Das *Strecken des Zains* wird hier zu zweit ausgeführt. Beim nächsten, zusätzlichen Arbeitsschritt muss es sich um ein weiteres Plätten oder eher noch um das *Stückeln des Zains* handeln. Das *Benehmen und Justieren* der Silberplättchen obliegt einem Mann, dem als einzigem der Vorzug eines Kissens auf der Werkbank gewährt ist und der durch seine reich geschlitzte Kleidung auffällt. Es könnte auch hier der Stifter selbst sein, der den Geldstücken mit der Benehmschere (im Inventar sind «15 Stockh Schären klain und gross» aufgeführt) und der Justierwaage («2 klainer Münzwagli») das geforderte Gewicht gibt. Die Bilderserie wäre bewusst so angelegt worden, dass der wichtige Vorgang an diese prominente Stelle im Glasgemälde zu liegen kam. Das *Quetschen der Schrötlinge* unter beziehungsweise nach dem Justieren (das Inventar zählt «17 Quätschhämmer»). Das *Glühen der Schrötlinge*: Hans Ulrich Geiger hatte sicher recht, wenn er die Arbeit, die der Münzlehrling am offenen Feuer verrichtet, mit diesem Arbeitsgang identifizierte. Im Verlauf eines Schmiedeprozesses muss das Metall zur Verhinderung der Grobkornbildung wiederholt stark erhitzt werden. So hat dieses Bild nach dem Quetschen der Schrötlinge und vor den zwei nächsten Schmiedevorgängen in der Abfolge seinen richtigen Platz (im Werkzeugverzeichnis sind «4 Glüyschuflen» genannt). Das *Rundieren*: Die Geldstücke werden mit einem der «6 Isin münztz rundierer oder Zangen» zusammengehalten und mit einem «hammer zum Rundieren» bearbeitet. Weitere Schrötlinge sind in einer schmalen Kiste aufgereiht. Das *Prägen der Münzen* bildet den Abschluss des Arbeitsprozesses. Auf dem Glasgemälde Zentgrafs im Landesmuseum (Abb. 2) ist der technische Ablauf dagegen nicht ganz klar. Dazu trägt ein erhaltungsgeschichtliches Problem bei. Die Scheibe wurde im Handel in zerlegtem, unverbleitem Zustand erworben.⁷ Im Gegensatz zu den betrachteten Beispielen ist es daher nicht ganz ausgeschlossen, dass die Szenenfolge ursprünglich anders war. Allerdings gibt es nur eine Möglichkeit der Umstellung: Die beiden seitlichen Bildpfeiler könnten vertauscht sein. Die Lage der Bilder in den Pfeilern ist jedoch die richtige. Der linke Pilaster

6 Max Bendel, Schaffhauser Goldschmiede des 15. und 16. Jahrhunderts, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde 38, 1936, S. 208.

7 Freundliche Mitteilung von Frau Sibyll Kummer-Rothenhäusler, Zürich. Die Scheibe wurde vom Glasmaler Fritz Dold (Vater) zusammengesetzt und kürzlich im Schweizerischen Landesmuseum nochmals restauriert.

besteht aus einem Glasstück. Weil auch die beiden Szenen auf der rechten Seite durch einen Fries mit einem Eierstab voneinander getrennt sind, befinden sie sich innerhalb des Pfeilers an ihrer ursprünglichen Stelle. Die ungleichen Hälften des Oberbildes konnten ebenfalls nur so wie heute nebeneinandergesetzt sein, da die Form der Glasstücke dem Gebälk über dem Wappenbild folgt. Hingegen sind die beiden Pilasterbasen mit den Blattvoluten sicher seitenvertauscht und stehen auf dem Kopf.

Dazu kommt eine weitere Besonderheit. Die beiden seitlichen Bildrahmen sind nicht gleich breit. Die Scheibe könnte zwar nachträglich am rechten Rand beschnitten worden sein, woraus sich die asymmetrische Lage des Clipeus im Kapitell jener Seite erklären würde. Die unterschiedliche Breite der Pfeiler könnte jedoch auch mit der Asymmetrie des Oberbildes zusammenhängen, dessen grössere Hälfte über einem breiteren Pilaster gelegen haben mochte. Auch unter diesem Aspekt ist es denkbar, dass die Bildpfeiler verwechselt wurden. Die Architekturen geben noch weitere Anhaltspunkte. In der gegenwärtigen Anordnung sind die Aussenwände der vier seitlichen Räume zur Mitte hin gerichtet. Das ganze Gebäude unterliegt einer Zentralperspektive, welche wohl für diese Rekonstruktion der Scheibe ausschlaggebend war. Das linke Oberbild mit seinen eigenen Fluchten erweckt jedoch den Eindruck, der Glasmaler hätte keine übergeordnete Perspektive angestrebt. Mehr noch: In der heutigen Anordnung stehen die seitlichen Säulen und Pfeiler bei drei der vier Bildkammern am inneren Bildrand, während deren Aussenseiten, die gleichzeitig den Rand des Glasgemäldes bilden, ohne Abschluss sind. Die Oberbilder hingegen sind am Scheibenrand von Säulen eingefasst, wie es bei der Vertauschung der Seiten auch bei den unteren Bildchen der Fall wäre. Ein amüsantes Detail mag in Anbetracht seines stereotypen Erscheinens ebenfalls dafür sprechen, dass die unteren Bildpfeiler verwechselt wurden: Die Weinkannen, die in jeder Szene wiederkehren, stehen im Oberlicht nahe bei der Mitte, unten aber allesamt am äusseren Rand der Glasscheibe.

Auf dem Glasgemälde im Landesmuseum beginnt der Ablauf der Münzherstellung zweifellos oben links mit dem Schmelzen und Giessen. Ein weiterer Ofentyp und – anders als bei der späteren Scheibe Zentgrafs – die Arbeit mit dem Giessbogen sind zu erkennen. Danach beginnen die Schwierigkeiten. Das rechte Oberbild und die darunterliegende Einzeldarstellung zeigen beide die Bearbeitung des Zains. Genau wie auf der Berliner Scheibe müsste es sich dabei um zwei Phasen des Streckens, oder aber um das Strecken und Stückeln handeln. In beiden Fällen ist der Leseweg im gegenwärtigen Zustand umständlich, springt von links oben zur Mitte der rechten Seite und wieder hinauf ins Oberbild. Versucht man umgekehrt den Ablauf vom letzten Arbeitsgang her zu rekonstruieren, stellt man zunächst für das heute linke Bildpaar eine direkte Abfolge von unten nach oben fest. Unmittelbar vor dem Prägen werden auch in allen anderen Darstellungen die Ränder glattgeklopft. Im rechten Pfeiler kann aber auf das Schmieden des Zains unmöglich das Glühen der Schrötlinge folgen. Hier scheint also der Schlüssel zum Problem zu liegen. Vor ihrem Erhitzen im unteren Bild werden die Schrötlinge

flachgehämmert. Wenn wir annehmen, dass der Glasmaler, dessen Unbekümmertheit uns auch anderweitig auffallen wird, in der Szene über, das heisst vor dem Glühen irrtümlicherweise statt der Silberstücke einen Silberstab gezeichnet hat, ergibt sich eine richtige und einfache Bilderfolge. Im Oberbild sind die ersten Arbeitsgänge *Schmelzen*, *Giessen*, *Bearbeiten des Zains* und *Benehmen* vereint, mit dem Meister in der Mitte wie auf der späteren Scheibe. Darunter folgen auf der einen Seite das *Quetschen* und das *Glühen der Schrötlinge*, auf der anderen Seite das *Rundieren* und das *Prägen*. Da diese Abfolge links oben beginnt, ist es wahrscheinlich, dass sie rechts unten endet. Auch unter diesem Gesichtspunkt müsste man sich daher die seitlichen Bildpilaster vertauscht denken.

4. Die maschinelle Geldfabrikation auf dem Glasgemälde aus der Konstanzer Münze

Etwa fünfzig Jahre nach den bisher betrachteten Scheiben entstand in Konstanz ein sehr ähnliches und wichtiges Bildzeugnis zur Münzherstellung (Abb. 5).⁸ Hielten die Glasbilder aus der Mitte des 16. Jahrhunderts noch ausschliesslich handwerkliche Arbeitsgänge fest, zeigen die Glasmalereien, die heute im Konstanzer Rosgartenmuseum aufbewahrt werden, eine weitgehend mechanisierte Werkstatt. Mit Hingabe und sicher nicht ohne Stolz werden die neuen technischen Errungenschaften dargestellt. Wir wissen, dass auch in Schaffhausen der Nachfolger von Vater und Sohn Zentgraf den Betrieb in der Münze modernisiert und ausserhalb der Stadt ein Walzwerk eingerichtet hatte.⁹ Die rechteckigen Scheibchen wurden kürzlich restauriert, die Arbeitsgänge auf jedem Glastäfelchen genau identifiziert und beschrieben. Neun Bilder sind zu grossen Teilen erhalten, von mindestens zwei weiteren nur Fragmente. Zu den meisten Szenen gibt es Überschriften auf separaten, farbigen Glasstreifen. Die Bildfolge ist noch ausführlicher als die der Scheibe von 1565. Sie umfasst: (1) Zwei Fragmente mit dem Heranbringen von Altsilber und eine Tätigkeit beim Schmelzofen. Vielleicht gehört zu diesem Scheibchen der Rest einer Inschrift: *Drenn...*, was das Sortieren (Trennen) des Rohmaterials bezeichnen könnte. (2) Ein Fragment mit Arbeiten am Schmelzofen (Schüren im Feuer, Betätigen des Blasbalgs). (3) *Silberschaiden und abthreiben*, das Scheiden des Feinsilbers von anderen Metallen in einem Verhüttungssofen (vorn), dahin-

8 Karl Schilling, Geprägt für Konstanz. Vom Werdegang der Konstanzer Münzen, Konstanz 1987, S. 34 und Abb. S. 35. Bruno Leiner, Konstanzer Glasgemälde, in: Das schöne Konstanz 1938, Heft 8, S. 158. Mittmann, Die Glasfenster der Konstanzer Münze 1624, in: Numismatische Zeitschrift 61, 1928, S. 69-87. Hans Rott, Die Konstanzer Glasmalerfamilie der Spengler, in: Badische Heimat 1926, S. 85. Heinz Moser und Heinz Tursky, Die Münzstätte Hall in Tirol 1477-1665, Innsbruck 1977, S. 123, 129, 137.

9 Wielandt (Anm. 1), S. 93.

ter ein Feinbrennofen. (4) *Blantschen giessen und kuernen*: Das flüssige Silber wird über einen Besen in einen Wassertrog geschüttet, die so entstehenden Silberkörnchen können im Feinbrennofen weiter gereinigt werden (hinten). Vorn wird das Silber in einer Form zu Stäben (Plantschen) gegossen. Dieser Technik bedient man sich offenbar auf der Scheibe Zentgrafs von 1565. Allerdings wird hier deutlich, dass man die Gussform dabei kaum in den Händen halten kann. (5) *Wexlen*: In einer grossen Drehbank werden die Walzen, die zur Herstellung der Zaine dienen, nachgearbeitet. (6) *Silber strecken*: Die Plantschen werden in einem Walzwerk zu regelmässig flachen Silberstreifen, den Zainen, ausgewalzt. Mit dem Glatthämmern waren früher ein oder zwei Schmiede beschäftigt. (7) *Ausschneiden wegen und quetschen*: Aus den Zainen stanzt man die Münzplatten aus, die deutlich erkennbaren Reststreifen der Zaine liegen umher. Dahinter werden die Stücke gewogen, rechts unten flachgehämmert und vergrössert. Das Ausstanzen muss ein wesentlicher Fortschritt gewesen sein gegenüber dem Stückeln und Beschneiden in Handarbeit, das die früheren Scheiben festhalten. (8) *Außglüen und weissieden*: Vor dem Prägen glüht man die Münzplatten aus und siedet sie in heisser Lauge. Anschliessend werden sie in frischem Wasser gespült, daher der Brunnen auf diesem Scheibchen. (9) *Bregen*: Zwei Männer prägen die Münzen mit einer Spindelpresse, die das Konstanzer Wappen trägt. Ein Geselle nimmt die fertigen Geldstücke weg und legt neue Plättchen nach. Rechts sieht man in einem tiefen Raum zwei weitere Pressen stehen. (10) *Probieren im feüwr und auf der wag*: Der Münzwardein überprüft die Legierungen auf ihren Silbergehalt, durch Nachwägen und Abtreiben von Proben. Unter seinen vielen Utensilien sind besonders zu erwähnen: die Waage in ihrem figürlich verzierten Gehäuse, der Probierofen und der Hund, der neben seinem geduldig und konzentriert prüfenden Herrn ruhig schläft. (11) Das letzte Bild, dessen Inschrift fehlt, zeigt den Verkauf der neuen Münzen.

Ausgehend von den Erkenntnissen des Rosgartenmuseums zu den einzelnen Glasbildern sei hier eine Rekonstruktion der ganzen Scheibe vorgeschlagen.¹⁰ Ursprünglich zwölf Rechteckgläser könnten in drei Bahnen zu je vier Darstellungen angeordnet gewesen sein (Abb. 5). Die damit annähernd quadratische Scheibe wurde durch die horizontalen Textstreifen in vier Bildzeilen unterteilt. Ob nur Bleistege die einzelnen Täfelchen und Inschriften voneinander trennten, oder ob diese wie auf den Glasgemälden Zentgrafs in ein architektonisches Rahmenwerk eingefügt waren, ist nicht mehr nachzuprüfen. Die Abfolge der Bilder könnte aus Besonderheiten der Inschriftstreifen abgeleitet werden. Deren drei sind breiter als die übrigen. Eines trägt den Titel der ganzen Serie, *Müntzwesen der Statt Costanz 162(?)*, auf den zwei

10 Frau Elisabeth v. Gleichenstein, Direktorin des Rosgartenmuseums, sei für die Erlaubnis, die Scheibenfragmente zu untersuchen und die neuen Fotoaufnahmen zu publizieren, herzlich gedankt. Die Glastäfelchen wurden bei späteren Montagen beschnitten (abgekröselt und mit dem Diamanten), nur wenige originale Kanten sind erhalten. Es dürfte deshalb schwierig sein, die ursprünglichen Masse der ganzen Scheibe, falls sie nur durch Bleie und nicht durch weitere Glasteile unterteilt war, zu bestimmen.

anderen sind die Schriftzüge (*Drenn...* und *Außglüen und weissieden*) unten von Blattfriesen begleitet. Die drei Inschriften könnten daher in Form eines Gebälks den oberen Rahmen der Scheibe gebildet haben. Daraus würde sich ergeben, dass die Folge der Darstellungen in der linken oberen Ecke mit dem Sortieren des Altsilbers begann, in der linken Bahn nach unten und in der mittleren wieder hinaufführte bis zum Ausglühen und Weissieden am oberen Scheibenrand. In der rechten oberen Ecke folgte dann die wichtigste Szene, die Münzprägung, und gleichzeitig auch der Haupttitel des Glasgemäldes. Die Bildreihe endete unten rechts. Ganz ähnlich wie auf der Scheibe Zentgrafs in Berlin hätten formale Überlegungen die Abfolge bestimmt. Sie sollte kontinuierlich sein und die Münzprägung an bevorzugter Stelle zeigen. Die erste und die letzte Szene gleichen sich in auffälliger Weise: Von links her treten Leute am Anfang mit Rohmaterial, am Schluss mit Wechselgeld in die Münze. Vielleicht gab es auch «fachliche» Kriterien für die Auswahl und Anordnung der Darstellungen. Die drei Bahnen scheinen drei Abschnitten im Werkprozess zu entsprechen: Die Schmelzvorgänge links, die Herstellung des Münzplättchens in der Mitte, das Prägen und Ausgeben der Münze in der rechten Bahn. Nicht zuletzt könnte auch auf dieser Scheibe der Münzmeister selbst abgebildet worden sein, ein bärtiger Mann in violetter Wams kommt immer wieder vor. Er hätte das vom Konstanzer Glasmaler Hieronymus Spengler mit hervorragender Kunstfertigkeit geschaffene Glasgemälde gestiftet. Das eine fehlende Scheibchen mag denn auch wie die Vorbilder seiner Berufsgenossen aus dem 16. Jahrhundert sein Wappen gezeigt haben.

5. Die künstlerische Gestaltung und die technische Ausführung der Glasgemälde Werner Zentgrafs

Ein Aspekt unseres Themas könnte für sich allein Gegenstand einer Studie sein: das Genre der Berufsdarstellung auf Glasgemälden. Wir streifen ihn nur kurz. So häufig Gewerbebilder in Oberlichtern vorkommen, so selten nehmen sie ganze Bildscheiben ein. Willkomm-, Zunft- und besonders oft auch Gesellschaftsscheiben sind mit Szenen aus dem Handwerk, dem Bauernleben und anderen Berufsgattungen geschmückt. Nur wenige teilen mit den Darstellungen der Münzproduktion die Vielfalt und Präzision der Wiedergabe.¹¹ Berufsszenen sind aus den Kreisen der Künstler dieser Zeit, die auch Scheibenrisse anfertigten, gut bekannt. Der Schaffhauser Tobias Stimmer zeichnete 1558 Rundbilder mit der Tätigkeit von Schmieden, Köchen und Soldaten, ebenfalls in kulissenhaften, mehrteiligen Gebäuden. Von ihm stammen aber auch zwei Scheibenrisse mit ausführlichen Handwerksdarstellungen (Zimmerleute und Steinmetzen) in den Hauptbildern, in denen er die verschiedenen Arbeitsgänge ohne Unterbrechung in der Tiefe des Bildes staffelt. Entsprechende Themen

11 Z.B. die Zunftscheibe der Gartner im Historischen Museum Basel: Paul Leonhard Ganz, *Die Basler Glasmalerei der Spätrenaissance und der Barockzeit*, Basel 1966, S. 110f., Taf. 13.

fehlen auch auf den Rissen Daniel Lindtmayers nicht, und kurz nach der zweiten Scheibe für Zentgraf entstand das berühmte Ständebuch Jost Ammanns.¹²

Die Grundidee der Darstellung ist auf beiden Glasgemälden dieselbe. Bei der einen erhebt sich auf einer heraldischen Sockelzone, bei der anderen um ein Wappenbild herum ein Gehäuse mit mehreren Kammern, in das wir wie in eine Puppenstube Einblick erhalten. Während auf der Berliner Scheibe die Architektur mit ihrer klassischen Säulenordnung konsequent und ausführlich, ja sogar mit ganz offensichtlichem Gefallen am Detail durchgestaltet wurde, bleibt das frühere Glasbild im Schweizerischen Landesmuseum diesbezüglich einer etwas unklaren Zwischenlösung verhaftet. In die typischen Bauteile einer einfachen «Schweizerscheibe», seitliche Stützen und ein Gebälk unter dem Oberbild, sind hier einzelne Bildchen eingesetzt, die ihrerseits ein zweites Gebäude andeuten: die Münz, in deren Räume die verschiedenen Arbeiten der Geldherstellung stattfinden. Doch ist diese architektonische Komposition nicht wirklich durchdacht. Einzelheiten wie die fehlende Arkade des Raums in der rechten unteren Ecke oder die unterschiedlichen Perspektiven verraten eher den Charakter einer Bildscheibe mit Andeutung baulicher Zusammenhänge. Graphische Werke, zum Beispiel der *Hortulus Animae* von Hans Springinklee, gaben Beispiele für Serien kleiner Einzelszenen in jeweils eigenen Kammern.¹³ Das Motiv des Bildgehäuses ist auf Scheiben zwar ganz aussergewöhnlich, aber nicht ohne Vorbilder in anderen Bereichen der Malerei.¹⁴ In der Glasmalerei hat es möglicherweise, wie wir sehen werden, mit Bildtraditionen in Konstanzer Werkstätten zu tun. Eines der seltenen Vergleichsbeispiele ist die Scheibe der Stadt Frauenfeld von 1543 aus dem Rathaus von Stein am Rhein, mit kleinen Bildszenen in einer mehrstöckigen Prunkarchitektur (Abb. 11). Das unsignierte Werk wurde Schaffhauser und Konstanzer Glasmalern zugeschrieben.¹⁵

12 Tobias Stimmer 1539–1584. Spätrenaissance am Oberrhein, Ausstellung im Kunstmuseum Basel, Basel 1984, S. 312, Nr. 181–184 (Rundbilder) und S. 415f., Nr. 257 und 257b. Friedrich Thöne, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen. Die Zeichnungen des 16. und 17. Jahrhunderts, Schaffhausen 1972, S. 28, Nr. 15 (Tobias Stimmer, Rundbilder), S. 58f, Nr. 40 und 41 (Daniel Lindtmayer), S. 146, Nr. 129 (Vorlageblatt mit verschiedenen Berufsdarstellungen, unbekannter Zeichner). Jost Ammann, Das Ständebuch, Frankfurt am Main 1568: Benjamin A. Rifkin, *The Book of Trades*, Jost Ammann and Hans Sachs, New York 1973.

13 *The Illustrated Bartsch* 12, New York 1981, S. 67ff.

14 In der sakralen Tafel- und Wandmalerei sind solche Kompositionen geläufig, auch in der Druckkunst kommen sie vor (z.B. Holzschnitte von Erhard Schön: *The Illustrated Bartsch* 13, New York 1984, S. 255, Nr. 125 und S. 258, Nr. 128; der Triumphbogen im Triumphzug Maximilians von Albrecht Dürer oder ein an Scheibenrisse erinnernder Clair-obscur-Stich mit Szenen aus dem Leben Christi und der Maria der Dürer-Nachfolge: Walter L. Strauss, *Clair-Obscur*, New York 1973, S. 108, Nr. 54, sowie Titelblätter im Buchdruck). Einfluss mag aber auch die damals blühende Fassadenmalerei gehabt haben, vgl. Tobias Stimmer (Anm. 12), S. 35–96 (Dieter Koepplin).

15 Albert Knoepfli, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau* 1, Basel 1950, S. 182, Abb. 127 (im Museum des Kantons Thurgau in Frauenfeld). Paul Boesch, *Die Glasgemälde von Stein am Rhein*, in: *Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte* 27, 1950, S. 166f. Einen Scheibenriss mit Berufs- und Jahreszeitendarstellungen in architektonischen Registern im British Museum in London publizierte Paul Leonhard Ganz (Anm. 11), S. 115 und 195, Abb. 160.

Die Wappen spielen eine untergeordnete Rolle. In der Scheibe des Landesmuseums beherrscht der behelmte Schild des Münzmeisters immerhin allein das Mittelfeld. Auf dem Glasgemälde in Berlin sind sein Wappen und das seiner ersten Frau in die beiden unteren Ecken gesetzt und durch ein geschlungenes Schriftband über einem dritten, mittleren Wappenschild mit Münzhaken miteinander verbunden. Das Band trägt die Namen der Stifter: *wernhartt zenckgraff und froneck beierin sin egemahel*. Darunter findet sich die Jahrzahl 1565. Die frühere Scheibe nennt nur Name und Jahrzahl *WERNHART ZENTGRAF 1563*, in einer kleinen Kartusche unter dem Wappen. Auf dem Glasgemälde des Ehepaars ist eine biblische Szene, Christus und die Samariterin am Brunnen, zwischen die Berufsdarstellungen geschoben.

Dass die beiden Scheiben nicht aus derselben Werkstatt stammen, wird auf den ersten Blick klar. Die oben festgestellten erheblichen Unterschiede des Bildaufbaus – nicht der Motive selbst, sondern der inneren Konsequenz der jeweiligen Komposition – können nur so erklärt werden. Die Sorgfalt und Eigenständigkeit des Entwurfs, die das Werk in Berlin kennzeichnen, äussert sich unter anderem auch in der Darstellung der Figürchen in den verschiedenen Stockwerken und Arkaden. Sie sind alle gegen das Scheibeninnere hin gewendet, in der mittleren Bahn dreht der Entwerfer den Meister nach rechts, den Gesellen darunter nach links. Er lässt im Grundgeschoss alle stehen, oben alle sitzen. Die sitzenden Werkleute werden nicht nur in gleichförmiger Seitenansicht gezeigt wie auf den drei anderen Scheiben, die Beine und Füße sind manchmal nach aussen oder nach hinten gewendet. Während das Berliner Glasgemälde die menschlichen Gestalten in natürlichen Proportionen und vielerlei Bewegungen lebendig darstellt, sind die Männchen auf der Scheibe im Landesmuseum zwar anmutig und sorgfältig gemalt, aber mit etwas verzeichneten Gliedmassen und repetitiven Gesten. Diesem Glasmaler ist die Anreihung von Einzelheiten wichtig, dem anderen eher die aufs Charakteristische beschränkte Handlung. Die Malweise des Werks in Berlin ist geprägt durch einen sicheren, flotten Strich sowohl im Auftrag der Schwarzlotkonturen, als auch in der intensiven Ausbearbeitung mit dem Gänsekiel aus den kräftigen Überzügen. Pinsel und Feder des Malers der Zürcher Scheibe bleiben in einer etwas kleinlichen Manier verhaftet, gestrichelte Flächen überziehen wahllos Wände, Böden, Gewölbe. Die Auswahl der Gläser und deren Bearbeitung lassen keinen Zweifel daran, dass die beiden Glasgemälde in Sachen Aufwand und Bedeutung nicht aneinander gemessen werden dürfen. Die frühere Arbeit verwendet überwiegend weisses Glas, dazu wenig roten und blauen Überfang, d.h. zweischichtiges Glas, von dem die eine Farbschicht stellenweise weggeschliffen wird, für den Damasthintergrund sowie für die Kapitelle und Basen der Pilaster. Auf Weiss wird hingegen ausgiebig Silbergelb gebraucht. Das Glasgemälde in Berlin besticht durch die Vielfalt ebenso wie die ausgesuchte und ausgewogene Platzierung der Farbgläser im mittleren, oben und unten von lichten, weiss-goldenen Streifen eingefassten Bereich. Rot, olivgrün, dunkelviolett, stahlblau und altrosa machen fast die gesamte Palette an gefärbten Gläsern aus, die um diese Zeit

erhältlich waren. Mit blauem Email wurden die beiden äusseren Bildchen des mittleren Registers farblich nuanciert, im Einklang mit dessen blauen Säulen. Bräunliches und graues Lot, in Flächen oft zusätzlich mit Silbergelb hinterlegt, beleben die Zeichnung.

6. Die Scheibe von 1565 in Berlin: ein gemeinsames Werk von Hieronymus und Daniel Lang?

Erweckte sie im Vergleich den Eindruck der Einheitlichkeit, lässt die isolierte Betrachtung der Scheibe von 1565 keinen Zweifel daran, dass sich zwei Glasmaler in diese aussergewöhnliche Arbeit teilten – und zwar in die obere und die untere Hälfte. Die Figürchen im unteren Teil sind zierlicher als jene in den zwei oberen «Stockwerken», ihre Gesichter im Gegensatz zur kräftigen Clair-obscur-Manier der anderen in feiner Linienzeichnung wiedergegeben. Die Kompositionen sind in den unteren Bildchen weniger markant, die Malweise ist allgemein heller und verspielter. Der Glasmaler der unteren Hälfte nahm sich auch der Wappen an, die mit den darüberliegenden Szenen aus der Münz jeweils aus einem Glasstück bestanden. Auch der Mittelteil mit dem Schriftband wird von ihm sein, während die gesamte Architektur die zügigere Zeichnung der oberen Hand verrät.

Es gab eine Werkstatt in Schaffhausen, auf welche die stilistischen und technischen Eigenheiten zutreffen und in welcher zwei Maler wirkten: die Werkstatt Lang, in der zu dieser Zeit Vater und Sohn, Hieronymus und Daniel, zusammenarbeiteten.¹⁶ Die Architektur unserer Scheibe lässt sich mit dem Rahmenwerk signierter Glasgemälde aus der Werkstatt Lang zwar wegen der ungewöhnlichen Motive nicht direkt vergleichen, doch ist sie von derselben «klassischen» Klarheit und Symmetrie bestimmt. Auch der Architekturschmuck entstammt, wie die vielen bekannten Scheibenrisse zeigen, dem Formenschatz der Werkstatt und bleibt der Tradition, das heisst noch weitgehend der Renaissance, verhaftet. Das manieristische Rollwerk, dem sich fortschrittliche Schaffhauser Künstler wie Tobias Stimmer oder Daniel Lindtmayer zu dieser Zeit schon mit ganzer Seele verschrieben hatten, tritt erst in Ansätzen auf. Das Geburtsjahr des Vaters Hieronymus kennen wir nicht, aber viele Werke bezeugen, dass er seit den sechziger Jahren bis kurz vor

16 Berty Bruckner-Herbstreit, Die Fenster- und Wappenschenkungen des Standes Schaffhausen, in: Schweizer Archiv für Heraldik 74, 1960, S. 63ff. Joseph Ludolph Wohleb, Unbekannte Scheibenrisse der Schaffhauser Glasmalerfamilie Lang, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 9, 1947, S. 227–244. Friedrich Thöne, Ein Bildnis des Glasmalers Hieronymus Lang und einige Beiträge zu seiner und seines Sohnes Daniel Tätigkeit, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 1, 1939, S. 32–39 mit der älteren Literatur, ausser Johann Heinrich Baeschlin, Schaffhauser Glasmaler des 16. und 17. Jahrhunderts (I), in: Neujahrsblatt des Kunst-Vereins in Schaffhausen 1879, S. 10–15.

seinem Tod (1582) das Glasmalerhandwerk selber ausübte. So gut seine Hand von den zahlreichen Rissen her bekannt ist, auf Glasgemälden ist sie weniger klar fassbar. Oft finden sich kleine Schwächen der figürlichen Darstellung, welche an die untersten drei Szenen der Zentgrafscheibe erinnern, und die Gesichter sind durch ähnlich kleinteilige, rundliche Formen und kurze, hochgewölbte Brauenbogen gekennzeichnet. Besonders die Schrift ist es, welche die untere Hälfte unseres Glasbildes mit Arbeiten von Hieronymus Lang verbindet, und auch die Schildformen sind für ihn charakteristisch. An Vergleichsbeispielen für Figurenstil, Schildform und Schrift seien nur zwei signierte Scheiben aus derselben Zeit im Museum Allerheiligen in Schaffhausen und in der Walters Art Gallery in Baltimore genannt: die Allianzscheiben der Anna Stokar von 1564 (Abb. 6) und des Hans im Thurn von 1570.¹⁷

Daniel war damals 22 und wird, frisch ausgelernt, erst seit wenigen Jahren im väterlichen Atelier tätig gewesen sein. Aus dieser Zeit sind aber schon mehrere Scheibenrisse mit seinem Monogramm DL erhalten. Es sind durchaus anspruchsvolle Bestellungen, die er übernahm, und so würde es nicht erstaunen, wenn er auch am besonderen Auftrag Zentgrafs mitgewirkt hätte. Stilistisch steht dem Glasgemälde in Berlin der Scheibenriss von 1562 für Arbogast von Schellenberg im Landesmuseum sehr nahe (Abb. 7). Der frische, schwungvolle Strich und die Fähigkeit, durch schnell auf dunkle Untergründe gesetzte Lichter und knappe Konturen eine lebendige, kräftige Modellierung zu erzielen, ist für beide Arbeiten bezeichnend. Der Malstil Daniels vereint Grosszügigkeit und Freude am Detail. Unter den späteren Werken, an denen die Verwandtschaft augenfällig wird, ist etwa der Riss von 1570 für Benedikt Stokar zu erwähnen, dessen Darstellungen aus dem Bergbau im Oberbild stark an die präzise und selbständige Art erinnern, mit welcher auf dem Berliner Glasgemälde die Münzproduktion geschildert wird (Abb. 8).¹⁸ Das Oberlicht einer unpublizierten, von Daniel Lang signierten Scheibe des Pannerherrn Hans Melchior Lewerer von Stein am Rhein von 1581, eine Kriegsszene, zeigt auch in der Ausführung auf Glas dieselbe — inzwischen allerdings noch sicherer gewordene — feine, belebte Zeichnung und ähnliche Gesichtchen und Gliedmassen der Figuren (Abb. 9).¹⁹ Sein Anteil an der Scheibe für den Münzmeister wäre nicht nur eines der frühesten bekannten Werke Daniels auf Glas, das Glasgemälde wäre eine der gelungensten Arbeiten der Werkstatt von Vater und Sohn Lang.

17 Otto Stiefel, *Die Glasgemälde des Museums zu Allerheiligen in Schaffhausen*, Schaffhausen 1967, S. 14, Taf. 15; *Corpus Vitrearum Checklist 2. Stained Glass before 1700 in American Collections: Mid-Atlantic and Southeastern Seaboard States*, Washington D. C. 1987, S. 65. Zur Schrift: Thöne (Anm. 12), S. 21.

18 Scheibenriss Schellenberg: Claude Lapaire, *Handzeichnungen des 16. Jahrhunderts* (Aus dem Schweizerischen Landesmuseum), Bern 1960, S. 10, Nr. und Abb. 10. Thöne (Anm. 16), Taf. 23, Abb. 13. Inv. SLM 51556. Scheibenriss Stokar: Bern, Historisches Museum, Sammlung Wyss, Inv. BMH 236.708, Slg. Wyss Nr. VIII 23b.

19 1957 aus dem Kunsthandel dem Landesmuseum vorgewiesen, SLM Neg. 26443.

Falls unsere Zuschreibung wirklich zutrifft (die Erzeugnisse der Glasmalerfamilie Lang sind für eine sichere Zuweisung noch zuwenig erforscht und erst teilweise veröffentlicht), müsste es mit dieser Zusammenarbeit etwas Besonderes auf sich haben. Wir wissen, dass wie allgemein üblich auch bei den Langs fremde Gesellen tätig waren.²⁰ Trotz des stark ausgeprägten Werkstattstils, der übrigens auch die Unterscheidung zwischen Hieronymus und Daniel erschwert, spürt man in manchen Rissen und Glasgemälden da und dort andere Hände. Nirgends aber, wie überhaupt in der Schweizer Glasmalerei ganz selten, begegnet man einer so klaren Aufteilung der Arbeit an einer Scheibe. Technisch und bezüglich des Arbeitsaufwandes besteht bei dem recht kleinen Glasgemälde dazu kein Anlass. Wüsste der Münzmeister ein Gemeinschaftswerk des routinierten Hieronymus und seines vielversprechenden Sohnes, oder beschlossen die beiden selbst, den aussergewöhnlichen Auftrag zusammen auszuführen? Was immer auch der Grund für die Zusammenarbeit gewesen sein mag, sie lässt die ohnehin bedeutende Scheibe des Münzmeisters zu einem Schlüsselwerk der Schaffhauser Glasmalerei des sechzehnten Jahrhunderts werden.

Das Glasgemälde Zentgrafs teilt mit anderen Werken aus dem Atelier Lang eine weitere Eigenschaft: die des Auftraggebers aus gehobenen Gesellschaftskreisen. Die Glasmaler Lang arbeiteten häufig für die vornehmen Schaffhauser Familien und den Adel der umliegenden Gebiete. Ihre eher traditionellen, aber hochstehenden Erzeugnisse werden ihnen die Gunst dieser Kreise trotz der zweifellos spektakuläreren Leistungen einzelner Konkurrenten erhalten haben. Wenn Persönlichkeiten wie Benedikt Stokar, mit dem Zentgraf in engster beruflicher Verbindung stand, und die Familien Peyer und Wildenberg, denen seine Frau und seine Schwiegertochter angehörten, bei den Langs arbeiten liessen, lag das auch für ihn nahe. Dem Münzmeister hätten Vater und Sohn Lang eine ebenso detailgetreue, originelle Abbildung zu seiner beruflichen Tätigkeit geliefert wie seinem Silberlieferanten Stokar die Darstellung eines Bergwerks. Was der Anlass zu einer so besonderen und zweifellos kostspieligen Bestellung gewesen sein könnte, entzieht sich unserer Kenntnis. Aber sie erstaunt nicht angesichts der blühenden Geschäfte des Münzmeisters und seines Umgangs in diesen Jahren.

7. Die Scheibe von 1563 im Schweizerischen Landesmuseum und die Konstanzer Glasmalerei

Aus seinen weitreichenden beruflichen Tätigkeiten erklärt sich auch, weshalb Zentgraf zwei Jahre zuvor mit einiger Wahrscheinlichkeit eine Scheibe in Konstanz machen liess und demnach wohl auch dorthin stiftete. Er war aus dieser

20 Dazu besonders Friedrich Thöne, Daniel Lindtmayer, Zürich 1975, S. 78f.

Stadt, mit der Schaffhausen gerade im Münzwesen eine enge Zusammenarbeit verband, gekommen und wird daher intensive Beziehungen zu Konstanzer Bürgern und Behörden gepflegt haben. Das Glasgemälde von 1563 im Landesmuseum ist schwerer einzuordnen als die Scheibe aus der Schaffhauser Werkstatt, doch weisen viele künstlerische Eigenheiten am ehesten nach Konstanz. Dazu gehört in erster Linie der Bildaufbau, vor allem die breiten seitlichen Pilaster mit szenischen Darstellungen. Die früheste signierte Arbeit dieses Typs ist wohl die äusserst reizvolle Wappenscheibe, die Ludwig Stillhart 1526 für die Stadt Konstanz schuf (im Rosgartenmuseum, Abb. 10).²¹ Eine ganze Serie ähnlicher Kompositionen mit immer breiteren Bildpilastern werden sicher mit Recht seinem Sohn Caspar zugeschrieben, das Rahmenmotiv könnte geradezu als Werkstattmerkmal gelten. Diese Glasgemälde sind zwar alle einige Jahre früher entstanden (zwischen 1540 und 1554). Da sich formale Traditionen in den Glasmalerateliers durch personelle Kontinuität und die ständige Weiternutzung des Vorlagenmaterials oft lange halten, könnten in der ehemals Stillhartschen Werkstatt aber auch noch viele Jahre nach dem Tod Caspars (1547) Scheiben dieser Art hergestellt worden sein.²² Merkwürdigerweise steht die Stiftung Zentgrafs von 1563 auch stilistisch diesen früheren Werken nahe. Die etwas naiven Figürchen mit prallen Körperformen, die im Vergleich zur Kopfgrösse zu kleinen Gesichtlein mit nahe zusammenliegenden Augen, Nase und Mund sind unverkennbare, wenn auch karikaturhafte, späte Vertreter jener Malweise, die Meister wie Carl von Aegeri oder Andreas Hör eindrücklich beherrschten. Nicht umsonst nahm man bei diesen Künstlern an, ihr Malstil gehe auf Gesellenjahre in der Stillhartwerkstatt zurück. Hör signierte die oben betrachtete Scheibe des Onofrius Wonlich und er hatte bereits 1561 für einen anderen Münzmeister, Hans Joachim Gutersohn von Uri, gearbeitet.²³ Der direkte Vergleich der Szenen zur Geldherstellung in den Glasgemälden für die Münzmeister von Schaffhausen und Luzern lässt jedoch keinen Zweifel daran, dass der St. Galler Künstler nicht auch der Autor der Scheibe Zentgrafs im Landesmuseum gewesen sein kann. Verwandt sind dagegen Oberbilder von Konstanzer Scheiben, beispielsweise der Wappenscheibe von Niclaus de Gall von 1557, die sich im Kunstgewerbemuseum Berlin befand.²⁴ Dem Glasgemälde Zentgrafs in Zürich

21 Die Renaissance im Deutschen Südwesten zwischen Reformation und Dreissigjährigem Krieg, Badisches Museum Karlsruhe 1986, S. 270, Kat. Nr. D 23 (Dietrich Rentsch). Sigrid von Blanckenhagen, Eine Konstanzer Wappenscheibe, in: *Der Museumsfreund* 1, 1962, S. 29–33. Hans Rott, Beiträge zur Geschichte der oberrheinisch-schweizerischen Glasmalerei, in: *Oberrheinische Kunst* 1, 1925/26, S. 27ff. Taf. XIII, Abb. 4.

22 Margrit Früh, Glasmalereien im Umkreis der Bischöfe von Konstanz, in: *Die Bischöfe von Konstanz* 2, Friedrichshafen 1988, S. 143ff. Johannes Egli, Die Glasgemälde des Historischen Museums in St. Gallen, St. Gallen 1925, S. 6–15, Nr. 1–5. Wilhelm Wartmann, *Les vitraux suisses au Musée du Louvre*, Paris 1908, S. 44–57, Nr. 3–9, Pl. 3–7. Arthur von Schneider, *Die Glasgemälde des Badischen Landesmuseums Karlsruhe*, Freiburg im Breisgau 1949, S. 64, Nr. 43, Taf. 42.

23 Boesch (Anm. 4), S. 16.

24 Hermann Schmitz, *Die Glasgemälde des Königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin*, Berlin 1913, Nr. 393, Taf. 57; von Boesch (Anm. 4), S. 15 Andreas Hör zugeschrieben.

steht motivisch und stilistisch eine Wappenscheibe des Adam Angerer von 1554 besonders nahe (Abb. 12). Das meines Wissens unpublizierte Werk zeigt alle äusseren Merkmale einer Konstanzer Arbeit, ihr Stifter war 1554 Obervogt der Reichenau.²⁵ Gerade die Jahre um 1560 gehören zu einer schlecht erforschten und wahrscheinlich unbedeutenden Zwischenphase in der Konstanzer Glasmalerei, vor dem Auftreten der Glasmalerdynastie der Spengler. Man weiss zwar, dass zu dieser Zeit mehrere Glasmaler in Konstanz arbeiteten. Ihre Werke sind aber nur in seltenen Fällen bekannt.²⁶

Dr. Stefan Trümpler

Schweizerisches Zentrum für Forschung und Information zur Glasmalerei

Grand-Rue 46, CH-1680 Romont

Abbildungsnachweise

Schweizerisches Landesmuseum Zürich: Abb. 2, 3, 4, 7, 8, 9, 12.

Rosgartenmuseum Konstanz: Abb. 5, 10

Staatliche Museen Berlin: Abb. 1

Historisches Museum des Kantons Thurgau: Abb. 11

Museum zu Allerheiligen Schaffhausen: Abb. 6

25 Julius Kindler von Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch 1, Heidelberg 1898, S. 15; Vorweisung aus dem Kunsthandel im Schweizerischen Landesmuseum, SLM Neg. 47680.

26 Rott (Anm. 8), S. 78ff. Hans Rott, Die Konstanzer Glasmalerei im 15. und 16. Jahrhundert, in: Oberrheinische Kunst 2, 1926/27, S. 131ff. Unbekannt sind die Arbeiten von Sebastian Steritz; signierte Werke Hans Balthasar Federlins zeigen andere Stileigenheiten.

26 Rott (Anm. 8), S. 78ff. Hans Rott, Die Konstanzer Glasmalerei im 15. und 16. Jahrhundert, in: Oberrheinische Kunst 2, 1926/27, S. 131ff. Unbekannt sind die Arbeiten von Sebastian Steritz; signierte Werke Hans Balthasar Federlins zeigen andere Stileigenheiten.



Abb. 1 Die Münzherstellung. Glasgemälde der Werkstatt Lang (?) für den Münzmeister Werner Zentgraf und seine Frau Veronika Peyer, 1565. Staatliche Museen Berlin, Münzkabinett des Bodemuseums.



Abb. 2 Die Münzherstellung. Scheibe eines Konstanzer (?) Glasmalers für Werner Zentgraf, 1563. Schweizerisches Landesmuseum Zürich.

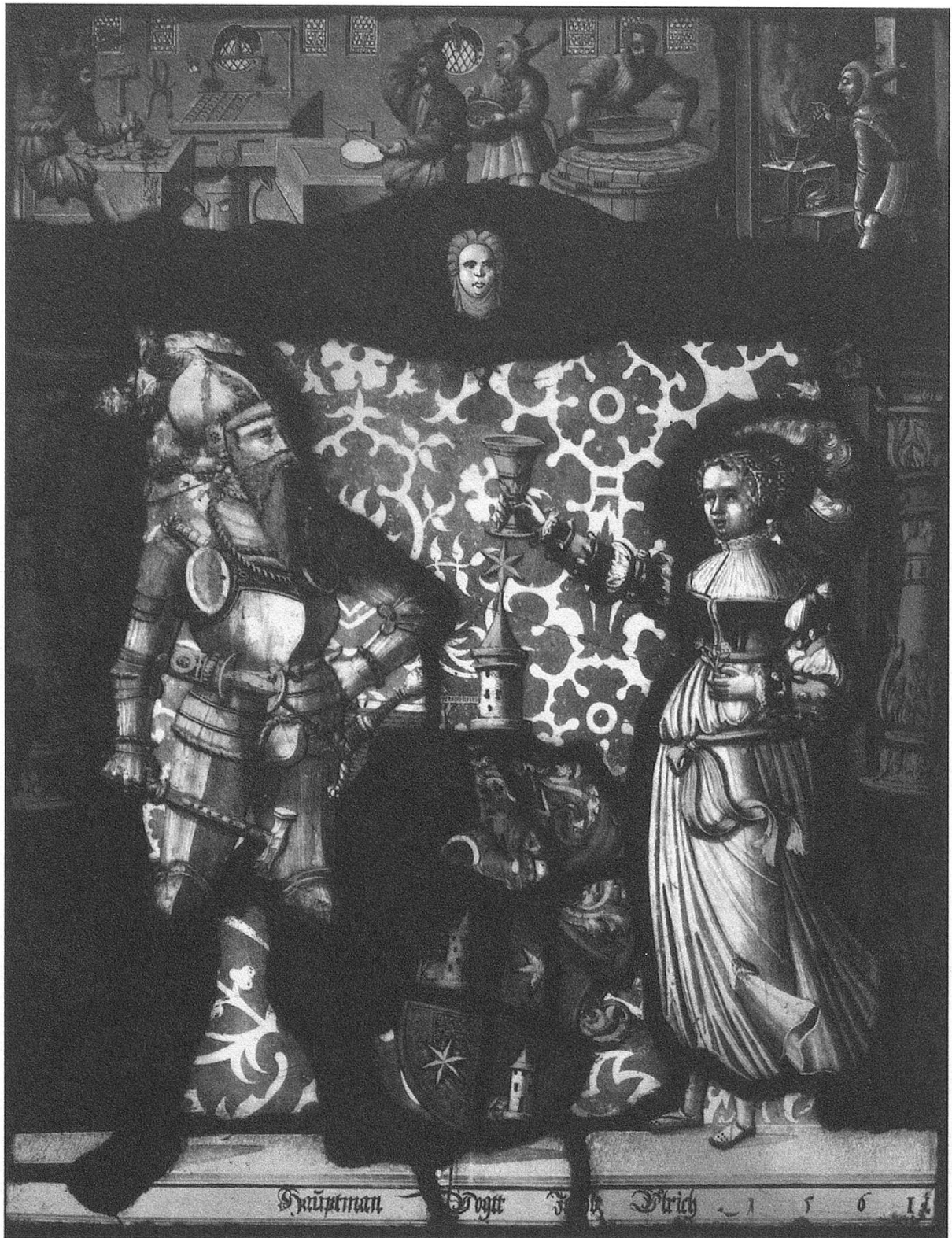


Abb. 3 Glasgemälde für Jakob Ulrich, 1561. Im Oberbild Darstellungen zur Münzfabrikation. Standort unbekannt.



Dreim d



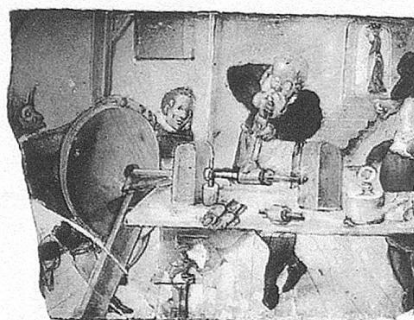
Stüßglüen vnd weisfieden



Ausschneiden wein und



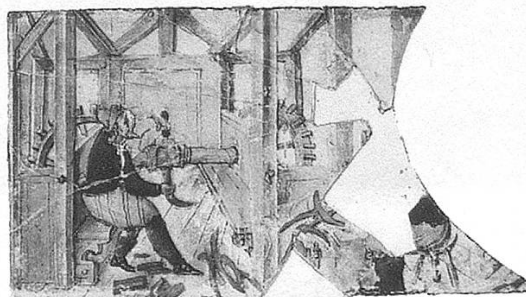
Silber schaiden vnd abthreiben



Wegen

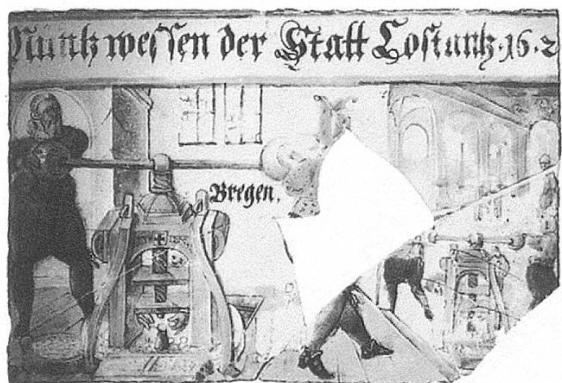


Blattchen gießen vnd küernen



Silber gießen

Abb. 5 Die Münzherstellung in Konstanz um 1620. Fragmente einer Bildscheibe, wohl von Hieronymus Spengler von Konstanz. Rosgartenmuseum Konstanz.



Probieren im Feuer und auf der Waag





10

Abb. 6: Allianzscheibe der Witwe Anna Stokar, 1564, signiert von Hieronymus Lang. Museum zu Allerheiligen Schaffhausen.

Abb. 7: Riss einer Scheibe für Arbogast von Schellenberg, 1562, signiert von Daniel Lang. Schweizerisches Landesmuseum Zürich.

Abb. 8: Riss einer Scheibe für Benedikt Stokar, mit einer Bergbaudarstellung im Oberbild. Daniel Lang (?). Historisches Museum Bern, Sammlung Wyss.

Abb. 9: Glasgemälde für Melchior Lewerer, 1581, signiert von Daniel Lang. Standort unbekannt.

Abb. 10: Stadtscheibe von Konstanz, 1526, signiert von Ludwig Stillhart. Rosgartenmuseum Konstanz.

Abb. 11: Stadtscheibe von Frauenfeld, 1543. Historisches Museum des Kantons Thurgau Frauenfeld.

Abb. 12: Glasgemälde für Adam Angerer, 1554. Standort unbekannt.



11



12

