

Zeitschrift:	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
Herausgeber:	Schweizerisches Nationalmuseum
Band:	14 (1953)
Heft:	3-4
Artikel:	Das Mutziger Kreuzigungsfenster und verwandte Glasmalereien der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts aus dem Elsass, der Schweiz und Süddeutschland
Autor:	Wentzel, Hans
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-163962

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: 19.02.2026

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

Das Mutziger Kreuzigungsfenster und verwandte Glasmalereien der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts aus dem Elsass, der Schweiz und Süddeutschland

Von HANS WENTZEL

(TAFELN 54-75)

Das Strassburger Museum bewahrt in seiner kleinen Sammlung von sehr kostbaren elsässischen Glasmalereien des 12. bis 16. Jahrhunderts auch eine geschlossene Fensterkomposition, wie sie im Museumsbesitz recht selten vorkommt: *die Mutziger Scheiben* (Tafel 55, 2). Zwar fehlen heute die ursprünglich zugehörigen Masswerkteile, doch ergeben die 12 Felder von zusammen rund 2,70 m Höhe ein vortreffliches Bild von einer mittelalterlichen Fensterverglasung. Darüber hinaus vermittelt der Gesamteindruck durch die leuchtende Pracht und Glut der Farben, die straffe Klarheit der Komposition, die beschwingte Zartheit der dargestellten Heiligenfiguren und die sichere Präzision der Durchzeichnung unmittelbar die Vorstellung von einem meisterlichen Kunstwerk.

Trotz seiner streng architektonischen Durchbildung und Aufteilung wirkt das Fenster flächig wie eine Bilderwand und erst in zweiter Linie wie ein «Gehäuse» für die Figuren: denn diese sind verhältnismässig klein¹, wie in einen Zierrahmen lose hineingesetzte bzw. herausnehmbare Statuetten. – Die unterste Zeile bilden drei grosse Bogenöffnungen zwischen aufgemauerten breiten Pfeilern, in der nächsten schiessen über den drei Bogen bekrönende Wimperge mit locker sich nach aussen biegenden Blattkrabben und einer schlank sich entfaltenden Kreuzblume als Abschluss hoch, aus den Pfeilern entsprechend schmale Türmchen mit dünnen und hohen Helmen, die ihrerseits mit Giebeln, Krabben und Kreuzblumen geschmückt sind; bei der mittleren Scheibe ist der Hintergrund zwischen Wimperg und Türmen als in Steinlagen aufgemauerte Wand markiert. Die Scheiben der dritten Reihe setzen die zweite fort, das eigentliche Schmuckfeld ist daher vor dem Grund eingerückt und schmäler. Wiederum drei Bogenöffnungen – diesmal zwischen «halben» Pfeilern – aber nur die beiden seitlichen schliessen im Scheibenfeld selber, die mittlere rückt herauf, so dass der Bogen erst im nächsthöheren Feld folgt. Diese letzte vierte Zeile bringt also für die seitlichen Scheiben im Typus der zweiten einen hohen Turmhelm mit Giebelwimperg und seitlichen Fialentürmchen; bei dem Mittelfeld ist durch den hochgeschobenen Bogen die Bekrönung steiler und verlangt noch einen ansehnlichen Abschluss in der Masswerkzone – bei den Seiten- teilen fehlen nur noch die Kreuzblumen.

Auf der Bühne dieser reichen Architekturwand stehen in den untersten Bogen die Madonna, ein hl. Ritter und Petrus, in der obersten Zone der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes. Das grosse und recht breite Fenster umschliesst also nur sechs Figuren von geringen Ausmassen, die Rahmung der Zierarchitektur fasst sie nur lose ein, das Gehäuse beengt sie nicht, sondern lässt ihnen weiten Raum vor dem neutralen Grund, der aus einem Muster von Rauten mit jeweils einer vierblättrigen Blüte gebildet wird.

¹ Petrus 47 cm hoch.

Die Gestalten entsprechen in ihrer allgemeinen Anlage dem hochgotischen Schema der west-europäischen Malerei des ausgehenden 13. und frühen 14. Jahrhunderts. Die Zentralfigur des Gekreuzigten (Tafel 56, 3) bringt die nach 1290–1300 für diese Darstellung übliche Formel mit dem stark durchgebogenen Körper: der Kopf ist so weit auf die Brust gesunken, dass die Kreissegmente der Arme fast ungebrochen ineinander übergehen, der schmale, abgezehrte Leib verschiebt sich durch die Schwere des Herabsinkens betont zur linken Hüfte Christi, die denn auch beträchtlich über den Kreuzesstamm herausschwingt, die Knie stossen in die andere Richtung vor, überschneiden aber das Kreuz zur linken Seite nur wenig, der Schurz ist lang und weit, aber noch wenig gezipfelt, die Füsse sind übereinandergenagelt. Diese Kruzifixform ist zwar im Detail (Kopf- und Körperzeichnung, Schurzlage) eigene Schöpfung des Meisters, im allgemeinen Schema aber nur ein Glied der sehr umfangreichen Beispiellkette aus der mitteleuropäischen Kunst jener Zeit. Weniger typisch und stärker persönlich sind die fünf kleinen Statuetten geformt. Bei Maria und Johannes (Tafeln 57 und 58) war nach ihrer engen ikonographischen Tradition die Abwandlungsmöglichkeit gering, doch ist hier mit relativ wenig Mitteln eine selbständige Formulierung gefunden. Maria hebt in einer Klagegebärde die mit den Innenflächen gegeneinander gelegten Hände dicht unter dem Kopf vor die Brust; dadurch wird der unter den Armen hochgeraffte Mantel vor den Körper genommen, die Figur verschwindet völlig im Gewand. Der von der Seite *vor* den Körper verlegte Mantelsaum wird so in das von dem Mittelmotiv des über die Hände gebeugten Kopfes ausstrahlende Linienschema eingeordnet, dass Trauer, Demut und Sichverhüllen sinnfällig im Einklang stehen. Beim Johannes wird der mit dem Gewand von seinem linken Fuss hochschwingende Körper über der Hüfte sehr kräftig zurückgebogen und bricht dann über den Schultern zur S-Form derart unvermittelt um, dass der Kopf geradezu herausgeknickt wird. Das über den Arm fallende freie Gewandende und vor allem die Parallele der Arme und die verbindende zarte Geste der rechten Hand mildern und schliessen die abrupte Durchbiegung. – Der Petrus (Tafel 64, 11c) ist grösser, wächst in den Bogen hinein und füllt das Bildfeld stärker aus. In der Haltung und in der Anlage des bis zur Kniehöhe hochgerafften Mantels entspricht er konventionell einem verbreiteten hochgotischen Stehfigurentypus. Doch ist die Öffnung des Mantels vor der Brust mit der sich schlaufenförmig nach links ziehenden Freilegung des Untergewandes eine ungewöhnlich reizvolle Erfindung: sie verleiht durch die vom Hals zur Hand gehende Schwingung auch dieser unbewegteren Figur Leben; betont wird das Motiv noch durch die Ausbiegung der Hüfte gegenüber den zurückgenommenen Schultern (die Füsse sind wie bei dem Johannes wiederum merkwürdig additiv an das Gewand angesetzt). Der hl. Ritter (Tafel 60, 7) im mittleren Feld der untersten Zeile ist im Unterschied zu den vier seitlichen Statuetten kein zuständig-repräsentatives Andachtsbild, sondern «szenisch» in Bewegung, als nach rechts galoppierender Reiter in voller Rüstung. Nur durch die Herauswendung des Pferdekopfes zum Beschauer tritt eine Einordnung in das Bildgefüge ein. Der Reiter trägt Ringelpanzer, Sporen und einen losen Waffentuchrock, in der Rechten schräg nach oben die Lanze mit dem flatternden Wimpel und den Schild über seinem linken Oberarm; der Topfhelm, der wohl als über die Schulter gehängt zu denken ist, steht «heraldisch» gegen den – bis auf zwei rätselhafte, flatternde Raben – leeren Grund. Das Pferd ist schabrackiert, nur Augen und Maul liegen frei. Dieser Reitertypus ist geläufig durch das westeuropäische Reitersiegel des 13. Jahrhunderts; als Heiliger kann der Ritter am ehesten auf Mauritius gedeutet werden; oder sollen ihn die Raben als hl. Oswald kennzeichnen? – Das letzte Feld unten links zeigt die Madonna (Tafel 59, 6) unter einem breiteren, weniger steilen und die Figur eng umschliessenden Bogen. Die feingliedrige graziöse Gestalt mit den schmalen Handgelenken und dem schlanken Hals verschwindet fast im reichen Spiel des weichen, weiten Gewandes. Der Mantel liegt wie ein Cape oder eine Kasel über der Schulter und faltet sich in ein differenziertes und kleinteiliges Linienmuster unter den Armen und vor dem Körper. Das Kind sitzt auf dem linken Arm der Mutter ziemlich zurückgelehnt und balanciert oder strampelt in dieser losen Haltung in lebhafter Bewegung. Mit der Rechten greift es nach einem Vögelchen, unter das die Mutter schützend die Hand legt.

Da eine Schwarzweissabbildung von mittelalterlichen Scheiben nicht nur eine unvollständige, sondern meist auch eine falsche Vorstellung vom Original gibt, seien die Farben wenigstens genannt. Da bei der Glasmalerei des Mittelalters die Farben als solche – also das blaue, rote, grüne Glas usw. – über weite zeitliche und geographische Räume die gleichen sind und sich nur sehr langsam nuancieren, kann ihre Aufzählung und die Angabe ihrer Verteilung an den Mutziger Scheiben doch vielleicht anschaulich wirken.

Hinter der Architektur, also an ihren Aussenseiten sichtbar, ziehen sich durch die jeweils vier Felder langen Teppichstreifen von Karomustern: links und rechts Rot, in der Mitte Blau. Vor diesem Grund erheben sich die Architekturen weiss und farblos in den beiden seitlichen Streifen, in der Mitte sind das Mauerwerk weiss, die Zierbauten gelb. Die Karomuster in den Figurennischen kehren die Farben des Randgrundes um: links und rechts Blau, im Kruzifix-Streifen Rot. Die seitlichen schmalen weissen Bänder, die die drei Scheibenstreifen gegeneinander abgrenzen, wurden ehemals von den steinernen Trennleisten überschnitten, doch sind auch sie für das Gesamtbild nicht unwesentlich. Zu diesen Farbgrundakkorden treten als akzentuierende Farbflecke die beiden blauen Rosetten in den Seitenstreifen ganz oben gegen den roten Grund, die gelben Turmgiebel links und rechts in der obersten Zeile und die Füllungen der schwarz überstrichenen und dann ausgehobenen und daher dunkel glühenden Wimperge (in den äusseren Streifen auf Grün und mit gelbem Mittelstück, im mittleren Streifen Violet). – Vor dieser blau-rot-weissen Architektur mit einigen kleineren gelben Streifen und Farbtupfen in Grün und Violet stehen dann die Figuren als leuchtende kleine Farbjuwele: Maria in grünem Kleid und gelbem Mantel mit weissem Kopftuch, rotem Nimbus, auf gelbem Bodenstück; Johannes in gelbem Gewand mit rotem Überwurf, grünem (ungemustertem!) Nimbus und auf hellgrünem Boden; der Gekreuzigte in weissem Schurz und mit blauem Nimbus, an grünem Kreuz auf weissem Boden; Petrus in grünem Gewand mit gelbem Mantel, rotem Nimbus, weissem Schlüssel und bräunlichrosa Buch; Mauritius (?) in einer Rüstung, deren Farbe als hellbraunviolett umschrieben werden muss, mit gelbem Helm und in grünem Nimbus, auf graugelbem Pferd mit gleichfarbener Schabracke auf gleichfarbigem Boden; die Madonna in grünem Kleid mit rotem Überwurf und mit gelbem Nimbus.

Über die Abbildungen und die Beschreibung hinaus wird das Charakteristische der Scheiben und ihres Meisters erst richtig deutlich bei der Konfrontierung mit der älteren und der zeitgenössischen oberrheinischen Glasmalerei. Ein solcher Einordnungsversuch ist aber kein leichtes Unterfangen. Denn um von der Erkenntnis einer Gleichzeitigkeit oder eines Altersunterschiedes zwischen verglichenen Werken zu sicheren Daten zu gelangen, sollte der eine Teil datiert sein oder doch das zur Bestimmung und Einordnung herangezogene Vergleichsmaterial wenigstens in einer relativen Chronologie geordnet vorliegen. Und beides ist hier nicht der Fall!

Für die Mutziger Scheiben ergibt sich auch aus äusseren Anhaltspunkten kein Terminus post quem non und kein Terminus ante quem non. Beim Abbruch der Mutziger Kirche 1879 wurden diese 12 Scheiben zusammen mit den Ornamentstreifen der Seitenfenster dem Elsässischen Altertumsverein angeboten, von diesem 1881 als Depot angenommen und später im Städtischen Museum ausgestellt. Die romanische Mutziger Kirche hatte einen hochgotischen Chor: ein Baudatum habe ich dafür nicht ermitteln können, und die mir bekannt gewordenen verblassten alten Ansichten liessen keine bestimmtere zeitliche Ansetzung zu. Nach der geographischen Lage Mutzigs ergibt sich nur, dass die Scheiben zum Strassburger Kunskreis gehören werden. Da aber ein Grossteil aller elsässischen Scheiben auf Strassburger Werkstätten bezogen werden kann, ist diese Feststellung nicht sehr aufschlussreich. – Von der Forschung sind die Mutziger Scheiben durchaus nicht übersehen worden. Meines Wissens als erster hatte sie 1859 der Baron Schauenburg² besprochen und ihre damalige Anbringung genauestens beschrieben, sich aber dem Forschungsstand entsprechend

² Baron de Schauenbourg: «Mutzig», Congrès archéologique de France, Strasbourg en 1859, 26^e Session, Paris 1860, S. 257/58.

darauf beschränkt, sie in das 14. Jahrhundert zu setzen und die Qualität ihrer Ausführung zu loben («... la main d'un très bon maître du 14^e siècle...»). 1902 hat Robert Bruck³ die Scheiben halbseitig in seinem Tafelband abgebildet und sie durch Tafelunterschrift und Text in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts datiert. Über die Erhaltung gab er an, «das Fenster ist stark restauriert»: dazu ist zu sagen, dass Restaurierungen im Sinne der Scheibenrenovation des Strassburger Münsters *gar nicht* vorgenommen sind, sondern dass nur Lücken mit *altem* Glas geflickt wurden⁴. Zur Qualität schrieb Bruck: «Über den Stil der Figuren braucht daher nur wenig gesagt zu werden, zumal wir bedeutend bessere Fenster aus derselben Zeit besitzen.» 1907 katalogisierte Johannes Ficker⁵ die Scheiben, bildete sie (schlecht!) farbig ab und wies auf das Freiburger Klingenbergfenster als ähnlich hin. Fritz Geiges⁶ nannte das Fenster flüchtig, und 1939 hat Hans Haug⁷ die Scheiben in seinem Büchlein über das Frauenhaus erwähnt und die Brucksche Ansetzung auf das 14. Jahrhundert wiederholt. Kürzlich habe ich sie in meinen «Meisterwerken der Glasmalerei» abgebildet und die hier im folgenden näher begründete Datierung angegeben⁸. – Die Brucksche Datierung in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts wird man ganz unberücksichtigt lassen können; denn schon eine sehr allgemeine Vorstellung von der Formensprache des 14. Jahrhunderts lehrt, dass die Scheiben der ausgehenden Hochgotik der ersten Jahrhunderthälfte und nicht der neuen Welt der Spätgotik der zweiten Jahrhunderthälfte angehören. Für Strassburg verbietet allein die Kenntnis der figürlich geschmückten Münsterrisse oder der Scheiben der Katharinenkapelle eine Ansetzung nach der Jahrhundertmitte. Doch kann der Versuch zu einer präziseren Datierung sich *nicht* auf eine geordnete Übersicht der elsässischen gotischen Glasmalerei stützen: ihre Geschichte ist noch immer nicht geschrieben.

Alle Bearbeiter der *Strassburger Münsterfenster* haben sich vorzugsweise mit den beiden Königsgalernen beschäftigt; ein vorläufiger Abschluss dafür ist jetzt mit der gründlichen Untersuchung Zschokkes⁹ erreicht. Bruck hat zwar die hochgotische Münsterverglasung recht ausgedehnt abgebildet und besprochen, doch ist er dabei leider nicht «unparteiisch» vorgegangen. Seine Wertgeschätzung besass die Verglasung des Hochschiffs aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Keine Abbildung gab er dagegen von den Fenstern des südlichen Seitenschiffs. Sie seien schlecht erhalten; das ist in dem Sinne richtig, dass sie durch die Lage über und an der Bauhütte im Laufe der Zeit stark mit Schmutz überkrustet wurden; doch ist ihre Erhaltung vorzüglich, denn sie wurden im Unterschied zu fast allen anderen Münsterscheiben im 19. Jahrhundert *nicht* restauriert –

³ Robert Bruck: *Die elsässische Glasmalerei vom Beginn des 12. bis Ende des 17. Jahrhunderts*, Text- und Tafelband, Strassburg 1902, S. 67, Tafel 40.

⁴ Kruzifixscheibe unberührt, die Wimpergfüllung abgerieben. – Marienscheiben: Grünes Flickstück links vom rechten Bogen, blaues Flickstück an der rechten Bodenecke, im Hintergrund des bekrönenden Turms rote Flicken; rechter Pfeiler ohne Sorgfalt ergänzt. – Johannesscheiben: Eine Krabbe des Turmhelms unrichtig ergänzt, Flicken im Grund hinter dem Turm. – Petruscheiben: Partie unter den Händen und Hintergrund mit nicht passenden Scherben geflickt, ebenso der Schlüsselbart; in der Baldachinscheibe sitzt neben der Kreuzblume unrichtig ein blaues Blatt. – Mauritiusscheiben: Die drei weissen Scherben zu seiten der Beine des Heiligen neu, ebenfalls die ungemusterten drei roten Scherben unter dem Pferdeleib, das darunter folgende Bodenstück ein Flicken; Wimpel spitze rot geflickt; zwei falsche blaue Flicken am linken Oberarm und an der linken Schildecke; linker Bodenzwickel mit unbemaltem Glas ergänzt; Kapitell des rechten Pfeilers mit einem Blatt geflickt, der Grund im oberen Bogenzwickel durch drei unbemalte Rotscherben ausgebessert; in der Baldachinscheibe Flicken einer Renaissancescheibe, falscher grüner Fialenknauf mit falschen roten Scherben herum.

⁵ Johannes Ficker, Denkmäler der elsässischen Altertumssammlung zu Strassburg i. E., 1907, S. XIV, Tafel XII/XIII. H. Schmitz, *Die Glasgemälde des kgl. Kunstgewerbemuseums in Berlin*, Bd. I, Berlin 1913, bildete das Fenster unter Abb. 22 auf S. 16 ab, mit der Unterschrift «Frühgotische Fenster im Strassburger Altertumsmuseum, 1. Hälfte 14. Jahrhundert. Nach Bruck»; im Text weist Schmitz nur auf die Abbildung hin. – Fritz Burger (*Handbuch der Kunsthistorischen Beurtheilung*, Bd. II, S. 319) bringt mit der Bezeichnung «um 1360» eine Abbildung des Fensters als Gegenüberstellung zu dem Fenster von Oberkirch, das «um 1340» datiert wird.

⁶ Fritz Geiges, *Der mittelalterliche Fensterschmuck des Freiburger Münsters*, Freiburg 1933, S. 340.

⁷ Hans Haug, *Le musée de l'Œuvre Notre-Dame à Strasbourg*, Paris 1939, S. 37.

⁸ H. Wentzel, *Meisterwerke der Glasmalerei*, Berlin 1951, Tafel 122.

⁹ Fridtjof Zschokke, *Die romanischen Glasgemälde des Strassburger Münsters*, Basel 1942.

und sie seien von sehr «mangelhafter Ausführung» – und das ist falsch, denn ihre Güte ist zum Teil hervorragend! Doch sind durch Brucks Angaben diese Scheiben nun noch unveröffentlicht, denn nach Bruck sind sie nie mehr bearbeitet oder veröffentlicht worden¹⁰. Dabei enthalten sie den Schlüssel nicht nur zum Verständnis der Strassburger Glasmalerei bis gegen 1350–1360, sondern überhaupt der elsässischen und darüber hinaus der oberrheinischen, schweizerischen und südwestdeutschen Glasmalerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Ihre Entstehungszeit verlegte Bruck in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts, Zschokke ordnete sie beiläufig als «nach 1331» ein. – In die gleiche Stilperiode gehört vermutlich auch das sechste Fenster der südlichen Hochschiffswand mit dem «Urteil Salomonis»: Bruck verwies diese schöne Komposition¹¹ in den Anfang des 15. Jahrhunderts und kennzeichnete ihre Qualität als dürfzig. Zschokke datierte «um 1325». Weder bei Bruck noch bei Zschokke werden die etwas älteren und allerdings ehemals stark verschmutzten und kaum kenntlichen Medaillonfenster der Martins- und Laurentiuskapelle¹² genannt. Die jüngeren Scheiben aus der Dominikanerkirche¹³ (heute im Münster und in St. Wilhelm) sowie die Scheiben der Türme und das Fenster mit den Tugenden und Lastern neben der Orgel werden von Bruck zwar abgebildet, aber in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts oder gar erst um 1400 ange setzt und überdies – wie alle Scheiben dieser Stilphase – im Text als wenig qualitätsvoll verurteilt.

Von der Langhausverglasung von Niederhaslach¹⁴ können wir hier absehen, weil sie eine jüngere Stilstufe repräsentiert; die Mülhauser Scheiben¹⁵ sind Filialen von Strassburg, nicht sicher datiert und nicht zur näheren Bestimmung der Strassburger Glasmalereien geeignet. Das gleiche gilt für die Farbfenster in Colmar (Münster und Dominikanerkirche). Einen relativ festen Anhaltpunkt bieten am Strassburger Münster allein die mässig erhaltenen Scheiben der Katharinenkapelle¹⁶: Bruck hat sie nach der Bauzeit der Kapelle um 1350 angesetzt und den urkundlich überlieferten Meisternamen «Magister Johannes de Kirchheim, pictor vitrorum in ecclesia Argentinensi» mit ihnen in Verbindung gebracht. Dem ist meines Wissens nie widersprochen worden, und die Datierung der Scheiben auf die Jahrhundertmitte ist auch durchaus nach dem neusten Stand der Forschung aufrechtzuerhalten. Doch zeigen nun gerade sie deutlich den Übergang zur Spätgotik und bieten damit den Terminus post quem non für die Mutziger und die anderen im Zusammenhang mit diesen schon genannten oder noch zu nennenden Scheiben.

Wenn also auch eine endgültige Ordnung und chronologische Aufreihung der Strassburger Münsterscheiben aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts im Rahmen eines Aufsatzes nicht gut möglich ist, so kann doch mit der vergleichenden Betrachtung ein relatives Verhältnis abgegrenzt werden.

Die drei ersten Fenster des südlichen Seitenschiffs des Münsters mit der Geschichte der Maria, der Jugend, den Wundern¹⁷ und der Passion Christi bieten im Gesamten ein dichtes und zunächst unübersichtliches Bild von unzähligen Figuren und Figürchen. Die Darstellung beschränkt sich nicht auf das zum Verständnis der Handlung notwendige Personal, sondern die Szenen werden bereichert durch eingeschobene «Statisten»-Gestalten, und um die Spitzbogenfelder der obersten Reihe ziehen sich noch einmal in enger Aufeinanderfolge Halb- und Sitzfiguren. So ist der zur Verfügung stehende Raum bis aufs letzte gefüllt. Nur selten wird überhaupt der Grund sichtbar, etwa dort, wo sich die Figuren in einer Isocephalie ordnen («Tempelgang Mariä») und über sich

¹⁰ Neuerdings bei Wentzel, Meisterwerke, Textabb. 24, S. 35, 103; vgl. auch Wentzel in Zeitschrift für Kunstgeschichte 12, 1949, S. 136 ff.

¹¹ Bruck, a.a.O., Tafel 47.

¹² Wentzel in Zeitschrift für Kunstgeschichte 12, 1949, S. 136 ff.

¹³ Bruck, Tafel 40, 41, 45; Wentzel, Meisterwerke, Tafel 114. – Das Fenster mit den Tugenden und Lastern abgebildet bei Bruck im Textband, Tafel IV.

¹⁴ Bruck, Tafeln 42 bis 45; Wentzel, Meisterwerke, Tafel 147, Textabb. 38. Louis Grodecki, Ausstellungskatalog «Vitraux de France», Paris 1953, Nr. 34, S. 72f., Tafel 22.

¹⁵ Fr. Zschokke, Die mittelalterlichen Glasgemälde der Stephanskirche in Mülhausen, Basel 1948.

¹⁶ Bruck, Tafeln 28 bis 30.

¹⁷ Wentzel, Meisterwerke, Textabb. 24.

einen freien Streifen lassen. Im allgemeinen wird er mit Bäumen, Blättern, auch durch im Massstab vergrösserte oder hochstehende bzw. hochsitzende Figuren, durch Spruchbänder, Tücher, Architekturen usw. zugedeckt. Diesen neutralen Grund bildet ein tiefblauer Karoteppich (im Passionsfenster statt dessen ein «Butzenscheiben-Muster»). Wie die Kompositionen, so ist auch das Farbbild unübersichtlich: kleinteilig und geradezu flimmernd durch die grosse Zahl der neben- und gegeneinander leuchtenden Farbscherben. – Soviel zum Gesamten dieser drei Fenster. Im einzelnen kommt zur Fülle des ausgebreiteten Bildstoffes eine Vielfalt in der Darbietung der Motive. Die Figuren können einfach aufgereiht und etwas unlebendig nebeneinander stehen, sie können aber auch als akzentuierte Gruppen gegeneinander handeln, sich zur Seite und sogar in die Tiefe des Bildes wenden, sie können sich zu dicken Knäueln ballen und ein wirbelndes Menschengemenge bilden («Gefangennahme») und in schwieriger Schichtung auftreten («Be- weinung»). In der Aussage stehen zarte Stille (Mariengeschichte) und spannungsgeladene, dramatische Bewegtheit (Petrusepisode der «Gefangennahme», «Kindermord», «Abendmahl») nebeneinander. Die Gestalten selber sind nicht gleichförmig zu charakterisieren: es gibt sackförmige dicke, in der Körperlichkeit volle und in der Gewandmasse schwere Figuren (alte Männer, Kniefiguren, sitzende Propheten der Spitzbogenläufe), kraftvoll grosse und männlich-aufrechte, daneben schliesslich die zarten, schlanken der Christuswunder und der Passion (Tafel 61, 8b). Der Ausdruck wechselt von grimassierender Leidenschaftlichkeit und Hässlichkeit bis zur stillen Gemütsbewegung und zartlinigen Schönheit. Dabei ist der Zeichnungsstil völlig einheitlich (Tafel 62, 9c). Bei äusserster Feinheit der graphischen Durcharbeitung und des Ausziehens der Gesichtsteile bleibt das Kraftvolle der Köpfe mit den breitgeschwungenen Kinnlinien doch beherrschend, die energisch umrissenen Ober- und Hinterkopfkonturen und die präzise Kennzeichnung der anatomischen Einzelheiten werden nur gerahmt von den in dünner und dichter Strichführung gegebenen Haar- und Bartpartien. Falls nicht sogar *ein Künstler alle Scheiben* gezeichnet haben sollte, so ist doch wenigstens die gleiche leitende Persönlichkeit im Entwurf sämtlicher Szenen erkennbar, in der Farbigkeit, der Szenenanlage, der Gruppierung und Figurenkizzierung. Die dabei feststellbaren Varianten sind vergleichsweise untergeordneter Natur.

In den nach Westen sich anschliessenden nächsten beiden Fenstern des südlichen Seitenschiffs mit Darstellungen von der Grablegung bis zum Pfingstfest und mit dem Jüngsten Gericht wird ein *Wandel* spürbar. Die Farbskala ist im Gesamten heller, wenigstens in dem Sinne, dass die hellen Glasscherben im Verhältnis zu den dunklen an Zahl zunehmen. Zwar sind die Szenen nicht figurenärmer, doch ist die Komposition übersichtlicher, nicht mehr kompliziert. Bevorzugt werden die Gestalten in ähnlicher Haltung und in ähnlichem Typus nebeneinander aufgereiht. Gestikulation und Bewegung erstarrn formelhaft. Der Motivschatz ist klein. Körper, Gliedmassen, Gewänder und Köpfe werden einschichtig flach ausgebreitet. Die Figuren handeln nicht mehr im Raum, sondern werden zweidimensional in die Ebene umgedacht und umprojiziert und erscheinen leblos, die Köpfe sind merkwürdig platt und wie zu schwer für die schmalen Körper. – Da diese Umschichtung einem allgemeinen Vorgang in der Stilentwicklung der ersten Jahrhunderhälfte entspricht, wird man die beiden westlichen Fenster für jünger als die drei ersten halten. Und zwar für jüngere Arbeiten der gleichen Werkstatt; denn in den Details der Zeichnung werden feste Typen, Schemata und Motive recht wörtlich übernommen und nur zögernd umgebildet.

Die Mutziger Scheiben würde man bei einem Vergleich mit dieser Verglasung im südlichen Seitenschiff des Strassburger Münsters nach der Farbigkeit zunächst zu den westlichen Fenstern rechnen. Doch ist die Aufhellung hier und dort nur bei einem flüchtigen Urteil als ähnlich zu bezeichnen. Während die Münsterscheiben die Aufhellung durch eine Bevorzugung hellblauer und vor allem hellroter Töne erzielen und damit den Farbklang ins Weichliche verschleifen, wird die Helligkeit in Mutzig durch eine sehr prägnante, klare, ja harte Akzentuierung mit weissen und gelben Flächen erreicht, die betont und präzise gegen Rot und Blau abgesetzt werden, jedes Verwischen vermeiden und gerade durch diese scharfe Trennung den Eindruck strahlender Helligkeit

hervorrufen. In der Komposition sind die Fenster schwer miteinander vergleichbar, da ein Bildgefüge mit nur sechs Figuren von einem solchen mit szenischer Figurenfülle rein thematisch zu verschieden ist. Doch ist die Wahl eines figurenarmen Vorwurfs ja nicht zufällig – die Kreuzigung war im Seitenschiff-Passionsfenster mit etlichem Beipersonal dargestellt worden –, und wenn sie nicht eine grundsätzlich andere Stilgesinnung kennzeichnen sollte, so lässt sich doch auf einen anderen Künstlertyp schliessen. Die Sorgsamkeit und Sparsamkeit der Flächenfüllung in Mutzig hat auch nichts mit den beiden jüngeren Seitenschiffsfenstern gemeinsam, auch zu den Scheiben der Katharinenkapelle um 1350 besteht keine Brücke, sie muss zunächst als eine Besonderheit festgehalten werden. – Deutlicher sind dagegen die Berührungen in der Gestaltung der Einzelfigur: nämlich im Gegenüber motivverwandter Figuren zu den in der Raumvorstellung komplizierteren und komplizierter vorgestellten und entwickelten Gestalten der ersten drei Seitenschiffsfenster im Münster. Wie Johannes und Maria sich schraubenförmig vordrehen, wie die Gewänder von hinter dem Körper nach vorne geholt werden, wie die Reitbewegung des Mauritius überzeugend räumlich vorgeführt wird: das entspricht der aus der lebendigen Tradition des 13. Jahrhunderts schöpfenden Art der ersten drei Seitenschiffverglasungen und ist von dem flachen Ausbreiten und Auswalzen der Figuren vor dem Grund wie bei den beiden westlichen Fenstern verschieden. Zwar lassen sich am Johannes und Petrus (etwa in den nicht mehr überzeugend vorgestellten Füssen und in der stark auf die Fläche bezogenen S-Linie) Annäherungen an Formen jener jüngeren Fenster feststellen, aber doch auch nicht mehr! Dagegen kommt diesem späteren Stilbild die Madonna unten links auf dem Mutziger Fenster (Abb. 6) näher. Im Unterschied zu den anderen fünf Figuren wirkt sie tatsächlich wie vor dem Grund ausgebreitet, Standmotiv und Gewandanordnung sind vollständig in der Vorderansicht fassbar, das Kleid ist *vor* dem Körper ausgebreitet, schwingt nicht um ihn herum wie bei dem sonst vergleichbaren Petrus, und entschiedener als bei diesem wird die S-Kurve allein in der Fläche durchzogen; dazu gehört das eigentümliche, schwerelose Halten des Kindes, das geradezu «aufgeklappt» gezeigt wird, die formelhafte Kopfniegung der Maria usw. Sogar in den Blättern am Wimberg wird man gegenüber den anderen Mutziger Scheiben dieses Lebloswerden bemerken können – und auch der kürzere, die Figur enger umschliessende Bogen, das heisst also die Beschneidung des die Madonna umgebenden Raumes, ist ein Zeichen jüngeren Stilwillens. Die Madonna befand sich, wie wir aus der Beschreibung des Barons Schauenburg wissen¹⁸, ehemals im nördlichen Chorfenster von Mutzig und wurde erst später als Ersatz einer Marienscheibe des 19. Jahrhunderts in das Mittelfenster übertragen. Das Mutziger Seitenfenster wird also, wenn es nicht tatsächlich später entstanden ist, von einem jüngeren Meister ausgeführt gewesen sein. – Führt man den Vergleich des *alten* Bestandes des Mutziger Fensters – und nur von diesem ist in Zukunft mit der Bezeichnung «Mutzig» die Rede – mit den älteren Scheiben des Münsterseitenschiffs bis in Einzelheiten durch, so bestätigt sich die zunächst allgemein festgestellte lose Verwandtschaft. Die Frisuren sind ähnlich gekämmt, aber nicht so minutiös durchgeführt, die Gesichts- und Augenzeichnung ist vergleichbar, doch sind bei den Münsterscheiben die Augenbrauen meist flacher und stehen in einem betonten Knick zu der Nasenlinie (Tafel 62, 9c), während sie sich hier gerundet aus der Nasenkontur entwickeln (Tafel 62, 9b), auch ist dort die Unterlippe meist voll durchgezeichnet, während in Mutzig nach unten

¹⁸ Über die Seitenfenster heisst es: «La verrière du côté de l'évangile présente cette singularité, que le peintre a imité une époque plus ancienne que le symbole de son sujet principal. Dans cette verrière, en effet, deux niches d'ornementation architecturale se détachent sur un fond d'azur, parsemé d'étoiles et orné de rinceaux, dans l'une desquelles se voit le Christ séraphique (aile), et dans l'autre la sainte Vierge avec l'enfant Dieu. – La verrière du côté de l'épître ne présente qu'un motif d'ornementation répété, se composant de rinceaux croisés en forme de 8, et a subi de regrettables réparations.» – Diese Seitenfenster sind sowohl bei Ficker, a.a.O., als auch bei Bruck, Tafel 2, abgebildet. Da der «Christ séraphique» nicht erhalten zu sein scheint, handelt es sich um reine Ornamentfenster; ich habe diese Scheiben hier ganz unberücksichtigt gelassen, weil sie in guten Abbildungen veröffentlicht sind, für das Kreuzigungsmittelfenster keine Aufschlüsse vermitteln und zu ihrer Bearbeitung einer Untersuchung über den Ornamentenschatz der hochgotischen Glasmalerei bedürften, die in diesem Zusammenhang nicht gegeben werden kann.

schwingender Bogen der Unterlippe und nach oben schwingender Bogen der Kinnmarkierung ein stenographisches und in gleicher Form bei allen Figuren anwendbares Kürzungszeichen bilden. Besonders eng ist die Ähnlichkeit zwischen den beiden Gekreuzigten (im Passionsfenster im Bogenfeld, Tafel 61, 8b), nur ist der Mutziger gestraffter, bei aller Zierlichkeit kraftvoller als der des Münsters. – Die «jüngere» Mutziger Madonna unterscheidet sich in der Zeichnung des Gesichts (Tafel 62, 9a) nur wenig von den andern Figuren, bei ihr fehlt die Lidfalte zwischen Braue und Auge, in der Gewandung ist sie trotz mancher Übereinstimmungen (man vergleiche die Kopftücher der beiden Marien!) reicher und ähnelt auch in den differenzierten Faltengehängen den Formen der beiden jüngsten Seitenschiffenster des Strassburger Münsters.

Die Mutziger Scheiben werden auf der gleichen Stilstufe wie die ersten drei Seitenschiffenster des Münsters stehen, im Zeichnerischen sind sie ihnen recht eng verwandt, aber als Gesamtschöpfung sowohl im Farbigen wie in Flächenaufteilung und Figurengestaltung Werke eines sehr selbständigen Meisters. – Wie verhalten sie sich zu den übrigen Münsterfenstern ungefähr der gleichen Stilperiode? Das «Urteil Salomonis»¹⁹, dessen vierfigurige Darstellung sich aus 28 (!) grossen und zahlreichen kleineren Randscheiben zusammensetzt, wirkt ähnlich, weil auch hier wenige Figuren in ein weites architektonisches Gehäuse gesetzt sind und die lichte Farbigkeit nicht aus einem kleinteiligen Scherbenmosaik, sondern aus grossen, einheitlich-einfarbigen Flächen aufgebaut ist. In Farbe und Flächenfüllung steht das «Urteil Salomonis» Mutzig nahe; der Grund der Szene besteht aus Rauten mit je einem Vierblatt, und fast das gleiche Motiv erscheint als textiles Muster der Gewänder! Andere Details weichen von Mutzig ab: am Münsterfenster werden etwa die Bogen nicht mehr von Kapitellen auf Säulchen aufgefangen, überhaupt ist die Architektur dünner, weniger konstruktiv entwickelt, die Einzelheiten (Krabben, Fialentürmchen usw.) schwächer, mager und verkümmert, flächig. Die Figuren lassen bei der breiten Fülle der Erscheinung mit den kräftigen runden Schüsselfalten, breitem Haargelock usw. kaum den S-Schwung der Mutziger Figuren erkennen und sind doch andererseits stärker als diese flächig gegen den Grund ausgebreitet. Dass diese Unterschiede nicht etwa schon durch den Gegensatz zwischen lebensgrosser Monumentalfigur und kleiner Statuette bedingt sind, zeigt das dem «Urteil Salomonis» stilistisch (vor allem im Zeichnerischen) nahe verwandte Tugenden-Fenster neben der Orgel²⁰. Auch bei ihnen wirkt der schwerflüssige und breite und im Grunde plastische Figurenstil und der tiefe, dunkle Farbakord des 13. Jahrhunderts nach, doch ist das Isolieren der kräftig durchgeschwungenen Figur vor dem leeren Grund, ihre Herauslösung aus der überkommenen Verwobenheit von Gestalt, Rahmen, Ornament und Farbmosaik noch nicht zum Stilprinzip erhoben. Diese durch Restaurierung sehr verdorbenen Scheiben könnten Arbeiten einer andersgearteten und etwas jüngeren Werkstatt des Münsters sein.

Die übrigen in Strassburg aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts erhaltenen Glasmalereien zeigen keine unmittelbaren Beziehungen zum Mutziger Fenster. *Die Scheiben aus der Dominikanerkirche*²⁰ im Münster bilden bei aller Zartheit und anmutigen Empfindsamkeit der in schmale, hoch-rechteckige Felder zusammengedrängten Kompositionen doch nur die völlig ausgeschriebene Endform eines von den Fenstern im südlichen Seitenschiff des Münsters hergeleiteten Stils (Tafel 71, 17c). Eine Anknüpfung an diese nur noch formelhaften Darstellungen und eine weitere Fortführung wären auch kaum denkbar. Ebenfalls die «Werke der Barmherzigkeit» im Südbau der Münsterfassade schliessen sich im Zeichnerischen an die Farbfenster des südlichen Seitenschiffs an. Bei ihnen werden noch einmal Ornament, Figur und Farbe zu einer Einheit verschmolzen, und die Zartheit und naturferne, flächige Gestaltungsweise, das Dünngliedrige und Überschlanke mit den weich-lappigen Gewändern zu einem graziösen Formen- und Farbenspiel gesteigert (zum Teil gegen den gemusterten Rautengrund). In Proportionen und Kostümen, auch in den neuen Farbnuancen,

¹⁹ Bruck, a.a.O., Tafel 47

²⁰ Bruck, Tafeln 40, 41, 45; Wentzel, Meisterwerke, Tafel 114. – Das Fenster mit den Tugenden und Lastern abgebildet bei Bruck im Textband, Tafel IV.

nähern sich diese Scheiben jenen der Katharinenkapelle und damit der Jahrhundertmitte: sie können deshalb hier unberücksichtigt bleiben.

Der Meister der Mutziger Scheiben wird aus der Glasmalereifabrik des Münsters hervorgegangen sein. Mit Sicherheit habe ich seine Handschrift unter den Münsterscheiben nicht feststellen können. Nahe steht ihm die Halbfigurenbordüre um das Spitzbogenfeld der «Verkündigung an Joachim» im Marienfenster des südlichen Seitenschiffs (Tafel 62, 9d), die sich als das Werk eines eigenen Meisters von den übrigen Scheiben absetzt (man beachte die breite, leicht regellose, fast sorglose – und nicht wie dort sonst übliche, in dünnen parallelen Linien geführte – Haarzeichnung, die gerundeteren, dickeren Augenbrauen, die schon «abgekürzten» Mundzeichen). Auch hat dieses erste der fünf Seitenschiffsfenster als einziges das Mutziger Grundmuster von übereck gestellten Quadraten mit jeweils einer aus einem inneren Quadrat ausgesparten stilisierten Blüte. – Ähnlich den Mutziger Figuren wirkt zunächst auch der Christus-Zyklus in St. Wilhelm aus der Dominikanerkirche, doch entsteht dieser Eindruck hauptsächlich deshalb, weil hier die Szenen konzentrierter als bei den Seitenschiffsscheiben des Münsters auf wenige Figuren zusammengefasst werden – und weil auch sie, parallel zu Mutzig, eine Ableitung aus dem Münsteratelier des ersten Seitenschiffsfensters sind. So ist das Proportions-, Gewand- und Gesichtsschema tatsächlich ähnlich, aber die Einzelheiten der Ausführung sind anders. Die Linien der Schwarzlot-Zeichnung sind in den Gewändern dünner und empfindsamer im Strich, in den Köpfen nervöser und graphisch verspielter, in den Frisuren aufwendig und gehäuft, in den Zeichen der Gesichtsbildung differenzierter (Vertikalfalten über der Nasenwurzel, langausgezogene Augenlider, dagegen kein Kinn-Kürzungszeichen, Tafel 71, 17d). Eine vergleichbare Veränderung ist sogar im Grundmuster feststellbar: gegenüber Mutzig und dem «Urteil Salomonis» sind es hier nun tatsächlich «Karos» (und konsequent durchgeführt gegenüber den «Mischformen» im ersten Seitenschiffsfenster des Münsters), wie denn auch immer das innere Blütenfeld durch eine zusätzliche Linienrahmung bereichert ist. – Eine jüngere Abwandlung dieses Stils und des Vierblattkaromusters in den hochgotischen Masswerkscheiben in Schlettstadt; sogar in den Langhausscheiben in Niederhaslach aus dem dritten Viertel des 14. Jahrhunderts wird die Mutziger Grundmusterung noch angewandt²¹.

Weitere Werke des Meisters habe ich im Elsass nicht gefunden. Relativ nahe steht ihm eine (m. W. noch unpublizierte) Scheibe mit dem Gekreuzigten in Lautenbach (Tafel 61, 8a). Die Gestalt ist sensibel durchgezeichnet, wohl der ursprünglichen Verwendung als Verglasung eines schmalen und kleinen (und damit besser als heute sichtbaren) Fensters entsprechend; leichte Abwandlungen wie die «gefährligere» Anordnung des Gewandes und die Schrumpfung der Architektur- und Blattformen lassen erkennen, dass die Scheibe eine Ableitung von Mutzig darstellt und jünger als diese ist; für die spätere Entstehung spricht auch das Federmuster des blauen Grundes²². – Zumindest abhängig von dem Mutziger Fenster ist die noch nicht veröffentlichte Verglasung in Dambach, von der heute an Ort und Stelle noch die Kreuzigung (auf drei Scheiben und drei Baldachinfortsätzen), das Masswerk (Grisailles – mit Silbergelb – des Lammes Gottes und der Evangelistensymbole) im Mittelfenster und von den Seitenfenstern die Scheibenköpfe und in Dreipässen die grossen Köpfe von Petrus und Paulus erhalten sind. Das Kruzifix steht gegen blauen, die Trauernden gegen roten Vierblattquadratgrund, die Farben der Gewänder sind sehr kräftig und leuchtend (Maria in Rotlila mit erdgrünem Mantel, Johannes in waschblauem Kleid und gelbem Überwurf), die Architektur ist einfacher als Mutzig, der Gekreuzigte noch stärker durchgebogen.

Aus den bisherigen Vergleichen hat sich eine präzise Datierung für das Mutziger Fenster nicht ergeben. Sie kann aber durch Rückschlüsse aus dem Weiterwandern dieses Fenstertypus gefunden werden: denn das Mutziger Kreuzigungsfenster ist wiederholt worden. Es mussten ja auch

²¹ Vorher in Strassburg etwa an jenen Scheiben mit dem langgestreckten Vierpass der Martins-Laurentius-Kapelle vom Ende des 13. Jahrhunderts. Für Niederhaslach vgl. Anmerkung 14.

²² In der zugehörigen, gleich grossen Architekturscheibe Wimperge und Türmchen gegen «aufgemauerte» Wand, wie in Mutzig.

die Reduktion der Kreuzigungsdarstellung auf die knappste Formel und die Isolierung der Einzelteile vor dem leeren Grund unter einem neutralen Architekturgehäuse dem Ausdruckswillen der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts nachdrücklich entsprechen.

Zuerst nenne ich ein *Kreuzigungsfenster im Freiburger Münster* (Tafeln 61, 8c; 63, 10a; 70, 16d)²³, das erst 1818–1820 aus dem *Konstanzer Münster* für Freiburg erworben wurde: ein stattliches Ornamentfenster, aus dem eine dreifigurige Kreuzigung und zwei kleine Stifter ausgespart sind. Der Gekreuzigte, Maria und Johannes in kleinen Gehäusen vor einem neutralen Grund aus Rauten, mit den bekannten stilisierten Blättern, der Gekreuzigte an einem dünnen Stangenkreuz auf einem kraterartig hochgeschnittenen Bodenstück, der rahmende Bogen über dem Kruzifix höher als die Einfassung der Nebenfiguren – alles das ist von dem Mutziger Vorbild übernommen, besonders genau aber die Gestalt des Gekreuzigten (zwar ist der Schurz – eine Parallele zu Lautenbach – weicher geschlungen und auf der Rückseite gemustert, doch ist sogar bei der Zeichnung der Bauchmuskulatur die «fensterförmige» Stilisierung²⁴ von Mutzig wiederholt). In Mutzig bestand die *drei*geteilte Kreuzigung auch aus *drei* verschiedenen Scheiben in den *drei* Fensterläufen. Die Komposition wurde also von der architektonischen Gliederung getragen. Bei dem Konstanzer Fenster befinden sich die drei Figuren auf *einer* Scheibe, und «sinnwidrig» ist für das querrechteckige Feld die Dreiteilung der Abtrennung aus einem dreiläufigen Fenster übernommen worden. Die Tatsache der unselbständigen Übernahme wird noch belegt durch das Übergreifen der Hände des Gekreuzigten über das Bildfeld auf die Architekturleiste (wodurch ja diesem Rahmen der eigentliche Sinn genommen wird). Dass das Aufteilungssystem des Kreuzigungsbildes hier nicht wie in Mutzig organisch entwickelt, sondern als damals modernes Motiv kopiert wurde, beweist auch die Füllung des restlichen Fensterraumes mit einem (dem Mutziger Stilprinzip ja widersprechenden) Ornamenteppich.

In den Konstanzer Scheiben erfährt aber das Mutziger Vorbild auch eine *Umprägung*. War dort die Architektur ein verständlich konstruiertes und vorstellbares Gehäuse, so ist in Konstanz daraus ein «blinder» Rahmen geworden. Zwar wird in den Seitenfeldern durch die Säulen mit Kapitellen die Herkunft aus einem sinnvollen Gebäude deutlich gemacht, aber schon durch den unsicheren Bogenauffang des Mittelstückes und vor allem seitlich durch die mit dahinter geschobenen Masswerkgalernen kombinierten Wimperge wird die Architektur von einer vorgestellten zu einer dekorativen. Das ist nicht allein aus der Stilentwicklung zu erklären. Der Vorgang ist komplizierter. Das Mutziger Gehäuse ist als Typus gerade in der Glasmalerei – als einer der Baukunst eng verbundenen, ja in sie eingespannten und daher architektonische Motive anwendenden monumentalnen Kunstgattung – verständlich: in einer der Bauhütte angegliederten Werkstatt konnten derart klare Konstruktionen gefunden werden. Doch sind Zierrahmen in Architekturformen seit der Mitte des 13. Jahrhunderts auch in der Buchmalerei (Paris) verwendet worden²⁵. Auch wenn das Motiv von der Glasmalerei «erfunden» sein sollte, haben die Miniaturmaler doch das Schema den Stilgrenzen und Grenzen ihrer Kleinmalerei angepasst, das heisst zu einem flachen und raumlosen Rahmen umgeformt. Diese dekorativen Scheinarchitekturen, die schon früh das Motiv der hinter den Wimperg geschobenen Blendarkadengalerie verwenden, haben dann ihrerseits auf die Glasmalerei (Strassburg, Münster, Hochschiff; Niederhaslach, Chor; vgl. auch Tours, Langhaus, nördl. Triforium, Abraham-Scheibe) zurückwirkt. In diesem Konstanzer Fenster überschneiden sich die beiden Formen.

Die Veränderung des Vorbildes beschränkt sich nicht auf die Rahmung, in den Seitenfiguren sind weitere Unterschiede fassbar. Maria ist in Figuren-, Körper- und Gewandanlage noch dem Vorbild vergleichbar – übernommen ist auch der (wie in Niederhaslach, Kreuzigung) mit einem

²³ Geiges, a.a.O., S. 330–345, Abb. 783 ff.

²⁴ Offenbar aus der elsässischen Tradition: im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts schon in Niederhaslach II, dann in Stetten. Vgl. Wentzel, Meisterwerke, Tafel 98 und 99.

²⁵ Vgl. darüber auch P. Clemen, Die Gotischen Monumentalmalereien der Rheinlande, Düsseldorf 1930, Textband, S. 22, 50 ff.

Rundbogenfries besetzte Nimbus, der in der «jüngeren» Mutziger Madonna schon aufgegeben war – jedoch wird durch die tiefergelegten Hände, den aufgerichteten Kopf und das zusätzliche Faltenmotiv einer nach links in Kniehöhe umschlagenden Schlaufe die kraftvolle Lebendigkeit des Vorbildes zu einer flächenhaften Schönlinigkeit umgebildet. Bei Johannes ist nur in der Unterpartie, vor allem in den «angesetzten» Füssen mit dem darüber gestauten Gewand, die Verbindung erkennbar; dagegen werden die Hände in Angleichung an eine konventionellere Trauergeste hochgenommen, begleitet von dem rund vor dem Körper geschwungenen Mantel, und damit die Akzente wiederum flächenförmig ausgebreitet.

Decken sich die Abwandlungen gegenüber Mutzig mehr oder minder mit dem allgemeinen Formenwandel von 1300 bis gegen 1320 – die Veräusserlichung und Verflachung der Architekturformen ist ebensogut in Frankreich (zum Beispiel Evreux) feststellbar –, so weisen die veränderten Einzelformen nicht nur auf die Handschrift eines anderen Künstlers, sondern auf einen anderen Kunstkreis: die Konstanzer Malerschule²⁶. Am Anfang der zu den Scheiben in Freiburg führenden Denkmälerreihe stehen die Christus-Johannes-Initiale (Slg. R. v. Hirsch, Basel) und die Weingartner Liederhandschrift (Tafel 71, 17b) eine nahe Parallelie bietet das Frauenfelder Minnekästchen (Tafel 72, 18a)^{26a}. Während die älteren Werke noch recht reich und bewegt sind, ist schon die Liederhandschrift formelhafter – ein «Leitmotiv» dieser Gruppe sind die in breiten und bürstenförmigen Strähnen parallel ausgezogenen Lockenfrisuren –, die Glasmalereien erstarrten völlig und wiederholen den Formenapparat nur noch schablonenmässig. Stärker als für das Fenster in Freiburg gilt das für die Scheiben aus dem Konstanzer Dominikanerkloster auf Schloss Heiligenberg²⁷ (Tafel 70, 16a): der Menschentypen- und Gewandformelschatz ist der gleiche, nur rücken diese Scheiben noch mehr von Mutzig ab, weil es zwar für die 4figurige Kreuzigung, aber für die szenischen Darstellungen nur beschränkt vorbildlich sein konnte. Nahm schon in dem Freiburger Fenster der leere Grund eine nur noch kleine Fläche ein und wirkte er durch das «ausführliche» Karomuster enger und dichter gefüllt als in Mutzig, so wird bei den Dominikanerscheiben der Rahmen ganz nahe an die Figuren herangelegt. Diese Rahmung ist keine «gebaute» Architektur, sondern nur nochkulissenhafte Folie von kaum grösserer Bedeutung im Bild als das ornamentierte Karomuster des Grundes; infolgedessen kann sie auch fortlaufend von den Figuren überschnitten werden.

Ebenfalls aus einer Konstanzer Glasmalereiwerkstatt stammt nach allgemeiner Ansicht (Wienecke, Zschokke usw.) das Kreuzigungsfenster in Oberkirch bei Frauenfeld²⁸ (Tafeln 65, 12a; 66, 12b und c). Der Zusammenhang mit Mutzig bzw. mit dem Fenster in Freiburg ist offensichtlich: im Kruzifix bis in Details des Kreuzfusses, des Titulus, der Handannagelung (über dem Rahmen!), des Musters der Bauchmuskulatur usw., bei der Maria in der Handhaltung, Gewandraffung (Diagonalsaum!) usw. Der Johannes ist gegenüber Mutzig und Freiburg freier variiert: für das Gewand klingt das graphisch reichere Schema der «jüngeren» Mutziger Madonna durch; die sonderbare Gebärde der Hände ist aus dem Trauermotiv des Johannes bei der «Grablegung Christi»²⁹ in der Wilhelmer-

²⁶ Über die Konstanzer Wand-, Tafel- und Buchmalereien vgl. zuletzt Alfred Stange, Deutsche Malerei der Gotik I, Berlin 1934, Seite 44 ff. – Gar nicht beachtet worden ist meines Wissens bisher das grossartige Monumentalwandgemälde des (jugendlichen) Christophorus auf Mittelzell. Dabei ist es als Werk des ausgehenden 13. Jahrhunderts nicht nur Quelle für die Glasmalereien unserer «zweiten» Gruppe, sondern dadurch auch wichtigster Kronzeuge für die Entstehung der jüngeren, obengenannten Werke in Konstanz. Auch für die Datierung und Einordnung der St.-Gallener Weltchronik könnte er herangezogen werden. Dagegen ist die Ausmalung der Nische für den «Krug der Hochzeit zu Kanaa» in Mittelzell nur ein manieristischer Ausläufer des im Christophorus formulierten Stils.

^{26a} An dessen Vorderseite die Reste einer «Kreuzigung» im Mutziger Typus.

²⁷ Für die Konstanzer Scheiben auf Schloss Heiligenberg und die Fenster in Oberkirch-Frauenfeld und Kappel, vgl. Geiges, a.a.O., und die dort zitierte ältere deutsche (Hertha Wienecke) und Schweizer (Rahn; Lehmann) Literatur.

²⁸ Fr. Zschokke, Alte Glasmalerei der Schweiz, Zürich 1946, S. 26, Nr. 30, Tafel 3; Fr. Zschokke, Mittelalterliche Bildfenster der Schweiz, Basel 1947, S. 19, Tafel 5. Wentzel in Zeitschrift für Kunstgeschichte 12, 1949, S. 136. Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Kanton Thurgau I, 1950, S. 81–90, Abb. 62–70, Wentzel, Meisterwerke, Abb. 116/117.

²⁹ Wentzel in Zeitschrift für Kunstwissenschaft 3, 1949, S. 60, Abb. 21.

Kirche in Strassburg abgeleitet (bzw. des Johannes der «Kreuzabnahme»³⁰ ebendort), und gleichsam zusätzlich und sinnwidrig ist dann *neben* seine Rechte das Evangelienbuch gesetzt worden. Doch muss bei einem solchen Vergleich darauf hingewiesen werden, dass das Frauenfelder Fenster dem Freiburger in der Gestaltung weit überlegen ist. (Wie weit diese Tatsache etwa schon einem Einfluss von Königsfelden her bzw. von dem Maler des Bieler Retabels in Zürich³¹ bzw. des Malers, der das Königsfeldener Passionsantependium entwarf, verdankt wird, kann ich hier nicht untersuchen: die breiten und breit gezeichneten Frisuren und Gesichter könnten darauf hinweisen.) Die Komposition der Figuren in ihrer Ordnung im Rahmen und die Durchbildung der Köpfe sind kraftvoll und sicher und grosszügig, doch ist zweifellos das Architekturgehäuse aus dem Freiburger weitergebildet (und auch hier ist der untere Teil des Fensters durch einen Ornamentteppich gefüllt). Das Frauenfelder Fenster scheint zunächst Mutzig besonders nahezustehen, da es dreistufig ist und überdies wieder sechs Figuren unter Baldachinen – im Mittelstreifen auch vor dem Vierblattkarogrund – gegen weisse Randstreifen und eine helle und scharf-prägnante Farbigkeit zeigt. Doch ist das Freiburger Fenster wohl das notwendige Zwischenglied zwischen Mutzig und Frauenfeld; denn von dorther sind die sich schon dem Eselsrücken nähernden Bogenformen der oberen Zeile weitergebildet. Auch der Rankengrund der beiden Seitenstreifen geht nicht auf Mutzig zurück: er begegnet aber als Füllung (ausser ähnlich in Lautenbach) bei den beiden Stifterfeldern des Fensters in Freiburg. Auch das merkwürdige «Leitmotiv» der additiv-unorganisch angesetzten Füsse gehört ganz in die Linie Mutzig–Freiburg bzw. Konstanz.

In der weiteren Umgebung dieses Kunstkreises ist das Mutziger Kreuzigungsschema noch einmal wiederholt worden: in *Kappel* (Tafel 61, 8d)³². Wie in Mutzig und Frauenfeld ist es eine «echte» Dreierkomposition, das heisst: der Gekreuzigte, Maria und Johannes befinden sich jeweils in einer eigenen Fensterlanzette. Der blaue Grund ist mit dem bekannten Blattkaromuster dicht überzogen, der Gekreuzigte repliziert den bekannten Typus (Annagelung der Hände!); die Stellung und die Gebärden von Maria und Johannes sind etwas freier variiert, doch bleibt in der Gewandlage der Maria das Vorbild erkennbar; Johannes zeigt die bekannten, anorganisch angefügten Füsse. Die Architektur der Kreuzgruppe besteht aus Wimpergen und Türmchen (aber ihr Gewicht wird durch die seitlich durchlaufenden Blattleisten im Grunde wieder aufgehoben); in den drei Figuren der unteren Zone – wie in Frauenfeld: die «Verkündigung»; statt des Kirchenpatrons Lorenz in Frauenfeld hier der Stifter – ist das «Konstanzer Schema» von Fenstergalerien hinter Wimperggiebeln bzw. hinter Eselsrücken angewandt. In den übrigen Fenstern der Kirche der von Konstanz, Freiburg und Frauenfeld her bekannte Typus: unter den Figurenfeldern reine Ornamentteppiche. – Die bisher genannten bzw. die noch anzuführenden Beispiele ordnen sich als tatsächlich zusammengehörig erst so recht zueinander, wenn man auch eine Kreuzigungsdarstellung einschiebt, die zwar zeitgenössisch und südwestdeutsch, aber nach einem anderen Typus geschaffen ist: zum Beispiel die in *Villingen* (Tafel 64, 11b). Bei aller Ähnlichkeit im Allgemeinen fehlen doch die speziellen Merkmale, anders sind der Christustypus, das Kreuz, der Hintergrund, die Gesichts- und Gewandschemata – weil die Scheibe, wie auch die zugehörige in Messkirch, wohl in einen anderen (Freiburger?) Schulzusammenhang gehört.

Unter den bisher genannten Beispielen wurden auch Werke aus Konstanz herangezogen, aller-

³⁰ Wentzel, Meisterwerke der Glasmalerei, Tafel 114.

³¹ Anscheinend habe ich es als erster veröffentlicht in der Zeitschrift für Kunsthistorische Dimensionen einzigartigen und in seiner Ikonographie ungewöhnlichen Retabels ist noch immer nicht genügend gewürdigt. In der Verbindung von altägyptischen Zierrahmen aus «aufgemauertem» Ziegelwerk und vorgeblendeten Wimpergen («Marienbild») mit neuen «räumlichen», italienisierenden Versatz-Architekturstücken bildet es eine direkte Parallele zu Königsfelden. Daneben dann auch einige aus der Glasmalerei bekannte Leitmotive, wie die «angesetzten» Füße (Petrus der «Himmelspforte»).

³² Fr. Zschokke, Alte Glasmalerei der Schweiz, Zürich 1946, Nr. 28, S. 25; Kunstdenkmäler der Schweiz (Fietz), Kanton Zürich I, 1938, S. 35 ff.; Wentzel, Meisterwerke, Tafel 118.

dings Werke, die nur *eine* Gruppe der Konstanzer Malerei ausmachen, vielleicht die für Konstanz typischste – wie denn auch die mit ihr zusammenhängenden Denkmäler den breitesten Raum in Stanges Darstellung der Malerei des Bodenseegebietes einnehmen und von den ältesten Bearbeitern sogar ausschliesslich behandelt werden –, aber doch *nicht die einzige!* Daneben gibt es eine *zweite* Gruppe, die ebenfalls in unserem Zusammenhang wichtig ist, gewiss nicht weniger interessant und qualitätsvoll als die erste, die aber in der Denkmälerreihe nicht lückenlos aneinanderzufügen ist und daher zumeist übersehen wird. Ihre Hauptwerke sind keine Tafel-, Buch- oder Wandmalereien, sondern zunächst – *Goldschmiedearbeiten*³³! Es sind die Reichenauer Schreine der Hl. Johannes und Paulus, der Hl. Genesius, Felix und Regula und des hl. Markus, *alle in der Schatzkammer von Mittzell*. Diese hervorragenden Werke deutscher Goldschmiedekunst sind wegen ihrer auf den ersten Blick «westlichen» Erscheinung – trotz der zaghaften Anregung durch Hertha Wienecke 1912 – nie für die Geschichte der Konstanzer Malerei ausgewertet worden. Dabei könnten sie nicht nur von dieser her allein verstanden werden, sondern sie vermitteln auch über diese einige nicht unwichtige Aufschlüsse. Die ausgewogensten dieser in flachstem Relief getriebenen Schmuckfelder sind die Schmalseiten des Paulus-Johannes-Schreins mit zwei jugendlichen Heiligenfiguren um ein mittleres Kreuz (Tafel 67, 13). Das Freistehen der grossen und in leisem S-Schwung bewegten Gestalten gegen den nur mit sparsamen Ornamenten gefüllten Grund erinnert sofort an die «Statuetten» der uns beschäftigenden Kreuzigungsfenster. Schon ein flüchtiger Vergleich zeigt die Überlegenheit dieser Figuren über die formelhaften Kompositionsschemata und Gestalten der Konstanzer Fenster in Freiburg und Heiligenberg und der zugehörigen Buch- und Tafelmalereien. Diese hochgewachsenen schlanken Jünglinge mit den in leisester Differenzierung abgewandelten Körper und Gewandmotiven und der zarten Empfindung und Empfindsamkeit in Bewegung und Ausdruck sind in der Sicherheit und Frische der Gestaltung am ehesten den Mutziger Figuren zu vergleichen. Und diesen entsprechen sie auch in den Grundschemata der menschlichen Gestalt, der Proportionierung und der Gebärdensprache, und die Gewand- und Faltenformen lassen sich dort wiederfinden. Trotz der Schmalschultrigkeit, dem hohen Wuchs, den schweren Köpfen auf schlankem Hals sind die Reichenauer Figuren nicht eigentlich körperloser als die Mutziger. Bewegung, Stehen und Gewanddrapierung sind ungefähr in dem gleichen Grad räumlich entwickelt; die anatomischen Einzelheiten sind sogar überzeugender glaubhaft gemacht (man denke demgegenüber an die nicht «richtig» gesehenen Hände der Mutziger Maria!). Nur ist der Gefühlsgehalt still-verhaltener. Das kann sehr wohl ein französisches Stilelement sein – nur ist es falsch, diese Komponente zu überschätzen. Diese westlichen Anregungen sind zu einem eigenen Stil umgeschmolzen. Wie die «erste» Gruppe, so leitet auch diese sich im Grunde von der Kunstsprache der St.-Gallener Weltchronik (Tafel 72, 18b) her. Während jedoch bei der ersten Gruppe seit der Weingartner Liederhandschrift und den Fresken im Haus «Zur Kunkel» in Konstanz eine immer stärkere Schematisierung und zum Teil Vergrößerung einsetzt, wird in der Goldschmiedegruppe das Höfisch-Vornehme und Elegant-Feine herausgehoben und auf Grund eines neuen westlichen Anstosses zum Stilprinzip erhoben. Fast könnte man sagen, dass Mutzig trotz seiner «westlichen» Lage weniger französisch in der Erscheinung als diese zweite Konstanzer Gruppe sei.

Die Längsseite des Paulus-Johannes-Schreins schmückt in übereckgestelltem Viereck eine Dreifigurenkreuzigung (Tafel 68, 14); in Kreuz und Kruzifixtypus und im Verhältnis der Figuren zur Grundfläche ist das Gemeinsame mit unseren Glasmalereien erkennbar. In den anderen Schmuckfeldern des Schreins ist der Zusammenhang sogar noch deutlicher: das bei den Scheiben so beliebte und bei ihnen besonders sinnvolle Rautenmuster als Hintergrundfüllung wird hier ver-

³³ Inge Schroth, Mittelalterliche Goldschmiedekunst am Oberrhein, Freiburg i. Br. 1948. Annaliese Ohm, Hochgotische Goldschmiedearbeiten in Südschwaben, Diss. phil. Freiburg i. Br. 1952 (Maschinenschrift); der Verfasserin lagen die älteren Korrekturfahnen dieses meines Aufsatzes (vgl. Anmerkung 43) vor. – In beiden Arbeiten sind die anderen Konstanzer Silberarbeiten behandelt, die sich um die Reichenauer Schreine gruppieren; mit den von den Verfasserinnen angenommenen Datierungen konnte ich mich hier nicht auseinandersetzen.

wendet, obgleich etwa die dünnen Rankengravierungen der Schmalseiten einer Goldschmiedearbeit materialgerecht besser entsprachen. Vor allem wird aber in diesen anderen Feldern die isolierende Heraushebung der Einzelfigur weitergeführt. An dieser Aufgabe deckte sich das hochgotische Bestreben zur Isolierung der Figur vor dem Grund mit dem damit eng zusammenhängenden und ebenfalls typisch hochgotischen Bemühen, Szenen auf die wesentlichsten Aktionsträger, ja möglichst auf eine einzige Figur zu verdichten. Es entstehen zu einem verhältnismässig frühen Zeitpunkt hier Typen von «Andachtsbildern» (Christus an der Geisselsäule, Kreuzträger, Auferstandene usw.). Auch sie zum Teil gegen Karogrund.

Die genannten Charakteristika gelten mit Abwandlungen auch für die wohl älteste Arbeit dieser Werkstatt, die die Vorbilder «Frankreich» und «Malereien um die St.-Galler Weltchronik» am besten erkennen lässt: die Enthauptungsszene am Schrein der Hl. Genesius, Felix und Regula (Tafel 69, 15b), aber auch für den etwas jüngeren Markus-Schrein. Die Kreuzigung an dessen Breitseite (Tafel 69, 15c) gehört zu der besprochenen Typenreihe. Besonders weiter Raum wird hier (noch betonter an der «Verkündigung») um die Dreifigurengruppe gelassen. Der Grund ist nicht ornamentiert, sondern «leer». Die Gestalten bewahren noch das Preziös-Elegante des Johannes-Paulus-Schreins, nur sind ihre Proportionen gedrungener. Trotz der etwas schematischen Gestikulation und Faltenarrangierung sind sie weit lebendiger und auch persönlicher formuliert als die meisten Figuren der «ersten» Malereigruppe.

Es würde zu weit führen, den mit diesen «Malereien in Gold» zusammenhängenden Fragen nachzugehen – zu den reich bewegten Dreipass-Propheten-Emails des Markus-Schreins gehören eng der Silberkelch der Sigmaringer Stadtkirche (Tafel 69, 15a)³⁴ und andere südwestdeutsche Emailles. Auch kann hier diese «zweite» Gruppe nicht weiter vervollständigt werden. Es sei aber zur Abrundung und zum Verständnis des weiteren darauf hingewiesen, dass die so viel, ja *zu* viel genannte und zitierte Kreuzigung von 1348 im Konstanzer Münster (Tafel 63, 10b) zu dieser zweiten Gruppe gehört und von ihr aus abgeleitet werden muss. Für die erste Gruppe hat sie und musste sie falsche Urteile und Datierungen ergeben. Sie ist allerdings das letzte Glied der «zweiten» Entwicklungsreihe, die Einzelformen sind graphisch ausgeschrieben, die Kleinteiligkeit bis zum Zeichnerischen geführt – und in den kürzeren Proportionen der Seitenfiguren kündet sich leise der Stilwandel der Jahrhundertmitte an (auch nach der Farbigkeit abzulesen). Eine wichtige Vorstufe für diese Wandmalerei und ein Zeitgenosse der Schreine und Glasmalereien ist die bisher unveröffentlichte, nur von Stange flüchtig genannte Bilderhandschrift einer Weltchronik in Berlin (ms. germ. fol. 623, Tafel 73, 19), in die ein Bodenseemaler einem mitteldeutschen Textverfasser die Miniaturen gezeichnet hat. Ganz ausgeglichen werden hier die Stilelemente «St.-Gallener Weltchronik usw.» und «Frankreich» mit der Formensprache der Bodenseekunst des frühen 14. Jahrhunderts zu einer anmutigen, aber bei aller zierlichen Eleganz doch kraftvollen Figurenwelt verbunden – in einer Parallelie zu den Glasmalereien in Heiligkreuztal³⁵.

Zum besseren Verständnis eben dieser meisterlichen südwestdeutschen Scheiben habe ich die als «zweite Gruppe» benannten Schreine und Malereien hier besprochen – und nicht etwa um ihrer selbst willen oder um die Vorstellung von der Konstanzer Malerei, um neue Werke zu bereichern. Die Heiligkreuztaler Scheiben gehören zum Besten, was in der süddeutschen Glasmalerei des 14. Jahrhunderts geschaffen worden ist; doch sind sie noch nahezu unbekannt. In dem grossen Ostfenster der Heiligkreuztaler Klosterkirche sind seit dem 19. Jahrhundert die Scheiben von ehemals mehreren Verglasungen zusammengefasst worden. Es ist eine Versammlung von einzelnen Heiligen unter Baldachinen. Ihnen ordnet sich in derselben Aufteilung eine vermutlich ehemals fünffigurige Kreuzigung auf vermutlich ehemals fünf Scheiben ein. Erhalten sind davon nur die

³⁴ Die thronende Madonna im Typus der Konstanzer Siegel mit dem stehenden Kind; vgl. auch Anmerkung 47.

³⁵ Einige Scheiben von Heiligkreuztal, abgebildet bei Jos. L. Fischer, Handbuch der Glasmalerei, 2. Auflage, Leipzig 1937, Tafel 20; bei H. Wentzel, in Zeitschrift für Kunstwissenschaft 3, 1949, S. 59, Abb. 15, 16, und bei Wentzel, Meisterwerke, Tafel 110 und 113.

drei Scheiben mit einem Schächer, Maria und Johannes (Tafeln 61, 8f; 63, 10c). Obgleich die Schwarzlotzeichnung bei der Maria abgerieben und der Johannes geflickt, die Scheibe mit dem Schächer höher als die der Trauernden ist und dadurch die alte Komposition nicht mehr klar wird, reichen diese drei Teile doch aus, um die Übereinstimmung mit dem Darstellungstypus der bisher betrachteten Glasmalereien usw. erkennen zu lassen. Wie in Mutzig stehen die Figuren isoliert und von freiem Raum umgeben vor dem bekannten Vierblattkarogrund, nur farbig in ihn eingebunden; ein Architekturrahmen mit Bogen und Wimberg darüber fasst sie ein, wie in Mutzig (Mauritius-Bekrönung) ist die Fläche hinter dem Wimberg ausdrücklich als aufgemauert markiert. Den Konstanzer Werken (Fenster in Freiburg und Heiligenberg, Goldmalereien) entsprechen die Blendarkaden mit der Vierpassbrüstung hinter dem Wimberg und die Schmächtigkeit der seitlichen Rahmenleisten, die unter den Bogenläufen hier sogar konsequent ohne Säulenvorlagen und Kapitelle durchgezeichnet sind. Die Maria und der Typus von Kreuz und Bodenstück gleichen dem Mutziger Vorbild, nur ist Maria schlanker; das Händemotiv erfährt eine neue und besonders schöne Abwandlung, es ist aber aus demselben Umriss von Kopf, Schulter, beiden Armen und Gewandraffung herausentwickelt. Der Johannes weicht von seinem Mutziger Gegenbeispiel ab (man vergleiche aber den in das Gewand greifenden linken Arm und vor allem die «an das Unterkleid angesetzten» Füsse), er wiederholt eher Motive des Meisters der Schmalseiten des Johannes-Paulus-Schreins (man beachte den Umriss der Gesamtfigur mit dem scheibenförmig breiten und nach vorne über dem sich verjüngenden biegsamen Hals stark überkippenden Kopf und die graziöse Geste der rechten Hand). Während bei den Glasmalereien der ersten Gruppe das Abhängigkeitsverhältnis zu Mutzig zumeist als Schwäche zu werten war, ist der leitende Meister der Heiligkreuztaler Scheiben ein Künstler von souveräner Haltung. Die Anregungen von älteren und zeitgenössischen Werken bestimmen seinen Stil nur im äusseren Aspekt. Das zeigt deutlich das hier abgebildete Detail von einer der Jungfrauenscheiben (Tafel 71, 17a): kraftvoll und ungemein sicher werden die Farben gesetzt (hellgrüner Kranz in der Kopfscheibe von bräunlichem Rosa) und Kopf, Gesichtsteile und Haar in grosszügigster Linienführung umrisSEN und ein Menschenbild von reicher Schönheit geschaffen. Demgegenüber erscheint die an diese Scheiben sich anschliessende Kreuzigung von 1348 in Konstanz weichlich und manieriert (Tafel 63, 10b).

Die Beispielkette Strassburg-Konstanz-Heiligkreuztal deckt sich mit einer Denkmälerreihe in der Geschichte der hochgotischen Architektur Südwestdeutschlands³⁶, und man könnte versucht sein, die weiteren baugeschichtlichen Glieder (Salem-)Bebenhausen-Esslingen hier mit ihren Glasmalereien anzuschliessen. Doch ändert sich mit dem Eintritt in das eigentlich schwäbische Gebiet das Stilbild so beträchtlich, dass bei einer Gegenüberstellung das Verbindende – das ist durchaus vorhanden – als relativ gering³⁷ und das Andersartige als überwiegend zutage treten

³⁶ Der Aufsatz hätte sich durch die Einbeziehung von Vergleichen mit der zeitgenössischen Plastik noch besser fundieren lassen. Dabei hätten sich etwa für die beiden Gruppen der Konstanzer Malerei eine noch präzisere Abgrenzung und eine Bestätigung der hier vorgeschlagenen Datierung ergeben. Zu der «zweiten» Gruppe gehören etwa die Skulpturen, die sich um die Christus-Johannes-Gruppe aus Sigmaringen ordnen (vgl. die Bildgegenüberstellung Plastik-Glasmalerei im «Pantheon» 1944, Heft 4, S. 28/29). Aber auch nach der ja gut veröffentlichten und zeitlich bestimmten (O. Schmitt) Plastik des Strassburger Münsters hätten sich wesentliche Parallelen ziehen lassen. Gegen die oben genannten Daten der älteren Forschung hätte allein die Figur des Musikanten vom Wimberg des mittleren Westportals (Frauenhaus Nr. 437) zeigen können, dass die Vereinfachung und Konzentrierung einer Figur auf das eine entkörperliche, S-förmige Linienmotiv (Mutziger Johannes) schon zu Ausgang des 13. Jahrhunderts fertig formuliert vorlag – während etwa die Köpfe aus den Portalarchivolten (Johannes-Martyriumskopf im Frauenhaus; Köpfe im Strassburger Privatbesitz) gegenüber den Gesichtstypen in Mutzig rein im Mienenspiel das Ältere und die Voraussetzung darstellen und eher mit den Hochschiffsfenstern und den Scheiben der Martinskapelle und bestenfalls mit den altägyptischsten Köpfen in den Scheiben des südlichen Seitenschiffs verbunden werden können. – Für die Architekturformen des Mutziger Fensters sei doch zumindest erwähnt, dass sie in der Westfassade des Strassburger Münsters vollständig ausgebildet vorliegen, auch kommt dort die Kombination von Blendgalerie und vorgelegtem Wimberg vor.

³⁷ Erst bei den jüngeren Esslinger Glasmalereien, denen der Frauenkirche (1323 ff.), ergibt sich eine eindeutige Parallel zu den Strassburger Glasmalereien: das Marienfenster der Esslinger Frauenkirche lässt sich in der Stilstufe den Scheiben des

würde. So gibt es zwar einige Kreuzigungsdarstellungen unter den mehreren hundert Scheiben Esslinger Glasmalereien, aber keine schliesst sich dem «Mutziger Typus» an. Dagegen erscheint dieser noch einmal am Rande des schwäbischen Gebietes, in *Segringen bei Dinkelsbühl*. Im Ostfenster der Kirche, das noch seine alte Masswerkverglasung mit dem prachtvollen Rankenzweig in der Mitte besitzt, ist auf drei schmalen, hochrechteckigen Scheiben wiederum dreifigurig und dreiteilig eine reuigung gegeben, in den unteren Zeilen stehen einzelne Heiligenfiguren (Tafeln 61, 8e, 70, 16c). Von Mutzig stammen genauestens der Typus des Gekreuzigten und der des Kreuzes mit dem Bodenansatz, von daher sind aber auch das Hinausschieben des mittleren Bogens auf die nächste Zeile, die Rahmungen der Trauerfiguren mit Wimperg und Bogen auf Halbsäulenvorlagen mit Kapitellen und die aufgemauerte Zone hinter dem Wimperg zu verstehen. Dagegen haben die Heiligenfiguren der unteren Zeilen, wie in Freiburg und Frauenfeld, Bogen von fast Eselsrückenform und dahinter die bekannte Blendarkade. Maria wiederholt den hergebrachten Typus recht wörtlich, der Karo-grund läuft durch, Johannes und die Heiligenfiguren sind nurmehr lose den Vorläufern verbunden. Die Farbigkeit erstrebt zwar grössere Helligkeit durch die Durchsichtigkeit von Randstreifen, Architekturen und Kleidungsstücken, ist aber in den Hauptakkorden dunkel und trübe. Ganz allgemein ist die Kunstsprache derber gegenüber der höfisch-eleganten des Bodensees. In den Heiligenfiguren, die «nicht abgeschrieben» sind, dominiert durchaus das Schwäbisch-Fränkische.

Die Betrachtung der Strassburger und seeschwäbischen Glasmalereien beschränkte sich auf Vergleiche und die Feststellung von jeweils relativen Abhängigkeiten. Es lässt sich aber auch eine tatsächliche *Chronologie* ermitteln. Fritz Geiges³⁸ gebührt das Verdienst, nicht nur die Gruppe in den Hauptbeispielen schon genannt und umrissen, sondern auch ein sicheres Datum gewonnen zu haben. Durch sorgfältige Ordnung und Interpretation der Inschrift an dem Konstanzer Fenster in Freiburg konnte er die Stifter als den 1317 gestorbenen Konstanzer Domherrn Ulrich von Klingenbergh und den 1319 gestorbenen Konstanzer Kanoniker und Kantor Konrad Habernass identifizieren und damit das Fenster auf die Zeit 1315–1317 datieren. Damit werden alle älteren und abweichenden Datierungen (Hertha Wienecke u.a.) für dieses Fenster und vor allem für die Heiligenberger Scheiben hinfällig. Auch wenn man nach dem Beispiel der Konstanzer Münsterkreuzigung von 1348 mit einer ausgesprochenen konservativen Haltung der Konstanzer Malerei zu rechnen hat, so wird man doch die Dominikanerscheiben auf Schloss Heiligenberg – für die bisher allein das Datum vor «1339» bekannt war – auf die Zeit um 1320 ansetzen dürfen. – Falls das Fenster in Frauenfeld³⁹ nicht gar eine Stiftung des Nikolaus von Frauenfeld, Domherrn und dann Bischofs von Konstanz, sein sollte (nach seiner Lebensgeschichte ergäbe sich «vermutlich vor 1333» als Datum), so kann es doch wohl noch in das erste Jahrhundertdrittel gehören. Für die vielbesprochene und untersuchte Weingartner Liederhandschrift wird heute allgemein eine Entstehung noch im ersten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts angenommen, die Malereien im Haus «Zur Kunkel» müssen vor 1316 entstanden sein. So rückt also die «erste Gruppe» der Konstanzer Malereien in die Zeit von 1300 bis 1325. Sie stand in keinem Vorbilds- oder Abhängigkeitsverhältnis zu der «zweiten» – das geht auch aus deren Daten hervor. Der hochgotische Neubau der Klosterkirche in Heiligkreuztal wurde 1319 geweiht⁴⁰, an dem Ostfenster wurde noch 1320 gearbeitet, Teile der Scheiben waren aber schon vorher in Auftrag gegeben, wie es das Bildnis der 1312 gestorbenen sechsten Äbtissin Elisabeth von Stofflin neben der Madonna beweist. In der Zeit um 1310–1320 werden wir auch die Schreine der Hl. Johannes und Paulus und des hl. Markus setzen dürfen, der

Südseitenschiff des Strassburger Münsters, der Dominikanerkirche und der Farbverglasung aus Mutzig verglichenen (siehe auch die Gegenüberstellung in Wentzel, Meisterwerke, Tafeln 108 und 114).

³⁸ Geiges, a.a.O., S. 330–345, Abb. 783 ff.

³⁹ Fr. Zschokke, Alte Glasmalerei der Schweiz, Zürich 1946, S. 26, Nr. 30, Tafel 3; Fr. Zschokke, Mittelalterliche Bildfenster der Schweiz, Basel 1947, S. 19, Tafel 5. Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Kanton Thurgau I, 1950, S. 81–90, Abb. 62–70.

⁴⁰ R. Schurr, Die Klosteranlage Heiligkreuztal, Diss. Techn. Hochschule Stuttgart 1934, Tübingen 1935.

Schrein der Hl. Felix, Regula und Genesius kann vorher⁴¹ entstanden sein. – Wenn diese Werke nun von den Mutziger Scheiben – oder doch einem Kreuzigungsfenster in deren Typus – abhängig sind, wird man diese selber zumindest um 1310 ansetzen müssen. Das wird nach dem Kruzifixotypus und nach der farbigen Aufhellung zunächst überraschen, ist aber nach den rechtsrheinischen Denkmälern eine unumgängliche Annahme. Das würde auch gut zu der Überlegung passen, dass das östlichste und älteste Fenster des südlichen Seitenschiffes des Strassburger Münsters im Anschluss an den Brand um 1298, also im ersten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts, geschaffen wurde⁴². Das passt ferner zu den Scheiben aus der Strassburger Dominikanerkirche in St. Wilhelm, die nach 1307 entstanden.

Eine Bestätigung haben seit ihrer ersten Niederschrift⁴³ die hier vorgeschlagenen Datierungen durch Zschokkes und Stettlers Untersuchungen⁴⁴ zu den Farbfenstern von Königsfelden erfahren. Mancherlei Motive unserer Beispiele finden sich dort wieder – der Vierblattkarogrund⁴⁵, der Bogenfriesnimbus, die gemauerten Architekturen mit Wimpergen und Türmchen, im Passionsfenster auch Einzelheiten des Farbklangs und der Zeichnung der Gesichter – die Farbverglasung von Königsfelden ist aber im gesamten doch fortschrittlicher, «moderner». Und wenn sie also zwischen 1325 und 1330 geschaffen wurde, so müsste unsere Beispielkette vom Elsass, der Schweiz und der deutschen Seite des Bodensees doch eben älter, also vor 1325, entstanden sein. Nur eine Schwierigkeit ergibt sich durch eine offenbar unumstößlich fest datiertes Denkmal: das *Kreuzigungsfenster von Kappel*. Als Stifter erscheint dort Walter von Eschenbach (Tafel 64, 11a). Ein Walter von Eschenbach nahm 1308 an dem Anschlag gegen König Albrecht I. von Habsburg teil, musste 1309 das Land verlassen und soll arm in der Fremde gegen 1343 gestorben sein. Da der Ritter nicht gut zwischen dem Anschlag auf den Habsburger und seiner Flucht in aller Eile die Fenster gestiftet und anfertigen lassen haben kann, müssten sie vor 1308 entstanden sein. So nimmt es H. Fietz in den «Kunstdenkmalen der Schweiz» und mit ihm die gesamte neuere Forschung an⁴⁶. Es ergeben sich dabei aber einige Schwierigkeiten, die meines Erachtens bisher nicht genügend beachtet worden sind. Zunächst einmal: falls tatsächlich die Fenster 1308/09 schon vorhanden waren, ist es dann wirklich glaubhaft und wahrscheinlich, dass man dies «Denkmal» des Landesflüchtigen und Geächteten an Ort und Stelle belassen hätte? Ferner: es ist nicht gut vorstellbar, mit H. Fietz einen Abstand von 35 Jahren zwischen dem Kreuzigungsfenster und den übrigen Farbverglasungen in Kappel zu erkennen. Wenn schon die anderen vier Farbfenster gegen 1340 entstanden sein sollen, dann muss auch das erste aus dieser Zeit stammen, denn der Stil ist völlig einheitlich, auch wenn verschiedene Hände nebeneinander daran tätig waren. Aber, auch abgesehen davon: die Kreuzigungsgruppe von Kappel ist nicht von dem Rang der übrigen hier genannten Beispiele, es ist ein ausgesprochen ab-

⁴¹ Jakob Eschweiler (Der Markusschrein der Reichenau, Pantheon 1943, Heft 6, S. 134 ff.) datiert den Markus-Schrein wegen des darauf angebrachten Klingenbergs-Wappens auf die Zeit 1303–1306 und bezieht ihn auf den Konstanzer Bischof Klingenberg als Stifter. Nach den Stilformen der Silberreliefs erscheint diese Datierung als überraschend früh, und man wird sich fragen, ob der Stifter deshalb nicht doch der oben genannte Ulrich Klingenberg († 1317) gewesen sein kann.

⁴² Wentzel in Zeitschrift für Kunstgeschichte 12, 1949, S. 136 f., und Wentzel, Meisterwerke, S. 35.

⁴³ Dieser Aufsatz wurde 1942 für die «Oberrheinische Kunst» geschrieben, 1944 gesetzt und in den Abbildungen klischiert, im November 1944 in Satz und Klischee zerstört, Anfang 1945 zum zweiten Male gesetzt und klischiert, um in den letzten Kriegstagen endgültig vernichtet zu werden. Ich habe Herrn Prof. Dr. W. Noack für seine damalige Mühevolltung zu danken, wie ich Herrn Dr. Paul Martin, Strassburg, für die Unterstützung meiner Untersuchungen an den Mutziger Fenstern zu Dank verpflichtet bin. – Nach Kriegsende habe ich das damals Geschriebene um die seitdem erschienene Literatur ergänzt.

⁴⁴ Michael Stettler, Königsfelden, Laupen bei Bern 1949.

⁴⁵ Vorwiegend aber der Butzenscheibengrund, der im Strassburger Münster am 2. Fenster des südlichen Seitenschiffs vorkommt und noch in Rosenweiler und Niederhaslach III (Langhaus; dort gleichzeitig mit dem Vierblattkarogrund) verwendet wird.

⁴⁶ Fr. Zschockke, Alte Glasmalerei der Schweiz, Zürich 1946, Nr. 28, S. 25; Kunstdenkmäler der Schweiz (Fietz), Kanton Zürich I, 1938, S. 35 ff.

geleitetes Werk, es wird die Kenntnis des elsässischen Vorbildes nicht einmal aus «erster Hand» empfangen haben. Mit anderen Worten: wir müssten unsere sämtlichen Beispiele zurückdatieren, sie alle müssten dann vor 1308 entstanden sein! Wir kämen allein für Mutzig wenigstens in das letzte Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts. Das würde aber nicht nur die Bedeutung des Mutziger Fensters im Rahmen der mitteleuropäischen Glasmalerei und auch der Tafel- und Buchmalerei ins unzulässig Sensationelle und Einmalige erhöhen, das würde unsere gesamte Vorstellung von der Entwicklung der gotischen Malerei zwischen 1280 und 1340 verschieben müssen. Sogar wenn die Farbfenster von Münchenbuchsee⁴⁷ wirklich «eine gute Frist vor 1300» entstanden sein sollten, scheint mir auch daraus – schon aus kunstgeographischen Gründen – nicht das Datum «um 1305» für die Scheiben in Kappel (in der Diözese Konstanz) ableitbar. Aber ist es denn mit den Daten 1308/09 wirklich so sicher? Ist es bei der Stellung eines Geächteten nicht viel wahrscheinlicher, dass frühestens nach Ablauf eines Menschenalters, also gegen 1340, Befreundete oder Verwandte ein Fenster zum Seelenheil des Landflüchtigen stifteten, als vielleicht die Verfolgung der «Königsmörder» nicht mehr aktuell war, vielleicht sogar aus Anlass seines Todes, oder auch als Stiftung der Geistlichkeit, die sich, eher als weltliche Auftraggeber, des «armen Sünders» annehmen und ihm für vielleicht empfangene Wohltaten ein postumes Denkmal setzen konnten? Aber, mir scheint, es muss nicht einmal dieser Umweg eingeschlagen werden. Ist es denn überhaupt sicher, dass mit dem Stifterbild jener Verschwörer Walter IV. von Eschenbach gemeint ist? Kann es nicht ein anderer Walter aus dem Geschlecht der Eschenbach sein, vielleicht sogar jener Gründer des Klosters von gegen 1185, dem hier ein Denkmal gesetzt wurde? So geschah es im Mittelalter ja häufig im Gedenken an den Gründer und ersten Wohltäter einer kirchlichen Anlage, und so würde es sich auch erklären, dass nur dieses eine Bildnis vorkommt und die anderen vier Farbfenster ohne Stifterdarstellung erscheinen, weil dann alle fünf Fenster vom Kloster selbst in Auftrag gegeben waren und weil nur dieses einen und ersten Wohltäters gedacht werden sollte.

Auch die hier nicht besprochenen weiteren Glasmalereien der Schweiz der Zeit um 1300 können – ganz unbeschadet ihrer Lokalisierung – durch unsere Beispielseihe nähere Erläuterungen finden. Die Fenster von Romont haben Figuren gegen Vierblattkarogrund über Ornamentteppichen, die von Blumenstein Fenstergalerien, und ihr Figurenstil erscheint zumindest der Kette Mutzig-Konstanz verwandt; in Könitz wiederum Vierblattkaros und vergleichbare Architekturgebilde, desgleichen Karomuster in Hauterive, und nur in den älteren Fenstern von Münchenbuchsee scheint sich ein anderer elsässischer Zweig (von Niederhaslach II⁴⁸ her oder vom hl. Oswald in Westhofen?) auszuprägen. – Vielleicht kann eine zukünftige Durcharbeit der oberrheinischen Glasmalereien auch die Bedeutung jenes merkwürdigen inzelfensters in Westhofen⁴⁹ mit dem hl. Johannes Ev. (Tafel 54, 1) und einem Stifter aus dem Hause Lichtenberg (?) präzisieren. Er umschliesst in seiner Figur und in der architektonischen Fassung die gesamte Spanne von den Chorfiguren von Niederhaslach bis hin zu den Konstanzer Scheiben in Heiligkreuztal; das gilt für die Proportionen, die breite Kopfscheibenform, den Schnitt von Augen, Nase und Mund, für den Bogenfries-

⁴⁷ Der Typus der Muttergottes von Münchenbuchsee mit dem Blütenstab in der Rechten und dem *stehenden* Kind rechts auf dem Thron, das in ihren Schleier fasst und mit dem einen Fuss auf ihren Schoss steigt, im selben ikonographischen Typus wie am Kelch der Stadtkirche in Sigmaringen; auch die Architekturrahmung der Madonnenscheibe scheint zum Bodensee zu weisen. – Da Konstanzer Kanoniker jener Zeit den gleichen Marienotypus als Siegelbild führen (Graf Werdenberg, 1316, Konrad v. Dissenhofen; etwas jünger ein Siegel von Zwiefalten), würde man in ihnen gerne Replizierungen eines derart gestalteten Gnadenbildes am Konstanzer Münster erkennen wollen, wie denn auch gerade in der Schwäbischen Holzplastik jener Zeit eben dieser Marienotypus beliebt ist (Maulbronn; Bamberg, Obere Pfarrkirche; Rottweil, Lorenzkapelle). Doch scheint dieser Madonnentypus auch in der Schweiz verbreitet gewesen zu sein: Siegel von Kloster Olsberg und vom Konvent Selnau in Zürich, beide um 1300, vom Bischof Johann I. von Chur (1325–1331), von Kloster St. Maria in Churwalden – und schon zu Ausgang des 13. Jahrhunderts in den Masswerk-Glasmalereien des Kreuzgangs von Wettingen.

⁴⁸ Mit dieser Bezeichnung sind hier immer gemeint die 4 Scheiben mit der thronenden Madonna und die mit 3 weiblichen Heiligen (*ohne* Stifter).

⁴⁹ Wentzel, Meisterwerke, Tafel 121.

Nimbus, die gemauerte Architektur usw. – In den Kreis der in diesem Aufsatz genannten Glasmalereien gehört auch – schon allein nach dem zumeist verwendeten Hintergrundmuster von Rauten mit doppelt eingerahmtem vierteiligem Blatt – ein Christus-Zyklus, der im 19. Jahrhundert nach Schloss Ulriksdal in Schweden gelangte und sich heute (noch unveröffentlicht) im Nationalmuseum in Stockholm befindet: sein Gesamtcharakter ist oberrheinisch, doch handelt es sich sicher nicht um eine Strassburger Arbeit, sondern um eine ins Provinzielle übersetzte (etwa schwäbische?) Umprägung Strassburgischer Vorbilder.

Wie eng die hier aneinandergereihten Beispiele tatsächlich zusammengehören, erläutert ein Blick auf die ungefähr gleichzeitigen Kreuzigungsdarstellungen auf den Farbsfenstern des Münsters in Freiburg im Breisgau: in keinem von ihnen⁵⁰ wird der Mutziger Typus reflektiert⁵¹! Entsprechend sind – sozusagen selbstverständlich – die Kreuzigungsbilder auf den österreichischen Antependien aus Königsfelden (in Bern) von dem Mutziger Typus unserer Denkmälerreihe grundverschieden, sowohl das ältere mit den Einzelfiguren unter Arkaden⁵² als auch erst recht das berühmte jüngere mit den szenischen Bildern.

Nur an einem kleinen Ausschnitt ist hier die Bedeutung der Strassburger Glasmalerei der Zeit um 1300 aufgezeigt worden. Wenn einmal alle Strassburger Scheiben ediert vorliegen, dürfte sich vielleicht zeigen, dass ihre Bedeutung und Ausstrahlungskraft noch weit bedeutender war als die der Plastik des Strassburger Münsters im 13. und 14. Jahrhundert; denn Erinnerungen an Strassburger Vorbilder meint man über ein weites Gebiet hin zu finden: bis nach Köln, am Mittelrhein, am unteren Neckar, in Schwaben, in Hessen und sogar in Mitteldeutschland, dann in Regensburg und Österreich.

* * *

Während der Drucklegung dieses Aufsatzes bringt ein unerwarteter Fund Bestätigung und Ergänzung der hier vorgetragenen Entwicklungsreihen. Es handelt sich um eine illuminierte Handschrift aus dem Kloster *Katharinenthal* im Besitze von Mr. C. W. Dyson Perrins in Davenham, Malvern (England)⁵³: ein Graduale mit dem Datum 1312⁵⁴. Meines Wissens ist dieser Kodex bisher nie von der Schweizer kunsthistorischen Literatur behandelt oder auch nur genannt worden. Dabei ist er ein Meisterwerk – ja er ist wohl die schlechthin bedeutendste Buchmalerei dieser Zeit aus der deutschen Schweiz. Er müsste sich in Zukunft mit der Manesse-Handschrift und der St.-Galler Weltchronik zu einem Dreigestirn der gotischen Buchmalerei der Zeit um 1300 aus der Schweiz vereinen!

⁵⁰ Geiges, a.a.O., Abb. 300, 442, 533 (Fenster der Schmiede, Schuster und Maler). – Typischerweise ist auch das Kreuzigungsfenster aus Tengendorf (Amt Engen) im Freiburger Augustinermuseum trotz Dreiläufigkeit (und Mutzig verwandter Grundmusterung) in der Gestaltung der Figuren von unserer Beiskette grundverschieden. – Keine Vergleichsmöglichkeit besteht auch mit den ältesten Scheiben der Slg. Vincent (Nr. 439 ff., zum Teil heute in Karlsruhe, Landesmuseum).

⁵¹ Dabei kommt unter den für den *Stil* der Freiburger Glasmalereischule so wichtigen Scheiben im Münster zu Kolmar eine mit einer Kreuzigung im Mutziger Typus vor (Abb. 70, 16b).

⁵² «Österreichisch» sind an dem älteren Antependium wohl ausser der dreifigurigen Kreuzigung nur der Täufer und die hl. Katharina, also die in Nadelmalerei ausgeführten Gestalten.

⁵³ Herr Dr. Hanns Swarzenski, Boston (USA.), hat mich vor langer Zeit auf diese Handschrift zuerst hingewiesen wegen der in ihr enthaltenen Darstellung der Christus-Johannes-Gruppe. Er hat auch in seiner Rezension zu Marie Mollwos Wettinger Graduale (Phoebus II, 1948/49, S. 45) in einem Satz die Handschrift genannt (ich kann allerdings keine Verwandtschaft zwischen den beiden Handschriften erkennen!).

⁵⁴ Sir G. Warner, Catalogue of illuminated manuscripts in the library of C. W. Dyson Perrins (Oxford 1920), Nr. 128, S. 301 ff., Abb. 114 und 115. In diesem Katalog werden die Miniaturen nach ihrem ikonographischen Sachbestand jeweils kurz gekennzeichnet; genannt sind auch die mehrfach vorkommenden Inschriften der Nonnen Katharina v. Randegg und Clara von Lindau. Die in der Handschrift vorkommenden Wappen sind dagegen nicht identifiziert.

Mit dem festen Datum 1312 ist dieser Kodex zur Überprüfung der in diesem Aufsatz vorgeschlagenen Zeitangaben geeignet⁵⁵. Die Formensprache der 46 kleinen Initialminiaturen ist eindeutig: es sind schlanke, hochgewachsene, übermäßig schmale und schmalschultrige Gestalten mit einem verhältnismässig breiten Kopf auf langem und biegsamem Hals. Die Gesichter sind von einer betonten Süsse. Alle Figuren, auch Christus und langbärtige Apostel und Greise, sind von einem kindlich-mädchenhaften, lieblichen Typus, und alle sind sie sich geschwisterlich ähnlich. Unter einer weiten Stirn ein spitz zulaufendes Untergesicht mit hohen, geschwungenen Brauen und grossen, dunklen Augensternen, einer kleinen geraden Nase und einem winzigen Mund zwischen rot getönten Bäckchen. Die Haare sind zu feinen, reichen Wellen in vielfachen Parallelen ausgezogen. Die Gewänder sind weich und in losen grossen Falten onduliert. Die Gesamtform ist betont flächig und raumlos. Alle Bewegungen liegen im Zweidimensionalen, wie sich auch die breiten Kopfscheiben rund gegen den Grund ausbreiten. (Völlig anders ist das Rankenwerk der das Figürliche rahmenden Buchstaben: die stilisierten Ranken sind ausgesprochen altertümlich und konventionell, Abbreviaturen ohne viel Abwechslung; sogar «spätromanische» Drachen sind eingestreut.) Die liebenswürdig-liebenswerte Heiterkeit der Erscheinung der Gestalten prägt auch die Art der Bild-Erzählung: die Bewegungen sind sparsam und verhalten, die Szenen sind in andachtsbildmässigem Sinne «zuständig», auch die Passionsszenen sind undramatisch. Die Stille und Konzentriertheit schliesst jedoch Reichtum der künstlerischen Phantasie nicht aus, wie denn der Kodex eine Fundgrube für ikonographische Sonderformulierungen zu sein scheint – allerdings alles Gestaltungen in dieser besonderen musikalischen und empfindsamen Tonlage und von klösterlich-mystischem Gehalt (Vgl. Tafeln 74, 20a–20c; 75, 21a–21d).

Bezogen nun auf die hier besprochenen Kunstwerke ist die Verwandtschaft mit ihnen gewiss nicht so gross, dass der gleiche Maler der Miniaturen in der Monumentalkunst nachweisbar wäre – das ist ja auch bei den enormen Formatunterschieden kaum wahrscheinlich. Aber an Parallelen fehlt es nicht! Das zeigt ein kleines, äusseres Leitmotiv: auch in den Bildern dieser Handschrift gibt es die «anorganisch und additiv an das Gewand angesetzten» Füsse. Doch nicht nur dies. Der Gesamteindruck der Katharinental-Miniaturen ist geradezu schlagend «Bodenseestil», ob man damit nun die Werke aus Konstanz oder die aus Zürich meint – sie scheinen sich alle irgendwie in der Handschrift zu spiegeln. Aber – obgleich der allgemeine Stilwortschatz vergleichbar – es ist auffallend, wie sehr etwa die Weingartner Lieder-Handschrift (Tafel 71, 17b) von den Katharinental-Miniaturen absticht, ja wieviel gröber sie in der handschriftlichen Ausführung wirkt, und auch älter, weil noch voller in der Körperforschung, auch in gewissem Sinne räumlicher, nicht derart lyrisch verfeinert (völlig anders und *gar nicht* vergleichbar sind die Malereien auf dem Hl. Grab zu Maigrauge [Fribourg]; die Bieler Tafeln in Zürich zeigen in den Figuren zwar auch einen kindlich-vergnügten Ton, so besonders auf dem Fragment mit sechs jugendlichen Figuren, doch sind sie im plastischen Volumen und in der allgemeinen «gesunden» Lebendigkeit andersgeartet). Ähnlicher sind schon die Bilder der Berliner Weltchronik (Tafel 73, 19), aber neben Katharinenthal wirken sogar sie gleichförmig und wie «aus zweiter Hand»⁵⁶. Von den Glasmalereien sind jene von Heiligenberg-Konstanz (Tafel 70, 16a) steifer und schematischer, aber nicht etwa älter! Denn der Grad der Flächenbezogenheit bzw. Nichträumlichkeit ist ungefähr der gleiche, auch stimmen die ikonographischen Typen häufig genau überein; man möchte eher sagen, dass bei beibehaltenem Grundschema von Katharinenthal doch dessen Charme und Liebreiz hier verlorengegangen ist. Wenig vergleichbar sind die Scheiben von Oberkirch

⁵⁵ Mit freundlicher Erlaubnis von Mr. Dyson Perrins hat mir seine Sekretärin, Miss O. M. Kendall, liebenswürdigerweise Aufnahmen aus der Handschrift anfertigen lassen und mir auch den Katalog von Warner zugänglich gemacht, wofür ich ihr auch hier verbindlichst danken möchte.

⁵⁶ Vergleichbar dem Katharinental-Graduale ist in den «Stifterfiguren», in der altertümlichen Buchstabenfüllung und in der allgemeinen Stilstufe das Zisterzienser-Graduale in Karlsruhe, cod. U. H. 1.

(Tafeln 65, 12a; 66, 12b und 12c); sie wirken einerseits zu statuarisch und andererseits zu formelhaft erstarrt. Die Strassburger Wilhelmer-Scheiben sind in der Proportionsanlage der Gesichter und dem reichen Faltenbild im weitesten Sinne eine Stilparallele. Im Detail sind die mädchenhaften Gesichter der Stifter der Freiburg-Konstanzer Klingenberg-Kreuzigung (Tafel 70, 16d) Katharinenthal verwandt. Näher kommen den Miniaturen im Grundton der formalen und der stimmungsmässigen Erscheinung die Scheiben von Mutzig (Tafeln 55–60, 2–7) und die Reichenauer Schreine (Tafeln 67, 13; 68, 14). Ist es in Mutzig – und dort wiederum am stärksten die Madonna (Tafeln 59, 6; 62, 9a) – mehr die melodiöse Schönheit der Linie und die meisterliche Klarheit von in Einklang stehender Form und Gesinnung, so in den Reichenauer Jünglingsfiguren (Tafel 67, 13) die vornehme Eleganz, das Sensible der Erscheinung, die Proportionierung und die Gebärden sprache. Die ihnen verwandten bekränzten Jungfrauen in Heiligkreuztal (Tafel 71, 17a) wiederholen sich in der liebreizenden Gestalt der Amme auf der D-Initiale mit der «Geburt des Johannes» (Tafel 74, 20c). Die Kopfform mit dem schmalen und spitzen Untergesicht findet sich schon auf der Johannes-Scheibe in Westhofen (Tafel 54, 1). Wenn auch hier nicht das Verhältnis der Miniaturen zu den aus Katharinenthal stammenden Skulpturen (Heimsuchungsgruppe in New York) oder zur Sigmaringer Christus-Johannes-Gruppe eingegangen werden kann, so darf man doch zusammenfassend feststellen: das Graduale aus Katharinenthal bestärkt mit seinem festen Datum 1312 die rein aus dem Stilvergleich vorher gewonnenen Zeitangaben; es steht jenen Werken am nächsten, die wir gegen 1310 ansetzen, und denen am fernsten, die später eingeordnet wurden.

Vielelleicht kann unser Hinweis auf das Graduale von Katharinenthal in Malvern dazu dienen, dass diese wichtige Handschrift einmal von Schweizer Seite aus monographisch untersucht wird. Sie verdient nicht nur als Meisterwerk der Buchmalerei ungewöhnliches Interesse – und stellt in diesem Rahmen mancherlei Probleme (Lokalisierung des Künstlers; Bedeutung der «romanschen» Schmuckelemente der Buchstaben; «mystische» Ikonographie usw.) –, sondern auch geschichtlich und kulturgeschichtlich durch die zahlreichen kleinen Figürchen von weltlichen «Stiftern», zum Teil mit ihren Familienwappen, zum Teil mit Namensinschriften.

Herkunft der Abbildungsvorlagen:

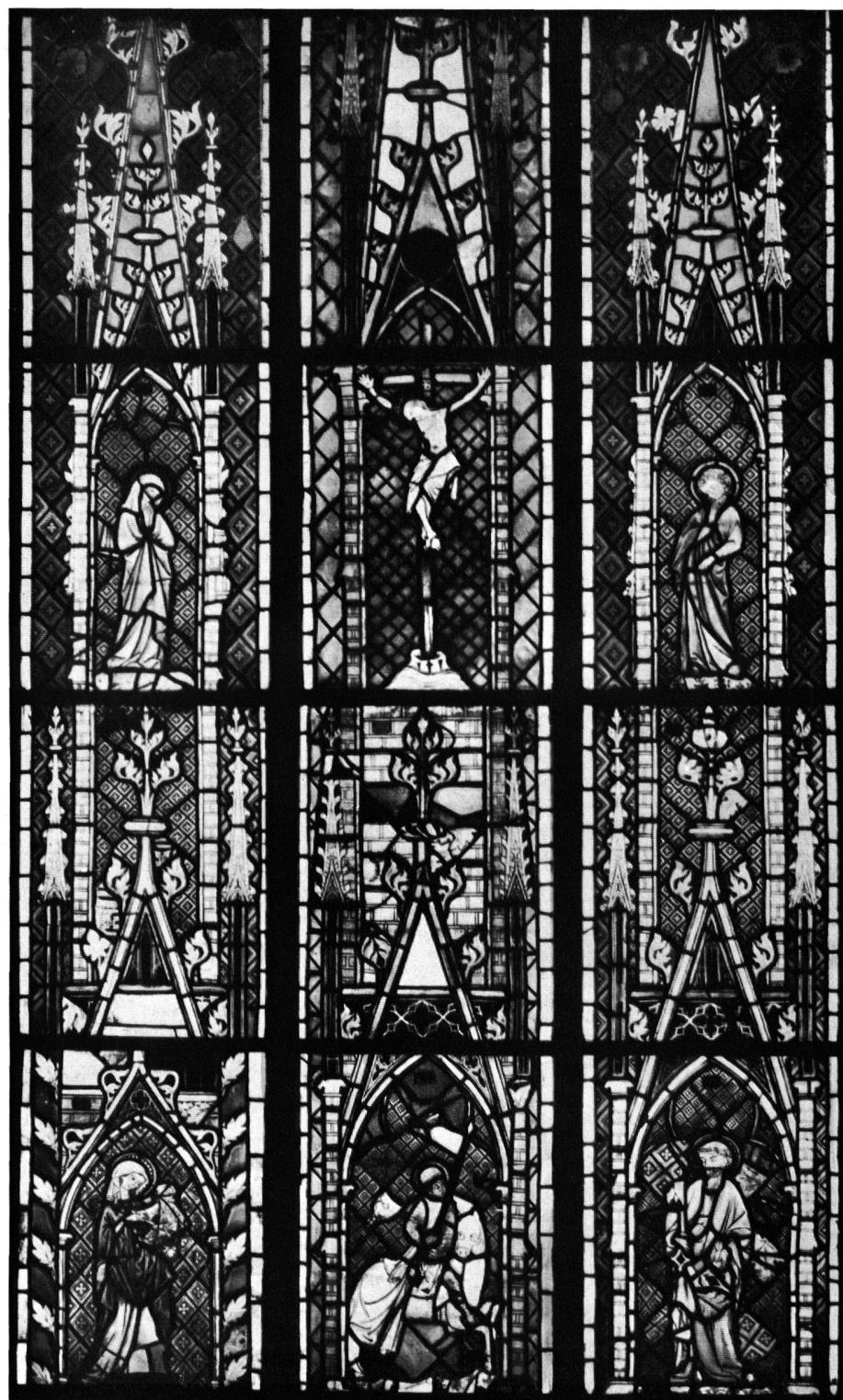
Deutscher Verein für Kunstwissenschaft: 1, 8a, b, e, 16b, 17d. – Kunstdenkmäler Thurgau: 12a–c (Clichés). – Augustinermuseum Freiburg i. Br.: 8c, 10a, 16d. – Landesbildstelle Württemberg, Stuttgart: 8f, 10c, 17a. – Landesdenkmalamt Karlsruhe: 13, 14, 15b, c. – Foto Marburg: 10b, 15a. – Foto Norman May's Studio Ltd., Malvern (England): 20a–21d. – Schweiz. Landesmuseum, Zürich: 8d, 11a. – Professor Dr. A. Stange, Bonn: 18a, b. – Kunstdenkmäler Aargau: 16a. – Bayer. Landesdenkmalamt, München: 16c. – Staatsbibliothek Berlin: 19. – Verfasser: 2 bis 7, 9a–d, 11c, 17b, c.



1

DAS MUTZIGER KREUZIGUNGSFENSTER UND VERWANDTE GLASMALEREIEN DER I. HÄLFTE DES 14. JAHRHUNDERTS

Westhofen im Elsass: Stifter aus dem Johannes-Fenster





3

DAS MUTZIGER KREUZIGUNGSFENSTER UND VERWANDTE GLASMALEREIEN DER I. HÄLFTE DES 14. JAHRHUNDERTS

Ausschnitt aus dem Mutziger Fenster, Tafel 55





5

DAS MUTZIGER KREUZIGUNGSFENSTER UND VERWANDTE GLASMALEEREIEN DER I. HÄLFTE DES 14. JAHRHUNDERTS

Johannes. Ausschnitt aus dem Mutziger Fenster, Tafel 55





7

DAS MUTZIGER KREUZIGUNGSFENSTER UND VERWANDTE GLASMALEREIEN DER I. HÄLFTE DES 14. JAHRHUNDERTS

Heiliger Ritter. Ausschnitt aus dem Mutziger Fenster, Tafel 55



8a



8b



8c



8d



8e

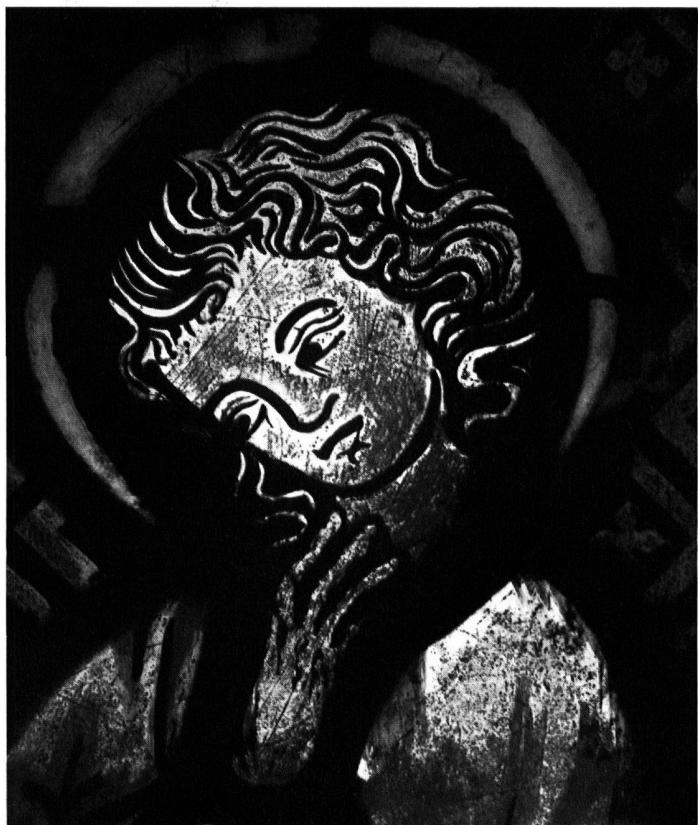


8f

DAS MUTZIGER KREUZIGUNGSFENSTER UND VERWANDTE GLASMALEEREIEN DER I. HÄLFTE DES 14. JAHRHUNDERTS
 8a Lautenbach im Elsass, Gekreuzigter – 8b Strassburg, Münster, südliches Seitenschiff. Kreuzigung – 8c Freiburg im Br., Gekreuzigter.
 Aus dem Konstanzer Klingenbergs-Fenster. Ausschnitt aus Tafel 70, Abb. 16d – 8d Kappel (Kt. Zürich), Gekreuzigter – 8e Segringen bei
 Dinkelsbühl, Gekreuzigter. Ausschnitt aus Tafel 70, Abb. 16c – 8f Heiligkreuztal (Oberschwaben), Gekreuzigter Schächer



9a



9b



9c



9d

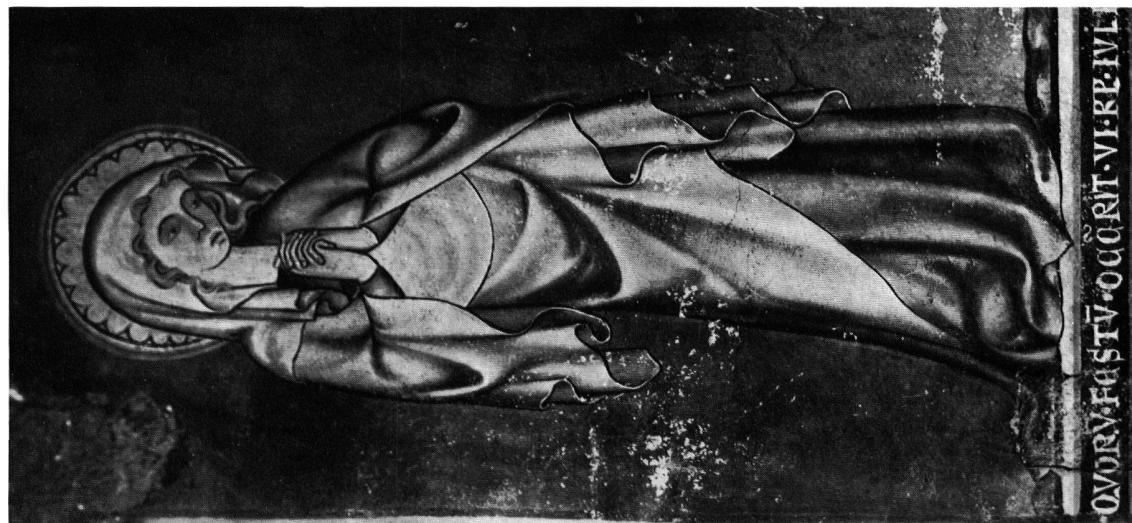
DAS MUTZIGER KREUZIGUNGSFENSTER UND VERWANDTE GLASMALEREIEN DER I. HÄLFTE DES 14. JAHRHUNDERTS

9a Madonna aus Mutzig, Ausschnitt aus Tafel 59 – 9b Johannes aus Mutzig, Ausschnitt aus Tafel 58

9c Strassburg, Münster, südliches Seitenschiff. Ausschnitt aus der «Geburt der Maria» – 9d Strassburg, Münster, südliches Seitenschiff.
Ausschnitt einer Engelshalbfigur



10c



10b



10a

DAS MUTZIGER KREUZIGUNGSFENSTER UND VERWANDTE GLASMALEEREIEN DER I. HÄLFTE DES 14. JAHRHUNDERTS

10a Freiburg im Breisgau, Münster. Maria aus dem Konstanzer Klingenberg-Fenster

10b Konstanz, Münster. Maria aus dem Kreuzigungsfresko von 1348 – 10c Heiligkreuztal in Oberschwaben, Maria

DAS MUTZIGER KREUZIGUNGSFENSTER UND VERWANDTE GLASMALEEREIEN DER I. HÄLFTE DES 14. JAHRHUNDERTS

11a Kappel (Kt. Zürich), Walter von Eschenbach
11b Villingen, Kreuzigung – 11c Strassburg, Museum. Petrus aus dem Mutziger Fenster, Tafel 55



11c



11b

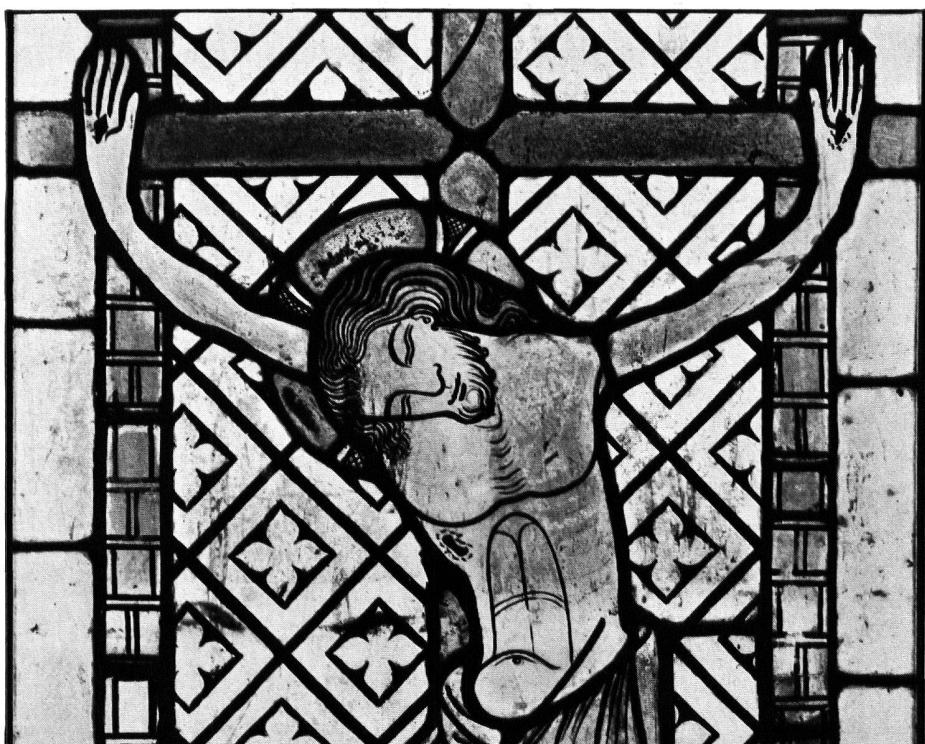


11a



12a

DAS MUTZIGER KREUZIGUNGSFENSTER UND VERWANDTE GLASMALEEREIEN DER I. HÄLFTE DES 14. JAHRHUNDERTS
12a Frauenfeld-Oberkirch, Chorfenster



12b



12c

DAS MUTZIGER KREUZIGUNGSFENSTER UND VERWANDTE GLASMALEREIEN DER I. HÄLFTE DES 14. JAHRHUNDERTS
12b Frauenfeld–Oberkirch, Gekreuzigter (Ausschnitt aus Tafel 12a) – 12c Frauenfeld–Oberkirch, Maria, Gekreuzigter, Johannes



DAS MUTZIGER KREUZIGUNGSFENSTER UND VERWANDTE GLASMALEREIEN DER I. HÄLFTE DES 14. JAHRHUNDERTS

Reichenau, Mittelzell, Johannes-Paulus-Schrein (Schmalseite)



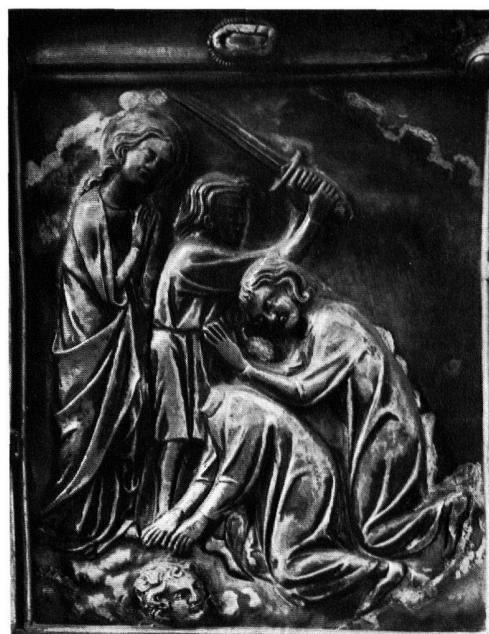
14

DAS MUTZIGER KREUZIGUNGSFENSTER UND VERWANDTE GLASMALEREIEN DER I. HÄLFTE DES 14. JAHRHUNDERTS

Reichenau, Mittelzell, Johannes-Paulus-Schrein, Kreuzigung, von der Längsseite



15a



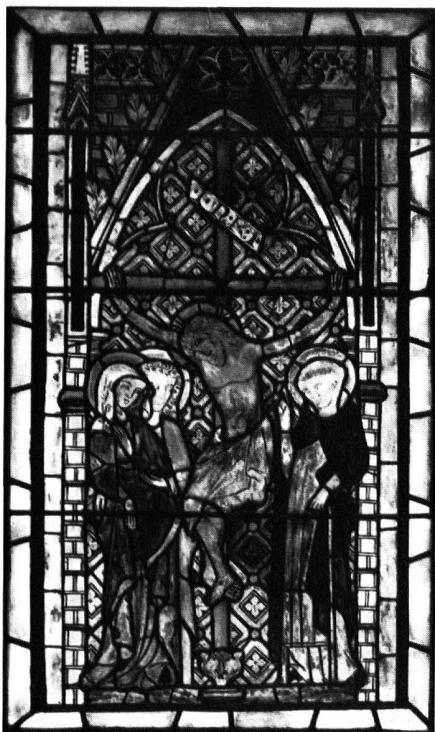
15b



15c

DAS MUTZIGER KREUZIGUNGSFENSTER UND VERWANDTE GLASMALEEREIEN DER I. HÄLFTE DES 14. JAHRHUNDERTS

15a Sigmaringen, Pfarrkirche. Ausschnitt vom Fuss des Kelches – 15b Reichenau, Mittelzell, Schrein der Hl. Genesius, Fortunata und Felix
15c Reichenau, Mittelzell, Markus-Schrein



16a



16b



16c



16d

DAS MUTZIGER KREUZIGUNGSFENSTER UND VERWANDTE GLASMALEREIEN DER I. HÄLFTE DES 14. JAHRHUNDERTS

16a Schloss Heiligenberg, Kreuzigung Christi. Aus dem Konstanzer Dominikanerkloster – 16b Kolmar im Elsass, Münster
16c Segringen bei Dinkelsbühl, Chorfenster – 16d Freiburg im Breisgau, Münster. Konstanzer Klingenberg-Fenster



17a



17b



17c



17d

DAS MUTZIGER KREUZIGUNGSFENSTER UND VERWANDTE GLASMALEREIEN DER I. HÄLFTE DES 14. JAHRHUNDERTS
17a Heiligkreuztal im Oberschwaben, hl. Verena – 17b Stuttgart, Landesbibliothek Weingartner Liederhandschrift (Ausschnitt aus fol. 76; Berner von Horneim, stark vergrößert) – 17c Strassburg, Münster, nördliche Turmvorhalle (Ausschnitt) – 17d Strassburg, St. Wilhelm. Kopf des Joseph aus der «Geburt Christi»



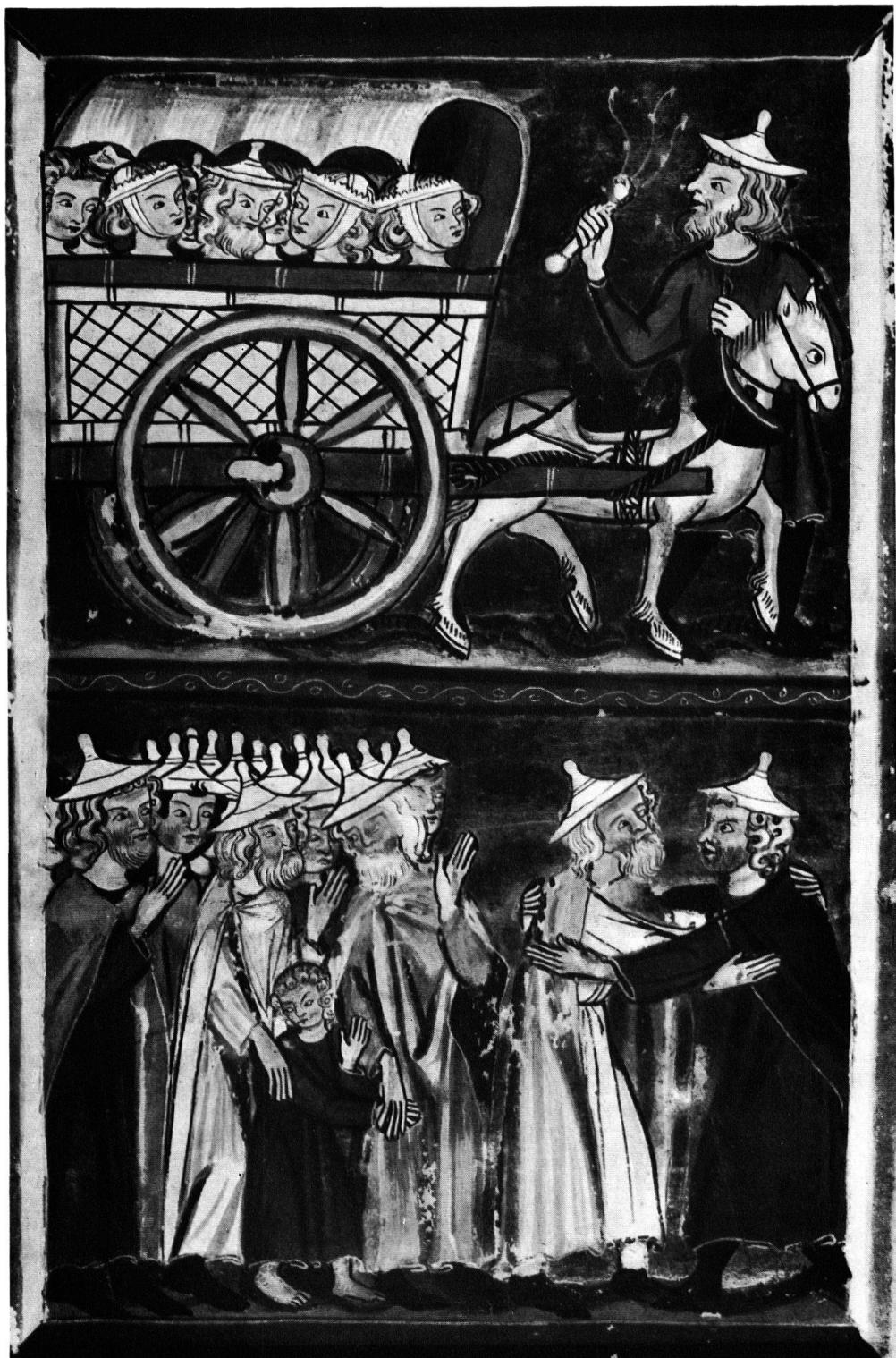
18a



18b

DAS MUTZIGER KREUZIGUNGSFENSTER UND VERWANDTE GLASMALEEREIEN DER I. HÄLFTE DES 14. JAHRHUNDERTS

18a Frauenfeld, Museum. Kästchen von Uttwil, hl. Bartholomäus – 18b St. Gallener Weltchronik (fol. 88 v)





20a



20b



20c

DAS MUTZIGER KREUZIGUNGSFENSTER UND VERWANDTE GLASMALEREIEN DER I. HÄLFTE DES 14. JAHRHUNDERTS

Malvern (England), Sammlung C. W. Dyson Perrins. Graduale aus Katharinenthal, von 1312

20a Kreuztragung (fol. 50) – 20b Maria mit Jesus und Elisabeth mit dem Johannes-Knaben (fol. 264b) – 20c Geburt des Johannes (fol. 178b)



21 a



21 b



21 c



21 d

DAS MUTZIGER KREUZIGUNGSFENSTER UND VERWANDTE GLASMALEEREIEN DER I. HÄLFTE DES 14. JAHRHUNDERTS

Malvern (England), Sammlung C. W. Dyson Perrins, Graduale aus Katharinenthal, von 1312

21 a Darstellung im Tempel (fol. 166b) – 21 b Namengebung des Johannes durch Zacharias (fol. 179b)
21 c 48 Petrus und Paulus (fol. 291) – 21 d Christus, Johannes, Petrus und Soror Clara de Lindouwe (fol. 161)