

<b>Zeitschrift:</b>	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
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerisches Nationalmuseum
<b>Band:</b>	25 (1968)
<b>Heft:</b>	3
<b>Artikel:</b>	Zu Hans von Ulm (Hans Acker)
<b>Autor:</b>	Wentzel, Hans
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-165208">https://doi.org/10.5169/seals-165208</a>

### **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:** 12.01.2026

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

# Zu Hans von Ulm (Hans Acker)

Von HANS WENTZEL

(Tafeln 66–73)

Soeben<sup>1</sup> wurde in der Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte einleitend erneut über Hans von Ulm bzw. Hans Acker und die Glasmalereien von 1441 für den Berner Münsterchor berichtet. Damit setzt diese Zeitschrift Veröffentlichungen fort, die von Paul Frankl 1938<sup>2</sup> begonnen wurden, aber eigentlich bei den Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich bis 1906<sup>3</sup> und im Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde bis 1912<sup>4</sup> zurückreichen. Der Ausgangspunkt war jeweils die älteste Farbverglasung des Berner Münsterchors bzw. die Scheiben, für die ein Hans von Ulm (Hans Acker) 1441 vom Berner Rat bezahlt wurde<sup>5</sup>. In Ulm kannte man den Namen Hans Acker aus den Quellen schon ein Jahrhundert<sup>6</sup> länger, dagegen nicht die Urkunden in Bern, so dass erst vor 30 Jahren eine Querverbindung zwischen Ulm und Bern gezogen wurde. Vor allem war es Paul Frankl, der sich darum bemüht hat<sup>7</sup>, Werk und Meister zu definieren, zuerst 1938 in dieser Zeitschrift. Über zwanzig Jahre später hat Frankl noch einmal im Kölner Wallraf-Richartz-Jahrbuch das Thema aufgegriffen<sup>8</sup>, doch ging es ihm nun in erster Linie um die Farbverglasung der Bessererkapelle am Ulmer Münster und um deren italienisierende Formelemente bzw. um die Nachwirkungen auf diese Ulmer Scheiben von einer (von ihm für nach 1429 postulierten) Reise Hans Ackers nach Italien.

Wenn also an Hand stilgeschichtlicher Analysen das Œuvre des 1441 in Bern genannten Hans von Ulm umfangreicher geworden ist, so hat sich doch die Zahl der Urkunden zu seiner Person seit Frankl 1938 oder eigentlich seit Hans Rott 1934<sup>9</sup> nicht vergrössert. Für Hans Acker gibt es in Ulm im Hinblick auf Glasmalereien nur den einen Beleg von 1449 für Farbfenster im Chor des Münsters<sup>10</sup>, aber gerade diese so wichtige Notiz hilft nicht weiter, da aller Anschein dafür spricht, dass

<sup>1</sup> MAX GRÜTTER, *Maler und Glasmaler Berns im 14. und 15. Jahrhundert*, in: ZAK 24 (1965/66), S. 211, Tf. 89d.

<sup>2</sup> P. FRANKL, *Das Passionsfenster im Berner Münster und der Glasmaler Hans Acker von Ulm*, in: Anzeiger für Schweiz. Altertumskunde NF 40 (1938), S. 217 ff., 256 ff.

<sup>3</sup> H. LEHMANN, *Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz*, in: Mitt. der Antiquar. Gesellschaft in Zürich 26 (1906), S. 234 ff.

<sup>4</sup> H. LEHMANN, *Die Glasmalerei in Bern am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts*, in: Anzeiger f. Schweiz. Altertumskunde NF 14 (1912), S. 288 ff.

<sup>5</sup> FRANKL (vgl. Anm. 2), Abb. 1–14; H. R. HAHNLOSER, *Chorfenster und Altäre des Berner Münsters* (Bern 1950), Tf. 1; LUC MOJON, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern*, IV (*Das Berner Münster*) (Basel 1960), S. 249 ff.

<sup>6</sup> ALBRECHT WEYERMANN, *Neue historisch-biographisch-artistische Nachrichten von Gelehrten und Künstlern... aus Ulm* (Ulm 1829), S. 5.

<sup>7</sup> FRANKL (vgl. Anm. 2) und P. FRANKL, *Die Italienreise des Glasmalers Hans Acker*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 24 (1962), S. 213 ff.

<sup>8</sup> FRANKL (vgl. Anm. 7). Zum Gesamtproblem vgl. H. WENTZEL und H. R. HAHNLOSER, in *Kunstchronik* 6, 1953, S. 117 ff. – Im Erscheinen begriffen eine Literaturkritik von NORBERT WERNER, in *Kunstchronik* 21, 1968, September-Heft.

<sup>9</sup> HANS ROTT, *Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert*, Bd. II (Stuttgart 1934), S. VIII ff.

<sup>10</sup> ROTT (vgl. Anm. 9), S. 8.

der Chor zur Weihe 1405 zum erstenmal komplett verglast war<sup>11</sup>. Jedenfalls erscheint es möglich, die heute noch oder ehemals im Ulmer Chor befindlichen ersten Farbfenster<sup>12</sup> in die Zeit zwischen dem Baubeginn 1387 und der Chorweihe 1405 zu datieren. Allerdings kennen wir von den verlorenen Fenstern, die ehemals an der Nordseite waren, nur die Benennung ihres Inhalts<sup>13</sup>, nur die Ikonographie, dagegen wissen wir nichts über ihre Entstehungszeit. Aber wenn vom zweiten nördlichen bis zum letzten südlichen Fenster alle vor 1405<sup>14</sup> entstanden sein können, so ist nicht einzusehen, weshalb ausgerechnet die nördlichen Fensteröffnungen erst 1449 geschlossen worden sein sollen. Ferner: wenn sogar ein relativ unbedeutendes und kleines Farbfenster, das der Marner über dem nördlichen Seitenschiffseingang, 1408 verglast wurde<sup>15</sup>, weshalb sollten dann nicht alle Seitenschiffsfenster schon nach der Chorweihe 1405 begonnen bzw. in Auftrag gegeben worden sein? Nur die Obergadenfenster hat man – entsprechend der späten Einwölbung des Mittelschiffs vor 1471, bzw. dem mehrfachen Wechsel der Pläne für das Mittelschiff – sehr spät ausgeführt. Über sie ist urkundlich überhaupt nichts bekannt: es sind Stiftungen von Ulmer Zünften<sup>16</sup>, sehr grossformatig, nicht sehr vielfarbig, sondern viel Raum für transparentes, weisses Glas lassend. Nach ihren Stilformen haben sie nichts mit den 1441 bezahlten Berner Scheiben des Hans von Ulm zu tun, obgleich sie nicht einmal viel jünger als diese zu sein brauchen. Außerdem: die mehrere Meter hohen Gestalten oder Handzeichen beanspruchen jeweils nur ein Minimum an Farbfläche, weil offenbar die Fenster des Obergadens die Haupt- und wahrscheinlich sogar die einzige Lichtquelle des Münsters waren (Tf. 66).

Es ist also von allen diesen Farbfenstern aus dem und im Chor sowie im Obergaden kein neues Material zu dem noch immer nicht ausreichend geklärten Bild des Hans von Ulm zu gewinnen.

Im wörtlichen Sinne des Wortes «übersehen» wurden allerdings jene neun Scheiben, von deren Existenz man offenbar seit je wusste<sup>17</sup> und von denen man auch in Erinnerung hatte, dass sie als Reste der ehemaligen kompletten Seitenschiffsverglasung nur im Obergaden abgestellt waren und auch bis 1939 verblieben: die sehr grosse Höhe der Lichtöffnungen im Obergaden und die Einbettung der neun Felder in eine Ornamentverglasung des 19. Jahrhunderts verhinderten ein Erkennen und Identifizieren (Tf. 67; 68 a, d, e). Erst als man nach 1945 zur Restaurierung des schwer beschädigten Münsters und in der Folge auch zur Wiederherstellung und Festigung der alten Farbfenster schritt und sie Zug um Zug wieder einsetzte, sah man davon ab, diese neun Scheiben erneut

<sup>11</sup> Keines der ganz oder in Teilen erhaltenen 6 Farbfenster müsste aus stilistischen Gründen später als 1405 entstanden sein (Abbildungen bei BURGER-SCHMITZ-BETH, *Deutsche Malerei II*, Hb. d. Kunsthistorischen Kommission 1917, Abb. 413, 414; H. WENTZEL, *Meisterwerke der Glasmalerei*, 2. Aufl. (Berlin 1954), Abb. 164, 165, 171; zusammenfassend jetzt H. WENTZEL, *Meisterwerke spätgotischer Glasmalerei in Ulm*, Pantheon 26, 1968, S. 255ff., Abb. 1–11.).

<sup>12</sup> Heute nicht im Chor: das sog. «Fenster über der Kutteltür» im Langhaus und die Reste eines typologischen Fensters (Königl. Württembergische Glasmalerei-Sammlung Altshausen-Friedrichshafen): WENTZEL (vgl. Anm. 11), 1954, Abb. 164, 171; P. FRANKL, *Peter Hemmel von Andlau* (Berlin 1950), S. 74; WENTZEL (vgl. Anm. 11), 1968, Abb. 1, 8, 9.

<sup>13</sup> Kreuzigung und Beweinung in offenbar sehr grossen Figuren (H. WENTZEL, *Das Ratsfenster von 1480 im Chor des Ulmer Münsters*, in: *Ulm und Oberschwaben* 32 (1951), S. 14, nach ELIAS FRICK, *Ulmisches Münster* (Ulm 1718), 2. Aufl. 1731.).

<sup>14</sup> WENTZEL (vgl. Anm. 13), S. 11ff.

<sup>15</sup> WENTZEL (vgl. Anm. 13), S. 11; WENTZEL (vgl. Anm. 11), 1968, Abb. 5/6.

<sup>16</sup> Der Tuchscherer, Schneider, Wollweber, Schmiede, Fischer, Zimmerleute: nicht publiziert, beschrieben bei R. PFLEIDERER, *Münsterbuch* (Ulm 1907), S. 178, 2. Aufl. 1923, S. 166; WENTZEL (vgl. Anm. 11), 1968, Abb. 11. – Zu ihrer Entstehungszeit: im Dachstuhl des Mittelschiffs war in einen Balken eingeschnitten: «Jörg von Hall 1470» (PFLEIDERER 1907, Abb. auf S. 220), also nach Schliessung des Gewölbes. Die Zunfffenster könnten zwischen 1449 und 1470 in Auftrag gegeben und ausgeführt sein (1449 wurden die Chorgewölbe geschlossen); Parallelen, aber auch nicht mehr, bilden die gemalten Teile von Hans Multschers Sterzinger Altar von 1458. – Allerdings ist während der Drucklegung dieses Aufsatzes ein Tafelbild, welches das Städelische Kunstinstitut in Frankfurt erworben hat (Städel Jb. NF 1, 1967, S. 186, Abb. 5), publiziert worden, das das *Pokalwunder des Hl. Nikolaus* darstellt; vielleicht ist es ein Werk eines Angehörigen der Familie Acker in Ulm, und dann könnten auch die damit verwandten Obergadenfenster des Langhauses als Schöpfungen der Familie Acker angesehen werden.

<sup>17</sup> PFLEIDERER (vgl. Anm. 16), 1907, S. 179; 1923, S. 166; WENTZEL (vgl. Anm. 11), 1968, Abb. 10.

unkennlich hoch anzubringen. Durch die Folgen des Krieges waren die neugotischen (und daher 1939 nicht ausgeglasten) Farbfenster der Seitenschiffe<sup>18</sup> zerstört worden, und daher war nun ausreichend Platz vorhanden, diese neun Scheiben wieder unten, also in der vermuteten ehemaligen Höhe ihrer ersten Einglasung, einzusetzen und damit für eine bessere Nahsicht einzuglasen. Was sie darstellten, war auch früher zu erkennen: auf je zwei Scheiben ein *Hl. Nikolaus* und ein *Hl. Ägidius* (Tf. 67a, b), auf fünf Feldern übereinander ein *Hl. Michael* mit einem *Kreuzengel* darüber und einem *Glockenengel* unter einem Wimberg als Abschluss (Tf. 68a, d, e). – Erst jetzt – d. h. seitdem sie sich wieder im Seitenschiffsfenster befinden – erkennt man, dass sie keine Beziehungen zur Chorfarbverglasung von vor 1405, dagegen eine solche zur Werkstatt des «Hans von Ulm» zeigen, jedoch ist es keinesfalls gewiss, dass diese neun Scheiben – wie heute – auch einstmals in ein und dasselbe Fenster gehörten. Im Gegenteil, trotz der ihnen gemeinsamen Beziehungsmöglichkeiten zur Werkstatt des Hans von Ulm sind sie doch unter sich verschieden.

Bestimmt in nahe Beziehung zueinander und sogar in das gleiche Seitenfenster gehören die beiden Heiligen auf je zwei gleich grossen Scheiben. Da die Felder das für die grossen Fenster im Chor und Schiff übliche Normalmass von 100 × 56 cm besitzen, sind der *Hl. Nikolaus* und der *Hl. Ägidius* von Kopf bis Fuss (ohne Heiligenschein bzw. Mitra) etwa 1,50 m gross. Gemeinsam ist den beiden Scheibenpaaren der blaue Hintergrund, der untere weisse Abschluss mit Masswerkbögen, die rot-violetten Hintergrundspfeiler, die weissen Randpilaster mit gelbem Kapitell und die Gesichter, die mit Schwarzlot so stark eingerieben sind, dass sie wie aus dunkelbraunem Glas bestehend wirken. – Der *Hl. Ägidius* (Tf. 67b) trägt ein blaues Abtsgewand über einem rotlila Unterkleid; der Abstab, die Krümme und die Hirschkuh sind gelb; das Buch ist rot (mit weissen Blättern); der Nimbus ist innen blau und aussen weiss. Die Figur ist im wesentlichen intakt erhalten; ikonographisch ist bemerkenswert, dass die Attribute vollständig wiedergegeben sind (Abtsgewand, Stab, Buch, Hirschkuh, Pfeil); auffallend ist die ungewöhnliche, weil in Segmentbögen aufgefächerte Form des Heiligenscheins. Der *Hl. Nikolaus* (Tf. 67a) trägt ein rotes Pluviale mit blau-violettem Futter, eine weisse Alba (weisses Halstuch), eine blaue Dalmatik mit gelbem Rand, eine weisse und rote Mitra mit rotlila Bändern und gelben Fransen, einen gelben Stab mit gelber Krümme, weisse Handschuhe und weisses Velum; sein Buch ist blau, die Blätter und die Kugeln sind gelb, die Manipel ist blau mit gelben Fransen; die Albaparure ist rotlila. Die Hintergrundspfeiler haben weisse (beim *Hl. Ägidius* hellgrüne) Kapitelle. Die beiden Nikolausscheiben sind gut erhalten. Ikonographisch ist erwähnenswert, dass – wie beim *Hl. Ägidius* – die Attribute (Pontifikaltracht, Buch, drei Kugeln) komplett sind; auffallend ist der innere blaue Nimbus mit dem – altertümlichen – Rundbogenfries. – Die fünf Felder (Tf. 68a, d, e), die heute die Michaelsscheibenreihe bilden, waren zweifellos auch ehemals in dieser Abfolge übereinander angebracht, denn sie fügen sich nahtlos aneinander. Der *Hl. Michael* (Tf. 68a, e) trägt eine weisse Rüstung, einen rot-violetten Mantel mit grünem Futter und gelben Borten, zusammengehalten von einer gelben Vierpassbrosche mit einem blauen Stein in der Mitte; das Inkarnat ist rotlila, das Schwert rot mit weissen Beschlägen, der Perlenschmuck weiss, der Nimbus rot mit gelbem Rand; Gürtel und Schwertgehänge sind silbergelb, die Haare gelb, die Flügel weiss und hellgrün. Der weisse Drache hat rot-violette Flügel mit rotem Rand; unter ihm befindet sich eine rote Ädikula mit einer weissen Leiste oben und einer gelben unten. – Der *Kreuzengel* (Tf. 68a) trägt ein rotlila Hemd mit roter Stola; seine Flügel sind rot, das Inkarnat ist rotviolett, das Kreuz gelb; die Spitzbögen sind weiss mit roten Kappen auf gelben Rippen. – Der *Glockenengel* (Tf. 68a, d) hat ein weisses Hemd, das Buch ist aussen rot, seine Blätter gelb; die Flügel, die Glocke, das Inkarnat, die Wimpergleisten und die Krabben sind weiss, die Rankenleiste ist (unten) gelb mit weissen Blättern und roten Streifen. – Auch die *Kreuzblume* (Tf. 68a) ist weiss.

Übereinstimmend sind bei den beiden Heiligen einerseits und der Michaelsreihe andererseits der

<sup>18</sup> Beschreibung bei PFLEIDERER (vgl. Anm. 16), 1907, S. 174ff.; 1923, S. 168ff.

durchlaufende blaue Grund, die weissen Pfeiler hinter und über den Figuren bzw. deren Kapitelle. Dies reicht aber gewiss nicht aus, um alle neun Scheiben in ein einziges Seitenschiffsfenster einzurichten, im Gegenteil: wie man auch die jeweils zwei Scheiben mit den Heiligen Nikolaus und Ägidius herauf- und herunterschiebt, es ergibt sich kein kompositioneller Gleichklang mit der Michaelsreihe. Rückt man jeweils die Köpfe auf eine Isokephalie, dann stimmen die Kapitellreihen nicht – geht man aber von diesen aus, so geraten die Figuren in ein Durcheinander (es mag jedoch ehemals auch bei den beiden Heiligen Nikolaus und Ägidius die Pfeiler-Pilaster-Architektur wie heute beim Hl. Michael in ein Rippengewölbe gemündet haben). Vor allem aber: weder die exakten Masse (die 4 Heiligscheiben sind etwas schmäler) noch die Ikonographie passen zueinander! Die Michaelsreihe ist nach oben hin vollständig: bei einem zwölfsitzigen Fenster könnten, ja müssten nach unten noch 7 Scheiben gefolgt sein, oder – nach Abzug von etwa 2 Scheibenreihen mit Stiftern oder Wappen – noch fünf figürliche. Unter dem Drachen des Hl. Michael ist der Ansatz eines Giebels zu erkennen, der anscheinend nach links und rechts unten seine Fortsetzung fand (wie denn auch die Figur des Erzengels, sein Mantel, seine Flügel und der Drache seitlich angeschnitten sind), so dass die Gesamtkomposition wohl über die drei Bahnen des Seitenschiffsfensters griff; rechts und links davon sind aber aus den obengenannten Gründen die beiden Heiligen nicht einzurichten. Was sich *unter* dem Hl. Michael befand, ist nur andeutungsweise zu vermuten. Der Hl. Michael in Kombination mit dem Kreuz- und dem Glockenengel kann nur auf ein Thema des *Jüngsten Gerichts* bezogen werden: es wäre denkbar, dass sich unter ihm *Christus als Weltenrichter oder Schmerzensmann* – und in den beiden Bahnen daneben *Maria* und der *Evangelist Johannes* (oder – falls es sich um eine *Deesis* handelte – *Johannes der Täufer*) befanden. Ein «Auferstehungsfenster» wird es höchstwahrscheinlich nicht gewesen sein, da dieses Thema offenbar auf dem vierteiligen, so genannten «Fenster über der Kutteltür» behandelt wurde<sup>19</sup>.

Leider besitzen wir keinerlei konkrete Anhaltspunkte für Inhalt oder gar Programm der ehemaligen Seitenschiffsfenster, sondern nur für einen Teil ihrer Stifter: auf der Südseite waren gestiftet von den Ulmer Familien Krag, Roth, Greck und Schleicher jeweils ein Farbfenster, von den Familien Schmid und Laup zusammen eines, zwei dagegen von der Familie Kraft, auf der Nordseite von demjenigen der Familie Strölin und Gienger. Unbekannt ist der Ort des Fensters Bierbrüwer, doch ist sein Datum, nämlich 1418, bekannt, denn damals bekam dafür «Meister Jakob zwei Pfund Heller». Das gleiche gilt für das Fenster der Familie Lenginum = Linggau, für das Peter Acker 1431 zwanzig Gulden erhielt; offenbar arbeitete er zusammen mit Jos Matthis, der zur selben Zeit und für den gleichen Auftrag mit zehn Gulden bezahlt wurde<sup>20</sup>. Unbekannt ist der Ort des ehemaligen Fensters der Familie Ravenstein.

Leider lässt sich aus den hier aufgezählten Namen der Stifterfamilien nicht rekonstruieren, welche ein «Gerichtsfenster» in Auftrag gegeben haben und welche die Heiligen Nikolaus und Ägidius besonders verehrt haben mögen: der Hl. Nikolaus kann Patron der Schiffer (und damit der Handelsleute mit der Donau als Warenweg) sein, doch kenne ich keine Kombination mit dem Hl. Ägidius<sup>21</sup>.

Wenn wir als Resultat der Bildbeschreibung festhalten, dass die Ulmer Tradition zu Recht besteht, die hier besprochenen neun Scheiben stammten aus den Seitenschiffsfenstern, und zwar vier aus einem und fünf aus einem zweiten, dass diese nach der Chorweihe 1405 in Auftrag gegeben sein könnten, dass sie – entsprechend den beiden bekannten Zahlungen von 1418 und 1431 – in den ersten drei Jahrzehnten nach 1405 entstanden seien, so wären diese Scheiben unter sich, ferner mit

<sup>19</sup> WENTZEL (vgl. Anm. 11), 1954, Abb. 171; beschrieben bei PFLEIDERER (vgl. Anm. 16), 1923, S. 165/66; stammt aus dem Chor; WENTZEL (vgl. Anm. 11), 1968, Abb. 8 und 9.

<sup>20</sup> ROTT (vgl. Anm. 9), S. 10.

<sup>21</sup> Das Kloster Reichenau liess in Ulm 1442 eine Ägidiuskapelle bauen, die reich mit Glasmalereien verziert war, aber 1446 in den Besitz der Stadt kam und abgebrochen wurde; es erscheint mir als nicht sehr wahrscheinlich, dass unsere Scheiben von dort stammen, schon wegen ihrer zu den Münsterfenstern passenden Masse (*Diözesan-Archiv von Schwaben* 7 [Stuttgart 1890], S. 13).

anderen Glasmalereien des Münsters bzw. denen in Bern zu vergleichen – wobei in Erinnerung zu behalten wäre, dass an der Farbverglasung der Ulmer Seitenschiffe Glasmaler namens Acker teilhatten und dass sie wahrscheinlich zeitlich vor den Berner Scheiben von 1441 entstanden sind.

Die 9 Scheiben in Ulm entsprechen zwar der gleichen Stilstufe in der Geschichte der Ulmer Glasmalerei, lassen auch Hinweise auf die Herkunft aus dem gleichen Atelier erkennen, sind aber in manchen charakteristischen Details wiederum so verschieden voneinander, dass – existierten sie nur als Fragmente und etwa an verschiedenen Orten – man sie kaum aufeinander beziehen würde. So stellt der Hl. Nikolaus eine sehr konventionelle, unpersönliche Figur dar: sie lässt weder die körperliche Fülle des Weichen Stils oder der Van Eyck-Zeit noch das Schlanke, Knochige, Harte und die spirituelle Pointiertheit Rogiers erkennen. Das *En-face*-Gesicht ist ausdrucksschwach, der Aufwand an graphischen Mitteln zu seiner Kennzeichnung bescheiden, der Schwarzlotüberzug gleichmässig, nicht modelliert oder differenziert (Tf. 67a). – Ganz anders der Hl. Ägidius: die Gestalt ist leicht gebogen, das Gesicht ausdrucksstark. Die Scherbe des Kopfes ist zwar ebenfalls dicht mit Schwarzlot eingerieben, jedoch sind mit dem Pinsel oder dem Handballen helle Partien ausgewischt, in zarten Linien sind Adern und einzelne Haare, Ohrrand und Nasenrücken herausgehoben, der Mund ist leicht, die Augen sind weit geöffnet, die Pupille ist sehr dunkel und voll, der Abstand zwischen Lidern und Brauen gross; die Haut scheint so straff über die Knochen gespannt zu sein, dass der Ausdruck etwas Östliches gewinnt (Tf. 67b). – Diese Unterschiede in Zeichnung und Schwarzlotbemalung einerseits und Ausdruck andererseits bei diesen vier Scheiben mit den beiden stehenden Heiligen finden sich in einer Variation auch bei der Michaelsreihe. Der Glockenengel besitzt ein gleichmässig mit Schwarzlot zugestrichenes Gesicht mit einem Minimum an Zeichnung oder Modellierung und ähnelt verwandtschaftlich dem Hl. Nikolaus. Auch die Art der Faltenbildung ist ähnlich: in den Kehren sind die Gewandbahnen leicht geknickt, was ein Merkmal des weichen Stils ist. Ganz anders der Hl. Michael und der Kreuzengel! Der Hl. Michael ist – wegen seiner Rüstung – nur schwer mit den ganz in Gewänder gehüllten Gestalten des Hl. Nikolaus und des Kreuzengels zu vergleichen. Sein Gesicht jedoch ist nicht mit Linien gezeichnet, sondern die Partien um Stirn, Wangen, Augen und Mund sind – wie bei dem Hl. Ägidius – schräggestellt, und schräg wirkt der Blick und der Schnitt der Augen. Die gleiche Wischmodelliertechnik wie im Gesicht findet sich auch an allen Rüstungsteilen, den Händen und am Mantel. – Ähnliches gilt – im Gegensatz zum Glockenengel – für den Engel mit dem Kreuz. Bei wiederum diagonal gestelltem Kopf (und spiraling gedrehter Körperhaltung) stehen die Augen nicht – wie beim Glockenengel und Hl. Nikolaus – in einer Waagerechten bzw. in einer Achse, sondern in einem Winkel zueinander; die beschatteten Lider bedecken die Augäpfel bis auf einen schmalen Schlitz, der Blick ist nach oben gerichtet, so dass – in Kombination mit der verdrehten Haltung – der Ausdruck gequält oder leidvoll wirkt, in scharfem Kontrast zu dem Gleichmütigen und Neutralen des Hl. Nikolaus und des Glockenengels (Tf. 68a, d, e).

Wir konstatieren also, dass sowohl bei den vier Scheiben der beiden stehenden Heiligen als auch bei der Michaelsreihe zwei verschiedene Figurentypen bzw. Konzeptionen verwendet wurden, d.h. dass ein und dieselbe Ulmer Werkstatt entweder zwei im Stil sehr verschiedene Glasmaler nebeneinander beschäftigte oder Vorlagen von zumindest zwei Malern verwendete.

Die Verwandtschaft zwischen diesen neun Scheiben bzw. fünf Figuren und der Berner Farbverglasung des Hans von Ulm erweist sich auf den ersten Blick als gering. Die eine Möglichkeit, das ausdrucksfreie, mit Schwarzlot deckend zugestrichene Gesicht mit den wenigen Zeichnungslinien, kommt in Bern nicht in gleichem Masse wie in Ulm zur Geltung. In Bern findet es sich ausschliesslich und allein an sehr untergeordneter Stelle, bei Figuren ohne Bedeutung, «am Rande», d.h. bei den im Halbkreis um die Ölbergsszene sitzenden heiligen Männern und Frauen und bei den heiligen Frauen auf der Scheibe mit den Trauernden unter dem Kreuz. Alle handelnden Figuren (Christus selbst, die ihm zugeordneten Pilatus, Kriegsknechte, Scherzen und Schächer usw.) lassen den zweiten Typus (d.h. das Schema des zweiten Glasmalers oder der zweiten Vorlage) der Ulmer Scheiben

erkennen: also das im Wischverfahren modellierte Gesicht, die schräg zueinander stehenden, geschlitzten Augen usw. Nur wirkt auf den Berner Scheiben dieses Verfahren bzw. diese Deformierung äusserlich, die Gesichter erscheinen typenmässig repetiert, nicht etwa – wie in Ulm – von Fall zu Fall sehr originell oder original erfunden; vielmehr sind es übernommene Formeln, und daher wirken sie im Einzelfall grotesk, ja lächerlich bzw. komisch<sup>21a</sup>. So wird die Schrägestellung der Augen, die in Ulm den Gestalten das Bedeutungsvolle verleiht, zum Schielen, also fast zur Parodie: aus einer Form wird eine Formel. Es kann aus diesem Umstand geschlossen werden, dass Hans von Ulm die Michaels-Ägidiuscheiben kannte, sie vorbildlich benutzte, aber «nicht verstand». Es gleichen sich Ornamentformen in Ulm und in Bern, so die Rippen-Kappen-Gewölbe und die weit herausstehenden Krabben; die Dreipassbogenreihen unter den Heiligen Nikolaus und Ägidius finden sich in Bern wieder als obere Einrahmung der Pilatuzzenen. Nur sind alle Übereinstimmungen «äusserlicher» Natur, und daraus wird man schliessen, dass zwar nicht die gleichen Meister hier wie dort tätig waren, dass aber die in Bern festgestellten Ähnlichkeiten mit den neun Scheiben in Ulm für die Entstehung in ein und derselben Werkstatt sprechen. Aus der «Äusserlichkeit» der Gemeinsamkeiten ergäbe sich, dass die Berner Scheiben später als die genannten neun Ulmer Felder entstanden sind, und das würde gut zu dem einleitend angenommenen Datum für die Farbverglasung der Seitenschiffe des Ulmer Münsters passen.

Damit ist selbstverständlich das Verhältnis des Glasmalers «Hans von Ulm» (1441 in Bern) zu den in Ulm erhaltenen Scheiben keineswegs erschöpft und erklärt. Wie ist das jeweilige Verhältnis zu der durch Frankl 1938 als erstes weiteres Werk in das Œuvre von Hans Acker eingefügten Farbverglasung, nämlich derjenigen über dem Westportal des Ulmer Münsters<sup>22</sup>? Trotz der dort vorhandenen vier Wappenscheiben der Besserer-Auslabingen-Arlabus ist seit Frankl – der sie 1440 ansetzte – kein neues, präziseres Datum (1442?) für sie gewonnen worden. Auch hier verbleibt als Test nur der Stilvergleich. Es gibt tatsächlich Übereinstimmungen, und auf sie hat P. Frankl mit Recht hingewiesen. Unter Einbeziehung aber der einleitend erläuterten neun Ulmer Scheiben stellt sich das Problem heute doch anders. Im Gegensatz zu den Berner Fenstern fehlen in den Scheiben über dem Westeingang in Ulm (Tf. 68b, c; 69a, b) jene Stereotypen Formeln, die wir für Bern aus den Figuren des Hl. Ägidius und des Kreuzengels abzuleiten versuchten. Die meisten Köpfe zeigen *nicht* die gewollt schräge Augenstellung und die mit dem Daumenballen oder mit einem gleichartig wirksamen Instrument aus dem Schwarzlotüberzug herausgewischte differenzierte Modellierung. Viel stärker tritt – wenn auch nicht stereotyp – jene zweite Möglichkeit in Erscheinung, die wir vom Hl. Nikolaus und vom Glockenengel her kennen, d.h. die gleichmässig mit Schwarzlot überzogenen Scherben, deren Charakterisierung nicht durch *Modellierung*, sondern durch *Zeichnung* geschieht. Das gilt für fast alle Christusdarstellungen (Tf. 69b, 68b, c), für die Ritter, für Pilatus und für fast sämtliche weibliche Figuren – Frankl ist, weil er weder die Berner noch die Ulmer Scheiben unmittelbar in der Hand hatte – dieser Unterschied nicht als gravierend aufgefallen. Für den Ölberg in Ulm (Tf. 69) gibt Frankl – wegen des anderen Figurenarrangements – zu, dass «die jetzige Komposition für Hans von Ulm befremdlich ist». Es trifft gewiss nicht zu – was aber erst in der Nahaufnahme erkennbar ist – dass «im Verhör des Pilatus der Kopftypus Christi ebenso wie im Judaskuss der nämliche wie in Bern» sei, denn in Bern sind es Gesichter der «schrägen» und «gewischten» Variante, während in Ulm das Antlitz eben *nicht* geschlitzte, schräge, leidvolle Augen besitzt und die Modellierung gegenüber der Zeichnung gering ist. Die Details zeigen, dass in Bern und in Ulm-West nicht die gleichen Meister gearbeitet haben. Wenn Frankl über den Mann mit dem Hut (zwischen Christus und Pilatus) sagt: «von renaissancehafter Schönheit der Zeuskopf» (Tf. 68c),

<sup>21a</sup> Vgl. Anm. 5.

<sup>22</sup> FRANKL (vgl. Anm. 2), S. 229ff., Abb. 15–26; nach einer gründlichen Überprüfung der Ulmer Urkunden durch den Herrn Stadtarchivdirektor Dr. Huber vom 2. Februar 1968 (wofür ich ihm auch hier meinen angelegentlichsten Dank aussprechen möchte) wäre diese Farbverglasung 1442 entstanden, falls sich die 4 Wappen tatsächlich auf eine Eheschließung des Hans Besserer mit Anna Arlabus-Auslabingen beziehen.

so fehlen eben in Bern derart proportionierte und gezeichnete Gesichter. Zuzustimmen ist jedoch Frankl hinsichtlich der Übereinstimmung im Technischen (Silbergelb-Grün; Damast-Rot-Ausschliff); zusätzlich könnte man den Einblick in die auf Rippen gewölbten Räume und die Tracht (Mütze!) des Pilatus als vergleichbar bezeichnen. Zur *Geisselung* meint Frankl, dass die «Ähnlichkeit mit der in Bern kaum einer Erörterung bedarf», doch trifft das nur hinsichtlich der allgemeinen Ikonographie zu, denn allein das Grundschema ist ähnlich. Verschieden sind nicht nur der Innenraum, sondern auch die Stellung der Köpfe zueinander; ferner sind die Scherben anders gedreht, und entsprechend sind ihre Gebärden verändert. Auch Frankl hat gesehen, dass die Zeichnung der Köpfe nicht jener in Bern entspricht, möchte dies aber mit einer um ein Jahr späteren Entstehung (nämlich um 1442) der Ulmer Scheiben erklären; aber der Abstand eines Jahres pflegt sich in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Glasmalerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts kaum bemerkbar zu machen – auch nicht in der andern Richtung (1442), wofür die Wappenallianz sprechen könnte. Die *Kreuztragung* in Ulm (Tf. 68b) folgt einem ganz anderen Schema als die bernische: sie ist gegenüber dieser nicht nur seiterverkehrt, sondern vollzieht sich auch nicht in, sondern vor Gebäuden; vor allem ist in Ulm das Kreuz fast ganz sichtbar, während es in Bern hinter Kopf und Schultern Christi verschwindet; ferner verhalten sich die anders gekleideten Nebenfiguren verschieden zu Christus; auch hier sind die Gesichter als nicht «schräg-bekümmert» gekennzeichnet. – Da die *Kreuzigung* weitgehend restauriert ist, darf man wiederum nur auf einen technisch vergleichbar gebildeten Rasenteppich als verwandtes Stück hinweisen; die gut erhaltenen Ulmer Figuren von Maria und Johannes lassen sich dagegen weder im Gesichtstypus noch in irgendeiner Faltenschlinge mit «Bern» vergleichen. – Da die Ulmer *Grablegung* und *Auferstehung* nicht in Bern dargestellt sind, meint Frankl, dass die Landschaftselemente – das graue Wasser und die Segelschiffe, die Kegelberge und die Stadtsilhouetten – den Berner-Münster-Landschaften so verwandt seien, dass «an der Identifizierung des Meisters kein Zweifel bleiben kann». Gewiss, die (wenigen) Landschaftshintergründe in Bern sind denen in Ulm ähnlich, aber sie sind mit ihnen nicht identisch – und was den Glasmaler der Figuren angeht, so lässt sich für keine der (noch alten) Figuren in Ulm Vergleichbares in Bern nachweisen. Dass die Figuren «eine Vordergrundsschicht von geringer Tiefe bilden und die Landschaft weit dahinter wie ein Prospekt» hängt, das trifft nicht nur auf Bern und Ulm, sondern auf die meisten deutschen Tafel- und Glasmalereien der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu. – Auf die restlichen Scheiben über dem Ulmer Westportal (Hl. Antonius, Dreikönigssritter, Wappen) Bezug nehmend, spricht Frankl von einer «Bereicherung unserer Vorstellung von Hans von Ulms Art»; vergleichbar sind allerdings nur die gewölbten Innenräume gegen Rankengrund, alles Figürliche ist dagegen nicht von der gleichen Hand wie bei «Hans von Ulm» in Bern (1441). – Anschliessend bespricht P. Frankl die Einzelscheibe mit dem Hl. Georg<sup>23</sup>, welche keine sichere Provenienz, aber die Masse der Münsterscheiben aufweist. Landschaften, Rüstung und Pferd derselben (Tf. 69c) finden sich in den Scheiben über dem Westportal in Ulm wieder, so dass sie tatsächlich wohl in deren Kreis, aber (nach den Einzelheiten zu schliessen) nicht zum Berner Farbfenster gehört.

*Zusammenfassend:* Ich kann in den Berner Scheiben des Meisters Hans von Ulm (1441) nicht die gleiche künstlerische Handschrift wie in der Farbverglasung über dem Ulmer Westportal erkennen. Gewiss sind äussere Details (Architekturrahmen, Landschaftsmotive und z. T. die Ikonographie) vergleichbar und ähnlich und lassen es möglich erscheinen, dass beide Scheibengruppen aus der gleichen Werkstatt in Ulm stammen (s. unten). Sie wurden aber von verschiedenen Meistern gezeichnet, und zwar zu verschiedenen Zeiten. Demnach lassen sich bis dahin keine Werke des in Bern nachgewiesenen «Hans von Ulm» in Ulm selbst, weder aus dem Seitenschiff noch im Zyklus über dem Westportal des Münsters, wiedererkennen.

<sup>23</sup> FRANKL (vgl. Anm. 2), S. 235; WENTZEL (vgl. Anm. 13), S. 15; FRANKL (vgl. Anm. 7), S. 224/25.

P. Frankl und andere haben «Hans von Ulm» Scheiben in Freiburg und Basel zugeschrieben. Das nur 32 cm grosse Medaillon der *Verkündigung* von 1427 aus Lindau in Basel<sup>24</sup> zeigt nur sehr allgemeine Merkmale des Weichen Stils und hat in den Gesichtern, Gewändern und Raumangaben mit den Berner Scheiben, vor allem mit deren merkwürdig derber Körperlichkeit der Gestalten, gewiss nichts im werkstattmässigen noch gar im handschriftlichen Sinne gemeinsam. – In Freiburg<sup>25</sup> handelt es sich zunächst um ein Feld mit Propheten oder bärtigen Aposteln gegen Wolkengrund und einem Wappen mit dem Gotteslamm: die Gewänder der Figuren sind in den Falten nur weich gerundet, zeigen kaum Brechungen im Sinne des westeuropäischen Knitterstils (Robert Campin–Van Eyck–Van der Weyden), können in einigen wiederum nur äussern Merkmalen (Form des Wolkengrunds; Ranken; monotone, verkniffene Gesichter der Männer und die etwas leere Schönheit des Engels) mit dem *Jüngsten Gericht* der Ulmer Bessererkapelle (s. unten) in Verbindung gebracht werden, ohne dass die Freiburger Scheibe einem der dort stilistisch identifizierbaren Meister (vgl. unten) zuzuschreiben wäre. Eine Verbindung mit «Hans von Ulm» in Bern besteht nicht. – Wie diese Scheibe stammen die 6 Freiburger Felder mit der *Auferstehung*, mit *Christus als Gärtner*, der *Himmelfahrt*, dem *Jüngsten Gericht* aus dem Konstanzer Münster; sie sind ikonographisch eine Kurzfassung der jeweils ausführlicheren Darstellung des gleichen Themas in der Bessererkapelle; Rahmung, Landschaft und Figurenproportionen können von der Farbverglasung der Bessererkapelle abgeleitet werden, aber in einem nur sehr allgemeinen Sinn: sie mögen in der gleichen Werkstatt wie das Vorbild entstanden sein oder aber auch in Konstanz – stammen vielleicht von einem abgewanderten Glasmaler aus der Meistergemeinschaft für die Bessererfarbverglasung – sind aber gewiss nicht von «Hans von Ulm» gemalt. Dieser bleibt also auch von den Freiburger Scheiben her wiederum nur durch die Berner Felder von 1441 greifbar.

Prüft man vor Beginn einer weitergehenden stilistischen und stilgeschichtlichen Analyse die Urkunden, soweit sie durch H. Rott bekannt sind, so ergibt sich folgendes: Hans Acker wird in den Ulmer Quellen mehrfach zwischen 1413 und 1461 genannt, aber nur ein einziges Mal im Zusammenhang mit einer Zahlung für Glasmalerei: 1449 erhält er 60 Gulden «von des glas wegen»; das ist ein Datum, das für alle bisher genannten Glasmalereien zu spät ist. Falls diese Zahlung – wie bisher angenommen – für Farbfenster im Chor erfolgte – nach der Höhe der Summe für mindestens 60 Scheiben – so müsste es sich dabei um ein Farbfenster der Nordseite oder eines über dem Eingang zur Bessererkapelle handeln, von denen uns ausnahmslos nichts erhalten ist. Sollte aber tatsächlich und entgegen aller Wahrscheinlichkeit eines der noch existierenden Chorfenster gemeint sein, so kommt dafür nur das stilistisch jüngste, also das sogenannte *Medaillonfenster*<sup>26</sup> in Frage. Diese Farbverglasung ist aber von allen Fenstern im Chor am schlechtesten erhalten; wenn also (vielleicht zwar nicht der Bleiriss, aber) die wenigen unangetasteten alten Teile sich nicht auf die Chorweihe von 1405, sondern wirklich auf 1449 beziehen sollten, so ergäbe das eine kaum mit den übrigen Ulmer Glasmalereien verträgliche Situation: diese Farbfenster müssten um vier Jahrzehnte «provinziell verspätet» entstanden sein! Weder für noch gegen diese These kann (mangels zutreffender Vergleichsbeispiele aus der schwäbischen Glas- und Tafelmalerei) ein exakter Beweis angetreten werden. Und selbst wenn man ignorieren wollte, dass die auf Ulm beziehbaren, viel moderneren Werke wie der Tiefenbronner Altar von 1431, die Wurzacher Tafeln von 1437 und die älteren Arbeiten des Konrad Witz dann vor diesem altägyptischen Fenster entstanden sein müssten, bliebe die

<sup>24</sup> FRANKL (vgl. Anm. 7), Abb. 133 (Literaturverweise); WENTZEL (vgl. Anm. 11), S. 72.

<sup>25</sup> FRANKL (vgl. Anm. 2), Abb. 28, S. 238f. (Literaturverweise); FRANKL (vgl. Anm. 7), S. 221ff.; I. KUMMER-SCHROTH, *Glasmalereien aus dem Freiburger Münster* (Freiburg i. Br. 1967), Abb. S. 201.

<sup>26</sup> P. FRANKL, *Der Meister des Astalerfensters von 1392 in München* (Berlin 1936), S. 49f. («vor 1449, keinesfalls von Hans Acker»), Tf. 39/55; WENTZEL (vgl. Anm. 13), S. 12; P. FRANKL, *Die Glasmalereien des 15. Jh. in Bayern und Schwaben* (Strassburg 1912), Tf. II: «Anfang 15. Jh.». – WENTZEL (vgl. Anm. 11), 1968, Abb. 2. – Die sehr hohe Zahlung «von der gleser wegen in dem kor» könnte sich aber auch sehr wohl auf die Anfertigung der Masswerkverglasung über dem 1449 entfernten, hölzernen Notdach beziehen oder auf Reparaturen an alten Chorfenstern, da durch die Bauarbeiten zwischen 1377 und 1449 gewiss Schäden an ihnen entstanden waren.

Frage «Hans Acker?» trotzdem offen. Denn weder zu Bern, noch zu den einleitend genannten neun Ulmer Scheiben aus den Seitenfenstern (Tf. 67, 68a, d, e), noch zu denen über dem Westeingang (Tf. 68b, c; 69a, b) besteht eine Verbindung. Nur Vorstufen sehr allgemeiner Art (in technischer wie in gestalterischer Hinsicht) liessen sich mit grosser Mühe in dem Medaillonfenster für den von Frankl für «Hans Acker» in Anspruch genommenen Komplex finden, aber keines der Farbfenster, die noch heute im Chor sind oder die sich ehemals im Chor des Ulmer Münsters befanden, steht den Berner Scheiben nahe genug, als dass eines – auch bei weitester Interpretation des Meisterbegriffes oder der zwischen 1413 und 1441 vorstellbaren Entwicklung einer Künstlerhandschrift – für Hans von Ulm in Anspruch genommen werden könnte. Falls also nicht noch, was unwahrscheinlich ist, unbekannte Glasmalereien auftauchen sollten, bleiben auch von dieser Seite her Person und Werk des «Hans von Ulm» (Hans Acker) auf die Berner Scheiben begrenzt.

Wie steht es nun mit der gewichtigsten Zuschreibung Frankls an Hans von Ulm, nämlich mit der Farbverglasung der Bessererkapelle? Frankl hat alles zusammengetragen, was über die Zuweisungen der Bessererkapellen-Scheiben an Hans Acker oder Lukas Moser an Meinungen schon veröffentlicht worden ist; er hat sich dabei sehr kurz gehalten, weil er glaubte, dass bald eine Monographie über diese Glasmalereien erscheinen würde; da sich diese Annahme aber bis jetzt nicht erfüllt hat, muss man erneut beginnen. – Bis zur Ausglasung der Scheiben 1939 waren diese – wegen der geringen Höhe der Fenster im Verhältnis zum Strassenniveau – sowohl sehr verschmutzt als auch in wichtigen Teilen bis zur Unkenntlichkeit versintert. Infolge dieses schlechten Erhaltungszustandes – und nur deshalb! – konnte sich die Meinung bzw. das Vorurteil bilden, es handle sich bei den *Genesis*, *Marien* und *Christuszyklen* (und dem *Jüngsten Gericht*) um eine künstlerische Einheit. Nach der Reinigung und Restaurierung nach 1945 stellt sich das Problem anders und neu dar. Heute darf man sagen, dass es ein grundlegender Fehler aller bisherigen Bearbeiter (einschliesslich meiner eigenen Theorien)<sup>27</sup> war, davon auszugehen, dass es den «Meister der Bessererscheiben» gegeben habe. Es müssen vielmehr mindestens zwei oder drei, wenn nicht vier oder noch mehr gewesen sein. Ich halte es zunächst auch für unwahrscheinlich, dass ein Glasmaler nach drei oder mehr Vorlagen von drei oder mehr verschiedenen Tafelmalereien gearbeitet hat. Demnach kann auch das Problem der Bessererscheiben nicht reduziert werden auf die Alternative «Lukas Moser oder Hans Acker». Es dürfte sich vielmehr empfehlen, wiederum schrittweise durch Vergleiche vorzugehen, dabei aber nicht zu vergessen, dass die Kapelle 1414 gegründet wurde, und zwar von einer sehr reichen Ulmer Patrizierfamilie – und dass es daher (zumindest prinzipiell) unwahrscheinlich ist, man hätte sich, wie bisher angenommen, bis etwa 1430 Zeit gelassen mit der Verglasung des recht kleinen Gebäudes.

Allerdings muss hier vor allen weiteren Erörterungen eine Tatsache zunächst ausdrücklich angesprochen und wenigstens grundsätzlich geklärt werden: wir wissen bisher zu wenig von der Arbeit und Zusammenarbeit in grossen Glasmalereiateliers der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, um sicher beurteilen zu können, inwieweit wir – parallel zur zeitgenössischen europäischen Tafelmalerei – überhaupt von «Glasmalern» als künstlerischen Individuen sprechen dürfen. Zwar haben sich in den letzten Jahrzehnten die archivalischen Belege dafür gehäuft, dass schon im 15. Jahrhundert (und nicht erst nach 1500!) Glasmaler nach fremden und z. T. auswärtigen Vorlagen auf Papier oder Stoff gearbeitet haben<sup>28</sup>; gilt das aber auch schon für die Glasmalereien der Bessererkapelle? Das ist möglich und vorstellbar, und eine Hypothese von der Verwendung von Vorlagen aus der Hand

<sup>27</sup> WENTZEL (vgl. Anm. 11), 1954, Farbtafel 3; Abb. 199/200, 202–205, Textabb. 48; S. 100 (Literaturangaben); FRANKL, 1912, Tf. 5–7; FRANKL (vgl. Anm. 2), Abb. 27; FRANKL (vgl. Anm. 7) 1962. Während der Drucklegung dieses Aufsatzes hat sich zu den gleichen Problemen geäussert GEORG TROESCHER in: Jb. d. Berliner Museen 9, 1967, S. 125ff.

<sup>28</sup> H. WENTZEL, *Glasmaler und Maler im Mittelalter*, in: Ztschr. f. Kunstwissenschaft 3 (1949), S. 53 ff.; ders., *Schwäbische Glasmalereien aus dem Umkreis des «Hausbuchmeisters»*, in: Pantheon 24 (1966), S. 370/71; über Glasmalerei-Entwürfe auf Papier (für das 10000-Ritter-Fenster im Berner Münster) vgl. MAX GRÜTTER, *Berner Glasmaler des Mittelalters*, in: Der Kleine Bund, März 1967, Sonderdruck, S. 5.

von Tafelmalern für die ausführenden Ulmer Glasmaler würde manche der bisher nicht aufgeklärten Rätsel um diese Scheiben vielleicht lösen. Da aber derartige Vorlagen nicht erhalten und nicht in Ulmer Archivalien genannt sind, da wir ferner von Lukas Moser eben nur den Tiefenbronner Altar von 1431 kennen (die Zuschreibung der etwas älteren Tafeln aus Heiligenkreuz an ihn bleibt zunächst sehr hypothetisch)<sup>29</sup>, da andererseits die sonst im Ulm geschaffene oder auf Ulm beziehbare Malerei wie die Wurzacher Tafeln des Hans Multscher von 1437 nichts mit den in Ulm erhaltenen Glasmalereien zu tun hat, müssen wir hier zunächst auf die gewiss anziehende Arbeitshypothese verzichten, die Unterschiede zwischen den einzelnen Scheiben oder Glasmalereiteilen erklärten sich durch verschiedene, verschieden alte oder in der Werkstatt standardmäßig seit alters verwendete Vorlagen von einem oder verschiedenen oder verschiedenaltrigen Tafelmalern. – Da es sich im Augenblick nicht um eine monographische Darstellung der ausserordentlich kompliziert gelagerten künstlerischen Situation der Farbverglasung der Bessererkapelle handeln kann, sondern nur um die Herkunft und Ableitung bzw. Identifizierung des aus Bern (1441) bekannten «Hans von Ulm», muss vorläufig davon ausgegangen werden, die Scheiben stammten in Entwurf und Ausführung von verschiedenen Glasmalern – wobei es späteren Untersuchungen vorbehalten bleibt, endgültig festzustellen, ob in der Bessererkapelle zum erstenmal in der Geschichte der deutschen Farbverglasungen nur die Vorlagen von Tafelmalern durch Glasmaler auf Glas übertragen wurden.

Es ist unmöglich, hier jede einzelne Hauptfigur von Gottvater und Christus, jede Maria, jeden Engel, jeden Apostel, jede Nebenfigur und jede Architekturkulisse einem bestimmten Glasmaler oder einer unbekannten Zahl von zunächst namenlosen Mitarbeitern zuzuschreiben. Festzuhalten ist, dass es nicht den Meister der Bessererscheiben gegeben hat. – Als Unterscheidungsmöglichkeiten bieten sich etwa die fünf ersten Scheiben der *Genesis* an.

Von zwei «alten» Meistern wird man sprechen dürfen. Der eine wird gekennzeichnet durch den Gottvater der *Weltschöpfung* (Tf. 70a): ein Gesicht, das an den Moses des Claus Sluter in Dijon erinnert, und wie es aus den Meisterleistungen des internationalen Weichen Stils zwischen Paris und Prag um 1400 abgeleitet werden könnte<sup>30</sup>. Ein grossartiges Haupt, nicht «modelliert», sondern die Scheibe einheitlich mit Schwarzlot zugestrichen, mit einer Fülle zeichnerischer Details, gütig-väterlich wirkend, aber eigentlich neutral im Ausdruck. Zu der renaissancehaften Gestaltung des Gesichtes passt allerdings die Gesamtfigur wenig: die Stellung ist unsicher, der Körper ist durch das Gewand wie durch einen Vorhang verdeckt, die Gebärden mit den auffallend kleinen Händen sind nicht gerade bedeutungsvoll. – Ein zweiter «alter» Meister scheint neben dem soeben genannten ebenfalls in einer Gottvaterfigur der *Genesis* in Erscheinung zu treten (Tf. 70b). Kopf und Frisur sind sparsamer gezeichnet, auch ist die Kopfscherbe als solche kleiner, daher die Fülle von Haar und Bart geringer. Das Gesicht ist konkav gebogen, die Locken sind nach einem eigentlich noch der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zugehörigen Schema gedreht. Standmotiv, Gestensprache und Hintergrundsarchitektur entsprechen denjenigen der Scheibe des zuerst genannten «alten» Meisters. Von beiden Glasmalern kann ich keine weiteren Scheiben identifizieren (wurde hier also jeweils nur eine stilistisch alte oder altägyptische Vorlage verwendet?). Interessant ist dabei, dass die bei der Figur des Gottvater (Tf. 70b) typische Anlage der abwärts gewickelten Locken auch bei anderen Köpfen feststellbar ist, die gewiss nicht von diesem Meister stammen (z. B. Joseph von Arimathia in der *Grablegung*; Tf. 71b).

Die restlichen drei Gottvaterfiguren sind einem dritten Meister zuzuschreiben, der gut erkennbar wird bei der *Erschaffung der Gestirne* (Tf. 70c) und auch bei der Figur des *Thronenden Gottvater* (Tf. 70d): im Unterschied zu den zuvor genannten Gestalten wirkt das stärker modellierte Gesicht mit den in dicken Strähnen gedrehten Haar- und Bartpartien merkwürdig mürrisch und bekümmert, ja drohend, und dieser Ausdruck wird durch die zusammengekniffenen und zueinan-

<sup>29</sup> Katalog «Europäische Kunst um 1400» (Wien 1962), Nr. 50/51, Tf. 53.

<sup>30</sup> Vgl. den in Anm. 29 zitierten Katalog und die darin aufgeführten oder zum Vergleich herangezogenen Meisterwerke der Zeit um 1400.

der schräggestellten Augen erzielt. Dieser pointierte Ausdruck unterscheidet diese Scheiben nicht nur von den vorher besprochenen – die Gestaltung des Körpers, des Raumes und des Hintergrundes bleiben verhältnismässig unverändert –, sondern sie wirken dadurch auch «realistischer» gegenüber den für den Weichen Stil typischen Formen. Vor allem scheint der «Meister des Thronenden Gottvater» das Vorbild für die meisten seiner Mitarbeiter gewesen zu sein, etwa für jenen Glasmaler, der die Christusbilder des *Palmeneinzugs* und der *Fusswaschung* (Tf. 71c) geschaffen hat. Neben ihm wirkt der Meister des Christus des *Nolimetangere* mit der nervösen, rein graphischen Behandlung der Hautoberfläche selbständig (Tf. 71a). Wiederum als eigene Persönlichkeit könnte der Schöpfer des Herodes (des *Kindermordes*, Tf. 71d) gelten. Das Gesicht des Königs ist reich modelliert und nuanciert, der Ausdruck aber entspannter als der des *Thronenden Gottvater*. – Die Mehrzahl der Köpfe stellt eine Mischung aus den Elementen der Gestaltungsweisen der hier versuchsweise einzeln charakterisierten Glasmaler dar: so die Könige der *Anbetung*, Christus und die Apostel des *Abendmahls*, der Greisenkopf bei *Christus vor Pilatus*, Christus und die Scherben der *Kreuztragung*, Christus der *Auferstehung*, die Apostelköpfe des *Pfingstfestes*, aber auch Christus und die Nebenfiguren der *Gefangennahme* und die männlichen Figuren der *Kreuzigung*. Zugespitzt und scharf-überdeutlich im realistischen Ausdruck ist das überaus individuelle Gesicht des Kain der Scheibe mit *Kain und Abel* (Tf. 73c). – Nicht berührt werden von einer solchen Aufgliederung die meisten Frauengestalten der *Genesis*-, *Marien*- und *Christuszyklen*, seien es nun jene, bei denen das zarte Gesicht nur durch einen hauchdünnen Schwarzlotüberzug mit wenigen Modellierungen und Linien charakterisiert ist, oder diejenigen, die direkt auf das blanke Glas gezeichnet zu sein scheinen: sie sind wie bei der *Verkündigung* (Tf. 72b) trotz der modernistischen Architektur (Ziegeltonne über Halbsäulen unter geradem Architrav) reine Zeugnisse des Weichen Stils. Daneben gibt es andere, bei denen das Gesicht dicht zugestrichen und in malerischer Fülle ausgearbeitet ist (Marien der *Geburt*, der *Anbetung* und des *Pfingstfestes*): den Ausdruck könnte man als umwölkt bezeichnen. Unklar ist wiederum – da konkrete handschriftliche Merkmale fehlen – wer die reizvollen Stilleben (*Pfingsten*, Tf. 72c) geschaffen hat. – In diesem Zusammenhang ist zu betonen, dass eine präzise Zuteilung einer jeden Scherbe an einen bestimmten Meister wohl nie möglich sein wird: die verschiedenen «Handschriften» oder «Glasmaler» (oder «Vorlagen»?) greifen derart nahtlos ineinander, wie es nur bei einer grossen Arbeitsgemeinschaft der Fall ist. So können – wie bei den genannten Gottvatergestalten – Szenen oder Figuren des Weichen Stils unter «modern» wirkenden Rundbogenarchitekturen stehen (sie sind übrigens wahrscheinlich gar nicht so modern, sondern aus der Parlerarchitektur der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts abzuleiten) oder aber den für das frühe 15. Jahrhundert so überraschenden Berg-, Stadt- und Seelandschaften zugeordnet sein; andererseits befinden sich «moderne», fast realistische Szenen, Figuren und Landschaften unter altägyptischen Spitzbogenrahmen oder Einblicken in gotische Rippengewölbe, wie sie schon die vor 1405 entstandenen grossen Chorfenster des Ulmer Münsters zeigen.

Eine zusätzliche Erschwerung der Problemstellung tritt dadurch ein, dass die Farbverglasung der Bessererkapelle wegen der niedrigen Anbringung der Scheiben über dem Strassenniveau häufig beschädigt wurde (vielleicht auch unsolid oder unsachgemäß gebrannt war?), so dass sie nicht nur im 18. und 19., sondern meiner Meinung nach schon im frühen 16. Jahrhundert ausgebessert oder restauriert wurde. Falls die Schäden innerhalb von 100 Jahren nach Entstehung der Glasmalereien aufgetreten sein sollten, mag die ausführende Werkstatt gehafstet haben<sup>31</sup>, und es mag sich die fast nahtlose Verzahnung von Altem und Neuem eben dadurch erklären, dass (noch vor der Reformation?) die gleiche Werkstatt, obwohl schon andere, jüngere Glasmaler beschäftigend, in der alten Technik und nach alten Vorlagen restaurierte. Damals scheinen z. T. jene Teile neu angefertigt

<sup>31</sup> Vgl. die auf eine solche «Haftpflicht» bezügliche Urkunde von 1430, abgedruckt bei H. OIDTMANN, *Die Rheinischen Glasmalereien II* (Düsseldorf 1929), S. 261.

worden zu sein, die heute transparent, zu hell und grell wirken, und die ausserdem Missverständnisse im Detail erkennen lassen (Rüstung des vorderen Engels beim *Sturz Luzifers*<sup>32</sup>; Balkenmänner der *Heimsuchung*<sup>33</sup> (Tf. 72a), falsches Bessererwappen beim *Kindermord* usw.). Vielleicht stammen sogar von einer solchen hypothetischen ersten Restaurierung her auch jene Details, die Frankl zur Annahme einer Italienreise Hans Ackers 1429 veranlasst haben (d.h. solche Einzelheiten, die um 1420/30 im Rahmen der gleichzeitigen deutschen Malerei eine Rarität und überaus modern gewesen wären, während sie 100 Jahre später selbstverständlich, d.h. dann als allgemein-europäischer Wortschatz zu bewerten gewesen wären: so die Balkenmänner oberhalb der *Heimsuchung* (Tf. 72a), andererseits aber auch die Astwerkeinrahmung von *Isaaks Opferung*).

Absichtlich bisher nicht besprochen, sondern zunächst beiseite gelassen wurden jene Scheiben, anhand derer die Thesen und Antithesen zu «Lukas Moser» bzw. «Hans von Ulm» entwickelt wurden: es sind jene, die in reichen Rasen-, Berg-, See- und Wolkenlandschaften Gestalten mit merkwürdig «verzerrten» Gesichtern zeigen: in erster Linie die *Vertreibung aus dem Paradies*<sup>34</sup> und die *Drei Engel bei Abraham*<sup>35</sup> (Tf. 73a). Dieses Hässlich-Verzerrte ist aus der älteren Ulmer Glasmalerei nicht ableitbar, und da es nicht nur die Landschaften, sondern auch den Realismus und ähnlich verkniffene, blinzelnde Gesichter auf Lukas Mosers Tiefenbronner Altar von 1431 (aber schon bei den Tafeln aus Heiligenkreuz) gibt, hat man eine Querverbindung hergestellt. Die Deformierung bei diesen Scheiben ist eine Übertreibung, denn sie wird dem auszudrückenden Gefühl (einerseits Trauer, andererseits Lächeln) nicht angemessen gerecht. Allerdings nun sind die Verzerrungen nur ein Ausnahmefall, denn nach der Struktur der Zeichnung bzw. Modellierung von Gesicht, Haar, Bart, Körper und Gewand zu urteilen, sind höchstwahrscheinlich die Gottvatergestalten<sup>36</sup> der *Erschaffung der Gestirne und der Pflanzen* und der *Thronende Gottvater*<sup>37</sup> (Tf. 70c, 71b), der *Sündenfall* (Tf. 72d), *Kain und Abel* (Tf. 73c), *Nolimetangere* (Tf. 71a) und die schon genannten, verhältnismässig ähnlichen Scheiben vom gleichen Glasmaler. Damit aber wäre dieser Meister die eigentliche Zentralfigur unter den Schöpfern der Farbfenster der Bessererkapelle: solange wir «Glasmalereien» und «Vorlage» nicht trennen können, können wir diesem *Hauptmeister* keinen Namen, weder Acker noch Moser, geben.

Ein besonderes und ebenfalls wiederum besonders schwieriges Problem stellt das (1945 zertrümmerte, aber aus den Trümmern wieder zusammengefügte) Südfenster der Bessererkapelle mit dem *Jüngsten Gericht* dar. Anscheinend ist es die älteste Farbverglasung der Kapelle, da es stilistisch eindeutig dem Weichen Stil zugehört und am ehesten in die Zeit zwischen 1414 und 1420 passt (vgl. die Engel im Masswerk, Tf. 73b); jedenfalls sind die Grenzen des Weichen Stils nicht in Richtung auf den Tiefenbronner Altar des Lukas Moser von 1431 oder der Wurzacher Tafeln des Hans Multscher von 1437 überschritten, d.h. es fehlen hier die dort so auffallenden «modernen» Züge der Farbfenster daneben (Landschaften, Gesichtsmodellierung, pointierter Ausdruck, Silber-Gelb-Grün-Bemalung usw.). Die Hand eines der Meister der *Genesis*-, *Marien*- und *Christuszyklen* der anderen Farbfenster der Bessererkapelle ist nicht mit Sicherheit feststellbar; am ehesten könnten die Gesichter der Beisitzerapostel dem Stil des Hauptmeisters (des «Meisters des Thronenden Gottvater») nahekommen, sei es im Sinn einer zeitgenössischen Parallel, sei es im Sinn einer Vorstufe. Das *Jüngste Gericht* ist in sich geschlossen und einheitlich, entweder von einem einzigen Meister (Glasmaler) geschaffen oder von einer so kleinen und engen Künstlergemeinschaft, dass sich die handschriftlichen Unterschiede kaum bemerkbar machen. – Aber auch diese (in unserer

<sup>32</sup> WENTZEL (vgl. Anm. 11), 1954, Abb. 200.

<sup>33</sup> WENTZEL (vgl. Anm. 11), 1954, Abb. 205, die gesamte Scheibe der *Heimsuchung*.

<sup>34</sup> WENTZEL (vgl. Anm. 11), 1954, Abb. 203.

<sup>35</sup> WENTZEL (vgl. Anm. 11), 1954, Abb. 204, und 1968, Farbtafel; vgl. auch die vorzüglichen Farabbildungen bei URSULA FRENZEL, *Glasbilder aus Gotischer Zeit*, München 1960, Tf. 20–22.

<sup>36</sup> Abb. der gesamten Scheibe des Gottvater der «Gestirne» WENTZEL (vgl. Anm. 11), Abb. 199.

<sup>37</sup> WENTZEL (vgl. Anm. 11), 1954, Farbtafel 5 (unscharf).

Reihe wohl ältesten) Glasmalereien lassen keinerlei Verbindung nach rückwärts, etwa zu den Glasmalereien der grossen Chorfenster von vor und um 1405, erkennen, und daher stellt sich auch hier die zunächst zu beantwortende Frage, ob sich das gegenüber den wenig älteren Chorfenstern überraschend Neue und Neuartige nicht statt etwa durch einen Wechsel der in Ulm tätigen Glasmaler, eben nur durch die Verwendung von Vorlagen eines Tafelmalers erklärt. – Leider haben sich bisher die Buchstabenreihen auf den Säumen der Kleider nicht entziffern lassen, so dass sich nicht – wie bei der verschlüsselten Inschrift auf dem Tiefenbronner Altar – ein Meister nennen lässt (in anderen «sinnlosen» Buchstaben versteckt könnte man die Worte «Lucas Glaser Gereth» lesen).

Wie steht es mit «Hans von Ulm 1441»? Ich kann seine persönliche Handschrift in den Scheiben der Bessererkapelle trotz der Vielfalt der Individualitäten nicht wiedererkennen. Deutlicher aber noch als zuvor wird der Umstand, dass «Hans von Ulm» in den gleichen Werkstattzusammenhang gehört wie der «Hauptmeister» der Bessererkapelle. Aus der bei diesem nur als Grenzfall auftretenden Möglichkeit des Verkniffenen, Karikierten, Deformierten und Verzogenen der Gesichtsbildung hat «Hans von Ulm» 1441 in Bern die Formeln *aller* grossen Figuren entwickelt; mehr oder weniger wörtlich übernommen wurden die Landschaften, Rahmen und Raumeinblicke.

Eine relative Chronologie ergäbe: Jüngstes Gericht (Bessererkapelle) 1414–20; Genesis-Marien-Christus-Zyklen (Bessererkapelle) 1420–25; Reste der Seitenschiffsfenster des Münsters 1420–30; «Hans von Ulm» in Bern 1441; Westfenster der Auslabingen-Arlabus-Besserer um 1442. Ziehen wir das Resümee, so ändert sich an der relativen Chronologie wenig, um so mehr aber an der Meisterscheidung. Am Anfang sind in einer grossen Ulmer Glasmalereiwerkstatt Künstler des Weichen Stils tätig (*Jüngstes Gericht* der Bessererkapelle um 1414/20); anschliessend arbeiten mehrere Meister an den drei andern Fenstern der gleichen Kapelle. Deren «Hauptmeister» schafft eine oder zwei der Seitenschiffsverglasungen des Ulmer Münsters (zwischen 1420 und 1430), von denen heute noch die *Michaelsreihe* (Tf. 68a), der *Hl. Ägidius*, der *Hl. Nikolaus* (Tf. 67a/b) und die Einzelscheibe mit dem *Hl. Georg* (Tf. 69c) erhalten sind. Erst nach längerem zeitlichem Abstand, offenbar um 1442, entsteht das Auslabingen-Arlabus-Besserer-Fenster über dem Westeingang des Ulmer Münsters: der «Hauptmeister» ist nicht mehr tätig – nur gewisse von ihm geschaffene Formeln werden verwendet (Landschaften, Architekturrahmen, Typen der Männer) – als Ganzes ist diese Farbverglasung ein Werk seiner (jüngeren?) Mitarbeiter. – Zwei unter sich verschiedene Abzweigungen aus der für die Farbverglasung der Bessererkapelle verantwortlichen Werkstattgemeinschaft stellen die aus Konstanz stammenden Scheiben in Freiburg dar: die Scheibe mit den Beisitzern des *Jüngsten Gerichts* ist direkt von dem Fenster mit dem gleichen Thema in Ulm abzuleiten; die Felder mit den *Erscheinungen Christi* und den *Auferstehenden* sind Ableitungen aus Ulm so allgemeiner Art, dass ihr Schöpfer nicht einmal mit einem Notnamen benannt werden kann. – Falls die Lindauer Scheibe in Basel überhaupt etwas mit Ulm zu tun hat, bestätigt sie mit ihrer Inschrift von 1427, dass damals zumindest der für sie vorbildliche Marienzyklus der Bessererkapelle fertig war. – Schon aus Gründen der Arbeitsteilung und Arbeitsökonomie ist es unwahrscheinlich, dass in den beiden Jahren 1441 und 1442 sowohl ein grosses Chorfenster in Bern als auch die Verglasung über dem Westportal in Ulm entstanden sind. Wichtiger aber erscheint die Feststellung, dass der Glasmaler der 1441 in Bern bezahlten Scheiben sich handschriftlich nirgendwo in Ulm (oder Konstanz–Freiburg) feststellen lässt. Jedoch verwendet der in Bern nachgewiesene «Hans von Ulm» für die Landschaften wörtlich die gleichen und für die Ikonographie und für die Menschentypen nur solche Formeln, wie sie seit 1414 in Ulm in einer Glasmalergemeinschaft entwickelt worden sind. Daher kann der vollständige Name des 1441 auftretenden «Hans von Ulm» also sehr wohl «Hans Acker» gelautet haben.

Bei den hier publizierten neun Scheiben aus den Seitenschiffen (Tf. 67a, b; 68a) und bei den Farbverglasungen der Auslabingen-Arlabus-Besserer (Tf. 68b, c; 69a, b) lässt sich die persönliche Handschrift des Meisters der Berner Scheiben nicht wiederfinden; es ist aber die Entstehung der Berner Scheiben in der gleichen Grosswerkstatt denkbar, weil sich in ihnen Verbindungen zu

gewissen Formeln an den Scheiben der Bessererkapelle und des Ulmer Seitenschiffs herstellen lassen. Der für die Berner Felder sowohl technisch als auch stilistisch bedingte so typische Ausdruck des «manieriert Verkniffenen» findet sein Vorbild bei jenem Meister, der früher in der Regel mit Lukas Moser identifiziert wurde: in jenen Szenen mit reichem landschaftlichem Dekor (Seen mit Schiffen; Ufer- und Berglandschaften; Bäume und Gräser in Silbergelb-Grün; reiche Verwendung von Wolkenbildungen) und Figuren mit «verkniffenen» Augen und reich durchmodellierten Köpfen und Gewändern. Die Werke dieses Meisters haben tatsächlich den Berner Scheiben Pate gestanden, doch kann ich mir nicht vorstellen, dass Hans von Ulm diesen Teil der Bessererscheiben eigenhändig geschaffen hat, selbst dann nicht, wenn ein zeitlicher Abstand von zwanzig Jahren (vor 1441) anzunehmen wäre. Es bestehen aber in Äusserlichkeiten Beziehungen zwischen dieser Gruppe der Bessererscheiben, derjenigen des Westeingangs, den neun Scheiben des Seitenschiffs und den Berner Scheiben (Gewölbe, Landschaftsformen, Einrahmungen, ikonographische Typen), so dass grundsätzlich diese vier Gruppen von verschiedenen Meistern in der gleichen Werkstatt ausgeführt sein könnten. Hans von Ulm wäre das jüngste Glied der Kette, doch hätte er am stärksten die nur äusserlichen Formeln und Formen des revolutionierenden Meisters der Bessererkapelle repetiert.

Als Arbeitshypothese darf also gelten, es habe in Ulm eine Werkstatt gegeben, in der neben- und nacheinander verschiedene Meister tätig waren. An aus Urkunden<sup>38</sup> bekannten Namen kommen für sie nur diejenigen der Familien Acker oder Deckinger oder diejenigen von (Vater und Sohn?) Meister Lukas (Moser?) in Frage. Für Hans Acker, der in Ulm von 1413–1461 bezeugt ist, gibt es in Ulm nur eine einzige Glasmalereibezahlung, nämlich die obengenannte von 1449 für 60 oder mehr Scheiben, also für ein sehr grosses Farbfenster, das wir aber wegen dieses Datums nicht identifizieren können (siehe oben). Hans Acker wäre also zur Zeit des Berner Auftrags 1441 nicht mehr der Jüngste gewesen. Mit dem gleichen Familiennamen finden sich für einen Peter Acker, der von 1431–1466 bezeugt ist, zwei Zahlungen für Glasmalereien: 1431 20 Gulden für das Lentinusfenster im Seitenschiff und im gleichen Jahr weitere 10 Gulden, also Zahlungen für mehr als 30 Scheiben; er hat also in beträchtlichem Umfang am Seitenschiff mitgearbeitet und käme theoretisch als Autor für die eingangs genannten, bisher nicht bearbeiteten neun Scheiben aus den Seitenschiffen in Frage. Eine weitere Zahlung an ihn (1466) von über zwei Pfund für «dry gleser (= Scheiben?) ... in dem klain stüblin» (Sakristei? Archiv?) können wir mit keinen noch existierenden Scheiben verbinden. Ein Meister Jakob Acker, anscheinend der Jüngste der Familie – er wird zwischen 1441 und 1491 als der «junge Acker» genannt – erhält 1461 drei Groschen «von ains glas wegen» und heisst noch 1478 «unser glaser». Die Glasmalerfamilie Acker ist also von 1413 bis 1491 fassbar: sie hat höchstwahrscheinlich in diesen Jahrzehnten über ein Atelier verfügt. – 1449 arbeitete mit den Acker gleichzeitig ein Peter Deckinger, und er wurde zur gleichen Zeit ausgezahlt mit 38 Groschen für die «glöser ... in den kor», im gleichen Jahr noch einmal mit 13 Pfund für «gleser». Nach dem Wortlaut der Urkunde könnten sich die Honorare von 1449 an Hans Acker und Peter Deckinger auf den gleichen Auftrag beziehen, nämlich auf ein – bis jetzt nicht identifiziertes – Fenster im Chor des Münsters. Bei der Zahlung von 1431 scheint es sich ebenfalls um eine Gemeinschaftsarbeit, allerdings nicht die gleiche, gehandelt zu haben: für das Lentinusfenster im Seitenschiff erhielt Peter Acker 20 Gulden, dagegen der von 1431 bis 1456 bezeugte Jos Mathis nur 10 Gulden. Da alle belegten Zahlungen für Hans Acker und Peter Acker sehr spät einsetzen und da man einen Jakob Acker 1461 als den «jungen» Acker bezeichnete, wird man vielleicht mit Rott annehmen dürfen, dass «Meister Jakob, der Maler» ebenfalls Acker hieß; er kommt seit 1398 in den Steuerlisten vor, erhält 1417 für nicht näher gekennzeichnete Scheiben 20 Gulden, 1418 zwei Pfund für das Bierbrauerfenster (das sich wohl im Seitenschiff befand). Die anzunehmende Glasmalereiwerkstatt der Acker könnte als Familienbetrieb sogar seit 1398 bestanden haben. Vielleicht hatte diese Werkstatt in freier Mitarbeit Peter Deckinger und Jos Mathis beschäftigt. Die erheblichen handschriftlichen

<sup>38</sup> Alle Urkunden nach ROTT (vgl. Anm. 9).

Unterschiede, die sich zwischen den bisher allein auf Hans Acker bzw. Hans von Ulm bezogenen Glasmalereien in und ausserhalb Ulms feststellen liessen, würden sich also durch ein sehr grosses Unternehmen mit verschieden alten Familienmitgliedern und freien Mitarbeitern erklären lassen. Jedoch: die Zahl der Honorarbelege für irgendeinen Acker wird in den Schatten gestellt durch solche für die Meister Lukas und Hans, die wahrscheinlich Moser hissen. Zwischen 1402 und 1449 erhielt laufend ausserordentlich hohe Zahlungen Meister Lukas, darunter für Glasmalereien 1420 (um gleser ze machen in das hus) vier Pfund, 1424 (um vier fenster gleser) elf Gulden, 1428 (von den gleser ze machen uff der hüttten) mehr als drei Pfund, 1434 «von glesern ze machen in das stüblin» (Münsterarchiv? Münstersakristei?) drei Pfund. Keine dieser Zahlungen hat sich bisher auf noch erhaltene Farbfenster beziehen lassen. Falls, wie Rott meint, Hans Moser, der Sohn des Lukas, nachweisbar 1401–1442, der Schwiegersohn Jakob Ackers des Älteren gewesen ist, ergibt sich die Möglichkeit, auch diese beiden Maler mit dem Ackeratelier in Verbindung zu bringen – so dass man dann geradezu mit einem Grossbetrieb modernen Stils<sup>39</sup> rechnen dürfte und damit auch die Aufträge für Bern, Konstanz, Rothenburg und Nördlingen erklären könnte. Die Aufträge nach auswärts setzten zeitlich erst ein, als das Ulmer Münster fast vollständig verglast war. Nur ein einziges Werk ist für einen einzelnen Maler beglaubigt, nämlich die Berner Scheiben für Hans von Ulm: *sein eigenhändiges Œuvre hat sich nicht vergrössern lassen*<sup>40</sup>. Nicht erfasst wurden durch die Urkunden die älteren Fenster im Chor des Ulmer Münsters, d.h. das Annen-Marien-Fenster, das Johannes-, das Medaillon- und das Freuden-Marien-Fenster. Frankls Anregung, eines davon dem alten Jakob Acker und das Marnerfenster von 1408 etwa dem Deckingeratelier zuzuteilen, bleibt hypothetisch. Das Fenster über der Kutteltür wurde oben zwar mehrmals genannt: deshalb muss es aber nicht ulmisch, nicht etwa von einem Acker sein. Falls der Christuszyklus aus Saulgau in Sigmaringen<sup>41</sup> aus dem Chor des Ulmer Münsters stammt, könnte man ihn wie die Farbfenster in Ravensburg und Rothenburg<sup>42</sup> einer gesonderten Glasmalergruppe zuschreiben, und dafür würde sich das Deckingeratelier anbieten, denn die Farbfenster an jenen drei Orten haben nichts mit dem hier als «Acker» bezeichneten Atelier zu tun: sie sind zwar untereinander, aber mit keiner der im Ulmer Münster erhaltenen Scheiben verwandt.

*Nachtrag:* Dieser Beitrag wurde im Februar 1968 niedergeschrieben und befand sich im Druck, als der 11. Deutsche Kunsthistorikertag in Ulm, vom 7. bis 11. Oktober 1968, stattfand; es konnten also weder der Ausstellungskatalog *Hans Acker*, Ulm 1968, bzw. Wilhelm Lehmbrucks Begleitwerk *Hans Acker, Maler und Glasmaler von Ulm*, Ulm 1968, noch Lehmbrucks gleichlautender Vortrag vom 8. Oktober 1968 und die damit zusammenhängenden Diskussionen berücksichtigt werden.

#### BILDNACHWEIS

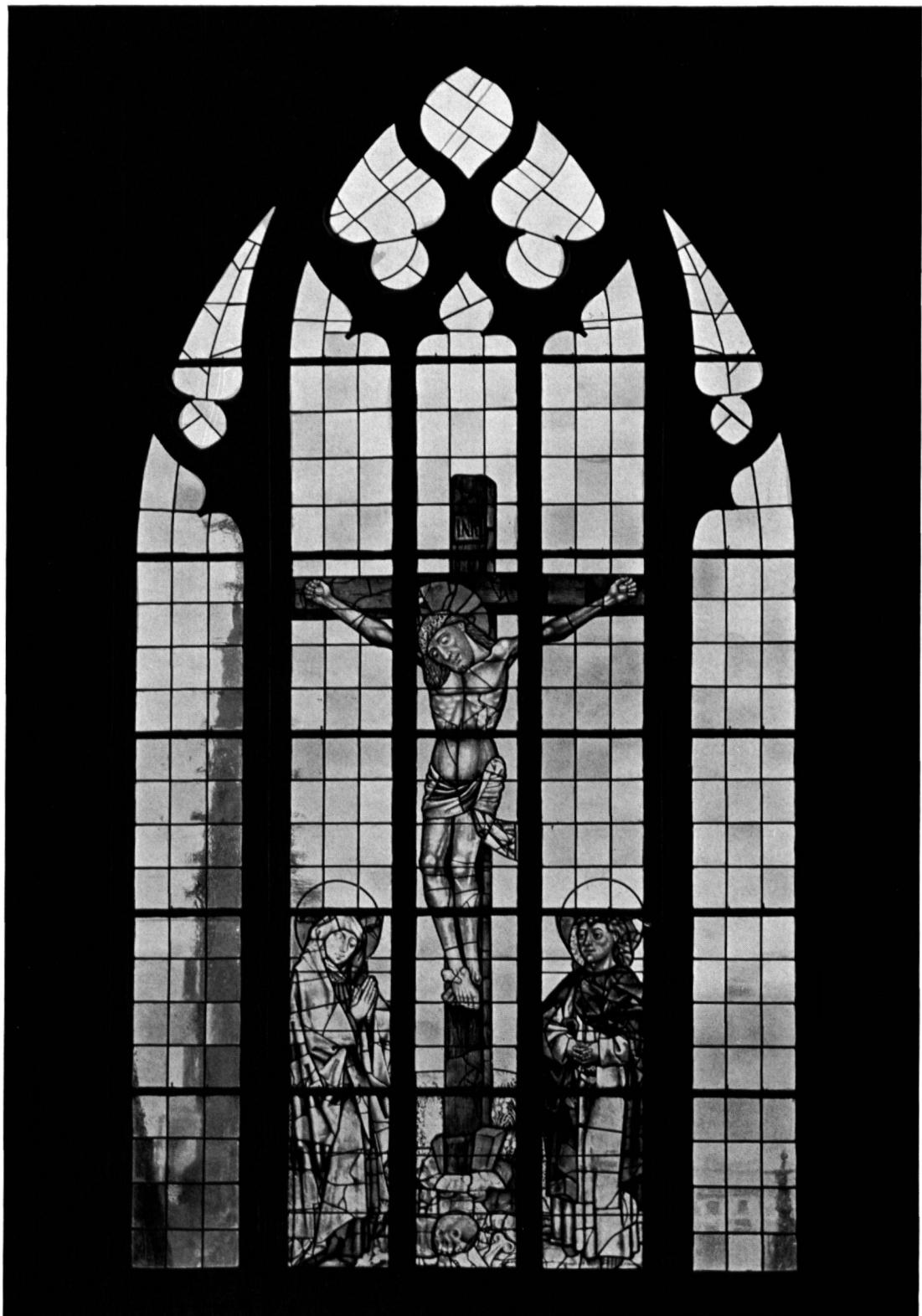
Tafeln 67; 68; 69a, b; 70a, d; 71b; 72b, c, d; 73a, c: Phot. des Deutschen Vereins für Kunswissenschaft für das Corpus Vitrearum Medii Aevi, ausgeführt von der Landesbildstelle, Stuttgart. Tafeln 69c; 70b, c; 71a, c, d; 72a: Phot. Dr. G. Frenzel, Nürnberg. Tafeln 66; 73b: Phot. Münsterbauamt Ulm.

<sup>39</sup> Ein Vorläufer also der Glasmalergemeinschaft des Peter Hemmel von Andlau in Strassburg (seit 1477)?

<sup>40</sup> Nach Frankls Meinung könnte Hans Acker (Hans von Ulm) um 1398 geboren und später Geselle bei Lukas Moser gewesen sein: auch das wäre denkbar, es müssten dann nur die von mir vorgeschlagenen Namen hin- und hergeschoben werden.

<sup>41</sup> WENTZEL (vgl. Anm. 11), 1954, Abb. 198.

<sup>42</sup> WENTZEL (vgl. Anm. 11), 1954, Abb. 166–170, 172/73, 202, S. 100.



Ulm, Münster, Obergaden: *Kreuzigung* der Zimmerleute.

HANS WENTZEL: ZU HANS VON ULM (HANS ACKER)



Ulm, Münster, südliches Seitenschiff: a Hl. Nikolaus, b Hl. Ägidius.

HANS WENTZEL: ZU HANS VON ULM (HANS ACKER)

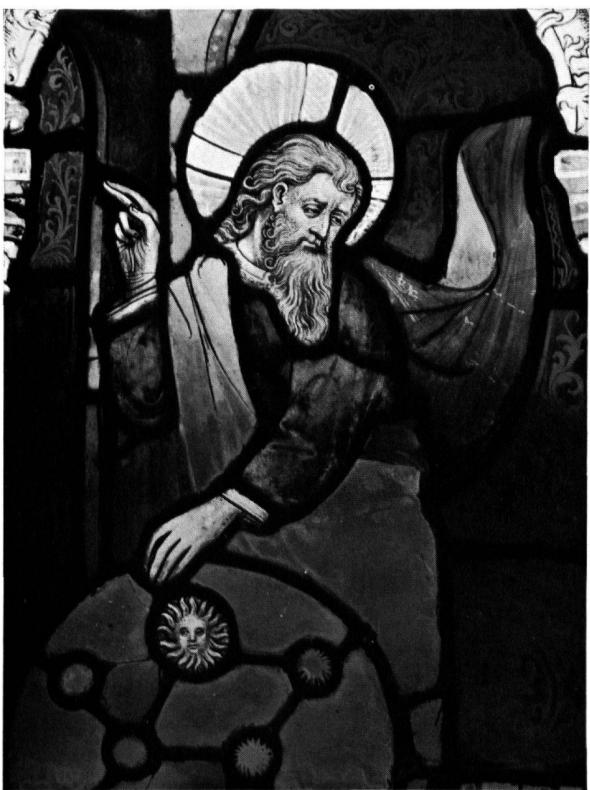
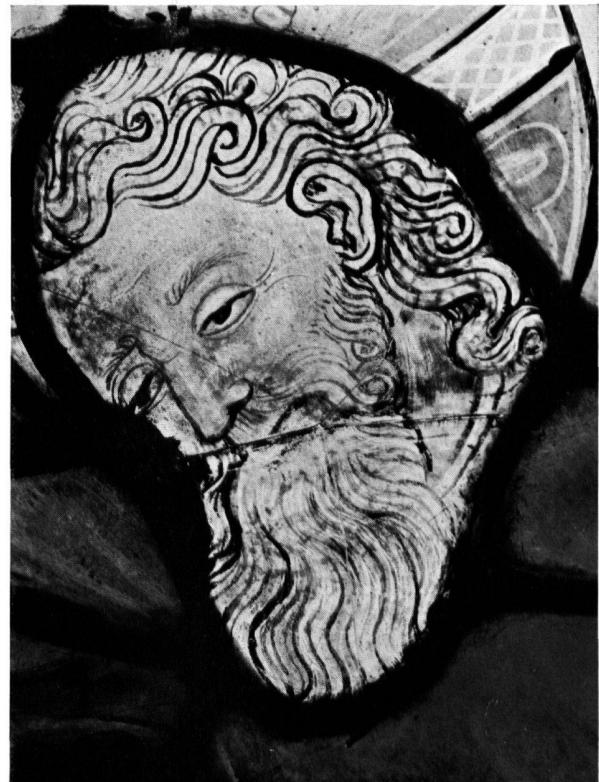


Ulm, Münster. *a* Südliches Seitenschiff: *Michaelsreihe*. *b* Westportal: *Kreuztragung*. *c* Westportal: *Christus vor Herodes* (Detail). *d* Südliches Seitenschiff: *Kreuzengel* (Detail). *e* Südliches Seitenschiff: *Hl. Michael* (Detail).

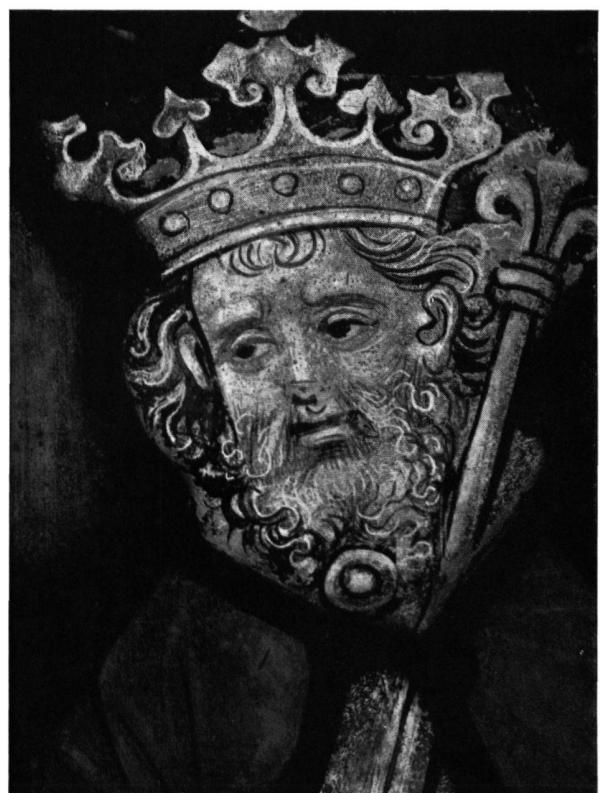
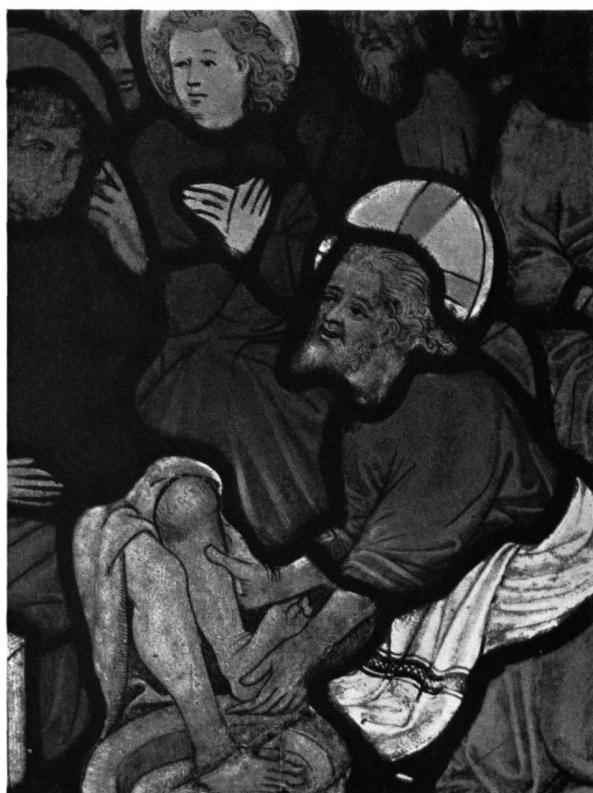
HANS WENTZEL: ZU HANS VON ULM (HANS ACKER)



Ulm, Münster. a Westportal: Petrus aus dem Ölberg. b Westportal: Christuskopf aus der Gefangennahme. c Durchgang zur Neithard-Kapelle: Hl. Georg.



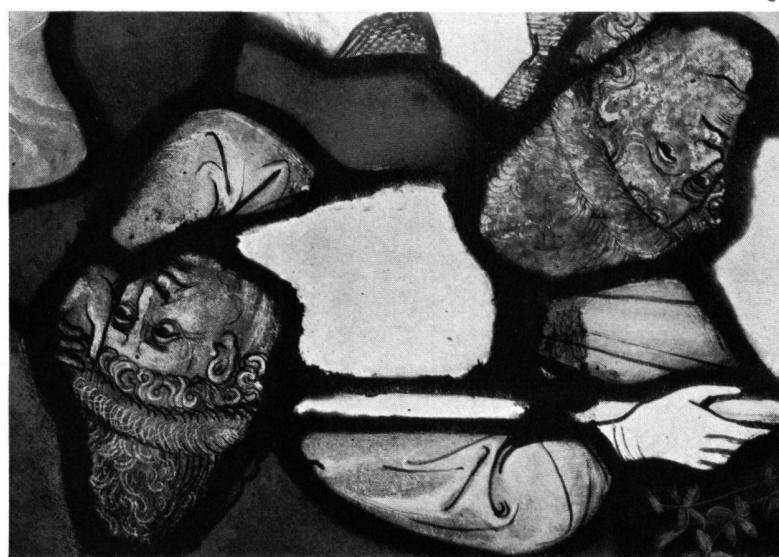
Ulm, Münster, Bessererkapelle. *a* Gottvater aus dem *Ersten Schöpfungstag* (Detail). *b* Gottvater aus der *Erschaffung von Wasser und Land* (Detail). *c* Gottvater aus der *Erschaffung der Gestirne* (Detail). *d* *Thronender Gottvater* (Detail).



Ulm, Münster, Bessererkapelle. *a* Christus aus Nolimetangere. *b* Joseph von Arimathea aus der Grablegung. *c* Fusswaschung (Detail). *d* Herodes aus dem Kindermord.



Ulm, Münster, Bessererkapelle. a Balkenmann aus der *Heimsuchung*. b *Verkündigung*. c Stilleben aus dem *Pfingstfest*.  
d *Sündenfall* (Detail).



*c*



*b*



*a*

Ulm, Münster, Bessererkapelle. *a* Drei Engel bei Abraham (Detail). *b* Jüngstes Gericht, Masswerkscheiben. *c* Brudermord (Detail).

HANS WENTZEL: ZU HANS VON ULM (HANS ACKER)