CORPUS VITREARUM MEDII AEVI

DEUTSCHLAND BAND X,2

DIE MITTELALTERLICHEN GLASMALEREIEN IN NÜRNBERG: SEBALDER STADTSEITE

CORPUS VITREARUM MEDII AEVI

Erscheint unter dem Patronat des Internationalen Kunsthistorikerkomitees
und der Union Académique Internationale

DEUTSCHLAND BAND X, 2: NÜRNBERG: SEBALDER STADTSEITE

Im Auftrag der
Akademie der Wissenschaften und der Literatur · Mainz
und des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft · Berlin
herausgegeben von

HARTMUT SCHOLZ

HARTMUT SCHOLZ

DIE MITTELALTERLICHEN GLASMALEREIEN IN NÜRNBERG:

SEBALDER STADTSEITE

DEUTSCHER VERLAG FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

BERLIN 2013

Der vorliegende Band wurde im Rahmen der gemeinsamen Forschungsförderung von Bund und Ländern im gemeinsamen Akademienprogramm mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung und des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst des Landes Baden-Württemberg erarbeitet.

Akademienprogramm der
UNION
DER DEUTSCHEN AKADEMIEN
DER WISSENSCHAFTEN

Akademie
der Wissenschaften
und der Literatur
Mainz

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

ISBN 978-3-87157-236-4

© 2013 by Akademie der Wissenschaften und der Literatur · Mainz

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung der Akademie und des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

Redaktion, grafische Gestaltung, Bildbearbeitung und Satz: Corpus Vitrearum Deutschland, Freiburg i. Br.
Forschungszentrum für mittelalterliche Glasmalerei
Lugostr. 13, D-79100 Freiburg i. Br. – Internet: www.cvma-freiburg.de

Gesetzt in Stempel Garamond OSF/SC
auf PhoeniXmotion Xantur 115g/qm von Scheufelen · Oberlenningen

Druck: druckhaus köthen GmbH, Köthen

Printed in Germany

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort 6

Hinweise für den Benutzer 9

Allgemeine Abkürzungen 16

Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur . 17

Plan der Glasmalereistandorte 28

Kunstgeschichtliche Einleitung 32

Katalog der mittelalterlichen Glasmalereien in Nürnberg: Sebalder Stadtseite 57

Kirchen und Klöster

Pfarrkirche St. Sebald 59
I. Die Erstverglasung des Ostchores 76
Stromer-Fenster nord III 90
Eisvogel/Fürer-Fenster nord IV 103
Haller-Fenster süd IV 114
Tucher -Fenster nord V 123
Schürstab-Fenster süd V 134
Mendel-Fenster nord VI 144
Behaim-Fenster süd VI 156
Grundherr-Fenster NORD VIII 165
Depot-Fenster nord IX (sog. Geuder-Fenster) . . 175
Grabner/Pirckheimer/Paumgartner-Fenster s IX. 186

II. Die Neuverglasungen im Zuge der Renovierungen um 1500 und um 1600 198
Kaiserfenster I 198
Bamberger Fenster nord II 213
Markgrafenfenster süd II 225
Pfinzing-Fenster süd III 240
Volckamer-Fenster süd VII 253
Imhoff-Fenster SÜD VIII 263

III. Die Farbfenster im Langhaus 266
Holzschuher-Fenster nord XI 267
(mit Katalog Frauenkirche und St. Lorenz)
Haller-Fenster nord XII 279
(mit Katalog Frauenkirche)
Pömer-Fenster süd XIII 287
Ehem. Fürer-Fenster süd XIII 290

Anhang I. Verlorene und verschollene Glasmalereien 291

Anhang II. Glasmalereien nach 1550 296

IV. Die Glasgemälde der Nordsakristei 299

Sebalder Pfarrhof 302

Ehemals Augustinerkloster St. Veit 313
(mit Katalog London, VAM und Anhang: Verlorene Scheiben)

Ehemaliges Benediktinerkloster St. Egidien . 324
I. Am Standort erhaltene Scheiben 327
1. Die Glasmalereien der Wolfgangskapelle . . . 327
2. Die Glasmalereien der Tetzel-Kapelle 331
(mit Anhang: Verlorene Scheiben)
II. Abgewanderte und verlorene Scheiben . . . 335
1. Die verlorenen Glasmalereien der Kirche . . . 336
a. Koler-Fenster im Chor 336
b. Ketzel-Fenster im Langhaus 336
c. Die Fensterstiftungen der Haller ebd. 339
d. Fensterstiftungen weiterer Geschlechter . . . 340

2. Die verlorenen Glasmalereien im Kreuzgang
a. Der Benediktzyklus 341
b. Die Fensterstiftungern der Haller 369
c. Die Fensterstiftung der Kress 369
d. Die Fensterstiftung Schreiber et al. 369

3. Der Benediktzyklus der Tetzel im Refektorium 370
(mit Katalog ehem. Gotha, Schlossmuseum) mit Katalog Boston, ISGM mit Katalog Nürnberg, GNM)

4. Die Äbtefolge im Kapitelsaal 376
(mit Katalog Nürnberg, GNM mit Katalog ehem. Berlin KGM mit Katalog ehem. London, Privatbesitz)

5. Die Schreyer-Stiftung in der Bibliothek . . . 384
6. Die Muffel-Stiftung in der Sakristei 384

Ehemals Dominikanerkloster St. Marien 385

Frauenkirche 392
I. Die Erstverglasung um 1360 402
(mit Katalog Nürnberg, GNM und Anhang: Verlorene Scheiben)

II. Die Neuverglasungen im Zuge der Renovierungen des 16. und 17. Jahrhunderts . . 420
(mit Katalog Nürnberg, GNM)

Gebäude der sozialen Fürsorge

Ehemals Allerheiligenkapelle des Landauerschen Zwölfbruderhauses 442
(mit Katalog ehem. Berlin, KGM)

Ehemals Heilig-Geist-Spital 454
(mit Katalog Nürnberg, St. Lorenz
mit Katalog Nürnberg, GNM)

Profane und private Gebäude

Rathaus 471
1. Die Wappen des Großen Ratssaals 473
(mit Katalog Nürnberg, GNM)
2. Der Dominikanerzyklus
in der Behaimschen Ratsstube 474

Ehemals Haus zum Goldenen Schild
Schildgasse Nr. 23 481
(mit Katalog London, VAM
mit Katalog Wien, MAK)

Ehemals Frhrl. von Scheurl'sches Haus
Burgstrasse 10 487

Tucherschloss 488

Regesten 499

Systematischer Tafelteil 537

Register 675

Bildnachweis 703

Stand der Veröffentlichungen 705

VORWORT

Mit dem vorliegenden zweiten Teilband über die mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Glasmalereien in Mittelfranken und Nürnberg, der nunmehr den innerstädtischen Beständen der Sebalder Stadtseite gewidmet ist, hat die wiederholt vertagte Edition der Nürnberger Glasmalereien durch das deutsche Corpus Vitrearum Medii Aevi endlich ein weiteres wichtiges Etappenziel erreicht. Obwohl die Erschließung der Glasmalereien in Nürnberg und Franken bis in die Frühzeit des 1952 begründeten internationalen Forschungsprojekts zurückreicht, hat die von der Deutschen Forschungsgemeinschaft in den Jahren 1957 bis 1975 geförderte Bestandsdokumentation durch Gottfried und Ursula Frenzel kein druckreifes Manuskript hinterlassen, sodass die Bearbeitung ohne greifbare Vorarbeiten für eine spätere Wiederaufnahme eingestellt werden musste. Ein Neueinstieg erfolgte mit der Dissertation des Verfassers zum Thema »Entwurf und Ausführung – Werkstattpraxis in der Nürnberger Glasmalerei der Dürerzeit«, die 1991 als erster Studienband des deutschen Corpus Vitrearum erschienen ist und nach 1995 mit der systematischen Bearbeitung der Denkmäler in Mittelfranken und Nürnberg *extra muros* für den ersten von vier geplanten Teilbänden des regulären Nürnberg-Inventars fortgesetzt werden konnte (2 Bände, 2002 erschienen).

Ohne nachhaltige Hilfe und Unterstützung zahlreicher Freunde, Kollegen und Institutionen wäre die langwierige Arbeit an den so umfangreich erhaltenen Glasmalerei-Beständen Nürnbergs freilich nicht zu leisten gewesen. An erster Stelle hervorzuheben ist hier das uneingeschränkte und liebenswürdige Entgegenkommen von Pfarrer Gerhard Schorr an St. Sebald, der wichtige Materialien aus dem Archiv zur vorübergehenden Einsicht ausgeliehen hat und überdies ganz selbstverständlich den Zugang zu den Glasgemälden in seinen Privaträumen im Sebalder Pfarrhof gewährte. Unter den Helfern vor Ort hat Bertold Freiherr von Haller nicht nur durch wertvolle Hinweise und die Bereitstellung der Reproduktionen aus dem *Codex Monumenta Hallerianae* zum Gelingen beigetragen. Er war es auch, durch dessen tatkräftige Mitwirkung Bildüberlieferungen aus dem Löffelholz-Stammbuch in Amtshilfe durch das Germanische Nationalmuseum fotografiert werden konnten. Ein besonderes Privileg und für den Erfolg der Arbeit von unschätzbarem Wert war die enge und freundschaftliche Kooperation mit dem Germanischen Nationalmuseum, die in Person ihres stellvertretenden Direktors Dr. Daniel Hess einen stets für alle erdenklichen Wünsche offenen Ansprechpartner fand. Durch seine Unterstützung bei regelmäßigen Fernrecherchen wurde die räumliche Distanz Freiburg-Nürnberg aufgehoben. Für den unkomplizierten Zugang zum Glasmalerei-Depot und die freimütige Überlassung einer großen Zahl von Bildvorlagen seitens des Museums habe ich ihm ebenfalls vielmals zu danken.

Obwohl für das Corpus Vitrearum in aller Regel eigene Aufnahmen von den behandelten Glasmalereien anzufertigen sind, konnte dieses Prinzip nicht immer und überall durchgehalten werden. Für die großzügige Ausleihe der in den Restaurierungswerkstätten van Treeck, München, und Dr. Gottfried Frenzel, Nürnberg, entstandenen Aufnahmen der Glasgemälde der Frauenkirche sowie des Heilig-Geist-Spitals, heute in St. Lorenz, habe ich den Verantwortlichen des Kath. Pfarramts der Frauenkirche, hier namentlich der Archivarin Karin Stumhofer bzw. Pfarrerin Susanne Bammessel an St. Lorenz sehr herzlich zu danken. Prof. Dr. Peter van Treeck hat überdies fehlende Farbaufnahmen des Grundherr-Fensters aus St. Sebald zur Verfügung gestellt und mit nonchalanter Hilfsbereitschaft die werkstatteigenen Restaurierungsdokumentationen der Sebalder Fenster von 1992 zugänglich gemacht. Im Kontext der Bestandsuntersuchungen jüngerer Zeit an den Fenstern von St. Sebald und der Frauenkirche, die z.T. ausgebaut werden mussten, z.T. nur mit Hilfe eines Hubsteigers durchgeführt werden konnten, war die mit den Konservierungsmaßnahmen an Glasgemälden Nürnberger Kirchen maßgeblich betraute Diplom-Restauratorin Martha Hör eine ebenso zupackende wir kompetente Ansprechpartnerin, die mir zudem in großzügiger Weise ihre temporär vor Ort eingerichtete Werkstatt als Arbeitsplatz überließ oder – in Absprache mit der leitenden Architektin von St. Sebald, Alexandra Fritsch – bei der Nutzung des Hubsteigers behilflich war. Beiden sei dafür sehr herzlich gedankt.

Bei der Arbeit in den Bibliotheken und Archiven der Stadt haben zahlreiche Kuratoren und Mitarbeiter hilfreich zur Seite gestanden und nicht selten mit wertvollen Hinweisen weitergeholfen. Besonders danken möchte ich Dr. Christine Sauer (Handschriftenabteilung der Stadtbibliothek Nürnberg), Dr. Peter Fleischmann (Staatsarchiv Nürnberg), Dr. Michael Diefenbacher (Stadtarchiv Nürnberg) und Angela Hutzler (Landeskirchliches Archiv Nürnberg) sowie deren Mitarbeitern, die das Ausheben der Materialien besorgten. Auch die zuständigen Kräfte in Bibliothek, Kupferstichkabinett und Archiv des Germanischen Nationalmuseum waren jederzeit überaus hilfsbereit.

Zahlreiche Anregungen, Hinweise und Diskussionen mit Freunden und Kollegen sind in die Beurteilung der Bestände eingeflossen. Andere haben bei der Beschaffung von Bildvorlagen und Materialien geholfen oder oft großzügig auf Reproduktionsgebühren verzichtet. Zu nennen sind hier namentlich Dr. Giulia Bartrum (British Museum, London), Dr. Renate Baumgärtel-Fleischmann (†; ehemals Bamberg, Diözesamnuseum), Ulrike Berninger M.A. (Museen der Stadt Nürnberg, Tucherschloss), Dr. Matthias Exner (Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München), Prof. Dr. Franz Fuchs (Universität Würzburg), Dr. Rolf Hasler (Vitrocentre Romont), Dr. Stephan Kemperdick (Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie), Dr. Stephan Klingen (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München), Dr. Alexei Larionov (Staatliche Eremitage, St. Petersburg), Dr. Matthias Mende (Haimendorf), Dr. Marco Popp (ehemals Pfarrarchiv St. Lorenz), Dr. Michael Roth (Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett), Dr. Claudia Selheim (GNM), Prof. Dr. Robert Suckale (TU Berlin), Dr. Jutta Zander-Seidel (GNM) und nicht zuletzt Prof. Dr. Gerhard Weilandt (Universität Greifswald), dessen gewichtige Publikation zur Sebalduskirche von 2007 als ständiger Quell der Erkenntnis herangezogen wurde. Er hat, was besondere Erwähnung verdient, wie selbstverständlich auch sein unpubliziertes Quellenmaterial zur freien Auswertung zur Verfügung gestellt. Gleichermaßen zu danken habe ich Dr. Elgin van Treeck-Vaassen (München), die mir den Ertrag früherer Archivrecherchen zu den Restaurierungsmaßnahmen des 20. Jh. an St. Sebald ebenso freimütig überließ sowie einmal mehr Bertold Freiherr von Haller, der die Quellen zur Restaurierung der Haller'schen Fenster beisteuerte. Wertvolle Hilfe bei der Transkription schwer lesbarer Inschriften gewährten in schon bewährt freundschaftlicher Weise die Kollegen des Akademienprojekts Deutsche Inschriften, Dr. Rüdiger Fuchs und PD Dr. Michael Oberweis (Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur) sowie Dr. Harald Drös (Heidelberger Akademie der Wissenschaften). Besonders hervorzuheben ist hierbei die Überprüfung und gelungene deutsche Übertragung der lateinischen Tituli aus St. Egidien durch Michael Oberweis, der sich dieser Herausforderung mit beeindruckender Lust und Kreativität widmete. Allen Genannten gilt mein aufrichtiger Dank.

Der Dank an das Team der Freiburger Arbeitsstelle des CVMA Deutschland ist bereits Ritual und hat gleichwohl nichts von seiner Gültigkeit eingebüßt. Leidenschaft und uneigennütziger Einsatz aller Beteiligten machen jeden Band zu einem Gemeinschaftswerk, an dem jeder seinen spezifischen Anteil hat. Die stets fruchtbaren Diskussionen mit den Kollegen, allen voran mit Rüdiger Becksmann (†), Daniel Parello, Uwe Gast und Elena Kozina haben dem Verfasser oft genug ein Licht aufgesteckt. Die Aufnahmen von Rafael Toussaint, Rainer Wohlrabe, Rüdiger Tonojan, Gerhard Gräf, Andrea Gössel und Ulrich Engert liefern ein Maximum an Anschauung und die präzisen Zeichnungen von Rainer Wohlrabe und Adrian Klormann tragen neben ihrem Informationsgehalt wie immer maßgeblich zum ästhetischen Gesamtbild bei. Ein ganz entscheidender Anteil am Endergebnis ist aber Uwe Gast zuzuschreiben, der sich mit unendlicher Sorgfalt der Arbeit des Korrekturlesens angenommen und dabei erheblich zur formalen Stimmigkeit des über die Jahre gewachsenen Werks beigetragen hat. Ihm und Michael Burger, der in Teilen die Digitalisierung der Zeichnungen verantwortete, ist auch die Erstellung von Orts- und Personenregister zu verdanken. Bildbearbeitung und Druckvorstufe hat Rüdiger Tonojan mit der ihm eigenen Perfektion besorgt. Die zeitraubende Bestellung fremder Bildvorlagen lag in den zuverlässigen Händen von Gabriele Biehle. Allen Genannten sowie den vielen ungenannten hilfreichen Geistern unter den studentischen Hilfskräften sage ich dafür meinen herzlichsten Dank.

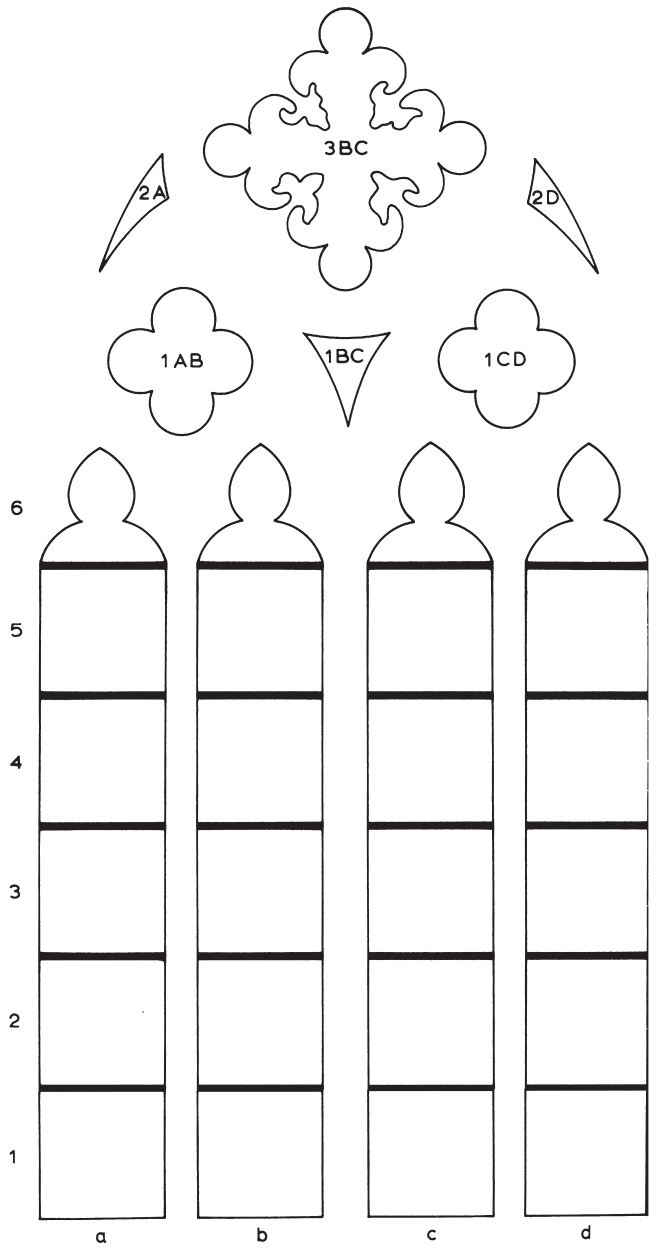
Innerhalb des von Bund und Ländern getragenen Akademienprogramms wird die Freiburger Arbeitsstelle des deutschen CVMA seit über drei Jahrzehnten von der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur betreut und nach Kräften gefördert. Dafür danke ich stellvertretend für die vielen über die Jahre hinweg verantwortlichen Gremien und Personen ihrem gegenwärtigen Präsidenten, Prof. Dr. Dr. h.c. Gernot Wilhelm, und dessen Vorgängerin, Prof. Dr. Elke Lütjen-Drecoll, ihrem Generalsekretär, Prof. Dr. Claudius Geisler, dem Vorsitzenden der Kommission für Kunstgeschichte, Prof. Dr. Werner Jacobsen und dessen langjährigem Vorgänger, Prof. Dr. Reiner Haussherr, sowie dem jetzigen und dem früheren Vorsitzenden des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Berlin, Prof. Dr. Wolfgang Augustyn und Prof. Dr. Rainer Kahsnitz. Für umsichtige Vorbereitung und sorgfältige Betreuung der Drucklegung danke ich Olaf Meding, dem Lektor der Mainzer Akademie, und Kerstin Hahn vom Druckhaus Köthen.

Widmen möchte ich diesen Band dem viel zu früh verstorbenen Mentor und langjährigen Leiter der Freiburger Arbeitsstelle des Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland, Rüdiger Becksmann (1939–2012), der mich erst an den Forschungsgegenstand der Nürnberger Glasmalerei herangeführt und meine Arbeit über die Jahre hinweg stets mit der ihm eigenen leidenschaftlichen Anteilnahme begleitet und gefördert hat.

Freiburg im Breisgau, im August 2013 HARTMUT SCHOLZ

HINWEISE FÜR DEN BENUTZER

Zum Aufbau der Bände des CVMA Deutschland: Gemäß den Richtlinien des Corpus Vitrearum (letzte Fassung 2001, siehe: www.corpusvitrearum.org) umfasst ein Band alle in dem betreffenden Gebiet erhaltenen, vor 1550 entstandenen Glasmalereien in alphabetischer Abfolge der Stand- bzw. Aufbewahrungsorte. Haben sich in einer Stadt an mehreren Orten Glasmalereien erhalten, so werden Kirchen vor profanen Gebäuden, öffentliche Museen vor privaten Sammlungen behandelt. Von dem topographischen Prinzip wird zugunsten des historischen Prinzips nur in jenen Fällen abgewichen, in denen Scheiben eindeutig gesicherter Herkunft an einen anderen Standort abgewandert sind. Diese Scheiben werden unter ihrem ursprünglichen Standort behandelt. Verschollene oder verlorene Glasmalereien, die nur durch Erwähnungen, Zeichnungen oder Fotografien überliefert sind, werden, sofern sie zu noch erhaltenen Beständen gehörten, in Anhängen unter dem jeweiligen Standort erfasst. Ist am ursprünglichen Standort nichts mehr erhalten, so werden die Angaben zu verschollenen oder verlorenen Glasmalereien wiederum in alphabetischer Abfolge in einem Anhang zusammengestellt.



Zur Bezeichnung der Fenster und Scheiben: Den Richtlinien des Corpus Vitrearum entsprechend werden die Fenster vom Achsenfenster des Chores (I bzw. H I im Obergaden) von Osten ausgehend und jeweils auf der Nord- und Südseite nach Westen hin fortschreitend mit fortlaufenden römischen Ziffern versehen (nord II/süd II, III, IV usw.). Dabei werden alle Fenster – auch die nicht behandelten – mitgezählt. Die Bezeichnung der Fensterposition kann zusätzlich durch die Voranstellung des betreffenden Bauteils – Chor, Qhs. (Querhaus), Lhs. (Langhaus) – geklärt werden. Bei übereinanderliegenden Fensteröffnungen werden die oberen mit Großbuchstaben N (NORD) und S (SÜD) gekennzeichnet.

Innerhalb eines Fensters werden die einzelnen Felder zeilenweise von unten nach oben mit arabischen Zahlen und bahnweise von links nach rechts mit Kleinbuchstaben versehen (z. B. 1a, 2b, 3c, etc.) (s. Fig.). Die Kopfscheiben werden als Abschlüsse der Bahnen fortlaufend mitgezählt. Maßwerkfelder werden durch arabische Zahlen in ihrer horizontalen Lage und durch große Buchstaben in ihrer vertikalen Stellung zu den Fensterbahnen darunter festgelegt (z. B. 1AB, 2CD, 3B, etc.). Bei Maßwerkrosetten und Fensterrosen werden die einzelnen Strahlen oder Pässe im Uhrzeigersinn durchnummeriert, das Zentrum mit »0« bezeichnet. Bei museal verwahrten Verglasungsresten werden die Scheiben in zwei Gruppen – Glasmalereien gesicherter und ungeklärter Herkunft – chronologisch geordnet.

Zur Technik mittelalterlicher Glasmalerei: Ein mittelalterliches Glasgemälde setzt sich aus drei Bestandteilen – Farbglas, Malfarbe und Bleinetz – zusammen. Das Bleinetz verbindet die einzelnen Farbgläser miteinander und legt zugleich das lineare Gerüst der Bildkomposition fest. Die Bemalung der Farbgläser ermöglicht die Differenzierung und Modellierung des farbigen Lichtes und präzisiert die bildliche Darstellung.
Die mittelalterlichen Farbgläser bestehen aus einem Gemenge von zwei Teilen Buchenholz und Farnasche (Pottasche) und einem Teil Sand (Silizium), das bei etwa 1200 C miteinander verschmilzt. Zur Färbung der flüssigen Glasmasse (Fritte) wurden verschiedene Metalle (Kupfer, Eisen, Mangan, Kobalt, u.a.) hinzugefügt, deren Oxidation eine bestimmte Färbung bewirkt. Manche Gläser zeigen einen schichtenförmigen Aufbau, bestehen also aus mehreren Überfängen; hierzu wurde der Glaszylinder während des Blasens in verschiedene Fritten getaucht. Rotes Glas wurde in der Regel als Überfangglas hergestellt, gelegentlich auch aus unvollständig vermischter weiß-roter Fritte als Hafenmischglas. Das in Zylindern geblasene Farbglas ergab nur kleine Glastafeln, die eine Fläche von bis zu einem Viertel Quadratmeter erreichten. Die Glastafeln waren uneben, in der Stärke ungleich und mit Unreinheiten (Bläschen, Bukkeln) durchsetzt, hervorgerufen durch die unvollständige Oxidation der färbenden Metalle.
Im Mittelalter kannte man als Glasmalfarbe zunächst nur das Schwarz- oder Braunlot, das sich durch Aufbrennen mit dem Farbglas verbindet. Hierzu wurde der Farbsubstanz (Eisenhammerschlag, Kupferoxid) zerstoßenes Bleiglas beigemischt, das einen niedrigeren Schmelzpunkt als das Grundglas besitzt, da dieses beim Brand seine Form nicht verändern soll. Das Schwarzlot wurde als Kontur- und Überzugsfarbe verwendet und vermochte das Grundglas nur in seiner Transparenz zu verändern. Eigentliche Malfarben, mit denen der Farbton des Grundglases verändert werden kann, sind Silbergelb und Eisenrot, die erst seit dem frühen 14. bzw. dem späten 15. Jahrhundert in Gebrauch kamen. Zudem ist es möglich, den farbigen Überfang eines Farbglases mechanisch (durch Ausschliff) oder mit chemischen Mitteln (Ätztechnik) zu entfernen und damit kleinteilige Farbwechsel (z. B. Muster oder Wappenbilder) ohne störende Bleiruten innerhalb ein und desselben Glasstücks zu erzielen.
Das H-Profil mittelalterlicher Bleiruten ist hochstegig und besitzt in der Regel schmale Flanken, durch die die Gläser gehalten und miteinander verbunden werden. Auf Grund ihrer Biegsamkeit können sie auch komplizierten Glaszuschnitten angepasst werden.
Die Arbeit des Glasmalers begann damit, dass er das auszuführende Glasgemälde in natürlicher Größe auf einer weiß grundierten Holztafel, auf Leinwand oder Pergament, später auf Papier, aufriss und damit die Größe der einzelnen Gläser und den Bleiriss festlegte. Als zweiter Arbeitsgang folgte der Zuschnitt der Gläser mit Spreng- und Kröseleisen; mittelalterliche Farbgläser weisen daher zumeist unregelmäßige Bruchkanten auf. Die Bemalung besteht in der Regel aus drei Schichten, einem flächig aufgetragenen lichten Wasserton, einem modellierenden oder schattierenden Halbton und einer mehr oder weniger deckenden Kontur. Sie wurde in der Regel auf der Innenseite aufgetragen, häufig aber durch schattierende Lasuren auf der Außenseite verstärkt. Die Struktur der Bemalung konnte der Glasmaler dadurch differenzieren, dass er sie in negativer Technik mit dem Stoffballen, dem trockenen Pinsel, Pinselstiel, Federkiel oder der Nadel durch Wischen, Stupfen oder Radieren teilweise wieder entfernte. Danach wurden die Gläser gebrannt und abschließend verbleit.

Zur Erhaltung mittelalterlicher Glasmalereien: Glasgemälde waren stets der Zerstörung durch Hagel, Sturm und Steinwürfe ausgesetzt. Im Mittelalter wurden sie regelmäßig gepflegt und ausgebessert, in nachmittelalterlicher Zeit jedoch zunehmend vernachlässigt. Unermessliches ging durch den Bildersturm, die Kriege des 17. Jahrhunderts, das Lichtbedürfnis der Aufklärung und nicht zuletzt durch die Verschleuderung kirchlichen Kunstgutes im Zuge der Säkularisation zugrunde. Erst mit der romantischen Begeisterung für die Kunst des Mittelalters nahm man sich der Glasmalerei wieder an. Dabei führten die umfangreichen Wiederherstellungsmaßnahmen im 19. Jahrhundert vielfach zu einer weitgehenden Umstellung und Neuordnung der überlieferten mittelalterlichen Bestände und damit zur Verunklärung ursprünglicher Zustände, deren Rekonstruktion auf der Grundlage schriftlicher und bildlicher Überlieferung sowie der sorgfältigen Autopsie der Fenster eine wesentliche Aufgabe des Corpus Vitrearum ist. Heute sind die Farbfenster überall dort, wo keine Sicherungsmaßnahmen getroffen werden, unausweichlich vom Zerfall bedroht.
Mittelalterliche Farbgläser sind einem natürlichen Alterungsprozess unterworfen. Seit der Industrialisierung wird dieser Zersetzungsprozess durch Schadstoffe in der Atmosphäre (vor allem Schwefeldioxid) beschleunigt. Die in Verbindung mit Feuchtigkeit entstehende Schwefelsäure schädigt die Glasoberfläche (bis zu geschlossenen Korrosi-

onsschichten) und zersetzt dabei die Glassubstanz. Der so entstehende Sulfatbelag verursacht nicht nur eine Transparenzminderung, sondern häufig auch den Verlust der außenseitigen Bemalung. Bei Schwitzwasserbildung bleibt auch die Bemalung der Innenseite nicht verschont; Lotausbrüche sind die Folge. In besonderen Fällen, abhängig von der Glaszusammensetzung, treten durch Mikrorisse im Glas verursachte Schadensphänomene hinzu (Verbräunung, Craquelé, Zerglasung).
Die einzige derzeit vertretbare Maßnahme zur Sicherung der Farbfenster besteht in der Anbringung einer isothermalen Außenschutzverglasung, bei welcher die originalen Scheiben auf einer Stahlkonstruktion in den Innenraum versetzt und damit nicht nur vor atmosphärischen, sondern auch vor mechanischen Einflüssen geschützt werden.

Zur Erklärung der Erhaltungsschemata: In den Bleiriss-Umzeichnungen sind Notbleie, die in späterer Zeit zur Stabilisierung von Sprüngen eingefügt wurden, durch dünnere Linien kenntlich gemacht. Die zu verschiedenen Zeiten vorgenommenen Ergänzungen werden wie folgt gekennzeichnet:


Unberührt erhaltene Teile


Vor dem 19. Jh. ergänzte Teile


Im 19. Jh. ergänzte Teile


Zweite Restaurierung des 19. Jh.


Bei der vorletzten Restaurierung ergänzte Teile


Bei der letzten Restaurierung ergänzte Teile


Übermalte bzw. nachkonturierte Teile


Flickstücke aus altem Glas


Seitenverkehrt eingesetzte Teile


Außenseitig doublierte alte Teile



Fehlstellen

Bei *durchbrochenen* Schraffuren ist die Angabe unsicher.

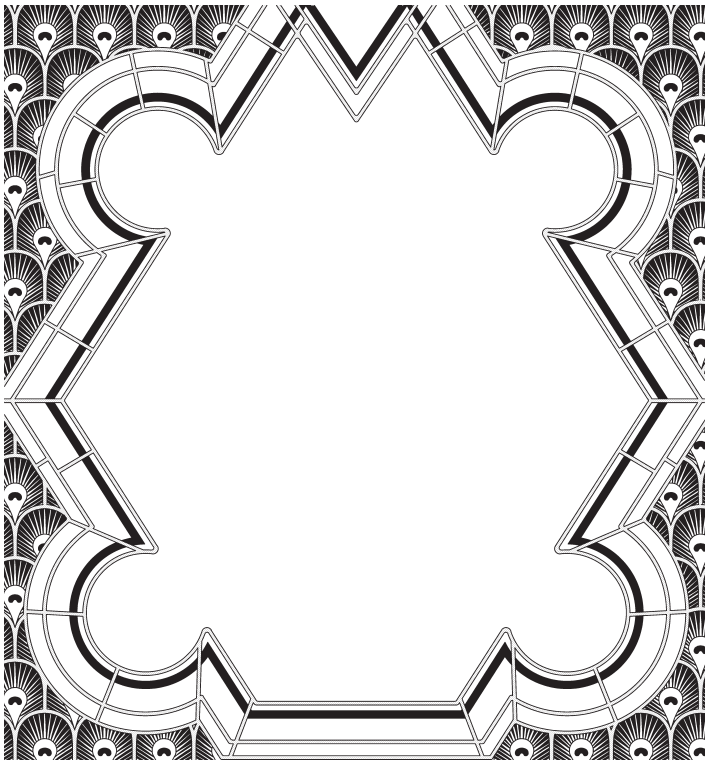
Massangaben: Bei Einzelfeldern und ganzen Fensteröffnungen werden im Katalog stets die lichten Maße angegeben.

Zur Wiedergabe der Inschriften: Die originalen Teile einer Inschrift sind kursiv, die ergänzten Teile gerade gesetzt. Auflösungen von Abkürzungen stehen in runden, Ergänzungen von Fehlstellen in eckigen Klammern; bei kursiver Schrift sind sie gesichert, bei gerader Schrift hypothetisch.

Zur Beschreibung der Wappen: Die Beschreibung der Wappen folgt den Sprachregeln der Heraldik.

Zu den Mustern: Die reiche Palette der Hintergrundornamente und Gewandmuster reicht von streng geometrischen Formen (Karos, Rauten, Kreise) über Mischformen (Kreuzblattkaros, Blütenrosetten) zu vegetabilen Rankenbildungen. Im späten 15. Jahrhundert wurden für Hintergründe und Gewänder Damastmuster bevorzugt, bei deren Ausführung häufig Schablonen Verwendung fanden. Die auf den Seiten 12–15 zusammengestellten Grund- und Stoffmuster vermitteln einen entwicklungsgeschichtlichen Überblick über die in dem behandelten Scheibenbestand vorkommenden Typenbildungen. Sie sind daher gruppenweise chronologisch geordnet und entsprechend beziffert. Die vorangestellte Angabe der Bandnummer erlaubt ihre Zitation innerhalb des CVMA-Gesamtwerkes (hier Muster X,37–76).

Weiterführende Literatur: Als Einführung in die Probleme mittelalterlicher Glasmalerei sind zwei Standardwerke zu empfehlen: Jean Lafond, Le vitrail. Origines, technique, destinées, Paris 1966, ^{2}1978 bzw. Lyon ^{3}1988 (bearbeitet von Françoise Perrot), und Eva Frodl-Kraft, Die Glasmalerei. Entwicklung, Technik, Eigenart, Wien/München 1970. Folgende Werke bieten zugleich einen Überblick über die deutschen Glasmalereibestände: Hermann Schmitz, Einführung, in: Die Glasgemälde des Königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin, I, Berlin 1913; Hans Wentzel, Meisterwerke der Glasmalerei, Berlin ^{2}1954; Rüdiger Becksmann, Deutsche Glasmalerei des Mittelalters,

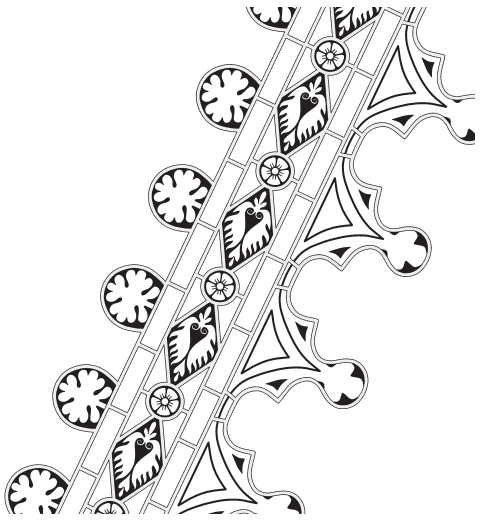


X.37. Medaillonrahmung in Form ineinander verkettenter Vierpassrauten vor durchlaufendem Pfauenfederngrund im Grundherr-Fenster in St. Sebald (Chor N VIII, ehem. S VIII). Nürnberg, um 1379/86. Vgl. S. 141f.

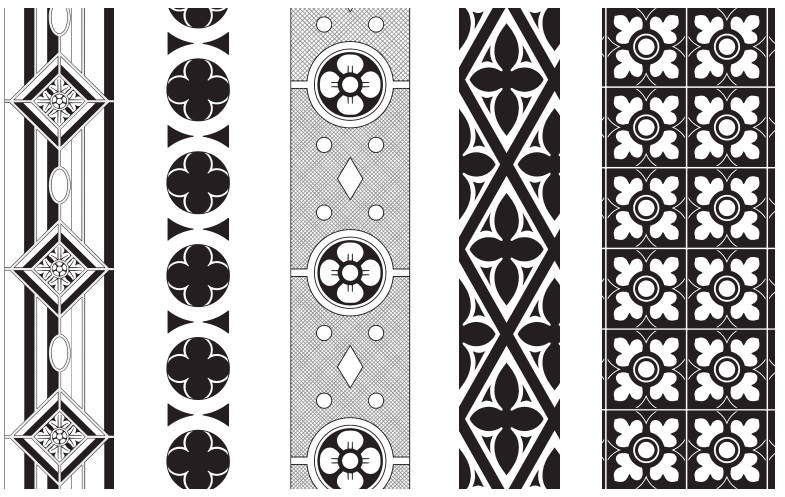
I: Voraussetzungen, Entwicklungen, Zusammenhänge, Berlin 1995.

Über die Technik der mittelalterlichen Glasmalerei unterrichten noch immer am anschaulichsten Fritz Geiges, Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters, Freiburg i. Br. 1901, S. 154–200, und Heinrich Oidtmann, Die rheinischen Glasmalereien vom 12. bis zum 16. Jahrhundert, Düsseldorf 1912, S. 1–69. Die neueren Erkenntnisse auf diesem Gebiet vermitteln am Besten der Bericht von Gottfried Frenzel und Eva Frodl-Kraft in: ÖZKD 17, 1963, sowie Eva Frodl-Kraft, Zur Frage der Werkstattpraxis in der mittelalterlichen Glasmalerei, in: Glaskonservierung. Historische Glasfenster und ihre Erhaltung (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 32), München 1985, S. 10–22, Sebastian Strobl, Glastechnik des Mittelalters, Stuttgart 1990, und Nicole Blondel, Le vitrail. Vocabulaire typologique et technique, Paris 1993, ^{2}2000.

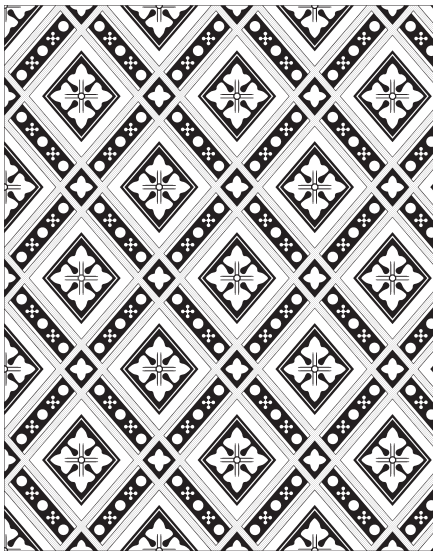
Zum Problem der Erhaltung und Sicherung vgl. folgende grundlegenden Beiträge: Ulf-Dietrich Korn, Ursachen und Symptome des Zerfalls mittelalterlicher Glasgemälde, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 29, 1971, S. 58–75; Eva Frodl-Kraft, Konservierungsprobleme mittelalterlicher Glasmalereien, in: Annales du 5^{e} congrès de l'association internationale pour l'histoire du verre, Liège 1972, S. 357–370; Dies., in: ÖZKD 27, 1973, S. 55–65; Ernst Bacher, Außenschutzverglasung, ebenda, S. 66–68; Gottfried Frenzel, Probleme der Restaurierung, Konservierung und prophylaktischen Sicherung mittelalterlicher Glasmalereien, in: Maltechnik 88, 1982, S. 230–260; schließlich die kritische Bibliographie von Roy G. Newton, The Deterioration and Conservation of Painted Glass. A Critical Bibliography (CVMA Great Britain – Occasional Papers II), Oxford 1982; Stefan Oidtmann, Die Schutzverglasung – eine wirksame Schutzmaßnahme gegen Korrosion an wertvollen Glasmalereien, Aachen 1994. Den neueren Forschungsstand vermittelt das von Arnold Wolff herausgegebene Sammelwerk: Restaurierung und Konservierung historischer Glasmalereien, Mainz 2000.



X,38. Fries aus heraldischen Figuren und Blütenrosetten. Grabner-Fenster, 1380/90. – Vgl. Abb. 156.



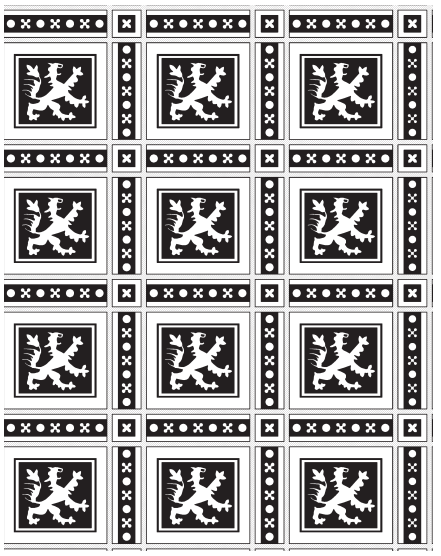
X,39. Bordüre mit über Eck gestellten Quadraten; X,40. Maßwerkfries; X,41. Fries mit Rauten, Punkten und Blütenrosetten; X,42. Blendmaßwerk; X,43. Fliesenmuster. Nürnberg, um 1380–1410. – Vgl. Abb. 141f., 295f., 127, 117, 293



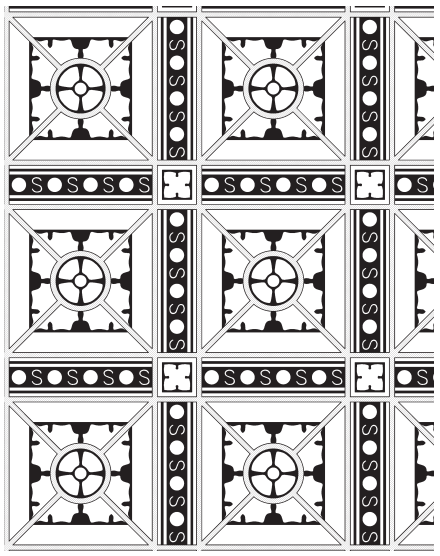
X,44. Blattquadrate mit X-O-X-Bordüren. Behaim-Fenster, um 1380/90. – Vgl. Abb. 129.



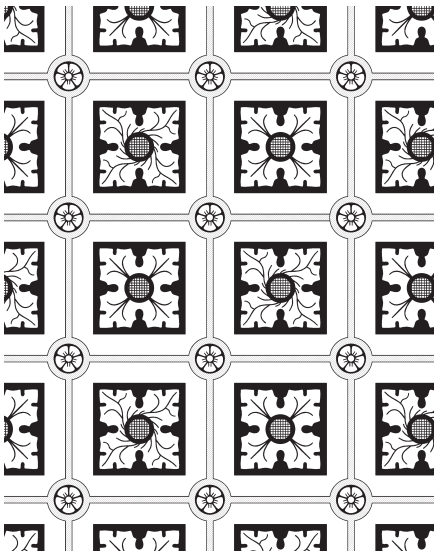
X,45. Vierblattrautengrund. Genesisfenster, um 1380. – Vgl. Abb. 150.



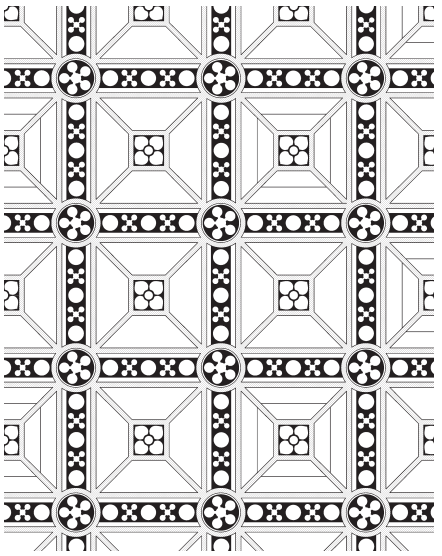
X,46. Löwenmuster mit X-O-X-Bordüren. Behaim-Fenster, um 1380/90. – Vgl. Abb. 129.



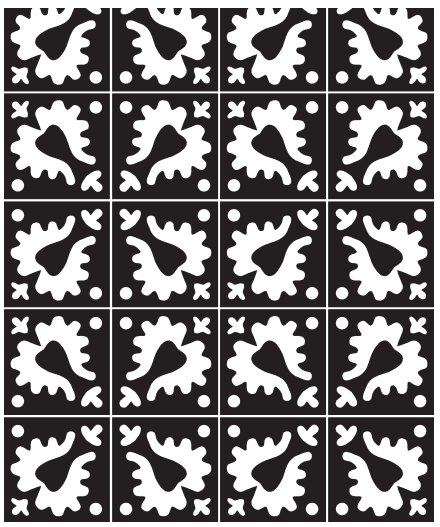
X,47. Blattquadrate mit S-O-S-Bordüren. Grabner-Fenster, um 1380/90. – Vgl. Abb. 156.



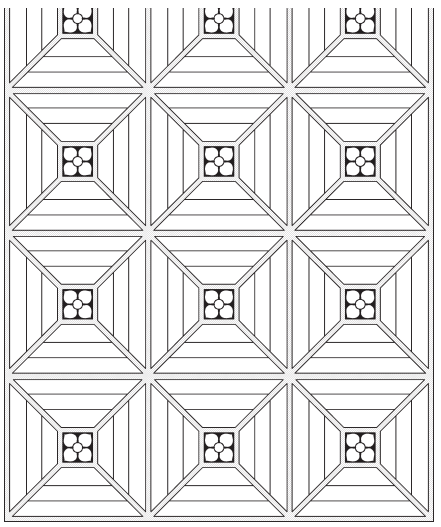
X,48. Blattquadrate mit Blütenrosetten. Grabner-Fenster, um 1380/90. – Vgl. Abb. 157.



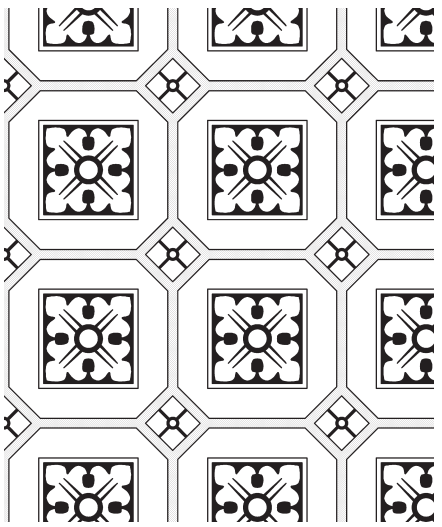
X,49. Diamantquader mit X-O-X-Bordüren. Mendel-Fenster, um 1380/90. – Vgl. Abb. 122.



X,50. Teppichgrund mit heraldischen Formen. Behaim-Fenster, um 1380/90. – Vgl. Abb. 130.



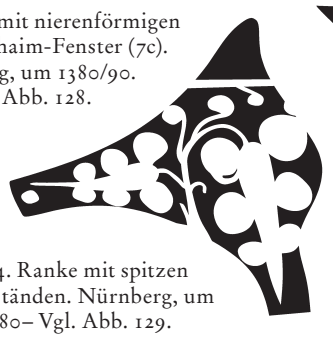
X,51. Diamantquader mit Vierblättern. Mendel-Fenster, um 1380/90. – Vgl. Abb. 123.



X,52. Blattquadrate mit aufgelegten Rauten. Tucher-Fenster, um 1379. – Vgl. Abb. 112.



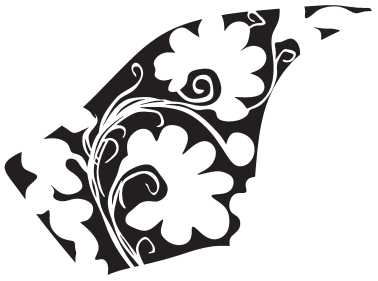
X,53. Ranke mit nierenförmigen Blättern. Behaim-Fenster (7c). Nürnberg, um 1380/90. Vgl. Abb. 128.



X,54. Ranke mit spitzen Fruchtständen. Nürnberg, um 1380– Vgl. Abb. 129.



X,55. Blattranke. St. Sebald, Haller-Fenster, um 1380. – Vgl. Abb. 105.



X,56. Ranke mit eingerollten Blättern. St. Sebald, Stromer-Fenster, Grundherr-Fenster, um 1380–1400/10. Vgl. Abb. 64, 291.



X,57. Ranke mit nierenförmigen Blättern. Nürnberg, um 1380. – Vgl. Abb. 151.



X,58. Ranke mit Ahornblättern. St. Sebald, Haller-Fenster, um 1380. – Vgl. Abb. 107.



X,59. Krautige Blattranke. St. Sebald, Mendel-Fenster, um 1380/90. – Vgl. Abb. 122.



X,60. Kleeblattranke. St. Sebald, Haller-Fenster, um 1380. Vgl. Abb. 106.



X,61. Fiederranke. St. Sebald, Eisvogel/Fürer-Fenster, um 1500. Vgl. Abb. 100.



X,62. Ranke mit eingerollten Blättern und eingestreuten heraldischen Lilien. – Heilig-Geist-Spital, um 1400/10. Vgl. Abb. 296.



X,63. Filigrane Ranke mit eingestreuten großen Blütenrosetten. Heilig-Geist-Spital, um 1400/10. Vgl. Abb. 301.



X,64. Ranke mit eingerollten Blättern und eingebleiten kleinen Blütenrosetten. St. Sebald, Behaim-Fenster, um 1380/90. Vgl. Abb. 130.



X,65. Stilisierte Ranke mit eingestreuten heraldischen Lilien. Heilig-Geist-Spital, um 1400/10. – Vgl. Abb. 297.



X,66. Fiederranke. St. Sebald, Bamberger Fenster, 1502. – Vgl. Abb. 21f.



X,67. Fiederranke. Frauenkirche, A. 16. Jh. Vgl. Abb. 249.



X,68. Fiederranke. Frauenkirche, 1519. – Vgl. Abb. 232.



X,69. Fiederranke. Heilig-Geist-Spital, 1504. – Vgl. Abb. 305.



X,70–72. Straßburger Damastmuster A, B und C. Nürnberg, um 1490–1510. St. Sebald / Heilig-Geist-Spital. – Vgl. Abb. 28–31, 60f. / 62 / 256–258.



X,73–76. Damastmuster. St. Sebald, Bamberger Fenster, 1502; Kaiserfenster, 1514 / Tucher-Fenster, 1572. – Vgl. Abb. 6, 20, 29 / 8 / 5–12 / 111.

ALLGEMEINE ABKÜRZUNGEN

BNM	Bayerisches Nationalmuseum, München
BSB	Bayerische Staatsbibliothek, München
CVMA	im Bildnachweis: Corpus Vitrearum Deutschland, Forschungszentrum für mittelalterliche Glasmalerei, Freiburg i.Br.
fol.	folio
FS	Festschrift
GA	Archive der Freiherren Haller von Hallerstein, Großgründlach, Schloß (Gründlacher Archiv)
GNM	Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg
Hs.	Handschrift
Inv.	Inventar
ISGM	Isabella Stewart Gardner Museum, Boston
Jb.	Jahrbuch
Kat.	Katalog
Kdm.	Kunstdenkmäler
KGM	Kunstgewerbe-Museum, Berlin
Lhs.	Langhaus
LAELKB	Landeskirchliches Archiv der Evang. Luth. Landeskirche in Bayern, Nürnberg
MAK	Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien
Ms.	Manuskript
NF	Neue Folge
PfA	Pfarrarchiv
Qhs.	Querhaus
Rez.	Rezension
Slg.	Sammlung
StAN	Staatsarchiv Nürnberg
SMPK	Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin
StadtAN	Stadtarchiv Nürnberg
VAM	Victoria and Albert Museum, London
Zs.	Zeitschrift

Verweise auf Druckgraphik werden gemäß den maßgeblichen Gesamtverzeichnissen mit folgenden Abkürzungen (und nachgestellter Numerierung) zitiert:

B.	Bartsch, Le Peintre-Graveur VI–XI, Wien 1803–1821
D.	Campbell Dodgson, Holzschnitte zu zwei Nürnberger Andachtsbüchern, Graphische Gesellschaft IX, Berlin 1909
K.	Carl Koch, Die Zeichnungen Hans Baldung Griens, Berlin 1941
L.	Max Lehrs, Geschichte und Kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert (9 Textbände und 1 Tafelband), Wien 1908–1934
M.	Matthias Mende, Hans Baldung Grien. Das graphische Werk, Unterschneidheim 1978
Sch.	Karl Heinz Schreyl, Hans Schäufelein, Das druckgraphische Werk (2 Bde.), Nördlingen 1990
T.I.B.	The Illustrated Bartsch VIII–XXIII, New York 198off.
W.	Friedrich Winkler, Die Zeichnungen Albrecht Dürers, I–IV, Berlin 1936–1939
WK.	Friedrich Winkler, Die Zeichnungen Hans Süß von Kulmbachs und Hans Leonhard Schäufeleins, Berlin 1942

Periodica

AGNM	Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums
BHVB	Bericht des Historischen Vereins für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums Bamberg
JAK	Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses
JFL	Jb. für Fränkische Landesforschung
JHVM	Jb. des Historischen Vereins für Mittelfranken
MVGN	Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg
MVzE	Mitteilungen des Vereins zur Erhaltung der St. Lorenzkirche in Nürnberg e.V.
ÖZKD	Österreichische Zeitsschrift für Kunst und Denkmalpflege
Umení	Umení. Casopis Ústavu dejin umení Akademie ved Ceské republiky (Journal of the Institute for Art History of the Academy of Sciences of the Czech Republic)
ZbKG	Zeitschrift für bayerische Kirchengeschichte
ZbLG	Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte
ZDVfKw	Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft
ZfKg	Zeitschrift für Kunstgeschichte
ZfKw	Zeitschrift für Kunstwissenschaft

Häufig herangezogene ungedruckte Quellen:

Holzschuher 1739 – Veit August Holzschuher, Historische Beschreibung von Ursprung und Erbauung der Haubt- und Pfarrkirche des heil. Sebaldi in Nürnberg, Nürnberg, StadtBN, Amb. 221 2°

Hs. Merkel 209 – Abzeichnung und Abmahlung der Fenster in der Haupt u. Pfarr Kirche St. Sebaldi in des Heil:Röm:Reichs Freyen Stadt Nürnberg. GNM, Hs. Merkel 209.

Hs. Merkel 210 – Abzeichnung und Abmahlung der Fenster in der Capellen Usrer Lieben Frauen am Marckt in des Heil: Röm:Reichs Freyen Stadt Nürnberg. GNM, Hs. Merkel 210.

VERZEICHNIS DER ABGEKÜRZT ZITIERTEN LITERATUR

Abraham 1912 – Erich Abraham, Nürnberger Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 157), Straßburg 1912

ADB – Allgemeine Deutsche Biographie, 56 Bde., Leipzig 1875–1912

Ahlborn 1969 – Joachim Ahlborn, Die Familie Landauer. Vom Maler zum Montanherrn (Nürnberger Forschungen 11), Nürnberg 1969

Aign 1961 – Theodor Aign, Die Ketzel. Ein Nürnberger Handelsherrn- und Jerusalempilger-Geschlecht, Neustadt/Aisch 1961

Angenendt 1997 – Arnold Angenendt, Geschichte der Religiosität im Mittelalter, Darmstadt 1997

Anzelewsky/Mielke 1984 – Die Zeichnungen alter Meister im Berliner Kupferstichkabinett: Albrecht Dürer. Kritischer Katalog der Zeichnungen, bearbeitet von Fedja Anzelewsky und Hans Mielke, Berlin 1984

Anzelewsky 1991 – Fedja Anzelewsky, Albrecht Dürer. Das malerische Werk, 2 Bde. (Text- und Tafelbd.), Neuausgabe Berlin 1991

Baader 1860/62 – Joseph Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, 2 Bde., Nördlingen 1860 und 1862

Bacher 1972 – Ernst Bacher, Der Bildraum in der Glasmalerei des 14. Jahrhunderts, in: Wiener Jb. für Kunstgeschichte 25, 1972, S. 87–95

Bacher 1979 – Ernst Bacher, Die mittelalterlichen Glasgemälde in der Steiermark, 1. Teil: Graz und Straßengel (Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich III,1), Wien 1979

Bacher et al. 2007 – Ernst Bacher, Günther Buchinger, Elisabeth Oberhaidacher-Herzig und Christina Wolf, Die mittelalterlichen Glasgemälde in Salzburg, Tirol und Voralberg (Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich IV), Wien/Köln/Weimar 2007

Baldass 1923 – Ludwig Baldass, Der Künstlerkreis Kaiser Maximilians, Wien 1923

Baumgärtel-Fleischmann 1968 – Renate Baumgärtel-Fleischmann, Bamberger Plastik von 1470–1520, in: BHVB 104, 1968, S. 5–353

BBKL – Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, 34 Bde., Hamm (I–II), Herzberg (III–XVIII) und Nordhausen (XIX–XXXIV) 1975–2013

Becksmann 1967 – Rüdiger Becksmann, Die architektonische Rahmung des hochgotischen Bildfensters. Untersuchungen zur oberrheinischen Glasmalerei von 1250–1350 (Forschungen zur Geschichte der Kunst am Oberrhein 9/10), Berlin 1967

Becksmann 1979 – Rüdiger Becksmann, Die mittelalterlichen Glasmalereien in Baden und der Pfalz (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland II,1), Berlin 1979

Becksmann 1986 – Rüdiger Becksmann, Die mittelalterlichen Glasmalereien in Schwaben von 1350 bis 1530, ohne Ulm (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland I,2), Berlin 1986

Becksmann 1995 – Deutsche Glasmalerei des Mittelalters (DGM) I. Voraussetzungen - Entwicklungen - Zusammenhänge. Einführung und Katalog von Rüdiger Becksmann, Berlin 1995

Becksmann 2010 – Rüdiger Becksmann, Die mittelalterlichen Glasmalereien in Freiburg im Breisgau (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland I,2), 2 Bde., Berlin 2010

Bednarz et al. 2010 – Ute Bednarz, Eva Fitz, Frank Martin, Markus Leo Mock, Götz J. Pfeiffer und Martina Voigt, Die mittelalterlichen Glasmalereien in Berlin und Brandenburg, mit einer kunstgeschichtlichen Einleitung von Peter Knüvener (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland XXII), 2 Bde., Berlin 2010

Beenken 1933 – Hermann Beenken, Zu den Malereien des Hochaltars von St. Jakob in Nürnberg, in: ZfKg 2, 1933, S. 323–333

Beets 1927/28 - Nicolaas Beets, Ein Karton Albrecht Dürers, in: Zs. für bildende Kunst 61, 1927/28, S. 17–24

Beissel 1909 – Stephan Beissel, Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte, Freiburg i. Br. 1909

Benz ^{9}1979 – Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine, aus dem Lateinischen übersetzt von Rudolf Benz, Heidelberg ^{9}1979

Betke 1914 – Georg Betke, Die Kirche zu Dormitz und ihre Kunstschätze, Erlangen 1914

Beyer/Wild-block/Zschokke 1986 – Victor Beyer, Christiane Wild-Block, Fridtjof Zschokke, Les vitraux de la cathédrale Notre-Dame de Strasbourg (Corpus Vitrearum France IX,1), Paris 1986

Biedermann 1748 – Johann Gottfried Biedermann, Geschlechtsregister des hochadelichen Patriciats zu Nürnberg, Bayreuth 1748 (Nachdr. Neustadt/Aisch 1983)

Blohm 1993 – Katharina Blohm, Die Frauenkirche in Nürnberg (1352–58). Architektur, Baugeschichte, Bedeutung. Phil. Diss. TU Berlin 1990, Mikrofiche Berlin 1993

Bock 1909 – Elfried Bock, Zeichnungen von Hans von Kulmbach für ein Kaiserfenster, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 2, 1909 (Heft 8), S. 401– 403

Bock 1921 – Elfried Bock, Berlin Staatliche Museen. Die Zeichnungen alter Meister im Berliner Kupferstichkabinett: Die deutschen Meister. Beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen, 2 Bde., Berlin 1921

Bock 1924 – Friedrich Bock, Das Nürnberger Predigerkloster. Beiträge zu seiner Geschichte, in: MVGN 25, 1924, S. 145–213

Bock 1929 – Elfried Bock, Die Zeichnungen in der Universitäts-Bibliothek Erlangen, 2 Bde., Frankfurt/Main 1929

Bock 2008 – Hartmut Bock, Die Familiengeschichtsschreibung der Welser, in: MVGN 95, 2008, S. 93–162

Böker/Brehm/Hanschke/Sauvé 2011 – Johann Josef Böker, Anne-Christine Brehm, Julian Hanschke und Jean-Sébastien Sauvé, Architektur der Gotik: Ulm und Donauraum. Ein Bestandskatalog der mittelalterlichen Architekturzeichnungen aus Ulm, Schwaben und dem Donaugebiet, Salzburg 2011

Böker/Brehm/Hanschke/Sauvé 2013 – Johann Josef Böker, Anne-Christine Brehm, Julian Hanschke und Jean-Sébastien Sauvé, Architektur der Gotik: Rheinlande. Ein Bestandskatalog der mittelalterlichen Architekturzeichnungen mit einem Beitrag von Peter Völkle über die Zeichentechnik der Gotik, Salzburg 2013

Bornschein 2009 – Falko Bornschein, Bestandserfassung und -analyse durch computergestützte Dokumentation, in: Sicherung und Erhalt der Glasmalereifenster des 14.–16. Jahrhunderts an den Kirchen St. Sebald und St. Lorenz sowie der Frauenkirche in Nürnberg. Teil I: DBU Forschungsprojekt an St. Sebald. Bewertung zurückliegender Erhaltungsmaßnahmen; Teil II: Umsetzung und vergleichende Bewertung aktueller Schutzmaßnahmen an den Kirchen St. Sebald, St. Lorenz sowie der Frauenkirche in Nürnberg, hrsg. von der Bauhütte St. Sebald, Nürnberg e.V., Stuttgart 2009, S. 50–53

Borst 1966 – Arno Borst, Die Sebalduslegenden in der mittelalterlichen Geschichte Nürnbergs, in: JFL 26, 1966, S. 19–178

Boulton 1987 – D'Arcy Jonathan Dacre Boulton, The Knights of the Crown. The Monarchial Orders of Knighthood in Later Medieval Europe 1325–1520, Woodbridge/New York 1987

Braun 1943 – Joseph Braun, Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst, Stuttgart 1943

Bräutigam 1961 – Günther Bräutigam, Gmünd – Prag – Nürnberg. Die Nürnberger Frauenkirche und der Prager Parlerstil vor 1360, in: Jb. der Berliner Museen NF 3, 1961, S. 38–75

Bräutigam 1965 – Günther Bräutigam, Die Nürnberger Frauenkirche. Idee und Herkunft ihrer Architektur, in: FS Peter Metz, hrsg. von Ursula Schlegel und Claus Zoege von Manteufel, Berlin 1965, S. 170–197

Bräutigam 1979 – Günther Bräutigam, Der Ostchor von St. Sebald in Nürnberg, in: Der Heilige Sebald, seine Kirche und seine Stadt, Katalog der Ausstellung im Nürnberger Fembohaus, hrsg. von Svetozar Sprusansky, Nürnberg 1979, S. 17–27

Brinkmann/Kemperdick 2002 – Bodo Brinkmann und Stephan Kemperdick, Deutsche Gemälde im Städel 1300–1500 (Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main IV), Mainz 2002

Brix 1979 – Michael Brix, Die Sebalduskirche im 19. Jahrhundert, in: 600 Jahre Ostchor St. Sebald 1379–1979, hrsg. im Auftrag des Evang.-Luth. Pfarramtes St. Sebald von Helmut Baier, Neustadt/Aisch 1979, S. 52–66

Brommer 1979 – Frank Brommer, Herakles: Die 12 Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur, Köln 1979

Brommer 1984 – Frank Brommer, Herakles II. Die unkanonischen Taten des Helden, Darmstadt 1984

Brückner/Haetge 1929 – Die Kunstdenkmale der Provinz Sachsen. Die Stadt Erfurt, I: Dom, Severikirche, Peterskloster, Zitadelle, darin: Der Zyklus der farbigen Glasfenster im Chor des Erfurter Domes, bearbeitet von Margarethe Brückner und Ernst Haetge, Burg 1929

Bulst 1975 – Wolfger A. Bulst, Der italienische Saal der Landshuter Stadtresidenz und sein Darstellungsprogramm, in: Münchner Jb. der bildenden Kunst 3. F. 26, 1975, S. 123–176

Bürger 1978a – Werner Bürger, Das große Staatswappen der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach. Entstehung und Zusammensetzung, in: Maler und Poeten, Bürger und Markgrafen, hrsg. von Adolf Lang, Ansbach 1978, S. 21–33

Bürger 1978b – Werner Bürger, Das Markgrafenfenster im Chor von St. Sebald in Nürnberg, in: Maler und Poeten, Bürger und Markgrafen, hrsg. von Adolf Lang, Ansbach 1978, S. 44–48

Burger 1961, 1967, 1972 – Nürnberger Totengeläutbücher I: St. Sebald (1439–1517), II: St. Lorenz (1454–1517), III: St. Sebald (1517–1572), bearbeitet von Helene Burger (Freie Schriften der Gesellschaft für Familienforschung in Franken 13, 16, 19) Neustadt/Aisch 1961, 1967, 1972

Burger/Schmitz/Beth 1913, 1917, 1919 – Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance (Handbuch der Kunstwissenschaft), bearbeitet von Fritz Burger, Hermann Schmitz und Ignaz Beth, Berlin-Neubabelsberg (I, 1913; II, 1917; III, 1919)

Butts 1985 – Barbara R. Butts, Dürerschüler Hans von Kulmbach, Phil. Diss. Cambridge/MA 1985

Butts 1990 – Barbara Butts, Albrecht Dürer and the Stained Glass for the All Saints Chapel of the House of the Twelve Brethren: The Boston Cartoon Reconsidered, in: Journal of the Museum of Fine Arts Boston 2, 1990, S. 65–79

Butts 2003 – Barbara Butts, Albrecht Dürer and the Modernization of Stained Glass, in: Master Drawings 41, No. 4, 2003, S. 341–358

Butts 2006 – Barbara Butts, The Drawings of Hans von Kulmbach, in: Master Drawings 44, No. 2, 2006, S. 127–212

Carbach 1733 – Nürnbergisches Zion, d.i. wahrhafte Beschreibung aller Kirchen und Schulen in und ausserhalb Der Reichs-Stadt Nürnberg […] von Perisesylymeno (d.i. Johann Jakob Carbach), Nürnberg 1733

Carty 1985 – Carolyn M. Carty, Albrecht Dürer's Adoration of the Trinity: A Reinterpretation, in: The Art Bulletin 67/1, 1985, S. 146–153

Chevalley 1995 – Denis A. Chevalley, Der Dom zu Augsburg (Die Kunstdenkmale von Bayern NF I), hrsg. von Michael Petzet und Tilmann Breuer, München 1995

Chmelarz 1886 – Eduard Chmelarz, Die Ehrenpforte des Kaisers Maximilian I., in: JAK 4, Wien 1886, S. 289–319, mit 39 Kupfertafeln, 100 Holzschnitttafeln und 56 Text-Illustrationen; als Beilage 16 Holzschnitte der Ehrenpforte des Kaisers Maximilian I. (Nachdr. Unterschneidheim 1972)

Chroniken – Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis zum 16. Jahrhundert, Nürnberg I–V, Leipzig 1862–1874 (Nachdr. Göttingen 1961)

Corpus Vitrearum Checklist IV – s. Husband 1991

CVMA DDR I,1 – s. CVMA Deutschland XV,1

CVMA DDR I,2 – s. CVMA Deutschland XV,2

CVMA Deutschland I,1 – s. Wentzel 1958

CVMA Deutschland I,2 – s. Becksmann 1986

CVMA Deutschland I,3 – s. Scholz 1994

CVMA Deutschland II,1 – s. Becksmann 1979

CVMA Deutschland II,2 – s. Becksmann 2010

CVMA Deutschland III,1 – s. Gast 2011

CVMA Deutschland III,3 – s. Parello 2008

CVMA Deutschland IV,1 – s. Rode 1974

CVMA Deutschland X,1 – s. Scholz 2002

CVMA Deutschland XIII,1 – s. Fritzsche 1987

CVMA Deutschland XV,1 – s. Drachenberg/Maercker/Schmidt 1976

CVMA Deutschland XV,2 – Drachenberg 1980 bzw. 1983

CVMA Deutschland XVI – s. Richter 1993

CVMA Deutschland XXII – s. Bednarz et al. 2010

CV France VIII,1 – s. Hérold 1993

CV France IX,1 – s. Beyer/Wild-block/Zschokke 1986

CV France, Recensement V – s. Hérold/Gatouillat 1994

CVMA Österreich I – s. Frodl-Kraft 1962

CVMA Österreich II,1 – s. Frodl-Kraft 1972

CVMA Österreich III,1 – s. Bacher 1979

CVMA Österreich IV – s. Bacher et al. 2007
CVMA Schweiz II – s. Kurmann-Schwarz 2008
CVMA Schweiz IV – s. Kurmann-Schwarz 1998
CVMA Tschechoslowakei – s. Matouš 1975

Dehio Franken 1979 bzw. ²1999 – Georg Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, NF, Bayern I: Franken, bearbeitet von Tilmann Breuer, Friedrich Oswald, Friedrich Piel, Wilhelm Schwemmer u.a., München/Berlin 1979, 2. durchgesehene und ergänzte Auflage München/Berlin 1999
Deinhardt 1936 – Dedicationes Bambergenses. Weihenotizen und -urkunden aus dem mittelalterlichen Bistum Bamberg (Beiträge zur Kirchengeschichte Deutschlands 1), hrsg. von Wilhelm Deinhardt, Freiburg i. Br. 1936
Delic. Topogr. Norib. 1774 – Deliciae Topo-geographicae Noribergenses, oder Geograph. Beschreibung der Reichsstadt Nürnberg und derselben in dem Hochfürstl.-Brandenburgischen Territorio situierten Gegend (...), Frankfurt/Leipzig 1774
Demus-Witternigg 1951 – Margarethe Demus-Witternigg, Zur Schutzmantelmadonna in Maria Pfarr, in: ÖZKD 5, 1951, S. 35–37
Deneke/Kahsnitz 1978 – Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852–1977. Im Auftrag des Museums hrsg. von Bernward Deneke und Rainer Kahsnitz, München/Berlin 1978
Detzel 1885 – Heinrich Detzel, Eine Kunstreise durch das Frankenland, Würzburg 1885
DGM I – s. Becksmann 1995
Dickel 2009 – Zeichnen vor Dürer. Die Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts in der Universitätsbibliothek Erlangen, hrsg. von Hans Dickel, bearbeitet von Stephanie Buck und Guido Messling, mit Beiträgen von Iris Brahms, Petersberg 2009
Dienst 2002 – Barbara Dienst, Der Kosmos des Peter Flötner. Eine Bildwelt der Renaissance in Deutschland, München/Berlin 2002
Dodgson 1909 – Campbell Dodgson, Holzschnitte zu zwei Nürnberger Andachtsbüchern (Graphische Gesellschaft IX), Berlin 1909
Doppelmayr 1730 – Johann Gabriel Doppelmayr, Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern, Nürnberg 1730
Drachenberg/Maercker/Richter 1979 – Mittelalterliche Glasmalerei in der Deutschen Demokratischen Republik, hrsg. vom Institut für Denkmalpflege, bearbeitet von Erhard Drachenberg, Karl-Joachim Maercker und Christa Richter, Berlin 1979
Drachenberg/Maercker/Schmidt 1976 – Erhard Drachenberg/Karl-Joachim Maercker/Christa Schmidt Die mittelalterlichen Glasmalereien in den Ordenskirchen und im Angermuseum zu Erfurt (Corpus Vitrearum Medii Aevi DDR I,1), Berlin 1976
Drachenberg 1980 bzw. 1983 – Erhard Drachenberg, Die mittelalterliche Glasmalerei in Erfurt, Teil 2: Dom (Corpus Vitrearum Medii Aevi DDR I,2), Berlin 1980 (Textband), 1983 (Abbildungsband)
Drachenberg 1990 – Erhard Drachenberg, Mittelalterliche Glasmalerei in Erfurt, Dresden 1990
Drexler 1988 – Jolanda Drexler, Die Chorfenster der Regensburger Minoritenkirche (Studien und Quellen zur Kunstgeschichte Regensburgs II), Regensburg 1988
Dubler 1953 – Elisabeth Dubler, Das Bild des heiligen Benedikt bis zum Ausgang des Mittelalters, St. Ottilien 1953
Dvoráková/Krása/Merhautová/Stejskal 1964 – Vlasta Dvoráková, Josef Krása, Anezka Merhautová und Karel Stejskal, Gothic Mural Painting in Bohemia and Moravia 1300–1378, London 1964

Eichhorn 1955 – Ernst Eichhorn, Frauenkirche Nürnberg (Schnell & Steiner Kunstführer 42), München 1955
Essenwein 1881 – August Essenwein, Der Bilderschmuck der Liebfrauenkirche zu Nürnberg, Nürnberg 1881
Essenwein 1883, ²1898 – August Essenwein, Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Glasgemälde aus älterer Zeit, Nürnberg 1883, ²1898

Fink 1994 – Gerhard Fink, Götter in Nürnberg. Mythologische Spaziergänge, Nürnberg 1994
Fischer 1910 – Josef Ludwig Fischer, Vierzig Jahre Glasmalkunst. FS der Kgl. Bayerischen Hofglasmalerei F. X. Zettler zum Gedächtnis ihres vierzigjährigen Bestehens, München 1910
Fischer 1914 bzw. ²1937 – Josef Ludwig Fischer, Handbuch der Glasmalerei, Leipzig 1914, ²1937
Fischer 1994 – Susanne Fischer, Die Fenster der Münchner Frauenkirche, in: Monachium Sacrum. FS zur 500-Jahr-Feier der Metropolitankirche Zu Unserer Lieben Frau in München, II, hrsg. von Hans Ramisch, München 1994, S. 395–436
Fischer 1997 – Susanne Fischer, Die Münchner Schule der Glasmalerei. Studien zu den Glasgemälden des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts im Münchner Raum (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 90), München 1997
Fitz 1995 – Eva Fitz, Eine Folge von vier Kabinettscheiben nach Kartons des Hans Süß von Kulmbach, in: ZfKg 58, 1995, S. 39–54
Fitz 2007 – Eva Fitz, Antichrist und Heilsgeschichte. Das Bildprogramm der Glasmalereien in Frankfurt an der Oder, in: ZDVfKw 61, 2007, S. 25–48
Flechsig 1928/1931 – Eduard Flechsig, Albrecht Dürer. Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung, 2 Bde., Berlin 1928 und 1931
Fleischmann 2008 – Peter Fleischmann, Rat und Patriziat in Nürnberg. Die Herrschaft der Ratsgeschlechter vom 13. bis zum 18. Jahrhundert (Nürnberger Forschungen. Einzelarbeiten zur Nürnberger Geschichte 31/1–3), 3 Bde. mit Stammtafeln, Nürnberg 2008
Forrer 1913 – Robert Forrer, Eine gotische Replik des Mutter-Anna-Zeugdrucks mit den Seraphim, in: Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 1913, S. 36–43
Frank zu Döfering 1936 – Karl Friedrich von Frank zu Döfering, Die Kressen. Eine Familiengeschichte, unter Mitarbeit von Georg Freiherrn Kress von Kressenstein, Schloß Senftenegg 1936
Frankl 1936 – Paul Frankl, Der Meister des Astaler-Fensters von 1392 in der Münchner Frauenkirche, Berlin 1936
Frankl 1956 – Paul Frankl, Peter Hemmel. Glasmaler von Andlau, Berlin 1956
Frenzel 1954 – Gottfried Frenzel, Nürnberger Glasmalerei der Parlerzeit, Phil. Diss. Erlangen 1954 (Ms.)
Frenzel 1960 – Gottfried Frenzel, Veit Hirsvogel. Eine Nürnberger Glasmalerwerkstatt der Dürerzeit, in: ZfKg 23, 1960, S. 193–210
Frenzel 1961 – Gottfried Frenzel, Entwurf und Ausführung in der Nürnberger Glasmalerei der Dürerzeit, in: ZfKw 15, 1961, S. 31–59

Frenzel 1962 – Gottfried Frenzel, Kaiserliche Fensterstiftungen des vierzehnten Jahrhunderts in Nürnberg, in: MVGN 51, 1962, S. 1–17

Frenzel 1965 – Gottfried und Ursula Frenzel, Die fünfzehn Zeichen vor dem Jüngsten Gericht in der S. Martha-Kirche zu Nürnberg, in : FS für Peter Metz, hrsg. von Ursula Schlegel und Claus Zoege von Manteuffel, Berlin 1965, S. 224–238

Frenzel 1968 – Gottfried Frenzel, Die Farbverglasung aus St. Lorenz/Nürnberg, Augsburg 1968

Frenzel 1970 – Ursula Frenzel, Michael Wolgemuts Tätigkeit für die Nürnberger Glasmalerei, dargestellt an der Bildnisscheibe des Dr. Lorenz Tucher von 1485, in: AGNM 1970, S. 27–46

Frenzel 1971 – Ursula Frenzel, Das Werk: Dürer als Entwerfer für Glasmalerei, in: Kat. Ausst. Nürnberg 1971, S. 385–393

Frenzel 1985 – Gottfried Frenzel, Historischer Abriß der Glasgemälderestaurierung in Nürnberg, in: Glaskonservierung 1985, S. 94–101

Frenzel 1988 – Gottfried Frenzel, Zwei monumentale Nürnberger Fensterschöpfungen des Amalisten und Glasmalers Jacob Sprüngli aus Zürich, in: MVGN 75, 1988, S. 91–107

Frenzel 1989 – Gottfried Frenzel, Zwei monumentale Nürnberger Fensterschöpfungen des Amalisten und Glasmalers Jacob Sprüngli aus Zürich, in: Bau- und Bildkunst im Spiegel internationaler Forschung. FS zum 80. Geburtstag von Edgar Lehmann, Berlin 1989, S. 246–260

Friedrich 1994 – Günther Friedrich, Bibliographie zum Patriziat der Reichsstadt Nürnberg (Nürnberger Forschungen 27), Nürnberg 1994

Fries 1924 – Walter Fries, Kirche und Kloster zu St. Katharina in Nürnberg, in: MVGN 25, 1924, S. 1–144

Fries 1928 – Walter Fries, Die St. Sebalduskirche zu Nürnberg, Burg bei Magdeburg 1928

Fritzsche 1987 – Gabriela Fritzsche, Die mittelalterlichen Glasmalereien im Regensburger Dom (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland XIII,1), 2 Bde., Berlin 1987

Fritzsche 1992 – Gabriela Fritzsche, Das Passionsfenster der Regensburger Minoritenkirche. Zur Frage einer Klosterwerkstatt im 14. Jahrhundert, in: Deutsche Glasmalerei des Mittelalters (DGM) II: Bildprogramme - Auftraggeber - Werkstätten, hrsg. von Rüdiger Becksmann, Berlin 1992 S. 77–91

Frodl-Kraft 1956 – Eva Frodl-Kraft, Architektur im Abbild. Ihre Spiegelung in der Glasmalerei, in: Wiener Jb. für Kunstgeschichte 17 (21), 1956, S. 7–13

Frodl-Kraft 1962 – Eva Frodl-Kraft, Die mittelalterlichen Glasgemälde in Wien (Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich I), Wien/Köln/Graz 1962

Frodl-Kraft 1972 – Eva Frodl-Kraft, Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich, 1. Teil: Albrechtsberg bis Klosterneuburg (Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich II,1), Wien/Köln/Graz 1972

Funk 1995 – Veit Funk, Glasfensterkunst in St. Lorenz, Nürnberg. Michael Wolgemut, Peter Hemmel von Andlau, Hans Baldung Grien, Albrecht Dürer, Nürnberg 1995

Gall 1977 – Franz Gall, Österreichische Wappenkunde. Handbuch der Wappenwissenschaft, Wien/Köln 1977

Ganz 1905 – Paul Ganz, Die Abzeichen der Ritterorden I, in: Archives Héraldiques Suisses / Schweizerisches Archiv für Heraldik 1905, S. 28–140

Gasior 2006 – Agnieszka Gasior, Hans Süß von Kulmbachs Krakauer Karriere, in: Künstlerische Wechselwirkungen in Mitteleuropa (Studia Jagellonica Lipsiensia 1), hrsg. von Jiří Fajt, Markus Hörsch und Evelin Wetter, Ostfildern 2006, S. 325–346

Gasior 2010 – Agnieszka Gasior, Stufungen bildlicher Repräsentation: Die Darstellungen des Markgrafen Friedrich d.Ä. von Brandenburg-Ansbach und seiner Gemahlin Sophie von Polen, in: Hofkultur der Jagiellonendynastie und verwandter Fürstenhäuser (Studia Jagellonica Lipsiensia 6), hrsg. von Urszula Borkowska und Markus Hörsch, Ostfildern 2010, S. 309–329

Gasior 2012 – Agnieszka Gasior, Eine Jagiellonin als Reichsfürstin in Franken: Zu den Stiftungen des Markgrafen Friedrich d.Ä. von Brandenburg-Ansbach und der Sophie von Polen (Studia Jagellonica Lipsiensia 10), Ostfildern 2012

Gast 2011 – Uwe Gast, Die mittelalterlichen Glasmalereien in Oppenheim, Rhein- und Südhessen (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland III,1), Berlin 2011

Gatterer 1755 – Johann Christoph Gatterer, Historia genealocia dominorum Holzschuherorum ab Aspach et Harlach in Thalheim, Nürnberg 1755

Gebhard 1908 – Karl Gebhard, Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 103), Straßburg 1908

Geisberg 1923–1930 – Max Geisberg, The German Single-Leaf Woodcut: 1500–1550, 4 Bde., München 1923–1930 (Reprint New York 1974)

Geisberg 1930–1932 – Max Geisberg, Die deutsche Buchillustration in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, 2 Bde., München 1930–1932 (Reprint Doornspijk 1987)

Gessert 1839 – M. A. Gessert, Geschichte der Glasmalerei in Deutschland und den Niederlanden, Frankreich, England, der Schweiz, Italien und Spanien, Stuttgart/Tübingen 1839

Geyer 1905 – Christian Geyer, Zur Geschichte der Adam-Krafftschen Stationen, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 28, 1905, S. 351–364

GHB – Genealogisches Handbuch des in Bayern immatrikulierten Adels, Neustadt/Aisch 1950ff.

Giese 1920 – Charlotte Giese, Die Glasmalerei Mühlhausens. Ein Beitrag zur thüringisch-sächsischen Malerei der Hochgotik, Phil. Diss. Halle 1920 (Ms.)

Glaskonservierung 1985 – Glaskonservierung. Historische Glasfenster und ihre Erhaltung (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 32), München 1985

Glasmalerei im Kontext 2005 – Glasmalerei im Kontext – Bildprogramme und Raumfunktionen. Akten des XXII. Internationalen Colloquiums des Corpus Vitrearum, Nürnberg, 29. August – 1. September 2004, im Auftrag des Nationalkomitees des Corpus Vitrearum Deutschland hrsg. von Rüdiger Becksmann (Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 25), Nürnberg 2005

Goern 1961 – Hermann Goern, Die gotischen Bildfenster im Dom zu Erfurt, Dresden 1961

Grebe 2006 – Anja Grebe, Albrecht Dürer. Künstler, Werk und Zeit, Darmstadt 2006

Gregor d. Gr., Dialoge 1995 – Gregor der Große, Der hl. Benedikt. Buch II der Dialoge, lateinisch/deutsch, St. Ottilien 1995

Grossmann 2007 – Mittelalter. Kunst und Kultur von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert (Die Schausammlungen des Germanischen Nationalmuseums 2), hrsg. von G. Ulrich Grossmann, Nürnberg 2007

GROTE 1961 – Ludwig GROTE, Die Tucher. Bildnis einer Patrizierfamilie, München 1961
GÜMBEL 1904 – Albert GÜMBEL, Sebald Weinschroeter, ein Nürnberger Maler Kaiser Karls IV., in: Repertorium für Kunstwissenschaft 27, 1904, S. 12–23
GÜMBEL 1906 – Albert GÜMBEL, Meister Heinrich der Parlier der Ältere und der Schöne Brunnen, in: JHVM 53, 1906, S. 49–96
GÜMBEL 1906a, 1907 – Albert GÜMBEL, Archivalische Beiträge zur älteren Nürnberger Malereigeschichte III: Die Malernamen der Nürnberger Meister- und Bürgerbücher 1363–1534 und der Steuerlisten 1392–1440, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 29, 1906, S. 326–346, und 30, 1907, S. 27–65
GÜMBEL 1908 – Albert GÜMBEL, Kirchliche Stiftungen Sebald Schreyers 1477–1517, in: MVGN 18, 1908, S. 99–133
GÜMBEL 1928 – Albert GÜMBEL, Der älteste Nürnberger Stadtglaser, in: MVGN 27, 1928, S. 245–250
GÜMBEL 1929 – Albert GÜMBEL, Das Mesnerpflichtbuch von St. Sebald in Nürnberg vom Jahre 1482 (Einzelarbeiten aus der Kirchengeschichte Bayerns XI), München 1929
GUTTENBERG 1937 – Erich Frhr. von GUTTENBERG, Das Bistum Bamberg (Germania Sacra, 2. Abt. Die Bistümer der Kirchenprovinz Mainz, 1), Berlin 1937

HALLER/EICHHORN 1969 – Helmut Freiherr HALLER VON HALLERSTEIN und Ernst EICHHORN, Das Pilgrimspital zum Heiligen Kreuz (Nürnberger Forschungen – Einzelarbeiten zur Nürnberger Geschichte 12), Nürnberg 1969
HAMPE 1897 – Theodor HAMPE, Der Zeugdruck mit der Hl. Anna, der Jungfrau Maria und Seraphim und einige altkölnische Handzeichnungen, in: Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 1897, S. 91–104
HAMPE 1904 – Theodor HAMPE, Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance (1449) 1474–1618 (1633) (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit NF XII), 2 Bde., Wien/Leipzig 1904
HAMPE/LUTZE 1934 – Theodor HAMPE (vollendet von Eberhard LUTZE), Nürnberg (Berühmte Kunststätten 82), Leipzig 1934
HARTMANN 1910 – Paul HARTMANN, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben, München 1910
HAUSCHKE 2006 – Sven HAUSCHKE, Die Grabmäler der Nürnberger Vischer-Werkstatt 1453–1544 (Denkmäler Deutscher Kunst: Bronzegeräte des Mittelalters 6), Petersberg 2006
HENKEL 1922 – De houtsneden van Mansions Ovide Moralisé, Bruges 1484, hrsg. von Het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap, mit einer Einleitung von M. D. HENKEL, Amsterdam 1922
HENNECKE/SCHNEEMELCHER s. SCHNEEMELCHER 1989/90
HÉROLD 1993 – Michel HÉROLD, Les vitraux de Saint-Nicolas-de-Port (Corpus Vitrearum France VIII,1), Paris 1993
HÉROLD/GATOUILLAT 1994 – Michel HÉROLD und Françoise GATOUILLAT, Les vitraux de Lorraine et d'Alsace (Corpus Vitrearum France, Recensement des vitraux anciens de la France V), Paris 1994
HERTLEIN/KULKE 2000 – Beata HERTLEIN, Wolf-Heinrich KULKE, Neue Erkenntnisse zur Baugeschichte von Langhaus und Hallenchor der Sebalduskirche in Nürnberg, in: Beiträge zur fränkischen Geschichte 2, 2000, S. 28–61
HESS 2004 – Daniel HESS, Das »Hausbuchmeisterproblem« in der Nürnberger Glasmalerei. Das Bergwerk im Hausbuch und sein Verhältnis zu Nürnberg, in: Glas. Malerei. Forschung. Internationale Studien zu Ehren von Rüdiger Becksmann, hrsg. von Hartmut SCHOLZ, Ivo RAUCH und Daniel HESS, Berlin 2004, S. 221–229
HESS/HIRSCHFELDER 2010 – Renaissance. Barock. Aufklärung. Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert (Die Schausammlungen des Germanischen Nationalmuseums 3), hrsg. von Daniel HESS und Dagmar HIRSCHFELDER, Nürnberg 2010
HIND 1935 – Arthur M. HIND, An introduction to a History of woodcut, 2 Bde., London 1935
HIRSCHMANN 1950 – Gerhard HIRSCHMANN, Die Familie Muffel im Mittelalter. Ein Beitrag zur Geschichte des Nürnberger Patriziats, seiner Entstehung und seines Besitzes, in: MVGN 41, 1950, S. 257–392
HIRSCHMANN 1988 – Gerhard HIRSCHMANN, Das Nürnberger Patriziat (Erstveröffentlichung in: Büdinger Vorträge 3, 1968, S. 257–276), in: Aus Sieben Jahrhunderten Nürnberger Stadtgeschichte. Ausgewählte Aufsätze von Gerhard Hirschmann , Festgabe zu seinem 70. Geburtstag (Nürnberger Forschungen 25), Nürnberg 1988, S. 123–142
HISTORISCHE STÄTTEN, VII, ²1974 – Handbuch der historischen Stätten Deutschlands VII: Bayern, hrsg. von Karl BOSL, Stuttgart ²1974
HOFFMANN 1912 – Friedrich Wilhelm HOFFMANN, Die Sebalduskirche in Nürnberg. Ihre Baugeschichte und ihre Kunstdenkmale, überarbeitet und ergänzt von Theodor HAMPE, Ernst MUMMENHOFF und Joseph SCHMITZ, Wien 1912
HOFMANN 1905 – Friedrich H. HOFMANN, Das Markgrafenfenster in Sankt Sebald zu Nürnberg. Ein Beitrag zur Porträtkunde der fränkischen Hohenzollern, in: Hohenzollern-Jb. 9, 1905, S. 67–77
HOFMANN-RENDTEL 1993 – Constanze HOFMANN-RENDTEL, Pilgerzeichen und Sozialprestige, in: AGNM 1993, S. 214–224
HOLL 1972 – Wilhelm HOLL, Hans von Kulmbach. Das Werk und sein Leben, Kulmbach 1972
HOLLSTEIN – German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700, hrsg. von F. W. H. HOLLSTEIN u.a., 74 Bde., Amsterdam/Rotterdam 1954–2008
HÖR/SEELE 2005 – Martha HÖR und Jörg SEELE, Bauphysikalische Untersuchungen zur Gefährdung des Glasmalereibestandes in der Nürnberger Sebalduskirche. Möglichkeiten und Grenzen der Wirksamkeit von Außenschutzverglasungen, in: Klimastabilisierung und bauphysikalische Konzepte. Wege zur Nachhaltigkeit bei der Pflege des Weltkulturerbes. Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS in Zusammenarbeit mit dem Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Insel Reichenau 25.–27. Nov. 2004 (ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees 42), hrsg. von Matthias EXNER und Dörthe JACOBS, München/Berlin 2005, S. 199–213
HÖRMANN 1955 – Hans HÖRMANN, Die Glasgemälde von St. Sebald in Nürnberg, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 13, 1955, S. 140
HUBATSCH 1960 – Walther HUBATSCH, Albrecht von Brandenburg-Ansbach. Deutschordens-Hochmeister und Herzog in Preußen 1490–1568, Heidelberg 1960
HUSBAND 1991 – Stained Glass before 1700 in American Collections: Silver-Stained Roundels and Unipartite Panels. Corpus Vitrearum Checklist IV (Studies in the History of Art 39), Washington 1991

Imhoff 1900 – Gottlieb Stromer von Reichenbach und Wilhelm Frhr. von Imhoff, Genealogisches Handbuch der zur Zeit lebenden rats- und gerichtsfähigen Familien der vormaligen Reichsstadt Nürnberg, Nürnberg 1900

Imhoff 1975 – Christoph Frhr. von Imhoff, Die Imhoff-Handelsherren und Kunstliebhaber. Überblick über eine 750 Jahre alte Nürnberger Ratsfamilie, in: MVGN 62, 1975, S. 1–42

Imhoff 1979 – Christoph von Imhoff, Magnet Sebald, in: 600 Jahre Ostchor St. Sebald 1379–1979, hrsg. von Helmut Baier, Nürnberg 1979, S. 12–31

Imhoff 1989 – Berühmte Nürnberger aus neun Jahrhunderten, hrsg. von Christoph von Imhoff, Nürnberg ²1989

Jarošová/Kuthan/Scholz 2008 – Prag und die großen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger (1310–1437). Internationale Konferenz aus Anlaß des 660. Jubiläums der Gründung der Karlsuniversität in Prag, hrsg. von Markéta Jarošová, Jiří Kuthan und Stefan Scholz, Prag 2008

Jopek 2008 – Norbert Jopek, Von »einem Juden aus Fürth« zur »Antiquitätensammlung des verdienstvollen Herrn Pickert«. Die Kunsthändlerfamilie Pickert und die Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums (1850 bis 1912), in: AGNM 2008, S. 93–105

Kahsnitz 2001 – Rainer Kahsnitz, Der Hochaltar der St. Jakobskirche in Nürnberg, in: Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins, hrsg. von Hartmut Krohm, Klaus Krüger und Matthias Weniger, Wiesbaden 2001, S. 87–109

Kat. Aukt. Derschau 1825 – Verzeichnis der seltenen Kunst-Sammlungen von Oehlgemälden, geschmelzten Glasmalereyen, Majolika usw. des dahier verstorbenen Königlich-Preußischen Hauptmanns Herrn Albrecht von Derschau, welche zu Nürnberg [...] den 1. August 1825 und an den folgenden Tagen [...] versteigert werden sollen. Auct. Schmidmer, Nürnberg 1825

Kat. Ausst. Bamberg 1987 – Symbol – Objekt – Motiv. Der Bamberger Dom und seine Darstellungen in Malerei, Graphik und Kunsthandwerk vom Mittelalter bis in die Gegenwart. Historisches Museum Bamberg, Bamberg 1987

Kat. Ausst. Bamberg 2007 – 1000 Jahre Bistum Bamberg 1007–2007: Unterm Sternenmantel. Diözesanmuseum Bamberg, gemeinsam mit dem Historischen Museum Bamberg und der Staatsbibliothek Bamberg, hrsg. von Luitgar Göller, Petersberg 2007

Kat. Ausst. Basel/Berlin 1997 – Dürer – Holbein – Grünewald. Meisterzeichnungen der deutschen Renaissance aus Berlin und Basel. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett / Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Ostfildern-Ruit 1997

Kat. Ausst. Budapest 1970 – Kiállitás a Leningrádi Ermitázs legzebb rajzaiból. Szépmüveszeti Múzeum, Budapest, Budapest 1970

Kat. Ausst. Callenberg 2003 – Licht und Farbe. Eine Glasgemäldesammlung des 15. bis 19. Jahrhunderts aus dem Besitz der Herzöge von Sachsen-Coburg und Gotha. Sammlung Herzoglicher Kunstbesitz Schloss Callenberg, Katalog hrsg. von Ewald Jeutter und Birgit Cleef-Roth, Schweinfurt 2003

Kat. Ausst. Darmstadt 1979 – Das Bild in Glas. Von der europäischen Kabinettscheibe zum New Glass. Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Katalog bearbeitet von Suzanne Beeh-Lustenberger, Darmstadt 1979

Kat. Ausst. Dresden 1963 – Altdeutsche Zeichnungen. Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Katalog bearbeitet von Werner Schade, Dresden 1963

Kat. Ausst. Florenz 1982 – Disegni dell'Europa occidentale dall'Ermitage di Leningrado. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze, Katalog hrsg. von Irina Grigorieva et. al., Florenz 1982

Kat. Ausst. Frankfurt 2003 – Wendepunkte deutscher Zeichenkunst. Spätgotik und Renaissance im Städel. Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Graphische Sammlung, Katalog bearbeitet von Stephanie Buck, Frankfurt/Main 2003

Kat. Ausst. Hamburg 1999 – Goldgrund und Himmelslicht – Die Kunst des Mittelalters in Hamburg. Hamburger Kunsthalle, Katalogband hrsg. von Uwe M. Schneede; Aufsatzband hrsg. von Volker Plagemann, Hamburg 1999

Kat. Ausst. Innsbruck 1969 – Maximilian I. Ferdinandeum Innsbruck, Innsbruck 1969

Kat. Ausst. Karlsruhe 1959 – Hans Baldung Grien. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1959

Kat. Ausst. Karlsruhe 2001 – Spätmittelalter am Oberrhein. Alltag, Handwerk und Handel 1350–1525. Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Katalogband, Aufsatzband hrsg. von Sönke Lorenz und Thomas Zotz, Stuttgart 2001

Kat. Ausst. Karlstein 1998 – Magister Theodoricus. Court Painter to Emperor Charles IV. The Pictorial Decoration of the Shrines at Karlštejn Castle. Burg Karlstein, Katalog hrsg. von Jiří Fajt, Prag 1998

Kat. Ausst. Köln 1978 – Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ausstellung des Schnütgen-Museums Köln in der Kölner Kunsthalle, 3 Bde., hrsg. von Anton Legner, Köln 1978

Kat. Ausst. Köln 1998 – Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaus (1248–1349). Schnütgen-Museum Köln, Katalog hrsg. von Hiltrud Westermann-Angerhausen in Zusammenarbeit mit Carola Hagnau, Claudia Schumacher und Gudrun Sporbeck, Köln 1998

Kat. Ausst. Landshut 2009 – »Ewig blühe Bayerns Land«. Herzog Ludwig X. und die Renaissance. Stadtresidenz Landshut, Katalog hrsg. von Brigitte Langer und Katharina Heinemann, Regensburg 2009

Kat. Ausst. Leningrad 1968 – Ot Djurera do Pikasso. Staatliche Eremitage Leningrad, Leningrad 1968

Kat. Ausst. Leningrad 1981 – Western European Drawing. Staatliche Eremitage Leningrad, hrsg. von Irina Grigorieva et. al., Leningrad 1981

Kat. Ausst. London 1971 – The Graphic Work of Albrecht Dürer. The Britih Museum, London, Aberdeen 1971

Kat. Ausst. London 1988 – The Age of Dürer and Holbein. German Drawings 1400–1550. The British Museum, London, Katalog bearbeitet von John Rowlands und Giulia Bartrum, London 1988

Kat. Ausst. London 2002 – Dürer and his Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist. The British Museum, London, Katalog bearbeitet von Giulia Bratrum, mit Beiträgen von Günter Grass et al., London 2002

Kat. Ausst. Los Angeles/Saint Louis 2000 – Painting on Light. Drawings and Stained Glass in the Age of Dürer and Holbein. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles / The Saint Louis Art Museum, Los Angeles, Katalog beabeitet von Barbara Butts und Lee Hendrix, Los Angeles 2000

Kat. Ausst. Madrid 2011 – El hermitage en el Prado. Museo Nacional del Prado, Madrid, Katalog hrsg. von Svjatoslav Savvateev, Madrid 2011

Kat. Ausst. München 1974 – Altdeutsche Zeichnungen aus der Universitätsbibliothek Erlangen. Staatliche Graphische Sammlung München, Katalog bearbeitet von Dieter Kuhrmann, München 1974

Kat. Ausst. New York 1998 – Master Drawings from the Hermitage and Pushkin Museums. Pierpont Morgan Library New York, New York 1998

Kat. Ausst. Nürnberg 1928 – Albrecht Dürer. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 1928

Kat. Ausst. Nürnberg 1961 – Meister um Albrecht Dürer. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (AGNM 1960–1961), Nürnberg 1961

Kat. Ausst. Nürnberg 1971 – Albrecht Dürer 1471–1971. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, München 1971

Kat. Ausst. Nürnberg 1979 – Das alte Nürnberger Rathaus. Baugeschichte und Ausstattung des großen Saales und der Ratsstube. Stadtgeschichtliche Museen Nürnberg/Nürnberger Rathaus, Katalog bearbeitet von Matthias Mende, I, Nürnberg 1979

Kat. Ausst. Nürnberg 1979a – Der Heilige Sebald, seine Kirche und seine Stadt. Fembohaus Nürnberg, Katalog hrsg. von Svetozar Sprusansky, Nürnberg 1979

Kat. Ausst. Nürnberg 1986 – Nürnberg zur Zeit Ludwigs I. Zeichnungen von Georg Christoph Wilder. Stadtgeschichtliche Museen Nürnberg (Ausstellungskataloge Nr. 16), Katalog bearbeitet von Matthias Mende und Inge Hebecker, Nürnberg 1986

Kat. Ausst. Nürnberg 1986a – Nürnberg. Kaiser und Reich. Stadtarchiv Nürnberg, Neustadt/Aisch 1986

Kat. Ausst. Nürnberg 1989 – 650 Jahre Hospital zum Heiligen Geist in Nürnberg 1339–1989. Stadtarchiv Nürnberg, Katalog bearbeitet von Michael Diefenbacher, Nürnberg 1989

Kat. Ausst. Nürnberg 1992 – Focus Behaim Globus. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Katalog- und Aufsatzband, Nürnberg 1992

Kat. Ausst. Nürnberg 2000 – Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Katalog hrsg. von G. Ulrich Grossmann, Nürnberg 2000

Kat. Ausst. Nürnberg 2000a – Norenberc – Nürnberg 1050 bis 1806. Ausstellung des Staatsarchivs in der Kaiserburg (Ausstellungskataloge der Staatlichen Archive Bayerns 41), Katalog hrsg. von Peter Fleischmann, München 2000

Kat. Ausst. Nürnberg 2008 – 100 Meisterzeichnungen aus der Graphischen Sammlung der Universität Erlangen. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 2008

Kat. Ausst. Nürnberg 2011 – Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgraphik der Beham-Brüder. Albrecht-Dürer-Haus Nürnberg, Katalog hrsg. von Jürgen Müller und Thomas Schauerte, Emsdetten 2011

Kat. Ausst. Nürnberg 2012 – Der frühe Dürer. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Katalog hrsg. von Daniel Hess und Thomas Eser, Nürnberg 2012

Kat. Ausst. Nürnberg/New York 1986 – Nürnberg 1300 – 1550. Kunst der Gotik und Renaissance. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg / Metropolitan Museum New York, München 1986

Kat. Ausst. Paris 1991 – Dessins de Dürer et de la Renaissance germanique dans les collections publiques parisiennes. Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Paris 1991

Kat. Ausst. Paris 2012 – Dürer et son temps. Dessins allemands de l'École des Beaux-Arts. De la Réforme à la guerre de Trente Ans. École nationale supérieure des beaux-arts, sous la direction d'Emmanuelle Brugerolles, Paris 2012

Kat. Ausst. Prag 2006 – Karl IV. – Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437. Bildergalerie der Prager Burg, Katalog hrsg. von Jiří Fajt, München/Berlin 2006

Kat. Ausst. St. Petersburg 2002 – (Western European stained glass windows and designs for stained glass windows of the XV–XVIII centuries from the collection of Hermitage Museum). Staatliche Eremitage St. Petersburg, Katalog in russischer Sprache, St. Petersburg 2002

Kat. Ausst. Stuttgart 1973 – Hans Burgkmair 1473–1973. Das graphische Werk. Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1973

Kat. Ausst. Ulm 1995 – Bilder aus Licht und Farbe. Meisterwerke spätgotischer Glasmalerei. »Straßburger Fenster« in Ulm und ihr künstlerisches Umfeld. Ulmer Museum, Katalog hrsg. von Brigitte Reinhardt und Michael Roth in Zusammenarbeit mit dem CVMA Deutschland, Ulm 1995

Kat. Ausst. Washington/Nürnberg 2005 – Die Anfänge der europäischen Druckgraphik. National Gallery of Art Washington / Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, hrsg. von Peter Parshall und Rainer Schoch, Nürnberg 2005

Kat. Ausst. Wien 1962 – Europäische Kunst um 1400. Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 1962

Kat. Ausst. Wien 2003 – Albrecht Dürer. Graphische Sammlung Albertina Wien, Katalog hrsg. von Klaus Albrecht Schröder und Maria Luise Sternath, Ostfildern-Ruit 2003

Kat. Ausst. Wien/Graz 1972 – Meisterzeichnungen aus der Eremitage in Leningrad, dem Puschkin-Museum und der Tretjakow-Galerie in Moskau. Graphische Sammlung Albertina Wien, Neue Galerie und Landesmuseum Joanneum Graz, Wien 1972

Kautzsch 1931 – Martin Kautzsch, Anfänge der Glasmalerei in Nürnberg und Franken von 1240–1450, Phil. Diss. Halle/Saale 1931

Kehrer 1908/09 – Hugo Kehrer, Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst, 2 Bde., Leipzig 1908/09 (Nachdruck in einem Band, Hildesheim/New York 1976)

Kehrer 1912 – Hugo Kehrer, Das König Wenzel-Fresko in der Moritzkapelle zu Nürnberg, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 5, 1912, S. 65–67

Kehrer 1912a – Hugo Kehrer, Die gotischen Wandmalereien in der Kaiser-Pfalz zu Forschheim. Ein Beitrag zur Ursprungsfrage der fränkischen Malerei (Abhandlungen der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-philologische und historische Klasse XXVI, 3. Abhandlung), München 1912

Kemperdick 2002 – Avantgarde 1360. Ein rekonstruierter Baldachinaltar aus Nürnberg. Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt/Main (Ausstellungsreihe Kabinettstücke). Begleitpublikation von Stephan Kemperdick, Frankfurt/Main 2002

Kemperdick 2010 – Stephan Kemperdick, Deutsche und böhmische Gemälde 1230–1430. Kritischer Bestandskatalog, Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Petersberg 2010

Klemm 2011 – Tamara Klemm, Die Farbverglasung der St. Marthakirche in Nürnberg. Überlegungen zum ursprünglichen Chorprogramm, in: MVGN 98, 2011, S. 15–79

Knappe 1960 – Karl-Adolf Knappe, Rezension von Winkler 1959, in: ZfKg 23, 1960, S. 184–187
Knappe 1961 – Karl-Adolf Knappe, Albrecht Dürer und das Bamberger Fenster in St. Sebald in Nürnberg (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 9), Nürnberg 1961
Knappe 1961a – Karl-Adolf Knappe, Hans Baldung Grien als Entwerfer der Glasgemälde in Großgründlach, in: ZfKw. 15, 1961, S. 60–80
Knappe 1962 – Karl Adolf Knappe, Eine Nürnberger Scheibe der Dürerzeit in London, in: Pantheon 20, 1962, S. 355–362
Knappe 1963 – Karl-Adolf Knappe, Baldung und die Nürnberger Glasmalerei, in: Karl Oettinger und Karl-Adolf Knappe, Hans Baldung Grien und Albrecht Dürer in Nürnberg, Nürnberg 1963, S. 47–79
Knappe 1973 – Ursula Knappe, Die Nürnberger Glasmalerfamilie Hirsvogel, in: Fränkische Lebensbilder 5, 1973, S. 64–96
Knefelkamp 1989 – Ulrich Knefelkamp, Das Heilig-Geist-Spital in Nürnberg vom 14.–17. Jahrhundert (Nürnberger Forschungen 26), Nürnberg 1989
Knipping 1989 – Detlef Knipping, Vom Nutzen des Meßopfers für die Armenseelen. Das Eucharistiefenster der Jakobskirche in Rothenburg o. d. T., Magisterarbeit München 1989 (Ms.)
Knipping 1993 – Detlef Knipping, Eucharistie- und Blutreliquienverehrung. Das Eucharistiefenster der Jakobskirche in Rothenburg ob der Tauber, in: ZfKg 56, 1993, S. 79–101
Koch 1941 - Carl Koch, Die Zeichnungen Hans Baldung Griens, Berlin 1941
Koelitz 1891 – Karl Koelitz, Hans Sueß von Kulmbach und seine Werke, Leipzig 1891
Koepf 1980 – Hans Koepf, Die Esslinger Frauenkirche und ihre Meister, in: Esslinger Studien 19, 1980, S. 1–46
Koreny 2002/03 – Fritz Koreny, Albrecht Dürer oder Hans Schäufelein? Eine Neubewertung des »Benediktmeisters«, in: ZDVfKw 56/57, 2002/03, S. 144–161
Krasa 1971 – Josef Krasa, Die Handschriften König Wenzels IV., Wien 1971
Kraus 1950 – Josef Kraus, Die Stadt Nürnberg in ihren Beziehungen zur Römischen Kurie während des Mittelalters, in: MVGN 41, 1950, S. 1–154
Kühlmann/Niehl 2009 – Wilhelm Kühlmann und Rüdiger Niehl, Artikel »Locher (Philomusus), Jakob«, in: VL Deutscher Humanismus 1480–1520, II, 2009, Sp. 62–86
Künstle 1928 – Karl Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst, 2 Bde., Freiburg i. Br. 1928
Kurmann-Schwarz 2008 – Brigitte Kurmann-Schwarz, Die mittelalterlichen Glasmalereien der ehemaligen Klosterkirche Königsfelden (Corpus Vitrearum Medii Aevi Schweiz II), Bern 2008
Kurth 1926 – Betty Kurth, Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters, 3 Bde., Wien 1926
Kurzinventar 1961, ²1977/82 – Bayerische Kunstdenkmale. Kurzinventar X: Die Stadt Nürnberg, bearbeitet von Günther P. Fehring und Anton Ress, München 1961, 2. Auflage bearbeitet von Wilhelm Schwemmer, München ²1977 (unveränderter Nachdruck 1982); Angaben zu den Glasmalereien nach Gottfried Frenzel
Kutschbach 1995 – Doris Kutschbach, Albrecht Dürer. Die Altäre, Stuttgart/Zürich 1995
Laschitzer 1886/87 – Simon Laschitzer, Die Heiligen aus der »Sipp-, Mag- und Schwägerschaft« des Kaisers Maximilian I., in: JAK 4, 1886, S. 70–88, und 5, 1887, S. 117–222
LCI – Lexikon der Christlichen Ikonographie, begründet von Engelbert Kirschbaum, 8 Bde., Freiburg i. Br. 1968–1976
Lehrs 1908–1934 – Max Lehrs, Geschichte und Kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert, 9 Textbde. und 1 Tafelbd., Wien 1908–1934
Leisner 1975 – Barbara Leisner, Der Bildteppich mit den zwölf weisen Männern in Nürnberg. Ein Beitrag zur fränkischen Kunstgeschichte des 14. Jahrhunderts, Phil. Diss München 1975
Leitner 2000 – Thea Leitner, Habsburgs Goldene Bräute. Durch Mitgift zur Macht, Wien 2000
Leitschuh 1912 – Franz Friedrich Leitschuh, Studien und Quellen zur deutschen Kunstgeschichte des XV.–XVI. Jahrhunderts (Collectanea Friburgensia NF Fasc. XIV), Freiburg/Schweiz 1912
Lentze 1964 – Hans Lentze, Nürnbergs Gewerbeverfassung im Mittelalter, in: JFL 24, 1964, S. 207–281
Lentze 1967 – Hans Lentze, Nürnbergs Gewerbeverfassung des Spätmittelalters im Rahmen der deutschen Entwicklung, in: Beiträge zur Wirtschaftsgeschichte Nürnbergs, II, Nürnberg 1967, S. 593–619
Lenz 1924 – Oskar Lenz, Über den ikonographischen Zusammenhang und die literarische Grundlage einiger Herkuleszyklen des 16. Jahrhunderts und zur Deutung des Dürerstiches B 73, in: Münchner Jb. der bildenden Kunst NF 1, 1924, S. 80–103
Leyh 1992 – Robert Leyh, Die Frauenkirche zu Nürnberg. Kath. Pfarrkirche Unserer Lieben Frau, München/Zürich 1992
Liebeschütz 1926 – Hans Liebeschütz, Fulgentius Metaforalis. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter (Studien der Bibliothek Warburg 4), Leipzig/Berlin 1926
Ligtenberg 1929 – R. Ligtenberg O.F.M., De Genealogie van Christus in de beeldende Kunst der Middeleeuwen, voornamelijk van het Westen, in: Oudheidhundig Jaarboek. Derde Serie van het Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond 1929, S. 2–54
Löcher 1997 – Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts, bearbeitet von Kurt löcher, unter Mitarbeit von Carola Gries, Ostfildern-Ruit 1997
Lochner 1873 – Georg Wolfgang Karl Lochner, Nürnberg und seine Merkwürdigkeiten. Ein Wegweiser für Fremde, 4. durchweg umgearbeitete und verbesserte Auflage, Nürnberg 1873
Lochner 1873a – Georg Wolfgang Karl Lochner, Geschichte der Reichsstadt Nürnberg zur Zeit Kaiser Karls IV. 1347 bis 1378, Nürnberg 1873
Lochner 1875 – Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeister zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547 (Quellenschriften zur Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance X), mit Anmerkungen hrsg. von Georg Wolfgang Karl Lochner, Wien 1875 (Neudruck Osnabrück 1970)
Lochner 1880 – Georg Wolfgang Karl Lochner, Der Ausgang der Vorchtel, in: MVGN 2, 1880, S. 1–14
LThK - Lexikon für Theologie und Kirche, begründet von Michael Buchberger, 11 Bde., Freiburg i. Br. ²1957–1967

Lutz/Perdrizet 1907, 1909 – Jules Lutz und Paul Perdrizet, Speculum Humanae Salvationis. Kritische Ausgabe, Übersetzung von Jean Mielot (1448). Die Quellen des Speculums und seine Bedeutung in der Ikonographie besonders der elsässischen Kunst des 14. Jahrhunderts, Leipzig 1907 (Textband) und 1909 (Tafelband)

Lutze 1930/31 – Eberhard Lutze, Die Buchmalerei, in: AGNM 1930/31, Nürnberg 1932, S. 7–21

Lutze 1938 – Eberhard Lutze, Hans Behaim der Ältere, in: ZDVfKw 5, 1938, S. 181–203

Lutze 1939 – Eberhard Lutze, Die Nürnberger Pfarrkirchen Sankt Sebald und Sankt Lorenz, Berlin 1939

Machikek 1977 – Franz Machilek, Klosterhumanismus in Nürnberg um 1500, in: MVGN 64, 1977, S. 10–45

Machilek 1978 – Franz Machilek, Privatfrömmigkeit und Staatsfrömmigkeit, in: Kaiser Karl IV. Staatsmann und Mäzen, hrsg. von Ferdinand Seibt, München 1978, S. 87–101

Machilek 1979 – Franz Machilek, Dedicationes ecclesiae sancti Sebaldi. Die mittelalterlichen Kirch- und Altarweihen bei St. Sebald in Nürnberg, in: 600 Jahre Ostchor St. Sebald 1379–1979, hrsg. von Helmut Baier, Neustadt/Aisch 1979, S. 143–159

Machikek 1984 – Franz Machilek, Markgraf Friedrich von Brandenburg-Ansbach, Dompropst zu Würzburg (1497–1536), in: Fränkische Lebensbilder 11, 1984, S. 101–139

Martin 1927 – Kurt Martin, Die Nürnberger Steinplastik im 14. Jahrhundert, Berlin 1927

Marx 1984 – Andreas Marx, Der Ostchor der Sebalduskirche, in: MVGN 71, 1984, S. 23–86

Matejcek/Pešina – Antonín Matejcek und Jaroslav Pešina, Gotische Malerei in Böhmen. Tafelmalerei 1350–1450, Prag 1950

Matouš 1975 – František Matouš, Die mittelalterliche Glasmalerei in der Tschechoslowakei (Corpus Vitrearum Medii Aevi Tschechoslowakei), Prag 1975

Mayer 1831- Moritz Maximilian Mayer, Nürnbergs Merkwürdigkeiten und Kunstschätze, Erstes Heft: Die Kirche des heiligen Sebaldus, Nürnberg 1831

Meiss 1967 – Millard Meiss, French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late XIV. Century and the Patronage of the Duke, 2 Bde., London 1967

Mende 1978 – Matthias Mende, Hans Baldung Grien. Das graphische Werk, Unterschneidheim 1978

Mende 1986 – Matthias Mende, Georg Christoph Wilder. Ein Nürnberger Zeichner des 19. Jahrhunderts (Schriftenreihe der Altnürnberger Landschaft 36), Nürnberg 1986

Mende 2000 – Matthias Mende, Albrecht Dürer – ein Künstler in seiner Stadt, Nürnberg 2000

Merkl 1999 – Ulrich Merkl, Buchmalerei in Bayern in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Spätblüte und Endzeit einer Gattung, Regensburg 1999

Messling 2011 – Anhaltische Gemaldegalerie Dessau: Handzeichnungen. Die deutschen und schweizerischen Meister der Spätgotik und der Renaissance. Kritischer Bestandskatalog 4 (Kataloge der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau 16), hrsg. von Norbert Michels, bearbeitet von Guido Messling, unter Mitwirkung von Georg Josef Dietz, Petersberg 2011

Metzger 2002 – Christof Metzger, Hans Schäufelin als Maler, Berlin 2002

Metzner 1869 – Stephan Schuler's Salbuch der Frauenkirche, veröffentlicht von J. Metzner, Curatus, in: Berichte über das Wirken und den Stand des Historischen Vereins Bamberg 32, 1869, S. I–XIV, 1–114

Meyer 1884 – Hermann Meyer, Die Schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschenkung vom 15. bis 17. Jahrhundert. Nebst Verzeichnis der Zürcher Glasmaler von 1540 an und Nachweis noch vorhandener Arbeiten derselben, Frauenfeld 1884

Meyer 1928 – Julie Meyer, Die Entstehung des Patriziats in Nürnberg, in: MVGN 27, 1928, S. 1–96

Meyer-Eisfeld (2000) – Ursula Meyer-Eisfeld, Die Glasmalerei in der St. Martha-Kirche zu Nürnberg. Ein Führer durch die Inhalte, Nürnberg o.J. (2000)

MGH, Const. – Monumenta Germaniae Historica, Leges 5. Legum sectio 4. Constitutiones et acta publica, Bd. 9: Dokumente zur Geschichte des Deutschen Reiches und seiner Verfassung, 1349; Bd 10: Dokumente zur Geschichte des Deutschen Reiches und seiner Verfassung, 1350–53, bearbeitet von Margarete Kühn, Weimar 1974–1985

Migne, PL – Patrologiae cursus completus [...] omnium SS. patrum, doctorum scriptorumque eccelsiasticorum [...], Series latina, hrsg. von Jean-Paul Migne, 221 Bde., Paris 1878–1890

Molsdorf 1968 – Wilhem Molsdorf, Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst, Graz 1968

Mosch 1952 – Liselotte Mosch, Studien zu den Glasmalereien im Erfurter Domchor, Phil. Diss. München 1952 (Ms.)

Möseneder 2010 – Zwischen Dürer und Raffael. Graphikserien Nürnberger Kleinmeister, hrsg. von Karl Möseneder, Petersberg 2010

Müllner Annalen I – Johannes Müllner, Die Annalen der Reichsstadt Nürnberg von 1623, Teil I: Von den Anfängen bis 1350, hrsg. von Gerhard Hirschmann (Quellen zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg 8), Nürnberg 1972

Müllner Annalen II – Johannes Müllner, Die Annalen der Reichsstadt Nürnberg von 1623, Teil II: 1351–1469, hrsg. von Gerhard Hirschmann (Quellen zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg 11), Nürnberg 1984

Müllner Annalen III – Johannes Müllner, Die Annalen der Reichsstadt Nürnberg von 1623, Teil III: 1470–1544, unter Mitwirkung von Walter Gebhardt bearbeitet von Michael Diefenbacher (Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg 32), Nürnberg 2003

Mummenhoff 1890/1891 – Ernst Mummenhoff, Handwerk und freie Kunst in Nürnberg, in: Bayerische Gewerbe-Zeitung 3, 1890, S. 2–8, 25–30, 265–272, 313–320, 337–344, bzw. 4, 1891, S. 193–201, 217–227 und 553–562

Mummenhoff 1891 – Ernst Mummenhoff, Das Rathaus in Nürnberg, Nürnberg 1891

Mummenhoff 1896 – Ernst Mummenhoff, Führer durch das Rathaus zu Nürnberg, Nürnberg 1896

Murr 1778 bzw. ^{2}1801 – Christoph Gottlieb von Murr, Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in des H. R. Reichs freyen Stadt Nürnberg, Nürnberg 1778, 2. erweiterte Ausgabe 1801 (Neudruck Neustadt/Aisch 1999)

Murr 1787 – Christoph Gottlieb von Murr, Von der Glasmalerei in Nürnberg, in: Journal zur Kunstgeschichte und allgemeinen Literatur 15, 1787, S. 51–59

Murr 1804 – Christoph Gottlieb von Murr, Beschreibung der Marienkirche oder Kaiserkapelle, Mariensaal genannt in Nürnberg, nebst Urkunden, Nürnberg 1804

Muther 1884 – Richard Muther, Die deutsche Bücherillustration der Gotik und Frührenaissance (1460–1530), München/Leipzig 1884

Nagler 2010 – Justine Nagler, Zwölf Taten des Hercules (1542–1548) von Sebald Beham, in: Möseneder 2010, S. 85–113
NDB – Neue deutsche Biographie, 25 Bde., Berlin 1953–2013
Neubecker 1940 – Ottfried Neubecker, Ordensritterliche Heraldik. Eine Übersicht, in: Der Herold für Geschlechter, Wappen- und Siegelkunde NF 1, 1940, S. 17–245
Neuhaus 2000 – Nürnberg. Eine europäische Stadt in Mittelalter und Neuzeit (Nürnberger Forschungen 29), hrsg. von Helmut Neuhaus, Nürnberg 2000
Neuwirth 1894 - Joseph Neuwirth, Die Junker von Prag (Studien zur Geschichte der Gothik in Böhmen 3), Prag 1894
Northemann 2011 – Yvonne Northemann, Zwischen Vergessen und Erinnern. Die Nürnberger Klöster im medialen Geflecht, Petersberg 2011
Nürnberger Künstlerlexikon – Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, hrsg. von Manfred H. Grieb, 4 Bde., München 2007
NUB 1959 – Nürnberger Urkundenbuch, bearbeitet vom Stadtarchiv Nürnberg (Quellen und Forschungen zur Geschichte der Stadt Nürnberg 1), Nürnberg 1959
Nussbaum 1985 - Norbert Nussbaum, Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik. Entwicklung und Bauformen, Köln 1985

Oberhaidacher-Herzig 1993 – Elisabeth Oberhaidacher-Herzig, Die mittelalterlichen Glasgemälde, in: Die Pfarrkirche zum hl. Stephanus in Weiten, bearbeitet von Johann Kronbichler, Karl Kubes, Elisabeth Oberhaidacher-Herzig und Herbert W. Wurster, St. Pölten 1993, S. 53–82
O'Dell-Francke 1977 – Ilse O'Dell-Francke, Kupferstiche und Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis, Wiesbaden 1977
Oettinger/Knappe 1963 – Karl Oettinger und Karl-Adolf Knappe, Hans Baldung Grien und Albrecht Dürer in Nürnberg, Nürnberg 1963
Oidtmann 1905 – Heinrich Oidtmann, Geschichte der Schweizer Glasmalerei, Sonderabdruck aus der Fach-Zeitschrift »Diamant« Glas-Industrie-Zeitung, Leipzig 1905 (Kessinger Publishing's Legacy Reprints 2010)
Oidtmann 1907 – Heinrich Oidtmann, Die Glasmalerei im alten Frankenlande, Leipzig 1907

Panofsky ^{2}1945 bzw. ^{3}1948 – Erwin Panofsky, Albrecht Dürer, 2 Bde., Princeton ^{2}1945 bzw. ^{3}1948
Parello 2008 – Daniel Parello, Die mittelalterlichen Glasmalereien in Marburg und Nordhessen (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland III,3), Berlin 2008
Parker 1926 – Karl Theodor Parker, Drawings of the Early German Schools, London 1926
Parker 1928 – Karl Theodor Parker, Guide to the woodcuts, drawings and engravings of Albrecht Dürer, London 1928
Pauli 1974 – Gustav Pauli, Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte, mit Nachträgen sowie Ergänzungen und Berichtigungen von Heinrich Röttinger (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 33, 134, 246), Baden-Baden 1974
Pechstein 1984 – Klaus Pechstein, Peter Flötner (um 1495–1546), in: Fränkische Lebensbilder 11, Neustadt/Aisch 1984, S. 91–100.
Pfeiffer 1940 – Gerhard Pfeiffer, Die Anfänge der Egidienkirche zu Nürnberg. Ein Beitrag zur ältesten Stadtgeschichte, in: MVGN 37, 1940, S. 253–308
Pfeiffer 1971 – Nürnberg – Geschichte einer europäischen Stadt, unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter hrsg. von Gerhard Pfeiffer, München 1971
Piendl 1961 – Max Piendl, Fontes monasterii S. Emmerami Ratisbonensis, in: Thurn und Taxis-Studien 1, Regensburg 1961, S. 37f., 105–107
Pilz 1972 – Kurt Pilz, Die St. Egidienkirche in Nürnberg. Ihre Geschichte und ihre Kunstwerke (Einzelarbeiten aus der Kirchengeschichte Bayerns, Fotodruckreihe des Vereins für Bayerische Kirchengeschichte 4), Nürnberg 1972
Pilz ^{3}1977 – Kurt Pilz, Die St.-Sebalduskirche in Nürnberg, Nürnberg ^{3}1977
PL s. Migne, PL
Plassmann 1994 – Otmar Plassmann, Die Zeichnungen Heinrich Aldegrevers (Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland 14), Marburg 1994
Pock 1996 – Regina Pock, Die Frauenkirche zu Nürnberg, Passau 1996
Poeschke 1985 – Joachim Poeschke, Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien, München 1985
Poeschke 2003 – Joachim Poeschke, Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280–1400, München 2003
Prangerl 1878 – Das Buch der Malerzeche in Prag, hrsg. von Matthias Prangerl, mit Beiträgen von Alfred Woltmann (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance XIII), Wien 1878 (Neudruck Osnabrück 1970)

Rackham 1936 – Bernard Rackham, Victoria and Albert Museum, Department of Ceramics: A Guide to the Collections of Stained Glass, London 1936
RDK – Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, begonnen von Otto Schmitt, hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Stuttgart 1937ff., München 1972ff.
Rée 1900 – Paul Rée, Nürnberg. Entwicklung seiner Kunst bis zum Ausgange des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1900
Rée 1907 – Paul Rée, Nürnberg (Berühmte Kunststätten 5), Leipzig 1907
Regesta Boica – Regesta sive rerum Boicarum autographa ad annum usque MCCC, bearbeitet von Karl H. Lang, M. Frhr. von Freyberg, Theodor Rudhart, 13 Bde., München 1822–1854
Regesta Imperii – Die Regesten des Kaiserreichs unter Kaiser Karl IV. (1346–1378), aus dem Nachlasse Johann Friedrich Böhmers hrsg. und ergänzt von Alfons Huber (Regesta Imperii VIII), Innsbruck 1877 (Nachdruck Hildesheim 1968).
Rehm 1999 – Sabine Rehm, Spiegel der Heilsgeschichte. Typologische Bildzyklen in der Glasmalerei des 14. bis 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum (Europäische Hochschulschriften Reihe XXVIII: Kunstgeschichte 349), Frankfurt/Main et al. 1999
Reicke 1926 – Siegfried Reicke, Stadtgemeinde und Stadtpfarrkirche der Reichsstadt Nürnberg im 14. Jahrhundert. Eine rechtsgeschichtliche Untersuchung, in: MVGN 26, 1926, S. 1–110
Reimann 1944 – Arnold Reimann, Die älteren Pirckheimer. Geschichte eines Nürnberger Patriziergeschlechts im Zeitalter des Frühhumanismus, Leipzig 1944
Ress 1959 – Die Kunstdenkmäler von Bayern, Regierungsbezirk Mittelfranken VIII: Stadt Rothenburg o. d. T., Kirchliche Bauten bearbeitet von Anton Ress, München 1959
Rettberg 1846 – Ralf von Rettberg, Nürnberger Briefe zur Geschichte der Kunst, Hannover 1846

Rettberg 1854 – Ralf von Rettberg, Nürnberg's Kunstleben in seinen Denkmalen dargestellt. Ein Führer für Einheimische und Fremde, Stuttgart 1854
Richter 1982 – Christa Richter, Rezension von Drachenberg 1980, in: Kunstwissenschaftliche Beiträge, Beilage zur bildenden Kunst 11, 1982, S. 14f.
Richter 1993 – Christa Richter, Die mittelalterlichen Glasmalereien in Mühlhausen/Thüringen (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland XVI), Berlin 1993
Rösch 2004 – Bernhard Rösch, Spätmittelalterliche Bauplastik in Franken und am Mittelrhein 1280–1450. Entwicklung, Stil und Werkstätten (Schriften zur Kunstgeschichte 4), Hamburg 2004
Röttinger 1926 – Heinrich Röttinger, Dürers Doppelgänger (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 235), Straßburg 1926
Röttinger 1927 – Heinrich Röttinger, Handzeichnungen des Hans Süß von Kulmbach, in: Münchner Jb. für bildende Kunst NF 4, 1927, S. 8–19
Roller 1999 – Stefan Roller, Nürnberger Bildhauerkunst der Spätgotik. Beitäge zur Skulptur der Reichsstadt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, München/Berlin 1999
Roller 2004 – Stefan Roller, Die Nürnberger Frauenkirche und ihr Verhältnis zu Gmünd und Prag, in: Parlerbauten. Architektur, Skulptur, Restaurierung. Internationales Parler-Symposium, Schwäbisch Gmünd 2001 (Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Arbeitsheft 13), Stuttgart 2004, S. 229–238
Rosenthal-Metzger 1931 – Julie Rosenthal-Metzger, Das Augustinerkloster in Nürnberg, in: MVGN 30, 1931, S. 1–105
Roth 1808 – Johann Ferdinand Roth, Von der fränkischen Glasmalerei in Nürnberg, in: Der Neue Teutsche Merkur 8, 1808, S. 254
Roth 1988 – Michael Roth, Die Zeichnungen des »Meisters der Coburger Rundblätter«, Phil. Diss. Berlin 1988 (Ms.)
Rowlands/Bartrum 1993 – John Rowlands, with the assistance of Giulia Bartrum, Drawings by German Artists and Artists from German-Speaking Regions of Europe in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: The Fifteenth Century and the Sixteenth Century by Artists born before 1530, 2 Bde., London 1993
Rupprich 1956 – Dürer – Schriftlicher Nachlass, I, hrsg. von Hans Rupprich, Berlin 1956

Sandrart 1675 – Joachim Sandrart, Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, I, Nürnberg 1675
Schädler-Saub 2000 – Ursula Schädler-Saub, Gotische Wandmalereien in Mittelfranken. Kunstgeschichte, Restaurierung, Denkmalpflege (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 109), München 2000
Schaper 1979 – Christa Schaper, Bürger in der Verantwortung. Die Kirchenpfleger von St. Sebald, in: 600 Jahre Ostchor St. Sebald, Nürnberg 1979, S. 160–176
Schauerte 2001 – Thomas Ulrich Schauerte, Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I. – Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers, München/Berlin 2001
Schenk zu Schweinsberg 1927 – Eberhard Frhr. Schenk zu Schweinsberg, Eine ausgeführte Scheibe aus dem Nürnberger Benediktzyklus, in: Berliner Museen. Berichte aus den Preußischen Kunstsammlungen. Beiblatt zum Jb. der Preußischen Kunstsammlungen 48, Heft 2, 1927, S. 34–36
Scherer 1902 – Valentin Scherer, Die Ornamentik bei Albrecht Dürer (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 38), Straßburg 1902
Schiller 1980, ³1981, ²1983, ²1986, ²1988 – Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst. I: Inkarnation – Kindheit – Taufe – Versuchung – Verklärung – Wirken und Wunder Christi, Gütersloh ³1981; II: Die Passion Jesu Christi, Gütersloh ²1983; III: Die Auferstehung und Erhöhung Christi, Gütersloh ²1986; IV,1: Die Kirche, Gütersloh ²1988; IV,2: Maria, Gütersloh 1980
Schilling 1925 – Edmund Schilling, Altdeutsche Handzeichnungen aus der Sammlung Johann Friedrich Lahmann, München 1925
Schilling 1929 – Edmund Schilling, Nürnberger Handzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts (Die Meisterzeichnung III), Freiburg 1929
Schinnerer 1908 – Johannes Schinnerer, Die kirchliche Glasmalerei zur Zeit der Spätgotik und Frührenaissance in Nürnberg, Phil. Diss. München 1907, München 1908
Schinnerer 1909/10 – Johannes Schinnerer, Die monumentale Glasmalerei zur Zeit der Frührenaissance in Nürnberg, in: Die christliche Kunst 6, 1909/10, S. 238–244, 246–248, 251f., 324–336, 338
Schinnerer 1913 – Johannes Schinnerer, Wolfgang Katzenheimer von Bamberg, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 6, 1913, S. 318–326
Schleif 1990 – Corine Schleif, Donatio et Memoria. Stifter, Stiftungen und Motivationen an Beispielen aus der Lorenzkirche in Nürnberg (Kunstwissenschaftliche Studien 58), München/Berlin 1990
Schmidt 1969 – Gerhard Schmidt, Malerei bis 1450. Tafelmalerei – Wandmalerei – Buchmalerei, in: Gotik in Böhmen, hrsg. von Karl M. Swoboda, München 1969, S. 167–321
Schmidt 1970 – Gerhard Schmidt, Peter Parler und Heinrich IV. Parler als Bildhauer, in: Wiener Jb. für Kunstgeschichte 23, 1970, S. 108–153 (Nachdruck in: Schmidt 1992, S. 175–228)
Schmidt 1975 – Gerhard Schmidt, Zur Datierung des »kleinen« Bargello-Diptychons und der Verkündigungstafel in Cleveland, in: Études d'art français offertes à Charles Sterling, Paris 1975, S. 47–63 (Nachdruck in: Schmidt 2005, II, S. 199–213, mit einem Nachtrag von 2003, S. 213f.)
Schmidt 1975a – Christa Schmidt, Glasfenster im Naumburger Dom, Berlin 1975
Schmidt 1988 – Gerhard Schmidt, Rezension von Drachenberg 1980/83, in: ZfKg 51, 1988, S. 445–450
Schmidt 1992 – Gerhard Schmidt, Gotische Bildwerke und ihre Meister, 2 Bde., Wien/Köln/Weimar 1992
Schmidt 2005 – Gerhard Schmidt, Malerei der Gotik. Fixpunkte und Ausblicke, I. Malerei der Gotik in Mitteleuropa, II. Malerei der Gotik in Süd- und Westeuropa / Studien zum Herrscherporträt, hrsg. von Martin Roland, Graz 2005
Schmitz 1913 – Hermann Schmitz, Die Glasgemälde des Königlichen Kunstgewerbe-Museums in Berlin, 2 Bde., Berlin 1913
Schmitz 1919 – Josef Schmitz, Die Erhaltung des Volckamerfensters in St. Sebald in Nürnberg, in: Die Denkmalpflege 21, 1919, S. 105–107
Schmitz 1923 – Hermann Schmitz, Deutsche Glasmalereien der Gotik und Renaissance: Rund- und Kabinettscheiben (Sammelbände zur Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes 4), München 1923
Schneemelcher 1989/1990 – Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, hrsg. von Wilhelm Schneemelcher, begründet von Edgar Hennecke, I: Evangelien, Tü-

bingen [6]1990, II: Apostolisches, Apokalypsen und Verwandtes, Tübingen [5]1989
Schnelbögl 1962 – Julia Schnelbögl, Die Reichskleinodien in Nürnberg 1424–1523, in: MVGN 51, 1962, S. 78–159
Schoch 2002 – Rainer Schoch, »Archetypus triumphantis Romae«. Zu einem gescheiterten Buchprojekt des Nürnberger Frühhumanismus, in: 50 Jahre Sammler und Mäzen (Gedenkschrift für Otto Schäfer), Schweinfurt 2002, S. 261–298
Schoch/Mende/Scherbaum 2001–2004 – Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, 3 Bde., bearbeitet von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum, München/Berlin/London/New York 2001, 2002, 2004
Schöffel 1934 – Paul Schöffel, Nürnberger in Kanzleidiensten Karls IV., in: MVGN 32, 1934, S. 47–68
Schöler 1975 – Eugen Schöler, J. Siebmachers großes Wappenbuch, Band F: Historische Familienwappen in Franken, Neustadt/Aisch 1975
Scholz 1991 – Hartmut Scholz, Entwurf und Ausführung. Werkstattpraxis in der Nürnberger Glasmalerei der Dürerzeit (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland, Studien I), Berlin 1991
Scholz 1991a – Hartmut Scholz, Zur Chronologie der ursprünglichen Chorverglasung des Ulmer Münsters, in: Ulm und Oberschwaben 47/48, 1991, S. 9–71
Scholz 1991b – Hartmut Scholz, Export oder Filiation. Auftragsvermittlung durch die Werkmeister spätmittelalterlicher Bauhütten am Beispiel Ulmer Glasmalerei-Exporte, in: Corpus Vitrearum, Tagung für Glasmalereiforschung, 16. Internationales Colloquium in Bern 1991, hrsg. von der Kommission für das Corpus Vitrearum in der Schweiz, Bern/Stuttgart 1991, S. 49–53
Scholz 1994 – Hartmut Scholz, Die mittelalterlichen Glasmalereien in Ulm (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland I,3), Berlin 1994
Scholz 1995 – Hartmut Scholz, Dürer et la genèse du vitrail monumental de la Renaissance à Nuremberg, in: Revue de l'Art 107, 1995, S. 27–43
Scholz 1995a – Hartmut Scholz, Die Straßburger Werkstattgemeinschaft. Ein historischer und kunsthistorischer Überblick, in: Kat. Ausst. Ulm 1995, S. 13–26
Scholz 1998 – Hartmut Scholz, La bottega di Veit Hirsvogel - Modi di produzione e sviluppo della pittura su vetro a Norimberga al tempo di Dürer, in: La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento, a cura di R. Cassanelli, Storia dell'Arte Europea 5, Milano 1998, S. 155–174 (in deutscher Übersetzung: Die Werkstatt des Nürnberger Stadtglasers Veit Hirsvogel, in: Künstlerwerkstätten der Renaissance, Geschichte der Europäischen Kunst 5, Zürich/Düsseldorf 1998, S. 155–173)
Scholz 2000 – Hartmut Scholz, Monumental Stained Glass in Southern Germany in the Age of Dürer, in: Kat. Ausst. Los Angeles/Saint Louis 2000, S. 17–42
Scholz 2002 – Hartmut Scholz, Die mittelalterlichen Glasmalereien in Mittelfranken und Nürnberg extra muros (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland X,1), 2 Bde., Berlin 2002
Scholz 2004 bzw. [2]2009 – Hartmut Scholz, Nürnberg St. Sebald: Die mittelalterliche Farbverglasung, in: Die Glasmalereifenster des 14.–16. Jahrhunderts an der Kirche St. Sebald in Nürnberg. Bewertung zurückliegender Erhaltungsmaßnahmen / Evaluierung schadstoffvermindernder Schutzmaßnahmen an den spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen [...] Glasfenstern (Ein Forschungsprojekt gefördert von der Deutschen Bundesstiftung Umwelt), Nürnberg/Fürth 2004, S. 18–29 (unveränderter Wiederabdruck in: Sicherung und Erhalt 2009)
Scholz 2004a – Hartmut Scholz, Bamberger Glasmaler in der Werkstatt Michael Wolgemuts? Zur ehemaligen Kreuzgangsverglasung des Nürnberger Klaraklosters, in: Glas. Malerei. Forschung. Internationale Studien zu Ehren von Rüdiger Becksmann, hrsg von Hartmut Scholz, Ivo Rauch und Daniel Hess, Berlin 2004, S. 231–244
Scholz 2005 – Hartmut Scholz, Eine Glasgemälde-Stiftung der Behaim aus dem Nürnberger Dominikanerinnenkloster St. Katharina. Die kurze Geschichte einer Wiederentdeckung, in: Glasmalerei im Kontext 2005, S. 274–281
Scholz 2005a – Hartmut Scholz, Albrecht Dürer und das mosesfenster in St. Jakob in Straubing, Vorabdruck Berlin 2005 bzw. ZDVfKw 59/60, 2005/06, S. 219–242
Scholz 2007 – Hartmut Scholz, St. Sebald in Nürnberg, mit Aufnahmen von Rüdiger Tonojan, Rafael Toussaint und Rainer Wohlrabe (Meisterwerke der Glasmalerei 3), Regensburg 2007
Scholz 2009a – Hartmut Scholz, Prag oder Nürnberg? Die Luxemburger Fensterstiftungen in Nürnberg und Franken und die Frage ihrer künstlerischen Verortung, in: Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext, hrsg. von Jiří Fajt und Andrea Langer, München/Berlin 2009, S. 221–233
Scholz 2009b – Hartmut Scholz, »Sind überauß schöne Stückh, gewiß AD Invention, wie auch das Leben Benedicti uff solche arth im Creutzgang, ao. 1501 gemahlt«. Zur Überlieferung des Benediktzyklus in den Kreuzgangsfenstern des Nürnberger Egidienklosters, in: Dürer-Foschungen 2, Nürnberg 2009, S. 193–226
Scholz 2010 – Hartmut Scholz, Der »Benediktzyklus«. Ein besonderer Fall von Serienproduktion in der Nürnberger Glasmalerei der Dürerzeit, in: Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München 26), hrsg. von Wolfgang Augustyn und Ulrich Söding, Passau 2010, S. 253–278
Scholz 2011 – Hartmut Scholz, Farbverglasung, in: St. Lorenz in Nürnberg, hrsg. von der Evang.-Luth. Kirchengemeinde St. Lorenz, Lindenberg im Allgäu 2011, S. 68–93
Schramm 1920–1943 – Albert Schramm, Der Bilderschmuck der Frühdrucke, 23 Bde., Leipzig 1920–1943
Schramm/Fillitz 1978 – Percy Ernst Schramm, Hermann Fillitz, in Zusammenarbeit mit Florentine Mütherich, Denkmale der deutschen Könige und Kaiser, II. Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Rudolf I. bis Maximilian I. 1273–1519, München 1978
Schreyl 1990 – Karl Heinz Schreyl, Hans Schäufelein. Das druckgraphische Werk, Nördlingen 1990
Schuhmann 1980 – Günther Schumann, Die Markgrafen von Brandenburg-Ansbach. in: JHVM 19, Ansbach 1980
Schulz 1905 – Fritz Traugott Schulz, Eine Nürnberger Hauskapelle, in: Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum 1905, S. 57–62
Schulz 1905a – Otto Schulz, Die Wiederherstellung der St. Sebaldkirche in Nürnberg 1888–1905, Nürnberg 1905
Schulz 1906 – Otto Schulz, Die Wiederherstellung der St. Sebaldkirche in Nürnberg 1888–1905, in: MVGN 17, 1906, S. 246–280

Schulz 1908–1933 – Fritz Traugott Schulz, Nürnbergs Bürgerhäuser und ihre Ausstattung, I, Teil 1 und 2: Das Michmarktviertel, Leipzig/Wien 1908–1933
Schurr 2003 – Marc Carel Schurr, Die Baukunst Peter Parlers, Ostfildern 2003
Schütz 1994 – Karl Schütz, Baugeschichte und Ausstattung der Allerheiligenkapelle, in: Albrecht Dürer im Kunsthistorischen Museum, Wien 1994, S. 15–18
Schwemmer 1949 – Wilhelm Schwemmer, Aus der Geschichte der Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg, in: MVGN 40, 1949, S. 97–206
Schwemmer 1961 – Wilhelm Schwemmer, Die Bürgerhäuser der Nürnberger Altstadt aus reichsstädtischer Zeit. Erhaltener Bestand der Sebalder Seite (Nürnberger Forschungen 6), Nürnberg 1961
Schwemmer 1962 – Wilhelm Schwemmer, Das Mäzenatentum der Nürnberger Patrizierfamilie Tucher vom 14.–18. Jahrhundert, in: MVGN 51, 1962, S. 18–59
Schwemmer 1978 – Wilhelm Schwemmer, Zwei Fresken der Luxemburger in Nürnberg, in: Blätter für deutsche Landesgeschichte 114, 1978, S. 539–545
Schwemmer 1979 – Wilhem Schwemmer, Veränderungen der St. Sebalduskirche vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, in: 600 Jahre Ostchor St. Sebald 1379–1979, hrsg. von Helmut Baier, Nürnberg 1979, S. 32–51
Seeberg 1869 – J. Seeberg, Die beiden Juncker von Prag. Dombaumeister um 1400. Eine kunsthistorische Darstellung, in: Archiv für die zeichnenden Künste 15, 1869, S. 160–223
Seeger 1993 – Ulrike Seeger, Der Ostchor der Nürnberger Pfarrkirche St. Sebald – Popularisierung eines Heiligen, in: Architectura 22, 1993, S. 35–46
Seibt 1978 – Kaiser Karl IV. Staatsmann und Mäzen, hrsg. von Ferdinand Seibt, München 1978
Seyboth 1987 – Reinhard Seyboth, Markgraf Georg von Ansbach-Kulmbach und die Reichspolitik, in: JFL 47, 1987, S. 35–81
Seyboth 1998 – Reinhard Seyboth, Markgraf Georg (der Fromme) von Brandenburg-Ansbach (1484–1543), in: Fränkische Lebensbilder 17, 1998, S. 43–71
Seyler 1976 – Johann Siebmacher, Die Wappen der Bistümer und Klöster, bearbeitet von Gustav A. Seyler, Nürnberg 1881/82 (Nachdruck Neustadt/Aisch 1976)
Seznec 1953 – Jean Seznec, The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art, New York 1953
Sherrill 1927 – Charles H. Sherrill, Stained Glass Tours in Germany, Austria and the Rhine Lands, London 1927
Sicherung und Erhalt 2009 – Sicherung und Erhalt der Glasmalereifenster des 14.–16. Jahrhunderts an den Kirchen St. Sebald und St. Lorenz sowie der Frauenkirche in Nürnberg: I. DBU Forschungsprojekt an St. Sebald. Bewertung zurückliegender Erhaltungsmaßnahmen; II. Umsetzung und vergleichende Bewertung aktueller Schutzmaßnahmen an den Kirchen St. Sebald, St. Lorenz sowie der Frauenkirche in Nürnberg, hrsg. von der Bauhütte St. Sebald, Nürnberg e.V., Stuttgart 2009
Sighart 1862/63 – Joachim Sighart, Geschichte der Bildenden Künste im Königreich Bayern. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, 2 Bde., München 1862/63
Simon 1978 – Petra Simon, Die Fünfzehn Zeichen in der Handschrift Nr. 215 der Gräflich von Schönborn'schen Bibliothek zu Pommersfelden, München 1978
Sitzmann 1949 – Karl Sitzmann, Das Markgrafenfenster in Nürnberg und das Bamberger Rosenkranzbild, in: Heimatbote 9 (Beilage zur Fränkischen Presse), Bayreuth 1949, 2 Seiten o. Pag.
Smith 1983 – Jeffrey Chips Smith, Nuremberg. A Renaissance City, 1500–1618, Austin/Texas 1983
Spindler 1997 – Handbuch der bayerischen Geschichte III,1: Geschichte Frankens bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, begründet von Max Spindler, neu herausgegeben von Andreas Kraus, München ^{3}1997
Springer 1890/91 – Jaro Springer, Die Glasgemälde der Landauer'schen Kapelle, in: Kunstchronik NF 2, 1890/91, Sp. 145–148
Stadtlexikon Nürnberg 1999 – Stadtlexikon Nürnberg, hrsg von Michael Diefenbacher und Rudolf Endres, Nürnberg 1999
Stadler 1936 – Franz Stadler, Hans von Kulmbach, Wien 1936
Stafski 1968 – Heinz Stafski, Die Bildwerke im Hochaltar der Zwickauer Marienkirche. Ein Beitrag zur künstlerischen Herkunft des Veit Stoß, in: ZDVfKw 22, 1968, S. 149–177
Stange 1934 - Alfred Stange, Deutsche Malerei der Gotik, I: Die Zeit von 1250 bis 1350, München/Berlin 1934
Stange 1936 - Alfred Stange, Deutsche Malerei der Gotik, II: Die Zeit von 1350 bis 1400, München/Berlin 1936
Stange 1958 – Alfred Stange, Deutsche Malerei der Gotik IX: Franken, Böhmen, Thüringen und Sachsen in der Zeit von 1400 bis 1500, München/Berlin 1958
Stange 1978 – Alfred Stange, Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, III: Franken, hrsg. von Norbert Lieb, bearbeitet von Peter Strieder und Hanna Härtle, München 1978
Stegmann 1898 – Hans Stegmann, Aus der Glasgemäldesammlung des Germanischen Nationalmuseums: I. Die Arbeiten der Schweizer Glasmaler für Nürnberg und ihr Einfluss, in: Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum 1898, S. 113–125
Stolz 1986 – Georg Stolz, St. Lorenz – Wappen in Fülle. Wappenkunde – Wappenkunst – Wappenrecht, in: MVzE NF 31, 1986, S. 3–55
Stolz 2007 – Georg Stolz, Veni Sancte Spiritus. Spitalkapelle – Schatzkammer – Pfarrkirche – Haus zum Heiligen Geist, in: MVzE NF 56, 2007, S. 3–66
Strauss 1974 – Walter L. Strauss, The Complete Drawings of Albrecht Dürer, 6 Bde., New York 1974
Strieder 1992 – Peter Strieder, Commnio Sanctorum. Albrecht Dürers »Anbetung der Heiligen Dreifaltigkeit« für die Kapelle im Zwölfbruderhaus des Matthäus Landauer, in: Brückenschlagen – Bridgebuilding 1902–1992 (FS für Ferdinand Eckhardt), hrsg. von Claus Pese, Nürnberg 1992, S. 83–104
Strieder 1993 – Peter Strieder, Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550, Königstein im Taunus 1993
Stromer 1964 – Wolfgang von Stromer, Eine gesellige Versammlung des Nürnberger Rates in Ulrich Stromers Haus und der Aufenthalt Kaiser Karls IV. in Nürnberg im Jahre 1358, in: MVGN 52, 1964, S. 54–64.
Stromer 1965 – Wolfgang von Stromer, Handel und Geschäfte der Mendel von 1305 bis 1449, in: Das Hausbuch der Mendelschen Zwölfbruderstiftung zu Nürnberg. Deutsche Handwerkerbilder des 15. und 16. Jahrhunderts, hrsg. von Wilhelm Treue et. al., 2 Bde., München 1965

Stromer 1978 – Wolfgang von Stromer, Die Metropole im Aufstand gegen König Karl IV. Nürnberg zwischen Wittelsbach und Luxemburg Juni 1348–September 1349, in: MVGN 65, 1978, S. 55–90

Stromer 1979 – Wolfgang von Stromer, Die Fensterstiftungen des Sebalder Ostchors, in: 600 Jahre Ostchor St. Sebald 1379–1979, hrsg. von Helmut Baier, Nürnberg 1979, S. 80–93

Suckale 1993 – Robert Suckale, Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern, München 1993

Suckale 2009 – Robert Suckale, Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer, 2 Bde., Petersberg 2009

Swarzenski 1936 – Hanns Swarzenski, Die lateinischen illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau, 2 Bde., Berlin 1936

Terey 1894–1896 – Gabriel von Terey, Die Handzeichnungen des Hand Baldung gen. Grien, 3 Bde., Straßburg 1894–1896

Thausing 1876, ²1884 – Moritz Thausing, Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst, Leipzig 1876 bzw. ²1884

Thieme/Becker – Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, hrsg. von Hans Vollmer, 37 Bde., Leipzig 1907-1950

Thode 1891 – Henry Thode, Die Malerschule von Nürnberg im 14. und 15. Jahrhundert in ihrer Entwicklung bis auf Dürer, Frankfurt/M. 1891

Tietze/Tietze-Conrat 1928, 1937/38 – Hans Tietze und Erika Tietze-Conrat, Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers. I: Der junge Dürer, Augsburg 1928; II: Der reife Dürer (2 Teilbde.), Basel/Leipzig 1937/38

Timann 1993 – Ursula Timann, Untersuchungen zu Nürnberger Holzschnitt und Briefmalerei in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Münster/Hamburg 1993

Tischendorf ²1876 – Constanztinus de Tischendorf, Evangelia Apocrypha adhibitis plurimis codicibus Graecis et Latinis maximam partem nunc primum consultis atque ineditorum copia insignibus, Leipzig ²1876 (Nachdruck Hildesheim u.a. 1987)

Treue 1965 – Das Hausbuch der Mendelschen Zwölfbruderstiftung zu Nürnberg. Deutsche Handwerkerbilder des 15. und 16. Jahrhunderts, hrsg. von Wilhelm Treue et. al., 2 Bde., München 1965

Ulrich 1979 – Eva Ulrich, Studien zur Nürnberger Glasmalerei des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Die drei mittleren Chorfenster von St. Lorenz und die Werkstatt des Michael Wolgemut (Erlanger Studien 23), Erlangen 1979

Van Treeck/Hör 2009 – Peter van Treeck und Martha Hör, Bewertung zurückliegender Erhaltungsmaßnahmen an den Glasmalereifenstern, in: Sicherung und Erhalt 2009, S. 30–49

VL – Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, begründet von Wolfgang Stammler, fortgeführt von Karl Langosch, 2., völlig neu bearbeitete Auflage, hrsg. von Kurt Ruh, 14 Bde., Berlin/New York 1978ff.

VL Deutscher Humanismus 1480–1520 – Verfasserlexikon Deutscher Humanismus 1480–1520, hrsg. von Franz Josef Worstbrock, I. (A–K), Berlin/New York 2005–2008, II. (1. Lieferung L–M), Berlin/New York 2009

Vogt 1900 – Wilhelm Vogt, Geschichte des Landauer Zwölfbruderhauses, Nürnberg 1900

Waagen 1843 – Friedrich Waagen, Kunstwerke und Künstler im Erzgebirge und in Franken, I, Leipzig 1843

Warburg 1932 – Aby Warburg, Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der heidnischen Antike: kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance, mit einem Anhang unveröffentlichter Zusätze, 2 Bde., Leipzig 1932

Weech 1863 – Erasmus Schürstabs Geschlechterbuch. Ein Beitrag zur Geschichte der Stadt Nürnberg im 14. und 15. Jahrhundert, hrsg. von Friedrich von Weech, in: JHVM 31, 1863, Beilage III, S. 39–84

Weilandt 2007 – Gerhard Weilandt, Die Sebalduskirche in Nürnberg. Bild und Gesellschaft im Zeitalter der Gotik und Renaissance (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 47), Petersberg 2007

Weilandt 2009 – Gerhard Weilandt, Das Hochaltarretabel der Nürnberger Frauenkirche. Ein Hauptwerk der Kunst um 1400. Standortstudien V, in: Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext, hrsg. von Jiří Fajt und Andrea Langer, München/Berlin 2009, S. 196–220

Weinberger 1921 – Martin Weinberger, Nürnberger Malerei an der Wende zur Renaissance und die Anfänge der Dürerschule (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 217), Straßburg 1921

Weiss 1984 – Dieter J. Weiss, Die Inschriften der St. Sebalduskirche zu Nürnberg. Diplomarbeit Erlangen-Nürnberg o. J. (1984) (Ms.)

Wentzel 1949 – Hans Wentzel, Glasmaler und Maler im Mittelalter, in: ZfKw 3, 1949, S. 53–62

Wentzel 1951 bzw. ²1954 – Hans Wentzel, Meisterwerke der Glasmalerei, Berlin 1951, ²1954

Wentzel 1958 - Hans Wentzel, Die mittelalterlichen Glasmalereien in Schwaben von 1200–1350 (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland I,1), Berlin 1958

Wenzelsbibel – König Wenzels Prachthandschrift der deutschen Bibel, erläutert von Horst Appuhn, mit einer Einführung von Manfred Kramer, 8 Bde., Graz 1990

Werner 1975 – Norbert Werner, Das »Hornbeck-Fenster« der Benediktuskirche zu Freising, in: Beiträge zur Kunst des Mittelalters (FS Hans Wentzel zum 60. Geburtstag), hrsg. von Rüdiger Becksmann, Ulf-Dietrich Korn und Johannes Zahlten, Berlin 1975, S. 205–218

Westlake 1894 – N. H. J. Westlake F.S.A., A History of Design in Painted Glass, IV, London/Oxford 1894

Wiegand 1934/35 – Eberhard Wiegand, Drei südostdeutsche Federzeichnungen des 14. Jahrhunderts, in: AGNM 1934/35, S. 49–56

Wiener 2006 – Claudia Wiener, Artikel »Chelidonius, Benedictus«, in: VL Deutscher Humanismus 1480–1520, I, 2006, Sp. 427–439

Wiesflecker 1971–1986 – Hermann Wiesflecker, Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit, 5 Bde., München 1971–1986

Wiesflecker 1991 – Hermann Wiesflecker, Maximilian I. Die Fundamente des habsburgischen Weltreiches, Wien/München 1991

Wilckens 1977 – Leonie von Wilckens, Der Nürnberger Prophetenteppich, 1. Nürnberg um 1380: Künstlerische Ortsbestimmung, in: AGNM 1977, S. 37–48

Wilckens 1996 – Leonie von Wilckens, Kunst in Nürnberg um 1400: eine Bilanz neuer Einblicke, in: AGNM 1996, S. 53–75

Wilckens/Weiland 1977 – Leonie von Wilckens, Erika Weiland, Der Nürnberger Prophetenteppich, in: AGNM 1977, S. 37–54

Will 1767 – Georg Andreas Will, Der Nürnbergischen Münz-Belustigungen 4. Theil, in welchem so seltne, als merkwürdige Schau- und Geld-Münzen sauber in Kupfer gestochen, beschrieben und [...] erläutert worden [...], Altdorf 1767

Williamson 2003 – Paul Williamson, Medieval and Renaissance Stained Glass in the Victoria and Albert Museum, London 2003

Winkler 1929 – Friedrich Winkler, Verkannte und unbekannte Zeichnungen des Hans von Kulmbach, in: Jb. der Preußischen Kunstsammlungen 50, 1929, S. 11–44

Winkler 1936–1939 – Friedrich Winkler, Die Zeichnungen Albrecht Dürers, 4 Bde., Berlin 1936–1939

Winkler 1942 – Friedrich Winkler, Die Zeichnungen Hans Süß von Kulmbachs und Hans Leonhard Schäufeleins, Berlin 1942

Winkler 1957 – Friedrich Winkler, Albrecht Dürer. Leben und Werk, Berlin 1957

Winkler 1959 – Friedrich Winkler, Hans von Kulmbach. Leben und Werk eines fränkischen Künstlers der Dürerzeit (Die Plassenburg 14), Bayreuth 1959

Winzinger 1970 – Franz Winzinger, Unbekannte Werke des Hans Süss von Kulmbach und des Hans Schäufelein, in: ZfKw 24, 1970, S. 61–70

Winterfeld 1979 – Dethard von Winterfeld, Der Dom in Bamberg, I: Die Baugeschichte bis zur Vollendung im 13. Jahrhundert; II: Der Befund, Bauform und Bautechnik, Berlin 1979

Witzleben 1977 – Elisabeth von Witzleben, Bemalte Glasscheiben. Volkstümliches Leben auf Kabinett- und Bierscheiben, München 1977

Woermann 1896–1898 – Karl Woermann, Handzeichnungen alter Meister im Königlichen Kupferstichkabinett in Dresden, 10 Bde., München 1896–1898

Würfel 1757 – Andreas Würfel, Diptycha Ecclesiae Egydianae, das ist: Verzeichnüß und Lebensbeschreibungen der Herren Prediger, Herren Seniorum und Herren Diaconorum, welche seit der gesegneten Reformation biß hieher an der Kirche zu St. Egydien in Nürnberg gedienet, nebst einer Beschreibung der alten und neuen Kirche gefertiget, Nürnberg 1757

Würfel 1763 – Andreas Würfel, Diptycha Ecclesiarum Norimbergensium, d.i. Beschreibung der übrigen Kirchen, Klöster und Kapellen in Nürnberg, Anhang zu: Diptycha Ecclesiae Egydianae, d.i. Verzeichnuß und Lebensbeschreibungen der Herren Prediger, Herren Senioren und Herren Diaconorum ... an der Kirche zu St. Egidien, Hl. Geist, St. Jakob, St. Marien und der übrigen Kirchen und Klöster und Capellen in Nürnberg, Nürnberg 1757 (Anhang 1763)

Würfel 1766 – Andreas Würfel, Diptychorum Ecclesiarum Norimbergensium Succinta Enucleatio, das ist Ausführliche Beschreibung aller und jeder Kirchen, Klöster, Capellen und der annoch in denenselben befindlichen merkwürdigen Monumenten, wie auch deren Siechköbel in und vor Nürnberg, Nürnberg 1766

Zander-Seidel 1985 – Jutta Zander-Seidel, »Das erbar gepent«. Zur ständischen Kleidung in Nürnberg im 15. und 16. Jahrhundert, in: Waffen- und Kostümkunde. Zeitschrift der Gesellschaft für historische Waffen- und Kostümkunde 27, 1985, S. 119–140

Zimmermann 1930/31 – E. Heinrich Zimmermann, Die Tafelmalerei. Nürnberger Malerei 1350–1450, in: AGNM 1930/31, S. 23–55, Taf. 28–195

Zimmermann 2007 – Gerd Zimmermann, Der Löwe mit dem Schrägfaden – Das Wappen der Bamberger Kirche, des Hochstiftes und des Erzbistums, in: Kat. Ausst. Bamberg 2007, S. 121–125

Zink 1968 – Fritz Zink, Die Handzeichnungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums: die Deutschen Handzeichnungen 1), Nürnberg 1968



Fig. 1. Stadtplan von Nürnberg. Hans Bien, 1620. Nürnberg, Staatsarchiv, Rst. Nürnberg, Karten und Pläne 13 (Ausschnitt).
Alle öffentlichen Bauten, die im vorliegenden Band zur Sebalder Stadtseite (oberhalb der Pegnitz) als aktuelle und ehemalige Glasmalereistandorte behandelt werden, sind auf dem Plan durch Miniaturansichten hervorgehoben: St. Sebald als dominanter Kirchenbau, südwestlich davon die Augustinerkirche St. Veit, im Osten unmittelbar benachbart das Rathaus, es folgt im Norden das Dominikanerkloster St. Maria, im Nordosten das Benediktinerkloster St. Egidien, im Zentrum am Marktplatz die Frauenkirche und direkt am Fluss mit Ausdehnung auf die Insel Schütt das Heilig-Geist-Spital. Nicht eingetragen ist die Landauer'sche Allerheiligenkapelle und das Tucherschloss, beide nordöstlich von St. Egidien, sowie das Haus zum Goldenen Schild im Milchmarktviertel nördlich von St. Sebald.

KUNSTGESCHICHTLICHE EINLEITUNG

Nachstehende Einleitung bietet den zweiten Teil einer auf insgesamt vier Bände verteilten knappen Gesamtschau zur Glasmalerei des Mittelalters und der frühen Neuzeit in Nürnberg und der von der Reichsstadt dominierten Region Mittelfranken[1]. Hinsichtlich der historischen Voraussetzungen und Entwicklungen sei daher neben grundlegender Literatur zur Geschichte Nürnbergs[2] auf die bereits im ersten Teilband gegebene zusammenfassende Darstellung verwiesen, der auch eine Forschungsgeschichte zur Nürnberger Glasmalerei vorangestellt ist[3]. Nach einer kurzen Einführung zur Überlieferung und zur Abwägung des Erhaltenen und Verlorenen, insbesondere in der für die Entwicklung der Künste in Nürnberg entscheidenden ersten Hochkonjunktur ab Mitte des 14. Jahrhunderts, stehen im vorliegenden Band ergänzend Beobachtungen und Überlegungen im Vordergrund, die sich mit Fragen nach der Situation der in der Stadt so bezeichneten »freien Künste« Malerei, Glasmalerei, Bildhauerei und verwandter Gewerke, der großen Zahl niedergelassener Glaser (Glasmaler), der Vermittlung von Vorlagen durch Musterblätter sowie möglichen Modellen der Werkstattorganisation und -kooperation an dem weitaus umfangreichsten hier behandelten, stilistisch eng zusammengehörigen Glasmalereibestand im Ostchor von St. Sebald beschäftigen, an den sich eine regional weit gestreute veritable Großproduktion anschließen lässt. Erst vor diesem Hintergrund werden anschließend die künstlerischen Zusammenhänge der einzelnen Denkmalsgruppen resümiert, wobei als Spezifikum der Sebalder Stadtseite bald nach 1400 und bis um 1480 eine erstaunlich große Lücke der Überlieferung klafft, bevor ab Ende des 15. Jahrhunderts wieder ein umfangreicher, hochbedeutender Bestand auf uns gekommen ist, der eine zweite Hochphase Nürnberger Glasmalerei unter maßgeblicher Beteiligung Albrecht Dürers und des Nürnberger Stadtglasers Veit Hirsvogel markiert.

Zur Überlieferung

Kaum ein zweiter Ort im Heiligen Römischen Reich bietet hinsichtlich der Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte von Kunststiftungen vergleichbar günstige Bedingungen wie Nürnberg, wo nicht nur ein Großteil der Aufträge – gerade im Bereich der Glasmalerei – einer relativ geschlossenen privilegierten Gruppe ratsfähiger Geschlechter zu verdanken ist, sondern von diesen, zum Teil bis heute blühenden Familien auch über die Jahrhunderte hinweg instand gehalten bzw. erneuert wurde[4]. Fensterrechte, die einmal von den führenden Familien der Stadt erworben worden waren, blieben in aller Regel in deren Besitz und verpflichteten die Nachkommen zu regelmäßiger Reparatur. Erlosch ein Geschlecht, so wurden die Rechte an dessen Fenstern auf Gesuch vom Rat der Stadt anderen Familien zugeteilt, mit der Auflage, bei der Neuverglasung durch das Anbringen eines entsprechenden Wappens an die früheren Stifter zu erinnern. Der Brauch, bei größeren Renovierungsmaßnahmen stets auch das Gedächtnis an die Voreltern zu bewahren, indem die verantwortlichen Stiftungsadministratoren neben eigenen, neu geschaffenen Allianzwappen auch die Wappen der ersten Fensterstifter erhielten bzw. historisierend erneuerten, liefert zudem von Fall zu Fall wertvolle Hinweise auf die verschiedenen Zeitschichten einer Verglasung[5]. Doch nicht allein die erhaltenen Farbfenster und Glasgemälde sind auf diese Weise zumeist recht gut dokumentiert. Die eifrige lokale Historiographie hat besonders im 17. und 18. Jahrhundert eine beträchtliche Anzahl heute verlorener Farbfenster beschrieben, wobei sich das Interesse freilich mehr auf die Wappen als Ausdruck selbstbewusster patrizischer Repräsentation richtete, als es den dargestellten heilsgeschichtlichen Themen galt. Gleiches gilt auch für die reiche Bildüberlieferung in den auf Veranlassung der Kirchenpfleger angefertigten Abzeichnungen und Abmalungen von Fenstern in der Frauenkirche und in St. Sebald, die uns in zwei Handschriften des 18. Jahrhunderts in der Merkel'schen Bibliothek vorliegen[6]. Die gleichfalls im 18.

1 CVMA Deutschland X,1: Mittelfranken und Nürnberg extra muros (2002); X,2: Nürnberg, Sebalder Stadtseite (2013); X,3: Nürnberg, Lorenzer Stadtseite (in Vorbereitung); X,4: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

2 Vgl. Chroniken, Nürnberg I–V, 1862–1874, Reicke 1926, S. 1–110; Pfeiffer 1971, Spindler [3]1997, S. 653–672, 902–929, 990–996 1028–1052, Neuhaus 2000, Kat. Ausst. Nürnberg 2000a, sowie Müllner, Annalen I–III, 1972, 1984, 2003.

3 Scholz 2002, I, S. 34–44.

4 Dies galt zumindest in reichsstädtischer Zeit (vgl. Reg. Nr. 7, 20–44). Nach dem Übergang Nürnbergs an das Königreich Bayern wurden allfällige Reparaturen an den Kultusgebäuden unter der Aufsicht der Kgl. Bayerischen Stiftungsadministration für Kultus und Unterricht aus den Mitteln der Kirchenverwaltung bestritten (Reg. Nr. 47ff.).

5 Beispiele hierfür lassen sich in St. Sebald mehrfach benennen (vgl. S. 268, 280, 287, 292f.).

6 Nürnberg, GNM, Hs. Merkel 209 und 210. Eine entsprechend reiche Abzeichnungs-Sammlung nach Glasgemälden verschiedener Nürn-

Jahrhundert angelegten *Monumenta* einzelner Patrizierfamilien, der Behaim, Haller, Imhoff und Tucher, enthalten weitgehend den auf uns gekommenen Bestand[7], was immerhin soviel besagt, dass viele frühe Fensterstiftungen in spät- bis nachmittelalterlicher Zeit bereits unansehnlich geworden und durch Blankverglasungen mit Butzen und vereinzelt eingestreuten Familienwappen ersetzt worden waren.

Ungeachtet dieser einzigartig dichten Überlieferung bietet das Erhaltene nur ein sehr lückenhaftes Bild von der ehemaligen Vielfalt Nürnberger Glasmalerei. Allein auf der Sebalder Stadtseite dürften die vom späten 12. bis zum frühen 14. Jahrhundert entstandenen Verglasungen des Egidienklosters, der staufischen Doppelkapelle St. Walpurgis auf der Burg, der älteren Bauteile von St. Sebald (Langhaus und Westchor) und des Heilig-Geist-Spitals überwiegend bereits in spätmittelalterlicher Zeit den in Nürnberg üblichen *Verneuungen* zum Opfer gefallen sein. Schmerzlich ist auch der Verlust der Erstverglasung der Frauenkirche um 1350/60, von deren überaus reizvollen Kompositionen – darunter eine überdimensionale Muttergottes im Strahlenkranz, ein thronender Salvator mundi, die Sieben Gaben des Heiligen Geistes und die Werke der Barmherzigkeit – die zeichnerische Überlieferung der im 19. Jahrhundert noch bewahrten Relikte zumindest eine Ahnung vermittelt (vgl. S. 398–402, Fig. 323, 327). Noch schwerer wiegt die völlige Unkenntnis darüber, welch ausgesuchte Bildprogramme einst in den Fenstern der verschiedenen Ordensniederlassungen, den Gotteshäusern der Augustiner, Benediktiner und Dominikaner, zu sehen gewesen waren. Chor- und Langhausfenster der altehrwürdigen, im 12. Jahrhundert errichteten, in spätgotischer Zeit (1429–1433) im Chor erneuerten Benediktinerklosterkirche St. Egidien waren spätestens mit der vernichtenden Brandkatastrophe im Juli 1696 komplett zugrunde gegangen, doch auch hier hatte, wie Ansichten und Beschreibungen des 17. Jahrhunderts verraten[8], die große Renovierungswelle der Dürerzeit, die nahezu sämtliche Kirchen und Kapellen der Reichsstadt getroffen hatte, längst ältere Vorgängerfenster durch partielle Neuverglasungen ersetzt (vgl. Kat. S. 325–327, Fig. 262). Die hochgotische Augustinerkirche St. Veit war im späten 15. Jahrhundert durch den Neubau des Langhauses erweitert worden, während der Chor von 1275 erhalten blieb. Gleichwohl wurden im Zuge der Neuausstattung auch die alten Chorfenster einer zeitgemäßen partiellen Farbverglasung von 1504 geopfert (vgl. Reg. Nr. 121). Allein die im späten 13. Jahrhundert errichtete, nach einem Großfeuer 1395/96 umfassend renovierte Dominikanerkirche scheint vor der Flut der Erneuerung verschont geblieben zu sein. Um so bedauerlicher ist es, dass die im Chor und in großen Teilen des Langhauses im 18. Jahrhundert noch weitgehend bewahrte Farbverglasung – der Zeit um 1400? – mit dem Abbruch der Kirche 1807 anscheinend so gut wie vollständig untergegangen ist, es sei denn, vereinzelte unerkannte Reste hätten mit unbekanntem Verbleib überlebt. Die Fenster waren zumeist »durch und durch gemahlet, […] mit vielen aber unerkänntlichen Figuren«, d.h. kleinteiligen Kompositionen, deren Thematik sich dem Betrachter des 18. Jahrhunderts kaum noch erschlossen hat[9].

Was außerdem an glasmalerischer Ausstattung im Bereich patrizischer Wohnkultur verlorenen gegangen ist, lässt sich mit Blick auf die wenigen überkommenen und überlieferten Beispiele aus dem Haller'schen Haus zum Goldenen Schild, im Sebalder Pfarrhof und im Tucher'schen Gartenschloss allenfalls erahnen. Selbst wenn nicht alle Anwesen der Ratsgeschlechter und reichen Kaufmannsfamilien über eine eigene Hauskapelle zur privaten Andacht verfügt haben dürften, so war doch sicher ein Großteil der Patrizierhäuser in ihren repräsentativen Räumlichkeiten, ähnlich den verschiedenen Rats- und Regimentsstuben im Rathaus, den Zunft- und Trinkstuben oder anderen öffentlichen Gebäuden, mit Glasgemälden in den Oberlichtern geschmückt[10]. Eine Besonderheit Nürnberger Wohnhäuser begüterter

berger Kirchen, leider ohne exakte Lokalisierung, in StadtBN, Nor. H. 194 (32).

7 *Monumente, Kirchenfenster, Kirchenstühle* (StadtAN, Behaim-Archiv, E 11/II, Nr. 3280); *Monumenta Halleriana* (Archiv der Frhr. Haller v. Hallerstein, Großgründlach); *Imhoff'sche Monumente* (Nürnberg, GNM, Imhoff-Archiv, Teil II, Nr. 9); *Tucher'sche Monumenta* (StadtAN, Tucher-Archiv, E 29/III, Nr. 1610).

8 StadtBN, zu Nor. H 177.

9 Vgl. die Beschreibung der Fenster bei Carbach 1733, S. 117. – Auch wenn die Geringschätzung der meist zerbrochenen Glasmalereien durch die Zeitgenossen deren Bewahrung nicht eben beförderte, wie der Schriftwechsel zu Verkauf und Abbruch der Dominikanerkirche belegt (vgl. Kat. S. 387), lassen sich doch in Einzelfällen – etwa dem von Konrad Kress um 1400 gestifteten Chorfenster – auch Anstrengungen der Nachfahren nachweisen, die von den Voreltern gestifteten *gemahlten glasscheiben* sicherzustellen, um *das Andenken an ihre religiösen Gesinnungen bey ihren Nachkommen bleibend zu erhalten* (vgl. Reg. Nr. 144). Auch der von Schwemmer 1949, S. 157, mitgeteilte Sachverhalt, die Glasgemälde der Dominikanerkirche seien nach ihrer Abnahme zunächst für eine Ausstellung der Kgl. Kunstsammlungen in München bestimmt und bereits zur Übersendung verpackt gewesen, dann aber doch zum größten Teil in Nürnberg zurückbehalten und der Städtischen Sammlung einverleibt worden, bekräftigt immerhin, dass der ehemals reiche Bestand nicht zur Gänze verloren gegangen sein kann. – Als mögliche abgewanderte Reste sei nur auf sechs durch Korrosion stark in Mitleidenschaft gezogene Scheiben eines Jüngsten Gerichts mit Fürbittern und nicht genauer bestimmbaren Szenen (der Schenkung von Reliquien und eines Weiheritus?) hingewiesen, die in den 1840er Jahren neben weiteren Resten deutscher und französischer Glasmalereien in der Pfarrkirche Wilton (Wiltshire) in England wiederverwendet wurden. Die Pfarrkirche in Wilton wurde nach 1840 von Lord Sidney Herbert of Lea errichtet, doch bislang ist kaum geklärt, auf welchem Weg, d.h. über welche Händler er die deutschen und französischen Glasmalereien erwarb. Dass die Scheiben einer Schmerzens-

Bürger waren die sog. Chörlein, Erker, die ihre einst sakrale Funktion als Hauskapelle meist verloren hatten, gleichwohl als ideales Schaufenster nach repräsentativem Fensterschmuck geradezu verlangten[11]. Das Repertoire umfasste wie immer Wappen, Heilige und biblische Historien, daneben profane Inhalte, Monatsbilder, Jahreszeiten, Jagd-, Spiel- und Turnierszenen sowie antike und allegorische Themen (vgl. Fig. 33, Kat. S. 481–498 und Abb. 330–347). Eine beträchtliche Anzahl entsprechender, zumeist in Grisaillemalerei mit Silbergelb ausgeführter Monolithscheiben des frühen 16. Jahrhunderts ungeklärter Provenienz wird heute in zahlreichen Museen der Welt, in größeren Konvoluten vor allem im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg und in der Glasgemäldesammlung der Herzöge von Sachsen-Coburg und Gotha auf Schloss Callenberg aufbewahrt[12].

Voraussetzungen, Handwerksorganisation, lokale Kunsttradition

Überblickt man den am Ort in situ erhaltenen Bestand, so kann von einer erkennbar eigenständigen lokalen Kunsttradition in Nürnberg offenbar erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts gesprochen werden. Infolge eines beispiellosen wirtschaftlichen und kulturellen Aufschwungs der Reichsstadt unter Ludwig dem Bayern und Karl IV. waren zugleich mit dem wachsenden Selbstbewusstsein und Repräsentationsbedürfnis der städtischen Oberschicht auch die besten Voraussetzungen für eine künstlerische Blütezeit geschaffen. Mit den großen Bauaufgaben der Frauenkirche (1349–1358), des Hallenchores von St. Sebald (1361–1379), der Westfassade und Langhauserweiterung von St. Lorenz (um 1353–1391) und den Neubauten der Deutschordenskirche St. Jakob (2. Hälfte 14. Jh. bis 1409), der Spitalkirchen Heilig-Kreuz (um 1354–1402) und St. Martha (1363–1385) sowie der Siechkobelkapellen St. Johannis (1377) und St. Jobst (1356) waren die Bedingungen für einen enormen Zustrom auswärtiger Handwerkskräfte und deren anhaltendes Auskommen durch die Gewährleistung einer sicheren Auftragslage in idealer Weise gegeben.

Abgesehen von der um 1330/40 entstandenen kleinen Einzelscheibe der Kreuzigung im Germanischen Nationalmuseum (MM 27), die laut ungesicherter Provenienzangabe aus dem Haus zum Goldenen Schild stammen soll, aufgrund der knienden Stifterinnen aber eher in ein Frauenkloster oder Damenstift zu lokalisieren wäre[13], reichen die ältesten erhaltenen Glasmalereien Nürnbergs – die überwiegend ornamental verglaste Westrose von St. Lorenz und die figürlichen Reste der Erstverglasung der Frauenkirche – nicht vor die Mitte des 14. Jahrhunderts zurück. Ob und inwieweit hier bereits niedergelassene Kräfte am Werk waren, ist nicht mehr zu klären. Teile der in Nürnberg und im fränkischen Raum isoliert dastehenden ältesten, um 1358 anzusetzenden Glasmalereien der Frauenkirche verraten allerdings im stilistischen und ornamentalen Bereich eine gewisse Verwandtschaft zum rund zwei Jahrzehnte früheren Thron-Salomonis-Fenster im Langhaus des Augsburger Doms (hierzu ausführlich S. 423f., Fig. 343–346). Träfe die Annahme zu, dass die Leitung der Bauhütte des Augsburger Doms ebenso wie die der Nürnberger Frauenkirche in den Händen des am Heiligkreuzmünster in Schwäbisch Gmünd beglaubigten Baumeisters Heinrich Parler von Köln gelegen hatte[14], dann freilich fänden die angedeuteten Bezüge eine recht plausible Erklärung in der Praxis der Rekrutierung künstlerischen Personals auf dem Wege der Vermittlung durch den leitenden Architekten[15]. Andererseits zählt bereits das älteste Nürnberger Handwerkerverzeichnis von 1363 in der Liste der Glaser zunächst neun, mit undatiertem Nachtrag sogar zwölf ansässige Meister, die mit Sicherheit nicht vornehmlich als schlichte Kunst- bzw. Bleiglaser gearbeitet haben[16]. Die gängige Terminologie des mittelalterlichen Kunsthandwerks macht hier keinen Unterschied zwischen

mutter und eines Hl. Bischofs aus der Tucher'schen Hauskapelle in Nürnberg nach ihrer Versteigerung 1833 über den Kunsthandel (zunächst den Münchner Händler Gottfried) ebenfalls nach Wilton gelangten, ist ein Indiz, dass auch die hier in Frage stehenden Restscheiben, die stilistisch mit der Nürnberger Werkstatt des Sebalder Mendel-Fensters und der Chorflankenfenster von St. Jakob in Rothenburg o. d. T. zu verbinden sind, ehemals im Nürnberger Raum beheimatet gewesen waren; vgl. Scholz 2002, I, S. 472–474. Die außergewöhnliche Thematik fände in einem der Chorfenster der Dominikanerkirche jedenfalls einen angemessenen Rahmen.

10 Vgl. Johannes Hamm, Wohnkultur der Renaissance, in: Hess/Hirschfelder 2010, S. 191–203, hier S. 196–198. Hierzu allgemein: Witzleben 1977, bes. S. 9–25, und Daniel Hess, Der Weg in die Stube. Zur Entwicklung und Verbreitung der Kabinettscheibe, in: Kat. Ausst. Ulm 1995, S. 42–49.

11 Hierzu jüngst Andreas Curtius, Die Hauskapelle als architektonischer Rahmen der privaten Andacht, in: Kat. Ausst. Nürnberg 2000, S. 34–48; vgl. auch: Schulz 1908–1933, passim; Erich Mulzer, Nürnberger Erker und Chörlein, Nürnberg 1965; Wilhelm Schwemmer, Das Bürgerhaus in Nürnberg, Nürnberg 1971. Die Masse der überlieferten Beispiele stammt freilich erst aus nachmittelalterlicher Zeit.

12 Essenwein ²1898, S. 16–34; Kat. Ausst. Callenberg 2003, bes. S. 82–120. Eine umfangreiche Sammlung befand sich bis zur Kriegszerstörung auch im Berliner Kunstgewerbemuseum; Schmitz 1913, I, S. 150–167, II, Nr. 191–193, 258, 265–270, 276–290.

13 In diesem Sinne zuletzt Daniel Hess in: Grossmann 2007, S. 337f.

14 Vgl. hierzu S. 396f. mit Anm. 13f.

15 Zum gleichen Phänomen an Beispielen des 15. Jahrhunderts im Umfeld des Ulmer Münsterbaus s. Scholz 1991b, S. 49–53.

16 Gümbel 1907, S. 60; die am 25. März 1363 angelegte Liste verzeichnet folgende Namen: »Hanse Glaser. H[einrich] Glaser. S[ebald] Glaser. S[ebald] Kristan. Libel glaser. Hofman glaser. Wol[fel] glaser. Miltenberger. Mertein glaser«. Ein Nachtrag nennt ferner: »H[einrich] mit den Hunten. Lewtel glaser. Hensel paternosterer«.



Fig. 2. Die Hl. Anna unterrichtet Maria im Gesang des *Gloria laus deo*, begleitet von Seraphim. Nürnberg, GNM, Inv. Nr. Hz. 38. Nürnberg(?), um 1370/80.

Glaser und Glasmaler, doch die enge Verknüpfung von Maler- und Glaserhandwerk spricht eine deutliche Sprache[17].

Im Gegensatz zu den meisten anderen oberdeutschen Städten waren die Handwerke in Nürnberg weder in Zünften organisiert, noch hatten sie Anteil am Stadtregiment. Nach dem niedergeschlagenen Handwerkeraufstand der Jahre 1348/49, der für kurze Zeit eine Zunftverfassung eingeführt hatte, war der vom engen Kreis altehrwürdiger Patriziergeschlechter beherrschte Rat noch peinlicher als zuvor darauf bedacht, etwaig aufkommende Machtansprüche der Handwerker im Keim zu ersticken und die Kontrolle über sämtliche Belange der Gewerbe, seien diese rechtlicher oder wirtschaftlicher Natur, in seiner Hand zu behalten[18]. Im Gegensatz zu den »geschworenen Handwerken«, die immerhin eine eigene Ordnung besaßen, auch wenn die geschworenen Meister stets der Aufsicht des städtischen Rugamtes unterstellt waren, galten die an kaufmännischen Interessen gemessen weniger relevanten kunsthandwerklichen Berufe des Malers, Bildhauers, Glasers usw. als sog. »freie Künste«, ohne feste Ordnung hinsichtlich Ausbildung, Tätigkeit, Anzahl der Gesellen und der Pflicht, ihre Befähigung durch Meisterstücke nachzuweisen[19]. Diese Berufe, die grundsätzlich jedermann ausüben konnte, unterstanden in allen Fragen und Problemen der Hantierung und des Wettbewerbs direkt der Entscheidungsgewalt des Rats, der zuallererst das Wohl des Gemeinwesens im Auge hatte und durch eine planmäßige Wirtschaftspolitik lenkte. Im Hinblick auf die positive Konjunktur der lokalen Kunstproduktion ist neben der anhaltend guten Auftragslage am Ort, die sich insbesondere dem wachsenden Stiftungseifer aufseiten der städtischen Führungsschicht verdankte, besonders das völlige Fehlen von Zulassungsbeschränkungen fremder Handwerker zu nennen, das den Zuzug fähiger Meister erleichterte. So verzeichnet die Meisterliste der Glaser von 1370 mit Nachträgen bis 1383 denn auch bereits 15 Aktive, eine Zahl, die sich in den erhaltenen Losungslisten der Jahre 1392, 1397 und 1400 zunächst auf 19 Steuerzahler erhöhte, bevor sich mit nachlassender Auftragslage im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts auch die Zahl der niedergelassenen Meister wieder auf weniger als zehn reduzierte[20]. Leider geben die Namen in den wenigsten Fällen Hinweise auf die Herkunft bzw. den Ort früherer Tätigkeiten der Genannten, doch über den näheren fränkisch-bayerischen Einzugsbereich, Bamberg, Langheim(?), Rothenburg, Miltenberg, Tannhausen und Eichstätt, führt ohnedies nur Österreich hinaus, wo sich für die künstlerische Verortung der Sebalder Ostchorverglasung kaum substantielles Vergleichsmaterial aufzeigen lässt[21]. Allenfalls die wenigen Reste eines Passionsfensters in der Pfarrkirche St. Stephanus im niederösterreichischen Weiten (Bistum Passau), die durch Inschrift als

17 So war beispielsweise der in den Glaserlisten von 1370 genannte Conrat glaser, ein Schwiegersohn des Meisters Heinrich, 1363 in der Liste der Maler eingeschrieben (Gümbel 1906a, S. 340), und der Maler Hans Pleydenwurff wird ein Jahrhundert später im Totengeläutbuch von St. Lorenz aufgrund seiner Doppeltätigkeit sogar als »ein claßer« geführt (Burger 1967, S. 62). Zur Doppeltätigkeit von Glas- und Tafelmalern in großen und mittleren Kunstzentren vgl. auch Scholz 1991, S. 8–14, mit zahlreichen Beispielen. – Eine übersichtliche Zusammenstellung aller in den Bürgerbüchern, Meister- und Losungslisten der Jahre 1363 bis 1442 verzeichneten Glaser auf der Grundlage von Gümbel 1906a und 1907 gibt Frenzel 1954, S. 110–113.

18 Hierzu grundlegend Mummenhoff 1890, S. 2–8, 25–30, und Lentze 1964, S. 210ff., bzw. 1967, S. 603ff.

19 Mummenhoff 1890, S. 265ff.; vgl. zusammenfassend Rainer Brandl, in: Kat. Ausst. Nürnberg/New York 1986, S. 51–60.

20 Gümbel 1907, S. 60f.; Meisterliste der Glaser, angelegt am 24. Nov. 1370: »H[einrich] Glaser, capitaneus. Hans glaser. Libel glaser. Huffmann glaserin. Wölfel glaser de Bamberg. Miltenberger. Mertein glaser. H[einrich] mit den Hunten. Lewtel glaser. Hensel paternosterer. C[onrat] glaser gener Meister Hein[rich]«. Nachtrag: »Görg glaser. Der jung Mertein. Cristoffer glaser. Rudel glaser«; Nachtrag nach 1383: »Hannse Glaser von Lankheim glaser. Vl[rich] flieser glaser. Hanns Kellner glaser. Michel Weipprecht glaser«. – In den Losungslisten der Sebalder Stadtseite erscheinen ferner 1392: »Österreicher glaser. Fritz glaser. Hans von Rotenburg glaser. Dorsch Glaser, Syghart Glaser. Ott glaser. Hanil Glaser. C[onrat] Spiegler glaser«. – In der Losungslisten



Fig. 3. Maria mit dem kindhaften Schmerzensmann auf dem Arm, Maria mit Kind. Nürnberg, GNM, Inv. Nr. Hz. 38v. Nürnberg(?), um 1370/80.



Fig. 4. Auferstandener Christus. Nürnberg, GNM, Inv. Nr. Hz. 37. Nürnberg(?), um 1370/80.

Stiftung eines 1378 verstorbenen Leutpriesters Ulricus ausgewiesen sind, verraten in Figurenstil, Typenschatz, Faltengebung und Maltechnik zum Teil so enge Übereinstimmungen mit der Luxemburger Fensterstiftung in der Stadtkirche von Hersbruck, dass hier ein wie immer gearteter Werkstattzusammenhang angenommen werden muss (vgl. Fig. 332)[22]. Da Hersbruck seinerseits gewisse motivische und maltechnische Bezüge zum Stromer-Fenster aufweist[23], ist die Frage auch für die Sebalder Chorverglasung von Belang. Über die genaueren Zusammenhänge ist kaum noch Klarheit zu gewinnen, doch könnte hier eine weitere Stimme im Konzert des mutmaßlichen Nürnberger Großbetriebs mitschwingen. Die Zeichnung eines auferstandenen Christus im Kupferstichkabinett des Germanischen Nationalmuseums aus der Zeit um 1370/80 (Fig. 4), die mit einem zweiten Blatt wahlweise als böhmisch, südostdeutsch, österreichisch oder nürnbergisch klassifiziert wurde, steht den genannten Werken erstaunlich nah und könnte tatsächlich als Musterblatt der betreffenden Werkstatt seinen Weg nach Nürnberg gefunden haben[24]. Einen Hinweis auf den Weg der Vermittlung gibt wohl der seltene ikonographische Bildtypus der Muttergottes mit dem kindhaft gebildeten Schmerzensmann auf dem Arm (Fig. 3), der auf dem zugehörigen Musterbuchblatt Hz 38 im Germanischen Nationalmuseum festgehalten ist und zuvor in der Regensburger Glasmalerei um 1370[25], in einem Wandbild in Mariapfarr/Lungau im Salzburger Land aus dem 3. Viertel des 14. Jahrhunderts[26] und bereits um 1350/60 im *Liber depictus* aus dem Mino-

von 1397 des Weiteren: »Rudel Pair glaser. H[einrich] Tanhawser junior glaser. Hartman Glaser. Hans Glaser. C[onrat] Glaser. Heintz Glaser von Eysteten«.

21 Bezieht man die Maler in diese Betrachtung ein, dann erweitert sich der Kreis im fraglichen Zeitraum um die Bischofsstädte Augsburg, Würzburg, Mainz und Münster (Gümbel 1906a und 1907).

22 Vgl. Oberhaidacher-Herzig 1993, S. 53–82, die die Weitener Passionsscheiben in Anlehnung an ikonographische Zusammenhänge mit Arbeiten der sog. Herzogenwerkstatt für Ebreichsdorf »um 1390« datiert; vgl. CVMA Österreich II,1, 1972, Abb. 691.

23 Hierzu Scholz 2009a, S. 225, wo die früher – Scholz 2002, I, S. 226–231 – vertretene isolierte Stellung der Hersbrucker Verglasung im fränkischen Raum relativiert und damit auch die postulierte Herkunft aus Prag zugunsten Nürnbergs in Frage gestellt wird.

24 Wiegand 1934/35, S. 49–56 (mit älterer Literatur): »böhmisch, um 1380«; Demus-Witternigg 1951, S. 36f.: »südostdeutschen oder österreichischen Usprungs«; Zink 1968, S. 12, Nr. 2, Hz 37: »südostdeutsch, um 1380–90«; Scholz 2002, I, S. 230: »Böhmen(?), um 1380; Musterblätter aus dem Werkstattkreis der Glasmaler«; Jiří Fajt, in: Kat. Ausst. Prag 2006, S. 125f., Nr. 32a–b: »Nürnberg, Sebald Weinschröter, um 1360«.

25 Fritzsche 1987, I, S. 282f., Abb. 487.

26 Demus-Witternigg 1951, Abb. 50.

27 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 370, fol. 1; vgl. Jiří Fajt, in: Kat. Ausst. Prag 2006, S. 125f., Nr. 32b.



Fig. 5. Geburt, Taufe und Unterrichtung König Wenzels. Ehem. Nürnberg, Moritzkapelle (Kriegsverlust). Nürnberg, um 1365 (Sebald Weinschröter?).

ritenkloster in Böhmisch-Krumau begegnet[27]. Vielleicht ist es kein Zufall, dass der Zeugdruck der Unterrichtung Marias im Gesang des *Gloria laus deo* durch ihre Mutter Anna im Beisein mehrerer »zauberhafter Vogel-Engel« (Sirenen, Seraphim?)[28], dessen Komposition eine freie Umsetzung der Vorderseite von Hz 38 darstellt (Fig. 2), denselben ornamentalen Rankengrund mit eingerollten nierenförmigen Blättern (Muster X,56) zeigt, der besonders durch die Glasmalerei Nürnberger Provenienz des letzten Jahrhundertviertels Verbreitung fand[29].

Zweifellos setzt die bei allen Unterschieden im Detail doch erstaunliche Homogenität der Nürnberger Glasmalereiproduktion im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts, die an den bedeutendsten reichsstädtischen Aufträgen in St. Sebald, St. Martha und dem näheren Nürnberger Umland (Markt Erlbach, Großhabersdorf) sowie an mehreren weiter gestreuten Exportwerken in Thüringen (Erfurt, Mühlhausen), Mittelfranken (Rothenburg o. d. T.), Schwaben (Ulm) und der Oberpfalz (Amberg) zu beobachten ist, neben der angedeuteten Personalstärke Nürnberger Glasmalerateliers eine überaus ökonomische Arbeitsweise voraus. Obwohl sich innerhalb der genannten Werke enger zusammengehörige Gruppen von anderen unterscheiden lassen (hierzu zusammenfassend besonders S. 87–90), deuten die vielfach übergreifenden Bezüge im ornamentalen Dekor, bei der Wiederverwendung von Inschriften und in maltechnischen Details doch darauf hin, dass ein Großteil der beteiligten Glasmaler Zugriff auf ein und denselben Formenfundus besaß. Dies war freilich nur dann gewährleistet, wenn eine engere Kooperation mehrerer Meister und Mitarbeiter unter einem Dach oder doch in unmittelbarer Nachbarschaft stattgefunden hat, ganz so wie es exemplarisch rund

28 Vgl. Alfons Rosenberg, Engel und Dämonen. Gestaltwandel eines Urbilds, München [2]1986, S. 32, der die Mischwesen als »Sirenen und Seraphe zugleich, die mit ihrem Himmelsgesang die Unterweisung der kindlichen Maria begleiten«, deutet.

29 Nürnberg, GNM, Inv. Nr. Gew 1159; vgl. Hampe 1897, S. 91–104, und Forrer 1913, S. 36–43. Die Echtheit des Stoffdrucks und einer zweiten, vereinfachten Variante ist umstritten; diese vorausgesetzt, wäre eine Entstehung des Stücks in Nürnberg durchaus in Betracht zu ziehen, entgegen der bisher erwogenen Herkunft aus dem Rheinland bzw. Burgund (für wichtige Hinweise habe ich Dr. Jutta Zander-Seidel, Nürnberg, herzlich zu danken).

30 Grundlegend Frankl 1956; vgl. Hartmut Scholz, Die Straßburger Werkstattgemeinschaft. Ein historischer und kunsthistorischer Überblick, in: Kat. Ausst. Ulm 1995, S. 13–26, und zusammenfassend Rüdiger Becksmann, Kooperation für den Export – Straßburger Glasmalerei, in: Kat. Ausst. Karlsruhe 2001, Katalogband, S. 140f.

31 Entsprechendes vermutete bereits Frenzel 1954, S. 102f.

100 Jahre später in der berühmten Straßburger Werkstattgemeinschaft von 1477 der Fall war – einem temporären, durch Vertrag geregelten Zusammenschluss der fünf *glasere zu Strassburg*, Peter Hemmel, Lienhart Spitznagel, Hans von Maursmünster, Theobald von Lixheim und Werner Störe, zu einer *Gemeinschaft mit glasewerck* auf genossenschaftlicher Basis, bei der die Vertragspartner zu gleichen Teilen am Gewinn beteiligt waren, im ungünstigsten Fall aber auch mit all ihrem Werkstattgut für mögliche Verluste hafteten[30]. Dass die Straßburger Glasmalergemeinschaft allein im Zeitraum eines Jahrzehnts rund um die sicher nachgewiesene vierjährige Kooperationsphase von 1477–1481 neben den arbeitsintensiven innerstädtischen Aufträgen für den Chor der Magdalenenkirche ihre Werke bis nach Frankfurt, Tübingen, Ulm, Nürnberg, Augsburg, München und weitere Standorte in Lothringen und Tirol exportierte, fordert den Vergleich mit der Nürnberger Großproduktion um 1380/90 geradezu heraus. Möglicherweise hatte der in den Nürnberger Glaserlisten von 1370 an erster Stelle genannte *Heinrich glaser capitaneus* in diesem Werkstattverbund eine leitende Funktion innegehabt[31], wie es im Fall der Straßburger Werkstattgemeinschaft häufig auch für Peter Hemmel von Andlau angenommen wurde, doch ebenso gut käme der von 1363–1385 nachgewiesene Stadtglaser *Meister Mertein* für eine führende Rolle in Betracht[32]. Weitergehende Schlüsse sind daraus freilich nicht abzuleiten, auch können wir letztlich nicht mit Sicherheit bestimmen, inwieweit wesentliche künstlerische Impulse nicht auch vonseiten der Tafel- und Wandmalerei an der Ausbildung dieser besonderen Nürnberger Glasmalerschule beteiligt gewesen waren. Gewiss beruhen die engen formalen Zusammenhänge, die sich vor allem im motivischen Vergleich der Bildarchitekturen besonders in den Fenstern der Stromer, Eisvogel, Behaim und Grabner mit den Wandgemälden der Moritzkapelle aufzeigen lassen, auf einem intensiven Austausch über die Gattungsgrenzen hinweg (Fig. 5, 11, 59, 73, 125), der sich auch auf die Tafeln des kleinen Tabernakelaltärchens aus dem Klarenkloster (Fig. 6, 7) sowie, mit Abstrichen, den großen Jakobskirchenaltar und weitere Schulwerke aus dessen Umkreis (Mengot-Epitaph, Heilsbronn) ausdehnen lässt (Fig. 126f.). Man hat all diese Malwerke einschließlich der beiden bereits erwähnten Skizzenbuchblätter im Germanischen Nationalmuseum zu-





32 Zur reich dokumentierten Beschäftigung Meister Merteins vgl. Gümbel 1928, der mit Hinweis auf die führende Rolle des späteren Stadtglasers Veit Hirsvogel als Glasmaler auch für Mertein mit einer regen Beteiligung an der Chorverglasung von St. Sebald gerechnet hat (S. 248).

Fig. 6./7. Maria und Joseph im Gespräch, Krönung Mariens aus einem Tabernakelaltärchen der Nürnberger Klarissen. Berlin, SMB, Gemäldegalerie / Frankfurt/M., Städel. Nürnberg, um 1360.

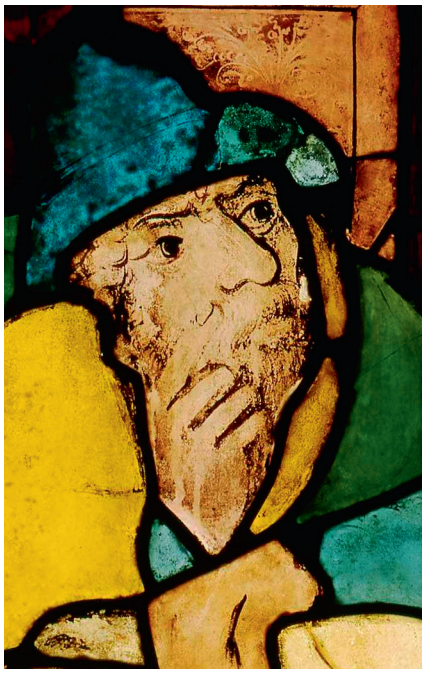


Fig. 8. Prophet Joel aus dem Stromer-Fenster (Ausschnitt). Nürnberg, St. Sebald, Chor n III, 5a. Nürnberg(?), um 1375.



Fig. 9. Halbfigur eines Propheten. Burg Karlstein, Heilig-Kreuz-Kapelle. Prag, um 1360/65 (Meister Theoderich).



Fig. 10. Apostel Matthias aus dem Stromer-Fenster (Ausschnitt). Nürnberg, St. Sebald, Chor n III, 5c. Nürnberg(?), um 1375.

letzt ohne Unterschied dem Nürnberger Bürger und Hofmaler Kaiser Karls IV., Sebald Weinschröter zugeschrieben[33]. In der Sache geht das sicher zu weit, hat aber wenigstens im Fall der im Krieg zerstörten Wandmalereien mit Szenen aus dem Leben Karls IV. und der Kindheit seines Sohnes Wenzel in der Moritzkapelle das Argument für sich, dass hier gewiss ein Auftrag des Kaisers vorlag, und wo, wenn nicht hier, wäre ein kaiserlicher Hofkünstler in Nürnberg als Ausführender gefragt gewesen[34].

Beste Beziehungen zu Kaiser Karl IV. und zum Prager Hof sind auch für die Stifterfamilie des Stromer-Fensters nachgewiesen, einem der ersten Fenster im Sebalder Ostchor mit den denkbar unmittelbarsten Parallelen zur karolinischen Hofkunst der Zeit Nikolaus Wurmsers und Meister Theoderichs[35]. Hinter den Aposteln und Propheten des Credo-Zyklus steht erkennbar das Vorbild der Figuren aus dem Luxemburger Stammbaum (ehemals Burg Karlstein) und verwandter Werke im Kreuzgang des Prager Emmausklosters, und für die markanten Kopftypen lassen sich unter den wuchtigen Patriarchenbildern der Heilig-Kreuz-Kapelle auf Burg Karlstein zum Teil überraschend enge Verwandtschaften belegen (Fig. 8, 9, 66–70). Geht man trotz dieser Prager Bezüge angesichts weiterer anzuschließender Farbfenster derselben Grundrichtung im Ostchor von St. Sebald (des Schürstab-Fensters und des Grundherr-Fensters) mit einiger Sicherheit von einer Fertigung des Stromer-Fensters in Nürnberg aus, dann sind dem hauptverantwortlichen Glasmaler zumindest recht gute Kenntnisse der aktuellsten künstlerischen Strömungen am Prager Hof zu attestieren. Ob diese auf eigenem Augenschein beruhten oder durch den Transfer entsprechender Vorlagen bzw. Musterbücher erfolgten, sei dahingestellt. Die Sitzfiguren mehrerer Propheten und eines Astronomen auf zwei Studienblättern in der Erlanger Universitätsbibliothek, entstanden um 1360 im Kreis Meister Theoderichs, die zusammen mit einem weiteren zugehörigen Blatt in Dessau bereits frühzeitig von Böhmen nach Nürnberg gelangt waren – als sie noch »Gegenstand künstlerischen und nicht antiquarischen Interesses« waren –, stehen den Gewandfiguren der sitzenden Apostel im Stromer-Fenster immerhin auffallend nahe (Fig. 11f.)[36]. Selbst handschriftliche Besonderheiten wie die manieriert

33 Vgl. Jiří Fajt, in: Kat. Ausst. Prag 2006, S. 71–73, 123–126. Die von Fajt seit Langem angekündigte Habilitationsschrift zu Sebald Weinschröter lag bei Drucklegung noch nicht vor.

34 So bereits Scholz 2002, I, S. 55f.

35 Der Fensterstifter Ulrich Stromer II. »zur goldenen Rose« ist allerdings nicht zu verwechseln mit seinem Vetter, Ulrich Stromer dem Jüngeren gen. »am Zotenberg«, der die Stadt wiederholt am Hof Kaiser Karls IV. in Prag vertreten hat und von diesem unter anderem das Privileg erwirkte, das Judenviertel schleifen zu dürfen, um Platz für den heutigen Hauptmarkt und die Frauenkirche zu schaffen (vgl. hierzu S. 395f.). – Neben diesem finden wir ein weiteres Familienmitglied, Friedrich Stromer, in Diensten des Kaisers, zunächst in der kaiserlichen Kanzlei zu Prag und später als Verweser in den Bezirken Karlstein, Miesenburg, Bürglitz und Kamaik mit ständigem Sitz auf Burg Karlstein; vgl. Schöffel 1934, S. 49–55, und Stromer 1964, S. 54–64.

36 Dieter Kuhrmann, in: Kat. Ausst. Köln 1978, III, S. 144.



Fig. 11. Apostel und Propheten des Credo-Zyklus im Stromer-Fenster. Nürnberg, St. Sebald, Chor n III, 6/7a–d (Montage). Nürnberg(?), um 1375.



Fig. 12. Blatt eines Musterbuchs mit sitzenden Propheten und dem schreitenden Noah (nach Vorbild im Luxemburger Stammbaum). Erlangen, Universitätsbibliothek, Graphische Sammlung, Inv. Nr. B. 2. Prag(?), um 1360.



Fig. 13. Bildteppich mit weisen Männern. Nürnberg, GNM, Inv. Nr. Gew. 3721. Nürnberg, um 1380.

spiralige Behandlung von Haaren und Bärten sind trotz des zeitlichen Abstands von bald zwei Jahrzehnten in den Typenschatz der betreffenden Fenstergruppe um das Stromer-Fenster eingeflossen (Fig. 8, 10, 12). Die Blätter mit der späteren Aufschrift *Juncker von Brag gemacht* stammen mit großer Wahrscheinlichkeit aus der Sammlung des Pirckheimer-Enkels Willibald Imhoff und damit wohl auch aus altem Nürnberger Werkstatt-Fundus[37]. Dass der Zeichner die Prager Malerei am Hof Karls IV. in jedem Fall aus eigener Anschauung kannte, beweist nicht zuletzt die Kopie des Noah aus den Wandgemälden des Luxemburger Stammbaums von 1356/57 auf einem der beiden Erlanger Musterblätter[38].

Nürnberger Kunst der Umbruchszeit nach der Mitte des 14. Jahrhunderts stand freilich im Spannungsfeld mehrerer Einflusssphären, wobei die Wege der Vermittlung nur selten klar zu Tage treten. Hinter den bereits erwähnten Werken der Nürnberger Tafelmalerei, besonders dem Tabernakelaltärchen der Klarissen und dem Jakobskirchenaltar, sind mit dem Bargello-Diptychon in Florenz und der Sachs-Verkündigung in Cleveland überzeugende Vorbilder von überragender Qualität aus der franko-flämischen Kunstregion zwischen Paris und den südlichen Niederlanden namhaft gemacht worden, wobei die Vermutung geäußert wurde, die italienischen Elemente etwa in den Architekturen seien nicht über die böhmische Malerei, sondern eher direkt von Westen in die Nürnberger Kunst eingedrungen[39]. Auf der schmalen Basis des Erhaltenen lässt sich diese Frage nicht mehr schlüssig beantworten. Klar ist jedoch, dass dasselbe versatzstückartig verwendete Vokabular gewirtelter Säulen, überschlanker Vierkantstützen und die gleichartige Zeichnung der Kassettendecken mit einfach diagonal farbig/schwarz geteilten Quadraten, wie oben bereits angedeutet, in übereinstimmender Form sowohl im Klarenretabel als auch in den Wandgemälden der Moritzkapelle und in den Sebalder Chorfenstern anzutreffen ist, in der Glasmalerei dann sogar über einen längeren Zeitraum bis zu Beginn des 15. Jahrhunderts. Eine ähnliche Verflechtung von östlichen und westlichen Stileinflüssen zeigt auch der prächtige Bildteppich mit weisen Männern im Germanischen Nationalmuseum, mit der Darstellung intensiv disputierender Paare, die in fränkischer Mundart zum rechten Gebrauch des Redens und Schweigens ermahnen (Fig. 13, 64). Während hinter

37 Max J. Friedländer (Hg.), Handzeichnungen deutscher Meister in der Herzoglich Anhaltischen Behörden-Bibliothek zu Dessau, Stuttgart 1914, Nr. 1; Bock 1929, Nr. 1 und 2: »Böhmisch 2. Hälfte 14. Jh.«; Dieter Kuhrmann, in: Kat. Ausst. München 1974, S. 10–12: »Böhmisch um 1370/80«; ders., in: Kat. Ausst. Köln 1978, III, 143f. – Die Herkunft der Musterbuchblätter aus einem Klebeband im Besitz Willibald Imhoffs (1519–1580) erstmals bei Seeberg 1869, S. 221f. In Imhoffs Sammlungs-Inventaren von 1573/74 bzw. 1580 findet sich die übereinstimmende Notiz: *Item Ein Buch Inn Leder eingebunden, darein gelegt Allerley von der Hand gerissene Alte stückh, darinnen vil von den Junckern (Junckherrn) von Prag* […]; vgl. auch Neuwirth 1894, S. 55–62. Inwieweit die zuletzt getroffene Zuordnung der Blätter als »Fragmente eines Musterbuchs von Buchmalern« zwingend ist, sei angesichts der unmittelbarsten Stilparallelen in den Gewölbemalereien der Heilig-Kreuz-Kapelle dahingestellt; vgl.Jiří Fajt/Robert Suckale, in: Kat. Ausst. Prag 2006, S. 119f., Nr. 28a, b, mit Lokalisierung in den Umkreis Meister Theoderichs und Datierung um 1355–1365.

38 Dieser Sachverhalt wurde erstmals von Bock 1929, S. 2, konstatiert; vgl. Kat. Ausst. Karlstein 1998, S. 52, Abb. 20.

39 Vgl. Schmidt 1975, S. 51–53, Kemperdick 2002, S. 33–45, Brinkmann/Kemperdick 2002, S. 37–54, und zuletzt nochmals Kemperdick 2010, S. 88–97, mit ausführlicher Forschungsgeschichte zu den verstreuten Tafeln des Tabernakelaltars. Der von Jiří Fajt/Robert Suckale, in: Kat. Ausst. Prag 2006, S. 84, Nr. 7, behauptete Einfluss der böhmischen Tafel des Marientods von 1340/50 im Museum of Fine Arts in Boston auf den Maler des Nürnberger Klarenretabels hat allenfalls die schlanken, Duccios Maestà entlehnten Stützpfeiler für sich, die strengen, venezianisch geprägten Figuren zeigen ein völlig fremdes Stilidiom.

40 Vgl. Kurth 1926, I, S. 167f., Leisner 1975, S. 61–75, Wilckens 1977, S. 39–48, und Leonie von Wilckens, in: Kat. Ausst. Köln 1978, I, S. 382f. sowie Jutta Zander-Seidel, in: Grossmann 2007, S. 351.

41 Nürnberg, GNM, Inv. Nr. Gew 2464; vgl. zuletzt Jutta Zander-Seidel, in: Grossmann 2007, S. 314f., 432, Kat. Nr. 446, und Daniel Hess, ebenda S. 340.

42 Vgl. Drachenberg 1980, S. 53–67, bzw. 1983, Abb. 1–766.



Fig. 14. Erfurt, Dom. Blick in den Hohen Chor mit Farbverglasung (Aufnahme 1900/20).

der Haltung der Figuren und der Gebärdensprache zunächst vornehmlich stilistische Vorbilder der böhmischen Kunst aus dem Kreis des Luxemburger Stammbaums, des Meisters von Wittingau, der Buchmalereien der Wenzelswerkstatt oder auch des Braunschweiger Skizzenbuchs gesehen wurden, hat insbesondere Leonie von Wilckens den Blick nach Westen gelenkt und die Fertigung in Nürnberg ohne eine Schulung des entwerfenden Künstlers und der Wirker in den französischen und flämischen Zentren nicht für möglich gehalten[40]. Dass sich in all diesen Werken über die Gattungsgrenzen hinweg stilistische und motivische Zusammenhänge aufzeigen lassen und damit letztlich ein gemeinsamer Lokalstil von hohem künstlerischem Niveau erkennbar wird, belegt ein weiteres Mal sehr eindrucksvoll das gestickte Antependium(?) mit den Darstellungen des Gnadenstuhls und Christi in der Kelter, das mit einiger Wahrscheinlichkeit um 1370 in einem der örtlichen Nonnenklöster angefertigt wurde und auch qualitativ auf der Höhe des Jakobskirchenaltars anzusiedeln ist (Fig. 65)[41].

Künstlerische Zusammenhänge und Entwicklungen

Wenden wir uns dem künstlerischen Vergleich der Sebalder Chorfenster mit außerhalb Nürnbergs befindlichen Glasmalereien zu, so steht besonders die sog. kleinfigurige Fenstergruppe des Erfurter Domchores im Fokus des Interesses[42]. Die in der älteren Forschung teilweise etwas zu früh datierte Gruppe umfasst acht riesige vierbahnige Fenster von 22 Zeilen mit jeweils über 90 Einzelfeldern und dürfte einigermaßen parallel zu den Sebalder Fenstern zwischen

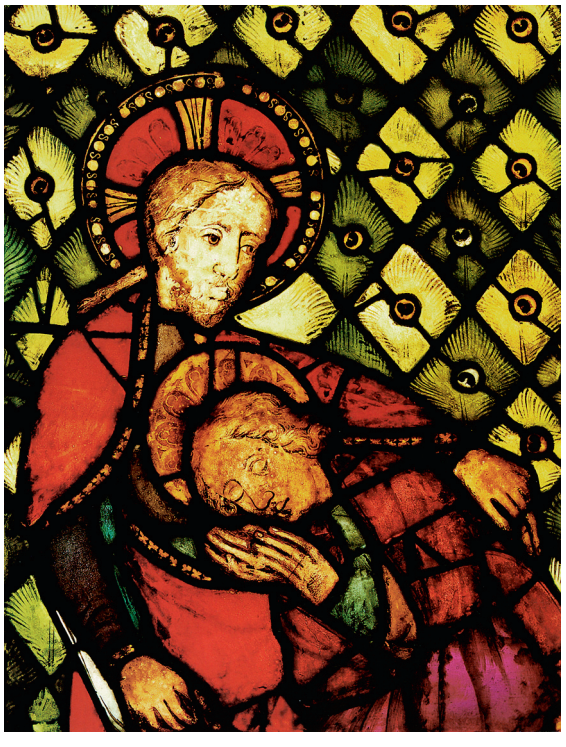


Fig. 15. Christus-Johannes-Gruppe aus dem Abendmahl im Passionsfenster. Erfurt, Dom, Chor n II, 3c. Nürnberg, um 1380/90.



Fig. 16. Thronender Christus aus dem Josephfenster. Erfurt, Dom, Chor s V, 2b. Nürnberg, um 1380/90.

1375 und 1390 entstanden sein[43]. Dies mag auch der Grund dafür sein, dass trotz der großen Schnittmenge übereinstimmender Stilelemente, architektonischer und ornamentaler Motive sowie maltechnischer Charakteristika hier wie dort nirgends mit Sicherheit dieselben ausführenden Kräfte dingfest gemacht werden können, ungeachtet der Tatsache, dass es sich in beiden Fällen um Werke der Nürnberger Glasmalerei handelt. Die engsten Entsprechungen sind noch im Erfurter Passionsfenster (Chor nord II) auszumachen, dem in St. Sebald die Fensterstiftungen der Eisvogel, Behaim, Grundherr und Grabner (nord IV, süd VI, NORD VIII und süd IX), nahestehen, das Grundherr-Fenster sogar im Typenschatz der Figuren. Abgesehen vom gemeinsamen formalen Repertoire, das sich vor allem an derselben Vielfalt des ornamentalen Dekors aufzeigen lässt, ist am Passionsfenster des Erfurter Doms noch ein bemerkenswerter Rückgriff auf den Nürnberger Werkstattfundus zu verzeichnen, bei dem die Mehrzahl der teilweise sehr ausgefallenen alttestamentlichen Prophetentexte im Credo-Zyklus des Stromer-Fensters ohne Rücksicht auf ihren Sinngehalt den Propheten in Erfurt in die Hand gegeben wurden (vgl. im Einzelnen Kat. S. 100–103). Dieser handwerkliche Umgang mit einmal vorhandenen Vorlagen fügt sich recht gut zum Bild einer veritablen Großproduktion, bei der viele Kräfte auf ein gemeinsames Vorlagenmaterial zugreifen konnten. Im Zuge der enormen Auftragslage konnten denn auch gewisse maltechnische Standards nicht überall dauerhaft durchgehalten werden. Neben die mit großer Sorgfalt gehandhabte sensible Maltechnik, die in Erfurt im Genesisfenster, im Passionsfenster, im Abraham- und im Jakobfenster noch weitgehend das Bild bestimmen, tritt zunehmend eine ökonomische Machart mit breit summarisch hingeschriebener, sparsamer Konturzeichnung, die in den Chorfenstern von St. Sebald ihre nächste Parallele im Eisvogel-Fenster (nord IV) besitzt (vgl. Fig. 15), aber ebenso, soweit im ruinösen Zustand der Malerei in Nürnberg noch ersichtlich, in Behaim- und Grabner-Fenster zu beobachten ist. Viel unmittelbarer setzt sich dieser ökonomische Zeichen- und Figurenstil der Erfurter Fenster indessen in den Farbverglasungen der näheren fränkischen Nachbarschaft, in Markt

43 Brückner/Haetge 1929, S. 145–224, datieren Genesisfenster (s II) und Passionsfenster (n II) um 1370, Eustachius-, Katharinen- und Apostelmartyrienfenster (n VI, n V und n IV) um 1370/80 und die Patriarchenfenster mit der Geschichte von Abraham, Jakob und Joseph (s III, s IV und s V) um 1390. Drachenberg 1980, S. 52–67, engt den Entstehungszeitraum der kleinfigurigen Gruppe auf das Jahrzehnt von 1370 bis 1380 ein. Dieser Frühdatierung ist wiederum von Richter 1982, S. 14f., und Schmidt 1988, S. 445f., widersprochen worden; vgl. hierzu ausführlicher Scholz 1991a, bes. S. 48–50, und Richter 1993, S. XLVI–XLIX.

44 Zu Creglingen: Becksmann 1986, S. 16–25, Abb. 31–42; zu Großhabersdorf und Markt Erlbach: Scholz 2002, I, S. 283–306, II, Abb. 88–95, 185–195; zu Amberg s. demnächst Bd. XIII,2 des deutschen CVMA (Regensburg und die Oberpfalz) von Daniel Parello; zu Mühlhausen: Richter 1993, S. 66–104, Abb. 92–142.



Fig. 17. Anbetung der Könige. Freuden-Marien-Fenster. Rothenburg o.d..T., St. Jakob, Chor n II, 6/7a–c (Montage). Nürnberg(?), um 1390/1400.

Erlbach, Großhabersdorf und Creglingen sowie in der Marienkirche in Mühlhausen/Thüringen fort, sämtlich im Jahrzehnt um 1390/1400 ausgeführt[44]. Eine ausgeprägt plastische Modellierung der Gesichter mit dichten Schattenlagen und ausgewischten Lichtern, die vor allem das Erfurter Abrahamfenster kennzeichnet und in Nürnberg nach 1392 am Schürstab-Fenster (nord VI) der Spitalkirche St. Martha bzw. im oberpfälzischen Amberg in der Hauskapelle der pfalzgräflichen Residenz in völlig übereinstimmender Handschrift wiederkehrt, war ehemals auch in St. Sebald am 1379 ausgeführten Chorachsenfenster (Reste heute im Depotfenster nord IX) mit im Spiel. Dieser Sachverhalt lässt sich heute freilich nur noch an einem lange Zeit seitenverkehrt mit der Innenseite nach außen eingebauten Feld (2c) aufzeigen, da hier ausnahmsweise die für die Plastizität verantwortliche Rückseitenmalerei noch partiell erhalten und nicht wie sonst in den Sebalder Fenstern der extremen Flächenkorrosion der Außenseiten zum Opfer gefallen ist (vgl. Fig. 122–124).

Für die schlank proportionierten Figuren der Restscheiben des Nürnberger Genesisfensters bietet das Erfurter Pendant kaum unmittelbar Vergleichbares, obwohl die hier wie dort vorhandenen Kompositionen des ersten Menschenpaares bei Feld- und Hausarbeit offenkundig denselben Vorlagen verpflichtet sind. In St. Sebald sind die bildbestimmenden Werkstattkräfte dieser Erfurter Richtung, soweit erkennbar, nicht maßgeblich beteiligt gewesen, dafür jedoch in den 1390er Jahren in St. Martha in Nürnberg am Fenster der Titelheiligen (Lhs. süd VI) und nochmals mit verjüngtem Personal an den ältesten Chorfenstern des Ulmer Münsters, die um 1400 bzw. 1410 einen etwas verspäteten, gleichwohl künstlerisch herausragenden End- und Höhepunkt markieren[45]. Dass diese Glasmaler aber zunächst noch nicht nach Ulm abwanderten, wo der Münsterbau lukrative neue Aufträge versprach, das belegen eine ganze Reihe gediegener Arbeiten u.a. für das Nürnberger Heilig-Geist-Spital, die aus genealogischen Gründen kaum vor 1400/10 entstanden sein können (hierzu Kat. S. 459–464).



Fig. 18. Geburt Mariens aus dem Annen-Marien-Fenster. Ulm, Münster, Chor s II, 10/11a/b (Montage). Nürnberg, um 1400/10.

Eine separate Werkgruppe, die nicht mit dieser mutmaßlich personalstarken Nürnberger Großwerkstatt verbunden werden kann, gleichwohl in ähnlich weit gestreuten Denkmälern in Bayern und Franken zu fassen ist, nimmt vom Sebalder Mendel-Fenster (Chor nord VI) ihren Ausgang: Stil, Zeichentechnik und ornamentaler Dekor finden sich wieder auf allerhöchstem Niveau in den um 1390/1400 entstandenen Chorflankenfenstern der Jakobskirche in Rothenburg o. d. T. (Fig. 17), doch angesichts der ebenfalls eng verwandten Reste des Astaler-Fensters in der Münchner Frauenkirche (nach 1392), des Hornbeck-Fensters der Benediktuskirche am Freisinger Dom (1412) und – nur mehr mit Vorbehalt – des Christusfensters in der Chorachsenkapelle des Augsburger Doms (1413) kann auch eine Herkunft der Werkstatt aus dem bayerischen Raum nicht ausgeschlossen werden[46]. Der ornamentale Fundus dieser Werkstatt – dessen ganze Bandbreite besonders an den Rothenburger Chorflankenfenstern abgelesen werden kann – geht zurück auf das um 1350/60 entstandene Passionsfenster der Regensburger Minoritenkirche, das seinerseits in direkter Linie mit dem Rothenburger Chorachsenfenster (um 1350) und dem Thron-Salomonis-Fenster des Augsburger Doms (um 1340) zusammenhängt[47]. Trotz konzeptioneller Unterschiede im architektonischen bzw. dekorativen Aufbau offenbaren die

genannten Fenster so weitgehende stilistische, motivische und technische Übereinstimmungen, dass die Zuweisung an ein und dasselbe Atelier überwiegend Zustimmung gefunden hat[48]. Dabei scheint die expressive graphische Glasmalerhandschrift, die sich vor allem an den männlichen Gesichtern im Rothenburger Chorachsenfenster in ihrer ganzen Drastik zeigt, bereits auf das zeichnerische Temperament des Hauptmeisters der Chorflankenfenster vorauszuweisen, ungeachtet der Tatsache, dass zwischen beiden Werken nicht nur ein fundamentaler Stilwandel stattgefunden hat, sondern inzwischen natürlich auch jüngere Meister die Federführung übernommen hatten. Nimmt man die angesprochenen formalen Rückgriffe gleichwohl als Indiz einer über Jahrzehnte andauernden Werkstatttradition[49], dann bleibt die Frage nach dem Werkstattsitz letztlich sekundär. Vielmehr scheint es so, dass wieder einmal die leitenden Werkmeister, die so oft bei der Vermittlung von Aufträgen oder künstlerischen Kräften gefragt waren, ihre Hand im Spiel gehabt haben könnten. So wurde am Bau von St. Jakob in Rothenburg 1377 der Werkmeister Conrad Eschenbach aus Nürnberg angestellt, und ein Meister Staudigel von Nürnberg, wohl der in den Nürnberger Handwerkslisten verzeichnete Hans (oder Heinz?), begann 1389, recht zeitnah zur Verglasung der Chorflankenfenster, mit der Arbeit[50]. Es ist daher naheliegend, wenn auch nicht nachzuweisen, dass der in den ältesten Nürnberger Losungslisten von 1392 verzeichnete Glaser *Hanns von Rotenburg* in die Aufträge für Nürnberg *und* Rothenburg involviert gewesen sein könnte[51]. Dass er in den Meisterlisten von 1383 noch nicht erscheint, heißt nur, dass er zu diesem Zeitpunkt noch(?) nicht eingebürgert war; gegen eine Tätigkeit spricht es nicht.

In Nürnberg selbst ist die Werkstatt außer am Mendel-Fenster nicht mehr vertreten, was freilich nicht heißen muss, dass sie nicht vorübergehend in der Reichsstadt niedergelassen war. Eine gewisse Nähe ist allenfalls dem Tucher-Fenster zu bescheinigen, dessen künstlerische Verortung indessen größere Schwierigkeiten bereitet. Da hier die Malerei so gut wie vollständig verloren gegangen ist, die architektonischen Zwischenzonen überwiegend ausgeschieden wurden und damit auch im ornamentalen Dekor kaum Anhaltspunkte für den Vergleich zur Verfügung stehen, ist man allein auf den Bleiriss und die Farbigkeit gestellt, um mögliche Bezüge zu der einen oder anderen Sebalder Fenstergruppe bzw. vorbildlichen Werken der Wand- und Tafelmalerei herzustellen. Deutet die Proportionierung der Figuren zunächst, wie angemerkt, auf eine gewisse Orientierung am Mendel-Fenster, ohne dass hier die gleiche Werkstatt in Frage kommt, so scheint bei näherer Betrachtung auch das Personal im gegenüberliegenden Schürstab-Fenster – hier insbesondere die Gruppe der Frauen in den Szenen der Beweinung Christi, der Grablegung und zu Seiten der Auferstehung – nicht unverwandt. Auch die wuchtigen Gestalten des thronenden Königs Herodes im Verhör der 2. Zeile oder des Christus der Dornenkrönung lassen sich gut mit den derselben Werkstattrichtung wie das Schürstab-Fenster zugehörigen Sitzfiguren des Stromer-Fensters vergleichen, für die die Prager Malerei der 1360er Jahre das maßgebliche Vorbild geliefert hat (vgl. S. 40 bzw. 96f.). Stilbezüge des Tucher-Fensters zu den um 1380/85 angesetzten Wandgemälden der Apostelgeschichte in St. Sebald und den etwas früheren Heiligenlegenden in der Frauenkirche, die früher vermutungsweise angedeutet wurden[52], gehen dagegen nicht über Zeittypisches hinaus. Die von Hugo Kehrer zutreffend auf böhmische und oberitalienische Vorbilder zurückgeführten Wandmalereien sind sowohl hinsichtlich ihrer Bildarchitektur als auch modischer Kostümdetails und eigentümlicher Kopfbedeckungen (diese besonders im Sebalder Wandbild) nicht wirklich vergleichbar; weiterführende Aussagen zur Gewandbehandlung verbieten sich aus den bekannten Gründen[53].

45 Vgl. Scholz 1991a, S. 44–47, und Scholz 1994, S. 32–35, Abb. 79–130. Spätere Werkstatt-Ableger bis an den Oberrhein (Basel, Kartause, Kanizsai-Fenster, 1416/18; Schlettstadt, Saint-Georges, Silvester-Konstantin-Fenster, um 1420) sind hier zu vernachlässigen.

46 Zu den Rothenburger Fenstern: Scholz 2002, I, S. 62f., 417–495, II, Abb. 354–387; zum Münchner Astaler-Fenster: Frankl 1936, S. 9–22, Abb. 1–18, Taf. A–H; zum Hornbeck-Fenster außerdem: Werner 1975, S. 205–218. Hinzu kommen diverse Restscheiben desselben Werkstattkreises, die im Zuge der Säkularisation ihren angestammten Standorten entfremdet wurden und heute im Pariser Louvre, im Musée de l'Œuvre Notre-Dame in Straßburg und in der Pfarrkirche von Wilton (Wiltshire) in England aufbewahrt werden. Vgl. hierzu bereits Anm. 6 sowie Scholz 2002, I, S. 472–474. Zum Pariser und Straßburger Museumsbesitz: Françoise Gatouillat, in: Hérold/Gatouillat 1994, S. 234f. Den Werkstattzusammenhang der betreffenden Gruppe mit dem Nürnberger Mendel-Fenster hat erstmals Knipping 1989, S. 112–131, ausführlich dargelegt, während sich Oidtmann 1907, S. 38, vor dem Mendel-Fenster »auf den ersten Blick« immerhin bereits an den Mannaregen des Rothenburger Eucharistiefensters erinnert fühlte.

47 Vgl. einstweilen Drexler 1988, S. 180f., Abb. 5–8, und Fritzsche 1992, S. 79–91.

48 Hierzu in Kürze Bd. XIII,2 des deutschen CVMA (Regensburg und die Oberpfalz).

49 So erstmals von Becksmann 1995, S. 150, erwogen.

50 Rothenburg, StA, Bürgerbuch Nr. 39, Bl. 31 und 28'; StAN, Rep. 200/I, Nr. 86; vgl. Ress 1959, S. 78, 196, und Knipping 1989, S. 124f.

51 Eine maßgebliche Beteiligung dieses Meisters an den Chorflankenfenstern von St. Jakob hat schon Eva Ulrich, Die Jakobskirche zu Rothenburg und ihre Glasgemälde, Rothenburg o.J., S. 32, vermutet.

52 Scholz 2007, S. 49.

53 Zu den Wandmalereien: Kehrer 1912, S. 64–68; Schädler-Saub 2000, S. 77–83, 147–150; Weilandt 2007, S. 80f.

54 Glaser sind in jenen Jahren in Nürnberg noch eine ganze Reihe nachgewiesen; vgl. Gümbel 1907, S. 61.

Mit den erwähnten ältesten Glasgemälden des Heilig-Geist-Spitals, die noch von Kräften geschaffen wurden, die sich bereits anschickten, neuen Aufträgen gen Westen, nach Ulm und schließlich bis an den Oberrhein nachzuziehen, hatte die erste Blüte Nürnberger Glasmalerei am Ort selbst um 1410 ihren Endpunkt erreicht. Nur einige wenige Scheiben mit stehenden Heiligen der Zeit um 1430 aus dem Langhaus von St. Martha vertreten den Übergang zum Weichen Stil und belegen, dass die Produktion nicht gänzlich zum Erliegen gekommen war[54]. Auf Sebalder Stadtseite ist, von wenigen, zudem schlecht erhaltenen Wappenscheiben abgesehen, so gut wie nichts aus dieser Zeit erhalten geblieben, und auch zwei Stifterbilder um 1450 ungewisser Provenienz im Langhaus von St. Sebald sind lediglich mittelmäßiger Qualität (s. S. 271, 277–279, Abb. 163f., 173, 206). Erst um 1480, als im Zuge der Chorverglasung des neu errichteten Chorbaues von St. Lorenz eine zweite Hochphase Nürnberger Glasmalerei ihren Anfang nahm, ist mit dem Langhausfenster der Holzschuher in St. Sebald (nord XI) wieder eine größere zusammenhängende Fensterstiftung auf uns gekommen. Stilistisch stehen die im 19. Jahrhundert auseinandergerissenen, heute auf drei Standorte in St. Sebald, St. Lorenz und in der Frauenkirche verteilten Restscheiben des Holzschuher-Fensters mit den zentralen Chorfenstern in St. Lorenz in Beziehung, vorzugsweise mit Knorr- und Kaiserfenster von 1476 und 1477 aus der Werkstatt Michael Wolgemuts (s. Kat. S. 267–274)[55].

Freilich scheint die Glasmalerei-Abteilung in Wolgemuts Großatelier, die dieser zusammen mit der Werkstatt von seinem 1472 verstorbenen Vorgänger Hans Pleydenwurff übernommen haben dürfte[56], schon wenig später durch den 1486 von der Wanderschaft nach Nürnberg zurückgekehrten Glasmaler Veit Hirsvogel in der Gunst der Auftraggeber abgelöst worden zu sein. Obwohl wir aus dieser Zeit die Namen einer ganzen Reihe weiterer niedergelassener Meister kennen, die als Maler und Glaser nachgewiesen sind oder für Glasmalereien entlohnt werden, hat sich kein einziges Werk erhalten, das zweifelsfrei mit einem von diesen verbunden werden kann[57]. Ganz anders im Fall des späteren Stadtglasers Veit Hirsvogel (1461–1525). Veit wird als Sohn des von 1447–1485 nachgewiesenen Glasers Heintz Hirsvogel seine Lehrzeit vor 1480 in der väterlichen Werkstatt absolviert haben, bevor er sich als Geselle auf die Wanderschaft Richtung Oberrhein aufmachte, um dort im Kreis der besten Meister seines Faches, der Straßburger Werkstattgemeinschaft von Peter Hemmel, Lienhart Spitznagel, Hans von Maursmünster, Theobald von Lixheim und Werner Störe, seine ersten Sporen zu verdienen[58]. Eines der eindrucksvollsten, durch die Glasmaler-Kooperative zum weithin berühmten Markenartikel entwickelten *stroßpurg finster* war als Stiftung des Nürnberger Patriziers Peter Volckamer um 1481 für den neuen Chor von St. Lorenz ausgeführt worden und dürfte mit seiner einzigartigen Farbbrillanz und Leuchtkraft in Nürnberg für einiges Aufsehen gesorgt haben[59]. Der schnelle und anhaltende Erfolg, den Hirsvogel nach seiner Rückkehr in der Heimatstadt erzielte, war dieser Straßburger Fortbildung geschuldet und der erworbenen Fähigkeit, nun selbst im Stil der großen Vorbilder zu arbeiten. Diese Fähigkeit stellte er denn auch erstmals 1488 an der Neustiftung des Volckamer-Fensters in St. Sebald mit Bravour unter Beweis (s. S. 256f.). Das Volckamer-Fenster war eine der ersten Arbeiten, die im Rahmen der großen Renovierungswelle in St. Sebald zur Ausführung gelangte, und obwohl die einschneidende Restaurierung des frühen 20. Jahrhunderts unter der Überglasung nur mehr eine Ruine hinterlassen hat, ist die angesprochene Abhängigkeit noch immer offenkundig. Die aufwendige maltech-

55 Zur Glasmalerei Wolgemuts in St. Lorenz vgl.: Frenzel 1970, S. 34–43; Ulrich 1979, S. 14–65 bzw. S. 121–164; Funk 1995, S. 128–141, 149–156; zuletzt Scholz 2011, S. 70–73.

56 Hierzu Frenzel 1970, S. 42.

57 Allein die stattliche Anzahl von rund zehn Glasern, die um 1490/1500 das Bürgerrecht erwarben, spricht eine deutliche Sprache (Gümbel 1907, S. 61f.), doch lediglich im Fall des Malers Hans Traut von Speyer, der 1495 Glasmalereien für Kloster Heilsbronn geliefert hat, gibt es Indizien für die Zuschreibung einer kleinen Scheibengruppe des Hl. Sebastian und einer Strahlenkranzmadonna aus der Tucher'schen Hauskapelle in der Grasersgasse, die 1833 versteigert wurden und sich heute in der Sammlung des Schlosses Fürstlich Drehna befinden; vgl. Scholz 2002, I, S. 66–69, 192f., II, S. 563, und Hess 2004, S. 225 (mit Vorbehalten).

58 Zur Straßburger Wanderzeit und deren Nachwirken im Œuvre Hirsvogels grundlegend Knappe 1961, S. 5–53, und Scholz 1991, S. 271–278, 281–288 und 296–298; zur Hirsvogel-Werkstatt allgemein Frenzel 1960 und Knappe 1973.

59 Zum Lorenzer Volckamer-Fenster einstweilen Frankl 1956, S. 100–104, Abb. 158–190, Funk 1995, S. 156–169, Abb. S. 55–63 (beide mit inzwischen widerlegter Spätdatierung 1486), und Scholz 2011, S. 77–81 (um 1480/81); zum jüngeren Forschungsstand über die Straßburger Werkstattgemeinschaft: Scholz 1995 (wie Anm. 30).

60 Die Werke der älteren Richtung erstmals zusammengestellt bei Knappe 1961, S. 28–53. – Der ökonomische Erfolg Veit Hirsvogels spiegelt sich auch in dem Kauf eines größeren Anwesens an der Inneren Laufer Gasse um 380 fl. rh. im Jahr 1492; sein gewachsenes künstlerisches Ansehen und der damit verbundene soziale Aufstieg manifestiert sich in der Ernennung zum Stadtglaser im Jahr 1495 (Lochner 1875, S. 148f.).

61 Ebenda S. 67–94; vgl. hierzu übereinstimmend Scholz 1991, S. 61–70, und zuletzt Hartmut Scholz, in: Kat. Ausst. Nürnberg 2012, S. 142–144 und S. 482–489, Kat. Nr. 162f.

62 Zur Charakterisierung des zweiten Werkstattstils s. Scholz 1991, S. 121–150.

63 Einen schönen Überblick zur Nürnberger Kabinettscheiben-Produktion gibt Schmitz 1913, I, S. 150–167, II, S. 11, 14–16, Nr. 191–193, 258–325; vgl. auch Scholz 1991, S. 33–36 und S. 191–205, und Kat. Ausst. Los angeles/Saint Louis 2000, S. 71–74, 82, 85–88, 92–104, 109–111, 122–125, 134–155, 162–171, 174–188 (Barbara Butts).

nische Ausführung mit der charakteristischen trocken aus dem Halbton gestupften, stark plastischen Hell-Dunkel-Modellierung, der reiche Fundus an Gewand- und Hintergrundornamenten mit großflächigen Damastmustern sowie komplexer spätgotischer Architekturbaldachine und nicht zuletzt das besondere Typenvokabular mit den maskenhaft erstarrten Gesichtszügen und markant schwarzen Pupillen sind so eindeutig am Vorbild der Straßburger Meister orientiert, dass die Zusammenstellung des Œuvre-Katalogs dieser ersten »älteren Werkstattrichtung« Veit Hirsvogels d.Ä., die bis Mitte des ersten Jahrzehnts die Produktion bestimmte, wenig Schwierigkeiten bereitet[60].

Mit der Neustiftung des Bamberger Fensters von 1501/02 im Ostchor von St. Sebald ist zudem eines der frühen Schlüsselwerke erhalten geblieben, das auch durch die Bamberger Hofkammerrechnungen für *Meyster Veiten, Glaser zu Nürmberg* gesichert ist (s. Reg. Nr. 11). Am Bamberger Fenster, dessen Entwurf von Karl-Adolf Knappe überzeugend Albrecht Dürer zugewiesen wurde[61], sind an der Ausführung eines kleineren Teils aber bereits jüngere Werkstattkräfte beteiligt, deren Stilsprache nicht mehr dem Vorbild der Straßburger Glasmaler verpflichtet ist, die vielmehr bemüht waren, den modernen Zeichenduktus der Vorlagen Dürers so getreu wie möglich ins Glasgemälde zu übertragen.





Fig. 19, 20. Hl. Petrus aus dem Bamberger Fenster. Nürnberg, St. Sebald, Chor n II, 4b. Nürnberg, 1501/02 (Hirsvogel–Werkstatt). – Petruskarton. London, British Museum, Inv. Nr. 1882-3-11–60 (Albrecht Dürer).

Diese »jüngere Werkstattrichtung«, die am Bamberger Fenster besonders an den Köpfen der Bistumsgründer, den Hll. Heinrich und Kunigunde, sowie dem Stifterbild des Bischofs Philipp von Henneberg in Erscheinung tritt (vgl. Fig. 140, 148, Abb. 32f., 35), beherrscht schon bald die Werkstattproduktion, wobei die Auseinandersetzung mit der Zeichenweise verschiedener Entwerfer des engeren Dürerkreises, und hier ab Ende des ersten Jahrzehnts namentlich Hans von Kulmbachs, nach und nach in einen unverwechselbaren zweiten Werkstattstil münden, der sich je nach Art und Rang des Auftrags in mehr oder weniger sorgfältiger Spielart manifestiert[62].

Neben klassischen Werken monumentaler Glasmalerei der frühen Zeit bis gegen 1510, die sich auch in zahlreichen Rechteckwappen in der Frauenkirche und aus dem Heilig-Geist-Spital greifen lassen, hat die Werkstatt auch den Markt für kleinformatige Kabinettscheiben bedient, die meist in Form sog. Monolithscheiben in Grisaillemalerei mit Silbergelb ausgeführt wurden[63]. Dass sich hierin in der Zeit bis kurz vor Ende des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts ein Personalstil bzw. eine besondere Kabinettscheiben-Abteilung innerhalb des Ateliers hervorgetan hat, lässt sich anhand maltechnischer Besonderheiten wahrscheinlich machen, die über einen längeren Zeitraum hinweg das betreffende Schaffen dominieren. Bekanntestes und zugleich vielumstrittenes Beispiel ist der gleich in mehreren Ausführungen für das lokale Benediktinerkloster St. Egidien geschaffene Benediktszyklus nach Entwürfen der Dürer-Werkstatt (s. ausführlich S. 341–375). Die umfangreichste, 1501 für die Fenster des Kreuzgangs geschaffene Fassung mit über 26 Szenen aus dem legendären Leben des Ordensvaters einschließlich lateinischer Tituli aus der Feder des Humanisten Jakob Locher ist bei dem verheerenden Brand des Klosters 1696 untergegangen, doch von einer auf 16 Scheiben verkürzten Folge, die bereits ein Jahr zuvor 1500 als Stiftung verschiedener Glieder der Patrizierfamilie Tetzel für das Refektorium zur Ausführung gelangt war, haben immerhin noch drei das Inferno überstanden; zwei befinden sich im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg und im Isabella Stewart Gardner Museum in Boston, eine vormals im Schlossmuseum Gotha aufbewahrte Scheibe ist seit 1945 verschollen (s. S. 373–375, Fig. 301–303). Trotz weitgehend exakter Anlehnung an den graphischen Duktus der Vorlagen kommt das zeichnerische Temperament des







Fig. 21–23. Kaiserfenster. Nürnberg, St. Sebald, Chor I (Hirsvogel-Werkstatt, 1514). – Entwurf zum Markgrafenfenster. Dresden, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. C 2255/2256 (Hans von Kulmbach, 1514). – Markgrafenfenster. Nürnberg, St. Sebald, Chor s II (Hirsvogel-Werkstatt, 1515).

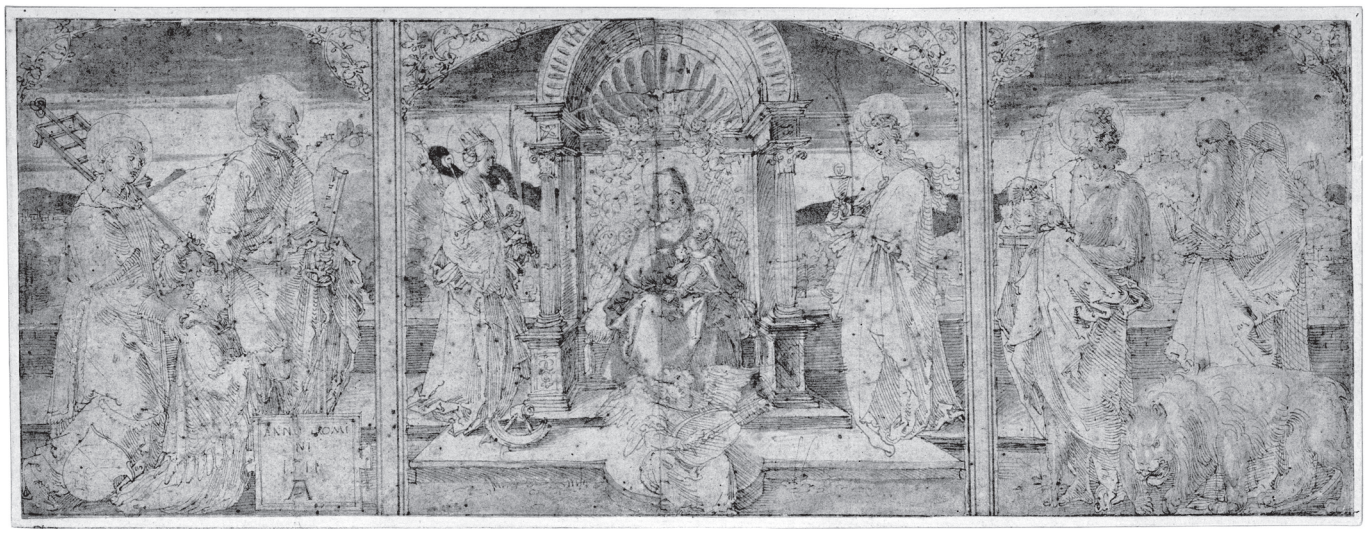


Fig. 24. Entwurf zum Tucher-Epitaph. Berlin, SMB, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 64 Albrecht Dürer, 1511.

hauptamtlichen Glasmalers der Kabinettscheiben-Abteilung mit seiner Vorliebe für locker-weitmaschige Kreuzlagen und den eher gattungsspezifischen Einsatz ausgiebiger negativer Radiertechnik doch überall zum Vorschein. Zeitlich anzuschließen sind eine Reihe von bescheidenen kleinen Heiligenbildern aus dem Haus zum Goldenen Schild (Abb. 330–332), die Äbtefolge aus dem Kapitelsaal des Egidienklosters von 1511 nach Vorlagen des Hans von Kulmbach (s. S. 376–383, Fig. 307, 310f.) und schließlich bevorzugt Wappenscheiben mehr oder weniger anspruchsvoller Art, von denen insbesondere eine um 1500 nach Dürer im Tucherschloss (Abb. 334) und drei schöne Serien von 1514, 1517 und nach 1521 auf der Basis von Entwürfen Hans von Kulmbachs und Hans Sebald Behams im Sebalder Pfarrhof hervorzuheben sind (s. S. 307–312, Abb. 184–194). Kabinettscheiben der älteren Werkstattrichtung mit der charakteristischen trocken gestupften Halbtonmodellierung Straßburger Prägung sind in der Pirckheimer-Stiftung einer zweiteiligen Verkündigung an Maria und eines Hl. Sebald in der Nordsakristei von St. Sebald bzw. im Pfarrhof aus der Zeit um 1500 erhalten geblieben (s. S. 300f., 306, Abb. 179–181). Charakteristische Arbeiten eines äußerst routinierten, wenig ambitionierten trockenen Spätstils der Hirsvogel-Werkstatt sind schließlich in den kleinen Scheiben der Legende der beiden Dominikanerheiligen Dominikus und Petrus Martyr von 1519 in der Behaim'schen Ratsstube erhalten geblieben, deren mutmaßliche Herkunft aus dem Dominikanerkloster leider nicht zu verifizieren war (s. S. 474–480, Abb. 323–329).

Den eigentlichen künstlerischen Höhepunkt nicht nur der hier behandelten Glasmalereibestände der Sebalder Stadtseite, sondern der dürerzeitlichen Glasmalerei in Nürnberg überhaupt bilden die drei großen Stifterfenster Kaiser Maximilians I., der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach und des kaiserlichen Rats Melchior Pfinzing von 1514/15 im Chorschluss von St. Sebald, die sowohl auf stilkritischem Weg als auch durch das zeitgenössische Zeugnis des Nürnberger Schreib- und Rechenmeisters Johann Neudörfer für die Werkstatt des Nürnberger Stadtglasers Veit Hirsvogel gesichert sind[64]. Für die Gesamtentwürfe und Kartons hatte der erlauchte Kreis von Auftraggebern mit Albrecht Dürer und Hans von Kulmbach gleich die besten Entwerfer verpflichtet, doch auch die gediegene Ausführung durch die fähigsten Kräfte der Glasmalerwerkstatt entspricht dem hohen Rang und Prestige der Neustiftungen (s. S. 198ff., Fig. 21–23, 29). Hinsichtlich der Wahl der Bildprogramme steht die Selbstdarstellung der Stifter und ihrer Familien im Vordergrund, und dies in einem Maß, wie man es bis dato noch nicht gesehen hatte. Maximilian gab das Beispiel und ließ sich – mit demonstrativ zur Schau gestelltem Machtanspruch – zusammen mit seiner verstorbenen ersten Gemahlin Maria von Burgund, dem ebenfalls verstorbenen Sohn Philipp, dem Schönen, und dessen Gemahlin Johanna von Spanien im Kreis ausgesuchter Heiliger und umringt von 16 monumentalen Wappen der Habsburger Monarchie ins Bild setzen. Herrschte im Kaiserfenster zumindest bei den Standfiguren noch Parität zwischen profaner und sakraler Ikonographie, so beanspruchten die Markgrafen von Brandenburg für die repräsentativen Bildnisse der Familie im

64 Vgl. Lochner 1875, S. 147. Hierzu im Überblick: Schinnerer 1909/10; Schmitz 1913, I, S. 149f.; Kat. Ausst. Nürnberg 1961, S. 116–118 (Gottfried Frenzel); Scholz 1991, S. 151–175; Scholz 1995, S. 30–39; Kat. Ausst. Los angeles/Saint Louis 2000, S. 126f., 156–161 (Barbara Butts); Weilandt 2007, S. 350–355.



Fig. 25. Strahlenkranzmadonna im Pfinzing-Fenster.
Nürnberg, St. Sebald, Chor s III, 6b.
Hirsvogel-Werkstatt, 1515.



Fig. 26. Strahlenkranzmadonna.
Karton zum Pfinzing-Fenster (Fragment).
St. Petersburg, Staatliche Eremitage, Inv. Nr. L. 2678a.
Albrecht Dürer, 1515.

benachbarten Fenster gleich fünfmal soviel Platz, wie den Patronen des Hauses Hohenzollern, der Muttergottes und Johannes dem Täufer zugestanden wurde; von den Wappen ihrer Territorien ganz zu schweigen. Im Pfinzing-Fenster wurde dann in einer monumentalen zweigeschossigen Triumphbogenarchitektur erstmals sehr anschaulich zwischen irdischer und himmlischer Zone getrennt, wobei das untere Geschoss von zehn knienden Stifterbildern der Familie eingenommen wird, während das obere Geschoss der Muttergottes und den Hll. Sebald, Christophorus und Anna Selbdritt vorbehalten ist (Fig. 29).

Formal ist in den drei monumentalen Sebalder Stifterfenstern der Schritt zur Renaissance vollzogen, der sich in kleineren Aufträgen wie dem Pfinzing-Triptychon im Sebalder Pfarrhofchörlein oder den Wappenserien ebenda bereits zuvor angekündigt hatte (Fig. 231). In den Fenstern des Kaisers und der Markgrafen schafft die Abkehr von spätgotischer Bildarchitektur und traditionellen Rahmenformen zunächst nur einen schlichten, nahezu schmucklosen Skelettbau, dessen Etagen Zeile für Zeile in identischer Gestalt übereinander aufbauen und nur im oberen Abschluss durch ein mächtiges Tonnengewölbe bzw. einen

65 Berlin, SMB, Kupferstichkabinett, KdZ 64; vgl. Winkler, II, 1937, Nr. 508, und Fedja Anzelewsky, in: Anzelewsky/Mielke 1984, S. 66f., Nr. 65.

66 Schleif 1990, S. 193–222, hier bes. S. 217–222; Hauschke 2006, S. 257–260, Nr. 70, mit Datierung »um 1514«.

leichteren Dreiecksgiebel besonders akzentuiert werden. Entsprechend moderne, italienischem Formengut der Renaissance entlehnte architektonische Hoheitsformeln begegnen schon wenige Jahre früher um 1511 in Dürers Berliner Gesamtentwurf zu dem von Kulmbach gemalten Tucher-Epitaph in St. Sebald (Fig. 24)[65] und zeitgleich zum Kaiserfenster in dem testamentarisch verfügten Bronzeepitaph des 1513 verstorbenen Propsts von St. Lorenz, Dr. Anton Kress, aus der Werkstatt Peter Vischers im Chor der Lorenzkirche[66]. Die verschiedenen Entwurfsstadien aus der Feder Hans von Kulmbachs und der Vergleich mit den ausgeführten Fenstern lassen den Fortschritt gegenüber den bis dato geläufigen additiven Kompositionslösungen der Nürnberger Glasmalerei überdeutlich sichtbar werden (Fig. 21–23). In der Gesamtwirkung nochmals gesteigert wurde im Pfinzing-Fenster nach Dürers Entwurf ein überreich dekorierter triumphaler Architekturprospekt realisiert, in Motiven und ornamentalen Einzelformen eng verwandt dem gleichzeitigen Riesenholzschnitt zur Ehrenpforte Kaiser Maximilians, der ebenfalls unter der künstlerischen Oberleitung Dürers und wesentlich nach seinen Entwürfen entstand (Fig. 29f.). Dass sich die künstlerische Betreuung des Auftrags für den befreundeten Propst von St. Sebald nicht im Gesamtentwurf der zentralperspektivisch konstruierten Bildarchitektur erschöpfte, sondern auch Kartons im Maßstab 1:1 der Figuren von der Hand des Meisters umfasste, das belegt die durch Zufall erhalten gebliebene virtuose Kohlezeichnung der Strahlenkranzmadonna in St. Petersburg (W. 551), sodass wir umgekehrt auch für die benachbarten Fenster entsprechende Vorlagen der entwerfenden Künstler voraussetzen dürfen (Fig. 26).

Den letzten Schritt zum vollendeten »schwebenden Bildfenster« tat schließlich Hans von Kulmbach mit der Dresdner Visierung zum Welser-Thumer-Fenster in der Frauenkirche, der inmitten einer Blankverglasung aus Butzen ein von einer großen Blattkonsole getragenes zweigeschossiges Tabernakelgehäuse entworfen hatte, über dessen niedriger Stifterzone das monumentale Bild der Schutzmantelmaria erscheint (Fig. 386). Das Fenster, das 1522 gemeinsam mit dem neuen Hochaltar wiederum in der Hirsvogel-Werkstatt zur Ausführung gelangte, ist heute nur noch fragmentarisch in wenigen Restscheiben der Stifterzone sowie der schutzbefohlenen Männer und Frauen erhalten geblieben, doch der dunkle Holzton des in Anlehnung an die holzsichtigen Altarschreine der Zeit gebildeten Tabernakels dürfte kaum die schwebend leichte und lichte Wirkung hervorgerufen haben, die im Entwurf suggeriert und in den großartigen Vorläufern in St. Sebald zuvor schon verwirklicht worden war.



Fig. 27. Engel mit Wappen Propstei St. Sebald/St. Alban, Mainz. Paris, École nationale supériéure des beaux-arts, Inv. Nr. Mas 2160. Hans von Kulmbach, 1517.



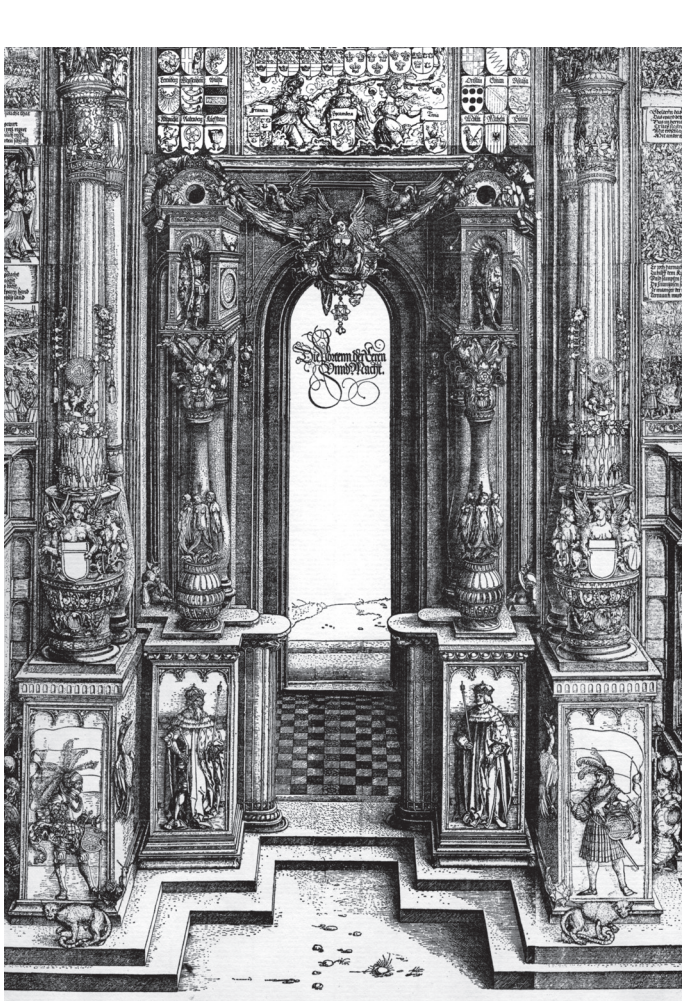
Fig. 28. Engel mit Wappen Propstei St. Sebald/St. Alban, Mainz. Nürnberg, Sebalder Pfarrhof, Chörlein n II, 1a. Veit Hirsvogel d.J. nach Entwurf Hans von Kulmbachs, 1517.



Mit der Einführung der Reformation 1525 und dem Tod des Stadtglasers Veit Hirsvogel im selben Jahr ging die zweite Blütezeit monumentaler Glasmalerei in Nürnberg ihrem Ende entgegen. Es dauerte noch das ganze Jahrhundert, bis mit den Neuschöpfungen der beiden Lorenzer Tucher-Fenster und des Imhoff-Fensters um 1600 im Sebalder Ostchor, nun von auswärtigen Meistern wie dem Zürcher Glasmaler Jakob Sprüngli, nochmals Farbfenster im großen Stil und Format zur Ausführung gelangten (Fig. 31). Thematisch ist das Imhoff-Fenster fast ein reines Wappenfenster zur Repräsentation der weit verzweigten Stifterfamilie einschließlich – wie üblich – der Erinnerung an die Erststifter des Fensters der Zeit vor 1400. Motive wie die Personifikationen von Glaube und Liebe gleichen jenen der Schweizer Glasmalerei traditionellen Stils, doch die kolossale Rahmenarchitektur ist – ungeachtet der Entlehnung von Einzelformen aus der brandaktuellen, 1598 erschienenen zweiten Auflage von Wendel Dietterlins *Architectura von Austheilung, Symmetrie und Proportion der Säulen* – nicht ohne Referenz gegenüber den vorbildlichen Werken der Dürerzeit im Chorschluss von St. Sebald, namentlich dem Pfinzing-Fenster (Fig. 29).

Fig. 29. Pfinzing-Fenster. Nürnberg, St. Sebald, Chor s III. Hirsvogel-Werkstatt nach Entwürfen Albrecht Dürers, 1515.

Fig. 30. Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I. (Ausschnitt des zentralen Triumphbogens). 1515.



Unberührt von den Auswirkungen der Reformation blieb die Produktion von Wappenscheiben, die in ungebrochener Tradition und wie gewohnt nach Bedarf bei Instandhaltungsmaßnahmen und Verneuungen alter Fensterstiftungen in Auftrag gegeben wurden. Daneben waren auch die kleinformatigen Serien mit biblischen Geschichten, antiken und allegorischen Stoffen, Jagddarstellungen und Monatsbildern weiterhin in Mode, mit denen die Auftraggeber ihre Kunstsinnigkeit im privaten Raum vor Augen führten[67]. Dass die Auftragslage gleichwohl nicht mehr die beste war und allein mit dem Verkauf in Serie gefertigter Kabinett- und Wappenscheiben sowie mit allfälligen Reparaturarbeiten kaum noch ein Auskommen war, das zeigen die wiederholten Gesuche um Vorschüsse und Darlehen, die Veit Hirsvogel d.J. 1531, 1540 und 1545 sowie nach dessen Tod 1553 sein Sohn Sebald an den Rat der Stadt richteten[68]. Auch die zunehmende Konkurrenz durch andere Werkstätten und fremde Meister bzw. Import dürften Schuld an der Misere der Hirsvogel gewesen sein. Namentlich der 1546–1557 nachgewiesene Nürnberger Illuminist, Briefmaler, Drucker und Glasmaler Albrecht Glockendon d.J., ein Allrounder, der sich – ausweislich der für ihn überlieferten Aufträge – offenbar auf die Anfertigung von Wappen in den unterschiedlichen Medien spezialisiert hatte[69], dürfte für eine Reihe der in großer Zahl erhaltenen Nürnberger Wappenscheiben verantwortlich sein: so mit einiger Wahrscheinlichkeit für ein kleines rundes Familienwappen, das laut ungesicherter Angabe aus der Dominikanerkirche stammen soll[70]. Außerdem waren um die Mitte des Jahrhunderts bereits verschiedene Patrizier dazu übergegangen, ihre Wappen nach der neuesten Mode von Schweizer Glasmalern zu beziehen, wie Beispiele für die Nürnberger Familien Ebner, Groß, Oertel u.a. aus der Schaffhauser Werkstatt des Hieronymus Lang von 1548 in der Pfarrkirche des mittelfränkischen Eschenbach, aber auch in musealem Besitz – im Vitromusée Romont und ehemals im Berliner Kunstgewerbemuseum – belegen[71].

Verdacht auf Import besteht auch im Fall der neun großen quadratischen Grisaillescheiben mit mythologischen Themen in den Oberlichtern des Festsaals im Tucherschloss, die wohl als Bestandteil der originalen Ausstattung zu betrachten sind und damit etwa zeitgleich



Fig. 31. Imhoff-Fenster. Nürnberg, St. Sebald, Chor S VIII, 5–11a–d. Zürich 1601 (Jakob Sprüngli).

67 Vgl. exemplarisch Essenwein ²1898, S. 29, MM 239–245, Schmitz 1913, I, S. 164–167; schöne Farbabbildungen bei Sabina Lata, in: Hess/Hirschfelder 2010, S. 92f., Abb. 58–61.

68 Knappe 1973, S. 81 bzw. 95.

69 Albrecht Glockendon d.J. wurde 1553 von Kaiser Ferdinand I. dafür bezahlt, dass er *vier irer Römisch kgl. maj. etc. wappen auf glas schmelzt*; vgl. Theodor Hampe, Art. »Glockendon«, in: Thieme/Becker, XIV, 1921, S. 259, und Merkl 1999, S. 85f. – 1556 erhält der Illuminist Glockendon zu Nürnberg Zahlung für *500 gemeine königliche Wappen*, die er für den Bedarf auf dem Reichstag zu Regensburg gedruckt und *mit farben ausgestrichen*; ob damit ebenfalls Albrecht d.J. gemeint war, ist jedoch ungewiss; vgl. zuletzt Nürnberger Künstlerlexikon, I, 2007, S 477: »Albrecht III.«.

70 Essenwein ²1898, S. 43, MM 366; vgl. Merkl 1999, S. 103, Abb. 53.

71 Vgl. Schmitz 1913, I, S. 195, Abb. 330, II, S. 20, Nr. 388 (mit falscher Zuschreibung an Albrecht Glockendon); hierzu zusammenfassend Scholz 2002, I, S. 158, Anm. 15.

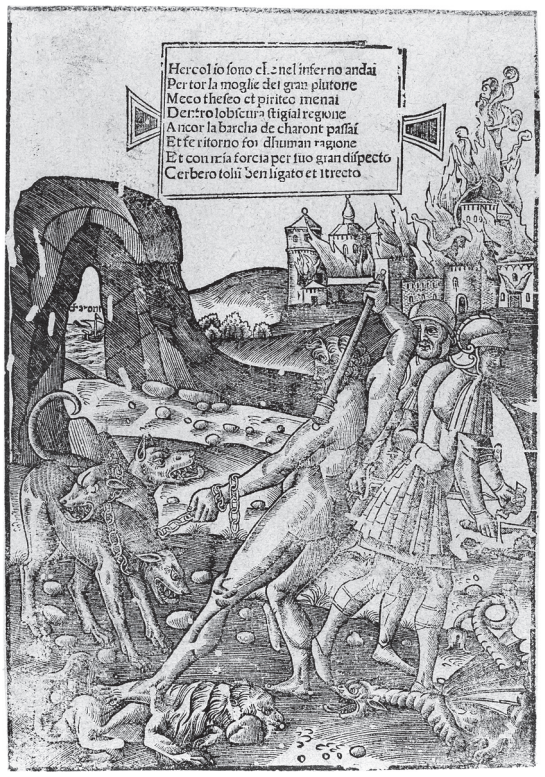


Fig. 32. Herkules bändigt den Cerberus. Venedig, um 1506 (Giovanni Valvassori).



Fig. 33. Herkules bändigt den Cerberus. Nürnberg, Tucherschloss. Um 1545.

zur Fertigstellung des Schlossbaues (1544) entstanden sein dürften. Die Tucher'sche Handelsgesellschaft, die insbesondere durch Export von Erzeugnissen der heimischen Metallindustrie und des metallverarbeitenden Gewerbes sowie Import von Spezereien, Drogen, Südfrüchten und anderen Luxusgütern reich geworden war, daneben aber mit so gut wie allem handelte, womit sich Geld verdienen ließ, besaß zur Zeit des Bauherrn und Unternehmensleiters, Lorenz II. Tucher (1490–1554), Niederlassungen in Genf, Lyon und Antwerpen sowie Kammer und Gewölbe im Fondaco dei Tedeschi in Venedig und war auf allen großen internationalen Messen vertreten[72]. Tatsächlich spiegelt sich dieses weitläufige Netzwerk auch in der Herkunft der druckgraphischen Vorlagen, die dem Entwerfer der Scheiben direkt oder indirekt als Vorbild dienten. So gehen die Herkulesszenen nebst generellen Anleihen aus der oberitalienischen Druckgraphik in letzter Instanz auf den 1506 in Venedig gedruckten Herkules-Zyklus von Giovanni Andrea Valvassori zurück, während die mittelalterlicher Ekphrasis verpflichteten Götterbilder den kleinen Holzschnitten des von Colard Mansion 1484 in Brügge verlegten *Ovide moralisé* des Petrus Berchorius nahestehen (Fig. 32f.; s. ausführlich S. 490–498). Da sich die Scheiben aber weder mit niederländischen noch französischen oder italienischen Glasmalereien verbinden lassen, wird man schließlich doch in Erwägung ziehen müssen, ob der Auftrag nicht an einen Glasmaler der Stadt ergangen war, dessen Wirken ansonsten keine erkennbaren Spuren hinterlassen hat. Der Umstand, dass die Nürnberger Kleinmeister, Barthel und Sebald Beham, Georg Pencz, Virgil Solis u.a. in ihren druckgraphischen Serien zur gleichen Zeit durchaus verwandte Stoffe in vergleichbarer Gestalt behandelt haben, könnte diese Möglichkeit unterstreichen[73].

72 Grote 1961, S. 28–40.

73 Vgl. O'Dell-Franke 1977, Möseneder 2010, Kat. Ausst. Nürnberg 2011, sowie die betreffenden Bände II–IV, XXXI, und LXVI von Friedrich Wilhelm Hollstein, German Engravings, Etchings and Woodcuts, ca. 1400–1700, Amsterdam u.a. 1954, 1955, 1991 und 2006, bzw. T.I.B. 15, 16 und 19, New York 1978, 1980 und 1987.

KATALOG DER MITTELALTERLICHEN GLASMALEREIEN IN NÜRNBERG: SEBALDER STADTSEITE

PFARRKIRCHE ST. SEBALD

Die nachstehende, knappe Bibliographie erfasst nur die wichtigste Literatur, in der die Farbfenster von St. Sebald in ihrer Gesamtheit mehr oder weniger ausführlich Erwähnung finden. Neben die Werke des 18. und 19. Jahrhunderts, die sich im Wesentlichen in der Aufzählung der Fenster unter heraldischen oder genealogischen Gesichtspunkten erschöpfen, dabei gleichwohl als wichtige Zeugnisse mehrfach veränderter Zustände der Farbverglasung über die letzten Jahrhunderte hinweg zu werten sind, treten mit Beginn des 20. Jahrhunderts umfangreichere Arbeiten, die die Fenster nach historischen und kunsthistorischen Kriterien behandeln. Kommentierte Bibliographien zu den einzelnen Fenstern von St. Sebald sind den jeweiligen Standorten vorangestellt.

Bibliographie: Carbach 1733, S. 8f. und 112 (Aufzählung sämtlicher Farbfenster, angefangen beim Kaiserfenster, dann nach Süden fortschreitend bis zum Westchor und auf der Nordseite wieder zurück bis in den Chor); Würfel 1766, S. 21–24 (folgt Carbach); Mayer 1831, S. 34–37 (knappe Auflistung des Gesamtbestands mit Angabe der dargestellten Themen); Oidtmann 1907, S. 37–46 (vollständige Erfassung aller damals vorhandenen Fenster mit knapper Beschreibung oder Auflistung der Darstellungsgegenstände; enthält zum Teil fragwürdige Zuschreibungen); Hoffmann 1912, S. 177–187 (vollständige Erfassung wie zuvor; datiert die Erstverglasung durchgehend in die Jahre 1372–1379, nur das sog. Geuder-Fenster bereits um 1360); Giese 1920, S. 82–95 (teilt die Fenster der Erstverglasung in eine ältere, St. Martha vergleichbare Stilstufe und eine jüngere Gruppe; datiert 1365–1375 bzw. 1380–1400 und leitet die Nürnberger Glasmalerschule nicht von Böhmen ab, sondern den »spezifisch-fränkischen Zeichnungsstil« aus lokalen Quellen, u.a. in der Skulptur, eventuell mit südostdeutschen Einflüssen für die Architekturen); Frenzel 1954 (erste ausführliche Auseinandersetzung mit dem Restbestand der ersten Chorverglasung, die wenig überzeugend in einen sog. 1. und 2. »Sebalder Kreis« unterschieden wird; datiert anhand teilweise unzutreffender genealogischer Vorgaben zwischen 1379 und einer vermeintlichen zweiten Chorweihe 1386); Kurzinventar 1961, S. 136–141, bzw. ²1977/82, S. 140–145 (präzise Auflistung der Fenster mit Positionen der Einzelfelder); Stromer 1979, S. 80–93 (behandelt vornehmlich die Fenster der Erstverglasung des Ostchores, wobei Informationen über die Stifterfamilien im Vordergrund stehen; die kunsthistorische Bewertung folgt Frenzel); Weilandt 2007, bes. S. 111–132, 288–298, 318–326, 347–355, 571, 583f., 601–604, 631f., 647–650, 660, 666f., 687f., 708–711 und 715 (verstreute Behandlung nahezu aller, auch der verlorenen Fensterstiftungen in St. Sebald mit dem Hauptaugenmerk auf Fragen der Stiftungsgeschichte, Stiftermotivation, Bildprogrammatik und Funktionszusammenhänge in den jeweiligen Verehrungszonen der Kirche); Scholz 2007 (kompakter Cicerone zu allen Fenstern der Kirche mit knappen Angaben zur Stiftungsgeschichte, Datierung, Ikonographie, Rekonstruktion der ursprünglichen Bildprogramme der komprimierten Fenster der ersten Ostchorverglasung).

Gegenwärtiger Bestand: Der Gesamtbestand der in St. Sebald bewahrten 430 Glasmalereien aus dem in Nürnberg bis um 1550 hinaufgerückten Bearbeitungszeitraum des CVMA sowie der knapp 100 Scheiben aus der Zeit danach ist wie folgt auf die verschiedenen Bauabschnitte bzw. Standorte verteilt:

1. Den Löwenanteil der im Ostchor erhaltenen Glasmalereien stellen die auf zehn Fensterplätze – nord III–nord IX, süd IV–süd VI und süd IX – verteilten, in ihrem Umfang unterschiedlich reduzierten Restscheiben der ersten Chorverglasung aus dem späten 14. Jahrhundert, die einschließlich weniger im frühen 16. Jahrhundert hinzugefügter Wappenfelder insgesamt 256 Scheiben umfassen.
2. Die um 1488, 1501 und nochmals um 1514/15 erneuerten Fensterstiftungen der Volckamer (süd VII), der Bamberger Bischöfe (nord II), Kaiser Maximilians I. (I), der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach (süd II) und des kaiserlichen Rats Melchior Pfinzing (süd III) umfassen zusammen 148 Scheiben.
3. Die wenigen Relikte der mittelalterlichen Langhausverglasung sind wie folgt verteilt: Sieben Felder im Fenster der Holzschuher (nord XI), sechs in dem der Haller (nord XII), zwei in dem der Pömer (süd XIII), sowie zwei stark beschädigte Rechteckwappen im ehemaligen Rieter-Fenster (süd XI).
4. Sieben im frühen 19. Jahrhundert abgewanderte Scheiben aus den Langhausfenstern der Holzschuher (nord XI) und der Haller (nord XII) befinden sich heute in verschiedenen Fenstern der Frauenkirche eingesetzt.

5. In der Nordsakristei haben sich zwei von ehemals drei Kabinettscheiben einer Pirckheimer-Stiftung (die dritte befindet sich heute im Pfarrhofchörlein) sowie eine Einzelscheibe der Kreuzigung erhalten.
6. Der Bestand der nach 1550 entstandenen Glasmalereien umfasst neben dem 1601 erneuerten Imhoff-Fenster (SÜD VIII, oberhalb der Kramer-Empore) mit seinen insgesamt 44 Feldern weitere 52 Scheiben, in der Hauptsache Rundwappen, die sämtlich in einem Anhang, jeweils mit Angabe der Maße sowie, wenn vorhanden, der Inschriften aufgelistet sind; vgl. S. 296–298.

Geschichte des Baues: Als älteste und bis ins frühe 14. Jahrhundert einzige Pfarrkirche Nürnbergs wurde der dem legendären Geistlichen und Stadtpatron Sebald geweihte spätromanische Bau anstelle einer Peterskapelle ab etwa 1230/40 errichtet[1]. Mutterkirche blieb bis in die 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts noch St. Peter und Paul in Poppenreuth[2]. Bauliches Vorbild für die gewölbte Pfeilerbasilika mit der für Pfarrkirchen ungewöhnlichen Doppelchoranlage mit westlichem Turmpaar, östlichem Querschiff und Krypten im Westen und im Osten war der 1237 vollendete Bamberger Dom[3]. Alle am Langhaus von St. Sebald festgestellten Steinmetzzeichen sind auch in Bamberg vertreten, und zwar durchgehend am Westbau, dessen Errichtung in das Jahrzehnt von 1225 bis 1235 fällt[4]. Am 13. Juli 1255 verlieh der Bamberger Weihbischof Heinrich von Streitberg, Bischof von Samland, den Teilnehmern des Weiheakts des *in parochia sancti Sebaldi in Nurenberc* gelegenen St. Stephanusaltars verschiedene Ablässe[5]. Ein Ablassbrief desselben Bischofs vom 1. Oktober 1256 für Kirchenbesuch und Almosen an den Festtagen der Patrone Petrus und Paulus, Sebald und Kirchweih setzt voraus, dass die Kirche in den Hauptteilen – Ostchor und Langhaus – bereits benutzbar war[6]. Mit der Errichtung des Westchores und der Weihe vom 9. September 1274 durch den Bamberger Bischof Berthold von Leiningen kam der Bau zu einem vorläufigen Abschluss[7], wobei eine auffällige Häufung von Ablässen für die Ausstattung – unter anderem auch für Fenster (s.u.) – in den Jahren 1273–1275 zu verzeichnen ist (vgl. Reg. Nr. 1)[8].
Dieser spätromanische Bau, von dem das Mittelschiff und der Westchor noch im heutigen Baukörper erhalten sind[9], erwies sich schon bald nach Fertigstellung als zu klein bemessen. So begann man im Jahr 1309 mit dem Verkauf von Kirchengut, um die Mittel für eine Erweiterung der Kirche zu beschaffen. Im Auftrag von Rat, Bürgerschaft und Schöffen verkaufte Friedrich Holzschuher, der erste namentlich bekannte Kirchenpfleger bei St. Sebald, ein in Nürnberg bei den Fleischbänken gelegenes, der Kirche gehörendes Anwesen an seinen Verwandten Herdegen Holzschuher, *swae daz wer, durch des newen powes wegen an sente Sebol[t]s kirchen, daz man den dest baz moecht volbringen an den apseiten*[10]. Der seinerzeit begonnene Umbau zur Verbreiterung der Seitenschiffe (»Abseiten«) auf die Fluchtlinie des Querhauses, in dessen Zusammenhang die Kirche zugleich vier mit Figuren geschmückte Portale erhielt[11], konnte nicht als wesentliche Entlastung für den angewachsenen Pfarrsprengel betrachtet werden. Angesichts einer enormen Bevölkerungsexplosion trat die Notwendigkeit einer merklichen Erweiterung der Hauptpfarrkirche immer dringender in den Vordergrund, sodass schließlich anstelle der eher bescheiden dimensionierten Ostpartien – bestehend aus einem zweijochigen, halbrund geschlossenen Ostchor mit zwei Nebenapsiden[12] – ein gewaltiger spätgotischer Hallenchor errichtet wurde. Neben der wachsenden Bevölkerungszahl dürften freilich weitere Faktoren kaum weniger entscheidend für den Neubau gewesen sein: so das erstarkte Repräsentationsbedürfnis aufseiten des Nürnberger Rats als Bauherrn

1 Zu Geschichte und Baugeschichte: Hoffmann 1912, S. 13–74, wohl mit etwas zu früh angesetztem Baubeginn »ab 1225«; Fries 1928, S. 6–10, datiert 1237–1273, wobei er den Baubeginn in das Jahr der Weihe des vorbildlichen Bamberger Westbaues verlegt, dessen Bautrupps nach Abschluss der Bamberger Arbeiten in größerer Anzahl nach Nürnberg übergesiedelt seien; Lutze 1939, S. 14–25; Kurzinventar ²1979/82, S. 111f.; Marx 1984, S. 36–62; Hertlein/Kulke 2000.
2 Reicke 1926, S. 21–38.
3 Zur Chronologie des Bamberger Dombaues vgl. Winterfeld 1979, S. 32–35 (Renate Neumüllers-Klauser) und S. 141–143.
4 Lutze 1939, S. 15f. Dagegen hat Winterfeld 1979, S. 146, in Abrede gestellt, dass die Ausstrahlung Bambergs u.a. auf St. Sebald »als Folge wandernder Steinmetztrupps angesehen« werden könne.
5 Deinhardt 1936, S. 26, Nr. 36; NUB 1959, S. 220, Nr. 361. Nach Machilek 1979, S. 145f., setzt »die Weihe des Stephansaltars, wie die Angabe *gelegen in der Pfarrkirche St. Sebald* erweist, die Weihe des östlichen Hauptchores mit dem St. Sebald geweihten Hauptaltar voraus«. Vgl. dagegen Weilandt 2007, S. 21, der dies mit Hinweis auf die feierliche Schlussweihe von 1274 für wenig wahrscheinlich hält.
6 NUB 1959, S. 224, Nr. 367.
7 Deinhardt 1936, S. 28, Nr. 40; NUB 1959, S. 290f., Nr. 468; Machilek 1979, S. 147.
8 Vgl. Hoffmann 1912, S. 213f., Nr. 3–6; Machilek 1979, S. 147; Weilandt 2007, S. 21.
9 Hierzu ausführlich mit Detailaufnahmen von Architektur und bauplastischem Schmuck Hoffmann 1912, S. 13–38.
10 Zitiert nach Hoffmann 1912, S. 216, Nr. 18; vgl. Schaper 1979, S. 160.
11 Brautportal (n IX; im Mittelalter »Ehetür« genannt) und Dreikönigsportal (s IX; im Mittelalter »Schultür« genannt) im Osten, Marienkrönungsportal (n XIII; im Mittelalter »Tauftür« genannt) und Weltgerichtsportal (s XIII; im Mittelalter »Tür bei der Waage« genannt) im Westen; vgl. Martin 1927, S. 13–39 mit Abb. 66–95; Marx 1984, S. 43; Weilandt 2007, S. 27–49. Zum Bauverlauf der Seitenschiff-Erweiterung vgl. die Beobachtungen von Hertlein/Kulke 2000, S. 41–47.
12 Grundriss ebenda, Falttafel nach S. 12.

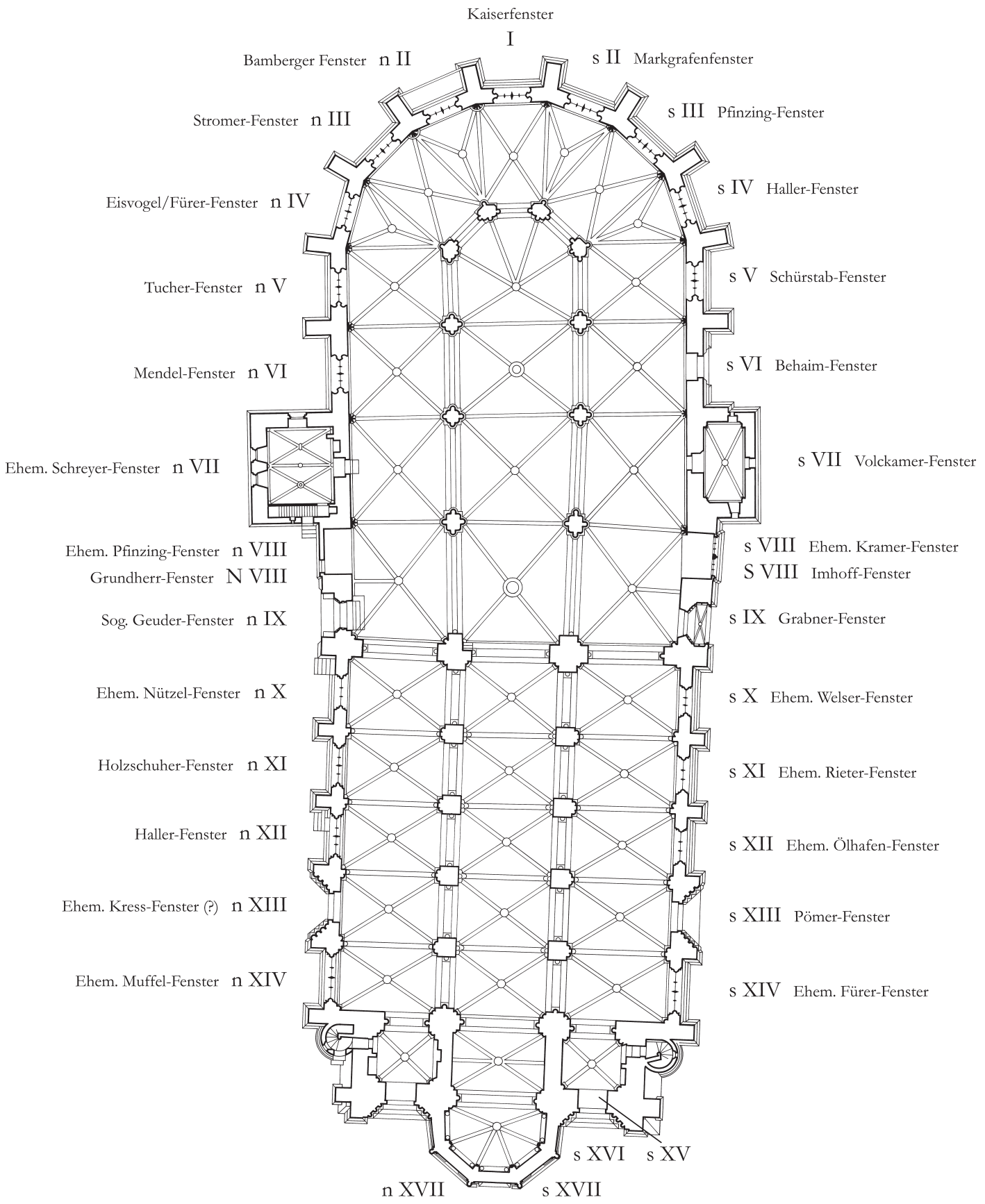


Fig. 34. Nürnberg, St. Sebald. Grundriss des Baues im Maßstab 1:400.

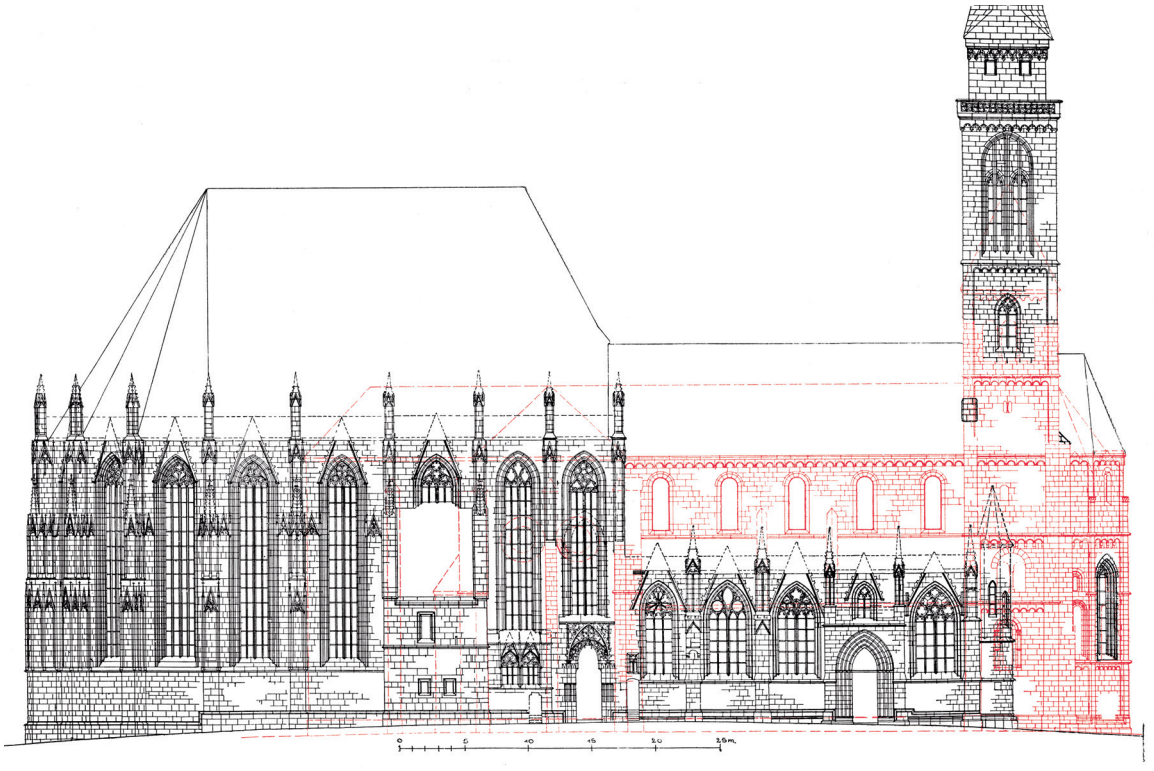


Fig. 35. Nürnberg, St. Sebald. Aufriss der baulichen Entwicklung (nach Schulz 1905a). Die roten Teile markieren den spätromanischen Baukörper, die schwarz gezeichneten die Erweiterung des Langhauses nach 1309, den Neubau des Ostchores 1361–1379 und die Errichtung der Westtürme 1481–1484.

der vornehmsten Pfarrkirche der Stadt, die Förderung der Sebaldsverehrung und die Absicht, in kirchenrechtlichen Angelegenheiten (etwa der Erweiterung der Pfarrrechte gegenüber der Mutterpfarrei Poppenreuth) sowie Fragen des Kults und der Liturgie größere Eigenständigkeit zu erringen[13].

Bereits 1357 hatten die Kirchenpfleger damit begonnen, Baugrund für den Neubau zu erwerben; Häuser wurden auf Abriss erworben, und zugleich wurde ein großer Teil des Kirchhofs beim romanischen Ostchor aufgelassen und die Gebeine in den Karner unter dem Westchor überführt[14]. Zur Finanzierung des Bauvorhabens trugen wie üblich Ablässe bei, die der Bamberger Bischof Leupold, eine größere Anzahl von Titularbischöfen und Papst Innozenz VI. in den Jahren 1358, 1360 und 1362 gewährten[15]. Der Grundstein zum Neubau des Ostchores wurde im Sommer 1361 gelegt[16]. Über den Baufortgang sind nur spärliche Anhaltspunkte bekannt[17]. So besagt ein Revers des Sebalder Pfarrers Albrecht Krauter über die verworfene Friedhofserweiterung vom 30. April 1364, dass die Häuserzeile »am stock«, die dem neuen Chorbau weichen musste, zum damaligen Zeitpunkt nicht mehr bestand und der Neubau in seinem ganzen

13 Vgl. Seeger 1993, S. 42–46, und Weilandt 2007, S. 68–72.

14 Hierzu ausführlich Schaper 1979, S. 168f., und Marx 1984, S. 36–41; vgl. auch Reicke 1926, S. 105.

15 Vgl. Hoffmann 1912, S. 218f., Nr. 27–31.

16 Der Baubeginn ist in keiner zeitgenössischen Quelle überliefert, doch in der ab 1420 verfassten Nürnberger »Chronik aus Kaiser Sigmund's Zeit bis 1434« erwähnt (Chroniken, I, 1862, S. 353) und von späteren Chroniken widerspruchslos übernommen.

17 Vgl. Chroniken, I, 1862, S. 421–423; vgl. hierzu jedoch die zahlreichen bei Hoffmann 1912, S. 236f. zusammengestellten Ablass- und Stiftungsurkunden aus der Bauzeit.

18 Im Wortlaut bei Hoffmann 1912, S. 219f., Nr. 32; vgl. Marx 1984, S. 37 und 41.

19 Tucher'sches Geschlechterbuch (StadtAN, E29/VII, Nr. 129; Kopie der Hs. des Dr. Christoph Scheurl im British Museum in London), fol. 31r; im Wortlaut zitiert bei Marx 1984, S. 38f., der indes bezweifelt, dass die neue Tucher-Gruft tatsächlich bereits 1364 in Benutzung genommen wurde; hierzu auch Schaper 1979, S. 170, und Weilandt 2007, S. 697.

20 Die betreffenden Urkunden vom 2. und 30. August, vom 8. und 15. Oktober sowie vom 20. Dezember 1372 aufgeführt bei Hoffmann 1912, S. 228, Anm. 30, Marx 1984, S. 36, sowie Weilandt 2007, S. 68 (alle StadtAN, A1, Urkunden).

21 Ein Quellenfund von Karl Kohn, Nürnberg, in den Beständen des Landesalmosenamts (StadtAN, D 17, Nr. 516/Scatula 1, Nr. 43) gibt den Hinweis auf eine verlorene Urkunde vom 28. Juni 1374, in der der Bamberger Domvikar Theodor von Egloffstein dem Pfarrer von St. Sebald die Erlaubnis erteilte, den alten Chor und seine Altäre abbrechen zu lassen (*de diruendo veteri chori et altaribus*); vgl. Hertlein/Kulke 2000, S. 48f.

22 Chroniken, I, 1862, S. 354; Machilek 1979, S. 153–155, und S. 159 mit Abb. 50 (Weiheurkunde des Hauptaltars).

23 Chroniken, IV, 1872, S. 127.

24 StAN, Rep. 0, Nr. 1867; Hoffmann 1912, S. 220, Nr. 34; Weilandt 2007, S. 68.



Fig. 36. Nürnberg, St. Sebald. Ansicht des Ostchores von Südosten (Aufnahme um 1936).

Ausmaß ersichtlich war[18]. Ferner soll, dem Bericht von Christoph Scheurl im Tucher'schen Geschlechterbuch zufolge, die 1364 verstorbene erste Gemahlin Berthold Tuchers, Elisabeth geborene von Mayenthal, bereits in der Tucher'schen Grablege im neuen Ostchor bestattet worden sein, wofür eine Begräbnisgebühr von 15 Pfund Heller an den Bau zu entrichten war[19]. Mitte 1372 müssen die Umfassungsmauern des Neubaus samt Strebepfeilern (und Dachstuhl?) dann so weit vollendet gewesen sein, dass man die Baugerüste beseitigen und darangehen konnte, wiederum Pachtverträge für die außen zwischen den Pfeilern neu errichteten Verkaufsstände, die sog. Brotbänke, abzuschließen[20]. Im Inneren der Großbaustelle war der spätromanische Ostchor jedoch weiter in Benutzung geblieben, denn erst im Jahr 1374 wurde die Erlaubnis zu dessen Abbruch erteilt, womit auch die Voraussetzung für die Aufführung der schlanken Chorpfeiler und die Einwölbung des Chores geschaffen wurde[21]. Gut ein Jahrhundert nach der Weihe des Westchores wurde am 28. August 1379, dem Sonntag nach St. Bartholomäustag, der neue Sebalder Hallenchor einschließlich sieben darin aufgestellter Altäre feierlich geweiht: *Dedicacio ecclesie, chori et altaris sancti Sebaldi cum aliis sex altaribus, scilicet sancti Petri, sancti Steffani, sancti Johannis, sanctorum apostolorum et beate Marie virginis, celebratur omni anno dominica post festum sancti Bartholomei apostoli*[22]. Die Baukosten, die in gemeinsamer Anstrengung von Rat und Bürgerschaft aufgebracht worden waren, betrugen nach Angabe in den Jahrbüchern des 15. Jahrhunderts *24.000 gulden on die suppen*[23]. Dass Baumaßnahmen und Ausstattung zum Tag der Schlussweihe und sicher noch längere Zeit danach nicht abgeschlossen waren, belegt ein Ablass *ad* […] *perfeccionem eiusdem ecclesie,* der noch wenige Wochen zuvor durch den päpstlichen Kardinallegaten Pileus bewilligt worden war[24]. Am 20. August 1386, recht genau sieben



Fig. 37. Nürnberg, St. Sebald. Ansicht von Ostchor und Langhaus von Nordwesten (Aufnahme um 1936).

Jahre nach der Chorweihe von 1379, bestimmte der Bamberger Bischof Lambrecht von Brunn, dass die seither an zwei verschiedenen Tagen begangenen Anniversarien der Kirchweihe – am Sonntag nach Allerheiligen *in ecclesia veteri* bzw. am Sonntag nach Bartholomäus *in ecclesia seu choro novo* – künftig auf einen Tag, nämlich den Sonntag nach Bartholomäus, zusammengelegt werden sollten[25].

Der Sebalder Ostchor zählt zweifellos zu den herausragenden Bauschöpfungen seiner Zeit. Der dreischiffige Hallenumgangschor, dessen mächtiges Satteldach das Langhausdach um mehr als zwölf Meter überragt und einen markanten Akzent im Stadtbild abgibt, schließt in ganzer Breite an das alte Querhaus an, besitzt drei Joche mit von West nach Ost abnehmender Tiefe, die im Binnenchor in einem 5/6-Polygon und im Umgangspolygon in neun Seiten eines 16-Ecks schließen. Das Gewölbe, in den drei Jochen vierteilig, im polygonalen Umgang zwischen drei- und vierteiligen Gewölbefeldern alternierend, wird von zehn freistehenden Pfeilern getragen. Für Grundriss und Gewölbe ist auf die Zisterzienser-Stiftskirche Zwettl in Niederösterreich oder das Heiligkreuzmünster in Schwäbisch Gmünd verwiesen worden[26], wobei sich beide sowohl durch den zusätzlichen Kapellenkranz als auch den reduzierten Einsatz von Bauschmuck doch wesentlich vom Sebalder Ostchor unterscheiden. Dieser zeichnet sich aus durch prächtig gestaltete, mit flächenfüllenden Blendarkaden und Figurentabernakeln verzierte, mehrgeschossige Strebepfeiler, deren Fialen das Dachgesims weit überragen, dazwischen hohe Maßwerkfenster mit fein profilierten Umrahmungen, Wimpergbekrönungen und eine ringsum abschließende filigrane Maßwerkgalerie. Die Außenschale mit ihrem reichen »Schmuckgewand […] betont gleichmäßiger und zusammenhänglicher Ausbreitung über Wände und Pfeiler« ist von Werner Gross mit dem treffenden Begriff »Chorfassade« benannt und ihr Formenschatz überzeugend mit dem ähnlich kleinglied-

rigen Fassadenstil der normannischen Kathedralhütten von Rouen und Mantes, insbesondere aber des Kölner Domes verglichen worden[27]. Im Inneren wurde der Aufriss der Freipfeiler mit den ins Gewölbe durchlaufenden Runddiensten zwischen den abgefasten achteckigen Pfeilerkernen mit jenem im Langhaus der Esslinger Frauenkirche in Verbindung gebracht, einer der ersten schwäbischen Hallenkirchen, deren Baubeginn nur ein Jahrzehnt vor St. Sebald gegen 1350 angenommen wird[28].

Als Schöpfer des Sebalder Ostchors wurde schon früh ein Angehöriger der weit berühmten und verzweigten Baumeisterfamilie der Parler ins Gespräch gebracht, zumal in den Nürnberger Quellen der fraglichen Zeit, in den 1363 und 1370 angelegten Meisterlisten unter den *lapicidae*, danach wiederholt in größeren Abständen bis um 1400, ein *H(einrich) Bheiheim parlir* bzw. *Meister Heinrich der Parlirer* begegnet[29]. Dieser offenbar aus Böhmen nach Nürnberg gekommene Meister Heinrich, der vielleicht auch identisch ist mit dem in den Ämterbüchlein des Rats erwähnten *parlirer Sebaldi*[30], könnte in der Tat maßgeblich am Sebalder Chorbau beteiligt gewesen sein, vielleicht als leitender Werkmeister, vielleicht auch nur als nachgeordneter Bauleiter in der Hütte, wie es die Berufsbezeichnung »Parlier« eigentlich nahelegt[31]. Die von Hoffmann im Überschwang vertretene hypothetische Identifizierung dieses Meisters Heinrich Beheim mit dem in den Wochenrechnungen der Prager Dombauhütte des Jahres 1378 genannten *Henrico Parlerio*[32] ist in der späteren Forschung freilich mit größter Zurückhaltung behandelt worden und wird heute nicht mehr in Erwägung gezogen[33]. Unser Meister Heinrich scheint dagegen mit jenem *Meister Heinrich dem Parlierer* identisch zu sein, der u.a. 1380 bei der Ausmessung des Areals für das neu gestiftete Kartäuserkloster begegnet und maßgeblich an der Errichtung des Schönen Brunnens auf dem Hauptmarkt mitwirkte[34]. Er wird 1389–1396 in diesem Kontext mehrfach, u.a. als Wassertechniker, genannt und erhielt 1396 eine wohl abschließende Zahlung von 16 Gulden *von der Arbeit wegen, die er am Prunnen getan hat und ist also verricht*[35]. Der heute gängigen, durch Rechnungen gesicherten Datierung des Schönen Brunnens in die Jahre 1385–1396 steht die chronikalische Tradition entgegen, die die Errichtung in seltener Einhelligkeit bereits auf die Jahre 1361/62 vorverlegt[36]. Vielleicht gingen die Planungen ja soweit zurück, die Architekturformen des Brunnens sind denen des Sebalder Ostchors jedenfalls nächstverwandt. Wird man angesichts der lückenhaften und widersprüchlichen Quellenlage Verzicht üben und die Frage nach dem

25 Chroniken, I, 1862, S. 422; Machilek 1979, S. 156 und S. 158 (Urkunde im Wortlaut).

26 Erstmals bei Hoffmann 1912, S. 58f.

27 Werner Gross, Mitteldeutsche Chorfassaden um 1400, in: Kunst des Mittelalters in Sachsen (FS Wolf Schubert zum 60. Geburtstag), Weimar 1967, S. 122–124; ebenso Bräutigam 1979, S. 26, und Nussbaum 1985, S. 160.

28 Hoffmann 1912, S. 61; Fries 1928, S. 16; Bräutigam 1979, S. 26; Nussbaum 1985, S. 160. Zur Datierung des Langhausbaus der Esslinger Frauenkirche vgl. Koepf 1980, S. 5. – Pilz [3]1977, S. 6, spricht sogar von einer vermuteten Identität des Esslinger Meisters mit dem Meister des Sebalduschors; ebenso Kurzinventar 1961, S. 121, und [2]1977/82, S. 122.

29 StAN, ASTB Nr. 302, fol. 227 (1363), und ASTB Nr. 303, fol. 74 (1370). Zu Meister Heinrich ausführlich Gümbel 1906, S. 49–86.

30 Gümbel 1906, S. 70–74; vgl. Thieme-Becker, III, 1909, S. 199 (Theodor Hampe), und neuerdings Nürnberger Künstlerlexikon 2007, I, S. 98 (Frank Matthias Kammel).

31 Da die Stadtrechnungen erst ab 1381 einsetzen und auch die Abrechnungen zum Neubau des Ostchors – im Unterschied zur Turmerhöhung mehr als ein Jahrhundert später (1481/82) – nicht erhalten sind, fehlt leider jeder konkrete Hinweis auf die maßgeblich am Bau beteiligten Handwerkskräfte.

32 Nach heutiger Klassifizierung »Heinrich IV. Parler«, auch *Heinrich von Gmünd* gen. bzw. *Heinrich von Freiburg* im Siegel (Otto kletzl, in: Thieme/Becker, XXVI, 1932, S. 248), von Hoffmann u.a. noch als vermeintlicher Bruder des Prager Dombaumeisters Peter Parler behandelt. Heinrich IV., aller Wahrscheinlichkeit nach ein Sohn des in Freiburg und Basel tätigen Werkmeisters Johann von Gmünd, war mit Druytginis, der Tochter des Kölner Werkmeisters Michael von Savoyen verheiratet und von 1381 bis 1387 Baumeister des Markgrafen von Mähren in Brünn. Schmidt 1970/92, bes. S. 195–203, hat für Heinrich IV. ein Œuvre rekonstruiert, das freilich kaum mehr als ein Jahrzehnt umgreift (Prag, 1373 und 1377/78: Wenzelsstatue und Fürstengräber des Spytihněv II. und Břetislav I. im Veitsdom; Köln, um 1380: Mitarbeit am Petersportal des Doms). Keineswegs auszuschließen ist dessen Gleichsetzung mit dem im Jahr 1387 mit Fünfjahresvertrag am Ulmer Münsterbau verpflichteten Werkmeister Heinrich (III.), der in den Jahren 1391/92 wiederholt am Mailänder Dombau als *Mag. Henrico de Gamundia, Henrichus theutonicus, Henricho de Ulma, Enrico da Gamondia, Henrico parler da Gamondia* u.ä., meist mit dem Zusatz *inzignerio*, aktenkundig geworden ist und dessen Spuren sich danach verlieren (Herbert Siebenhüner, Deutsche Künstler am Mailänder Dom, München 1944, S. 68f.); vgl. auch Kat. Ausst. Köln 1978, III, S. 9f. (Barbara Schock-Werner). Eine Gleichsetzung des jüngeren Ulmer Heinrich (III.) mit Heinrich IV. wird neuerdings auch von Marc Carel Schurr, Stil und Politik – Die Skulpturen der Parlerzeit am Ulmer Münster, in: Jarošová/Kuthan/Scholz 2008, S. 163f., sowie von Böker/Brehm/Hanschke/Sauvé 2011, S. 13–15, bzw. 2013, S. 353, angenommen.

33 Martin 1927, S. 107; Fries 1928, S. 16f.; Lutze 1939, S. 24; Gross 1967 (wie Anm. 27), S. 122; Bräutigam 1979, S. 23; Marx 1984, S. 61.

34 Gümbel 1906, S. 74, unterscheidet zwischen einem von 1363 bis 1406 nachgewiesenen älteren Meister *Heinrich Parlirer*, den er mit dem Meister vom Schönen Brunnen und jenem in den Ämterbüchlein genannten *parlirer Sebaldi* gleichsetzt, und einem jüngeren Heinrich, der als »junior« und Sohn des Meisters *Hans Parlirer* bezeichnet wird und von 1397 bis 1430 bezeugt ist.

35 Gümbel 1906, S. 53ff., hier bes. S. 69f. und Anhang S. 83, 85f.; Martin 1927, hier bes. S. 106–108; vgl. auch Rainer Kahsnitz, in: Kat. Ausst. Nürnberg/New York 1986, S. 132, Nr. 14 (mit jüngerer Literatur).

36 Vgl. Hubert Herkommer, Heilsgeschichtliches Programm und Tugendlehre. Ein Beitrag zur Kultur- und Geistesgeschichte der Stadt Nürnberg am Beispiel des Schönen Brunnens und des Tugendbrunnens, in: MVGN 63, 1976, S. 192–211, hier bes. S. 193f. (mit umfangreicher Bibliographie).

verantwortlichen Baumeister der eigenständigen Sebalder Chorlösung letztlich offenlassen müssen, so darf man doch die mehrfach hervorgehobenen formalen Bezüge zum Langhaus der Esslinger Frauenkirche und zur Kölner Domfassade als Indizien ernst nehmen und mit Bräutigam in dem »bedeutenden Meister eine Persönlichkeit sehen, die der rheinisch-schwäbischen Kunst der ersten Parlergeneration verbunden war«[37].
Mit der Vollendung des Ostchors hatte der liturgisch genutzte Raum seine endgültige Gestalt erhalten. Größere Baumaßnahmen betrafen Ende des 15. Jahrhunderts nur noch die Umbauten zur Erhöhung der Westtürme, die von 1481 bis 1484 (Deckung 1489/90) unter der Bauleitung des Nördlinger Werkmeisters Heinrich Kugler erfolgten und im Gegensatz zum Chorbau in allen erdenklichen Einzelheiten dokumentiert sind[38]. Umfassende Restaurierungsmaßnahmen im Inneren sind für die Amtszeit Sebald Schreyers als Kirchenpfleger von St. Sebald um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert und nochmals 1572, 1657–1663, 1814ff. und schließlich 1903–1905 überliefert, von denen aber nur erstere Kampagne gravierend in den Glasmalereibestand der Erstverglasung eingegriffen hat (s. Geschichte der Verglasung S. 69–71)[39]. Im letzten Jahr des Zweiten Weltkriegs wurde besonders der Chorbau von St. Sebald 1944/45 durch Spreng- und Brandbomben stark beschädigt. Die Wiederherstellung war 1957 abgeschlossen und wurde mit der Wiedereinweihung am 22. September feierlich begangen.

Geschichte der Verglasung: Erste Nachrichten, die sich auf farbigen Fensterschmuck beziehen dürften, finden sich in einem Ablassbrief des Bamberger Bischofs Berthold vom 8. August 1273, der für Almosen zu den Fenstern *in vitris* und zum übrigen Schmuck der Kirche – *aliis ad suum ornamentum et decorem* – 40 Tage Ablass von den schweren und ein Jahr von den lässlichen Sünden gewährt (vgl. Reg. 1)[40]. Überliefert oder gar erhalten ist aus diesen frühen Jahren freilich nichts; allenfalls für die Zeit der Seitenschiff-Erweiterung in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts sind unter Vorbehalt einzelne Fensterstiftungen – so im Fall der Nützel (Lhs. nord X), Haller (Lhs. nord XII) und Pömer (Lhs. süd XIII) – zu erschließen, die als Gedächtnis für die Erststifter im Rahmen späterer Renovierungsmaßnahmen, den sogenannten V*erneuungen*, durch die Nachfahren auf uns gekommen sind (hierzu ausführlich Kat. S. 28of. bzw. 287 und 292f.).
Wie weitgehend der Chor zum Zeitpunkt der Chorweihe im August 1379 bereits verglast gewesen war, ist umstritten, doch angesichts der zeitgleichen Weihe von sieben Altären wird man von einer mehr oder minder ungehinderten Wiederaufnahme der liturgischen Nutzung ausgehen können, die nur dann ohne Beeinträchtigung durch Wind und Wetter gewährleistet war, wenn die Fenster – wie auch immer – geschlossen waren. Das von Hoffmann eingeführte Datum 1372 für die weitgehende Vollendung des Außenbaues, das bislang eine hinreichende Zeitspanne für die sukzessive Verglasung der riesigen Chorfenster nahelegte, stützte sich, wie gesehen, lediglich auf die neuen Pachtverträge für Brotbänke an den Strebepfeilern des neuen Ostchores, die in diesem Jahr abgeschlossen wurden[41]. Dagegen wird die angebliche Neuaufstellung der den Heiligen Petrus, Sebald und Stephanus geweihten Altäre im gleichen Jahr 1372 heute mit größeren Vorbehalten kommentiert[42]. Tatsächlich waren die baulichen Voraussetzungen am neuen Hallenchor von St. Sebald für eine Farbverglasung bereits in den frühen 1370er Jahren keineswegs fraglos gegeben. So ist der Abbruch des alten Chores, der zunächst fortbestand, derweil der große neue Bau um ihn herum aufgeführt wurde, wie erwähnt, erst für das Jahr 1374 archivalisch belegt[43], und die anschließende Errichtung der Freipfeiler samt Wölbung dürfte noch einige Zeit in Anspruch genommen haben.
Umgekehrt lässt sich aber für keine einzige Fensterstiftung anhand der Lebensdaten der Stifter, sämtlich Mitglieder der vornehmsten ratsfähigen Patrizierfamilien der Stadt, mit Sicherheit eine Entstehung nach 1379 belegen, wenngleich es vereinzelte Nachzügler gewiss gegeben haben mag[44]. Selbst die Fensterstiftung König Wenzels, die der Rat im Voraus mit 50 Gulden aus der Stadtsteuer beglichen hatte, war dem Wortlaut der königlichen Bestätigung zufolge bereits

37 Günther Bräutigam, in: Kat. Ausst. Köln 1978, I, S. 362. Vgl. in diesem Sinne auch Jiří Kuthan, Die Herrscher aus dem Haus der Luxemburger – Reichskirchenhierarchie, Reichsfürsten, Reichstädte, in: Jarošová/Kuthan/Scholz 2008, S. 49f.
38 Albert Gümbel, Die Baurechnungen über die Erhöhung der Türme von St. Sebald in Nürnberg, in: MVGN 20, 1913, S. 10–94, und 21, 1915, S. 1–56. Vgl. bereits Hoffmann 1912, S. 66–74, mit detaillierten Angaben über die verpflichteten Handwerker, deren Anteile am Bau, die jeweiligen Kosten, Irrungen und Wirrungen mit dem Personal (nach Baader).
39 Zu den Veränderungen der St. Sebalduskirche vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, insbesondere jenen tiefgreifenden Veränderungen im Zuge der Barockisierung 1657, vgl. Schwemmer 1979, S. 32–51; zu den Restaurierungsmaßnahmen des 19. und frühen 20. Jh. s. auch Brix 1979, S. 57–66.
40 NUB 1959, S. 284f., Nr. 460; Hoffmann 1912, S. 213, Nr. 3.
41 Hoffmann 1912, S. 50, Anm. 30.
42 Machilek 1979, S. 153; Marx 1984, S. 39–42.
43 Vgl. nochmals Anm. 21.
44 Abzulehnen sind jedenfalls die von Frenzel 1954, S. 2–10, einge-

Mitte des Jahres 1379 eingesetzt: *Wir Wentzlaw, von gots gnaden romischer künig, ze allen zeiten merer dez reichs und künig zü Beheim, bekennen und tün kunt öffentlichen mit disem brif, daz uns die ersamen weisen mann* […] *die burger dez rats der stat ze Nürnberg bericht und bezalt haben fünfzig guldein hintz Sant Sebalt an ein glase an der gewönlichen steur, die sie uns und dem reich jeriglichen pflichtig sein ze geben uf Sant Merteinstag, der schirst kümpt; und wir sagen auch sie derselben fünfzig guldein für uns und daz reich quit, ledig und loz mit urkunde ditz briefs, versigelt mit unserm kuniglichen aufgedruktem insigel, der geben ist ze Nürnberg an Sant Laurencien abent, da man zalt von Cristus gepürt dreuzehenhundert jar und dar-nach in dem neunundsibenzigsten jar, unser reiche dez Behemischen in dem sibenzehenden und dez romischen in dem vierden jare* (s. Reg. Nr. 3)[45].

Die jüngsten Forschungen von Gerhard Weilandt zum Verfahren bei der anstehenden Aufgabe, die gewaltigen Fensterflächen im neuen Ostchor mit Farbverglasungen zu füllen, haben höchst bemerkenswerte neue Erkenntnisse hinsichtlich der Vergabe der Fensterrechte an bestimmte Stifterpersonen bzw. Geschlechter und ganz klare Regelungen durch den Rat der Stadt ans Licht gebracht[46]. Abgesehen nämlich von den drei zentralen Fenstern im Chorhaupt, die aus politischen Gründen dem König als Stadtherrn, dem Bamberger Bischof als Diözesanherrn und dem Hohenzollern'schen Burggrafen von Nürnberg, dem Inhaber des obersten Richteramts der Stadt, vorbehalten blieben, habe der Rat die Fensterrechte offenbar nur an die Patrizierfamilien verliehen, die im Jahr der Chorvollendung 1379 Vertreter im Rat, genauer unter den amtierenden 26 Bürgermeistern, besaßen[47]. Lediglich die Tucher sollen bereits bald nach der Grundsteinlegung 1361, im Jahr 1364 betreffende Ansprüche angemeldet haben, als Berthold Tucher, der spätere Stifter des Fensters im Wandfeld nord V, das Grab seiner verstorbenen Frau Elisabeth an dieser Stelle noch im Rohbau des Chores ausheben ließ[48].

Stellt man in Rechnung, dass sich der Personenkreis der Bürgermeister auch in den Jahren vor 1379 weitestgehend aus denselben vornehmen Patrizierfamilien rekrutierte und wir demzufolge nicht mit derselben Konsequenz wie Weilandt erst das Jahr 1379 für die Vergabe der Fensterrechte und mithin der Auftragsvergabe an die Glasmaler annehmen können, so bleibt doch die Erkenntnis von Bedeutung, dass das entscheidende Kriterium für die Auswahl der Stifter auch hier politischer Natur gewesen war und nur diejenigen zum Zuge kamen, die auch eine federführende Position im Stadtregiment innehatten.

Bedenkt man ferner, dass die Umfassungsmauern des Chores und das rahmende Fenstermaßwerk bereits um 1372 vollendet waren, dann scheint es freilich nicht sehr wahrscheinlich, dass mit der Entscheidung für derart repräsentative Stiftungen noch bis zum Ende des Jahrzehnts, quasi bis zum letzten Moment vor der Chorweihe abgewartet wurde. Mit Sicherheit muss es bereits zuvor Absprachen gegeben haben, die den altehrwürdigen Familien des Vorpatriziats wie den Stromer und Vorchtel jene besonders ausgezeichneten Fensterplätze im Wandfeld nord III und süd III, unmittelbar neben den Stiftungen des Bamberger Bischofs und des Nürnberger Burggrafen, gesichert haben dürften. Immerhin stellten die Stromer in den 1370er Jahren und noch weiter zurück in jedem Jahr gleich zwei Bürgermeister, und eine ähnliche kontinuierliche Folge, wenngleich zumeist nur mit einem Vertreter, lässt sich auch bei den Geschlechtern der Vorchtel (süd III), Haller (süd IV), Schürstab (süd V), Behaim (süd VI), Mendel (nord VI) und Grundherr (ehem. süd VIII) belegen[49]. Dass die Fensterrechte wohl in wesentlichen Teilen schon früher zugesagt worden waren und folglich bei der Entstehung der Farbverglasung im Sebalder Ostchor eine gewisse Zeitspanne vor der Schlussweihe im Sommer 1379 einkalkuliert werden muss, wird schließlich auch durch den Umstand bekräftigt, dass der 1371 verstorbene Kirchenpfleger Heinrich Vorchtel bereits in seinem Testament die Stiftung eines Ostchorfensters vorgesehen hatte[50].

Nicht mehr ununterbrochen, doch immer noch dicht genug ist die Folge amtierender Bürgermeister in den 1370er Jahren bei den Geschlechtern der Eisvogel (nord IV) und Volckamer (süd VII). Lediglich das Geschlecht der Grabner war zum ersten und einzigen Mal 1382, die Geuder im fraglichen Zeitraum überhaupt nicht im Kleinen Rat vertreten.

führten, recht willkürlichen Datierungen der Fensterstiftungen, die inzwischen auch in das Nürnberger Kurzinventar und weitere einschlägige Beschreibungen eingeflossen sind und damit eine Spätdatierung der Chorfenster – bis zu einer vermeintlichen zweiten Chorweihe 1386 – festgeschrieben haben. Tatsächlich wurden 1386 aber nur die bislang an zwei Tagen gefeierten Kirchweihen der alten Kirche und des neuen Chores auf einen Termin zusammengelegt; vgl. nochmals Anm. 25.

45 StAN, Rep. 0, Nr. 1887; hier zitiert nach Gümbel 1928, S. 250.

46 Weilandt 2007, S. 111ff., hier bes. S. 120–128.

47 Jeweils zwei Vertreter aus den vornehmsten ratsfähigen Geschlechtern amtierten als Bürgermeister im vierwöchigen Wechsel und waren als so genannte »Frager« mit der Geschäftsführung betraut; Hirschmann 1988, bes. S. 126.

48 Weilandt 2007, S. 124.

49 Vgl. Liste II bei Meyer 1928 und Fleischmann 2008, III, S. 1184ff., hier bes. S. 1207–1225 (Ratsgänge der Bauzeit von 1361 bis 1379).

50 Schaper 1979, S. 173 (leider ohne Nachweis, wo der Wortlaut des verlorenen Testaments überliefert ist); vgl. Weilandt 2007, S. 445, Anm. 104.



Fig. 38. Nürnberg, St. Sebald. Blick in den Chorschluss mit den Neustiftungen der Bamberger Bischöfe, Kaiser Maximilians I. und der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach (Aufnahme um 1936).

Allerdings sind die Geuder im 14. Jahrhundert als Stifter an dieser Stelle auch gar nicht überliefert. Die eingeführte Bezeichnung als Geuder-Fenster (nord IX) stützte sich lediglich auf einige erst in nachmittelalterlicher Zeit hier eingefügte Rundwappen des 16. Jahrhunderts, die inzwischen verloren sind[51]. Außerdem lagen die Fensterplätze süd IX und nord IX bereits recht abgelegen im alten romanischen Querhaus, das erst beim Anschluss an den den neuen Chorbau mit einbezogen wurde[52].

Die großen Fensterrenovierungen um 1500 und 1600

Nürnberger Chroniken über anstehende Besuche von Fürsten und Kaisern erwähnen beiläufig, dass die Fenster in den Kirchen oftmals *häßlich zerworfen gewesen, also, dass wenig Scheiben und nur das Blei darin gestanden* habe und die Stadtglaser beauftragt werden mussten, diese zu reparieren: *Wenn sonst ein Kaiser nach Nürnberg kam, um sich länger hier aufzuhalten, oder ein Fürstentag in Nürnberg gehalten wurde, dann beeilte man sich die Fenster in den Kirchen* […], *nachdem sie viel Jahr zuvor also zerissen gestanden, wegen der fremden Leut wieder ausbessern zu lassen*[53]. Ob diese dramatische Schilderung auch auf die Sebalder Farbverglasung zutraf, als man gegen Ende des 15. Jahrhunderts daran ging, einzelne Farbfenster von den Nachfahren der Stifter wieder instand setzen oder gar zur Gänze *verneuen* zu lassen, sei dahingestellt. Jedenfalls war diese Sitte sehr charakteristisch für den Umgang der Nürnberger Patrizier mit ihren Familienstiftungen über die Jahrhunderte hinweg.

Zu Beginn der groß angelegten Renovierungswelle in St. Sebald hatte bereits der stiftungsfreudige Kirchenpfleger Sebald Schreyer 1485 bzw. 1493 das zerbrochene Mittelfenster des Michaelschores (Westchor), das keinerlei Wappen der vormaligen Stifter mehr zeigte, sowie das Ostchorfenster über der Sakristei, *das davor mit altem und vinstern, geprenten glaswerk gemacht und schadhaft was,* mit Darstellungen der Kreuzigung Christi, Wappen und Stifterbildern von Neuem verglasen lassen (s. Reg. Nr. 4, 5)[54]. Teile der Schreyer'schen Stiftung – zwei Schreyer-Wappen mit den Beischilden Fuchs und Eyb – waren, wenngleich »stark beschädigt«, im frühen 20. Jahrhundert auch noch an Ort und Stelle ganz oben im Fenster über der größeren Sakristei zu sehen gewesen (vgl. Fig. 211f.)[55].

1488 ließen dann die Volckamer ihr Fenster im Chor (süd VII) erneuern. 1495/96 folgte der Bamberger Bischof Heinrich Groß von Trockau, der die Stiftung seiner Amtsvorgänger im Chorfenster nord II zunächst durch die Werkstatt des Bamberger Tafel- und Glasmalers Wolfgang Katzheimer ersetzen ließ (s. Reg. Nr. 6); bereits fünf Jahre später kamen – aus uns unbekannten Gründen und nun im Auftrag des seit 1501 amtierenden Bischofs Veit Truchsess von Pommersfelden – weitere 16 Scheiben aus der Werkstatt des Nürnberger Stadtglasers Veit Hirsvogel hinzu (s. Reg. Nr. 10, 11). Ihren Höhepunkt erreichte die Renovierung der Ostchorverglasung um 1514/15 mit den Neustiftungen Kaiser Maximilians I. anstelle der Fensterstiftung König Wenzels von 1379 in der Chorachse (I), der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach am Fensterplatz ihrer Ahnen, der Burggrafen von Nürnberg (Chor süd II) und schließlich des kaiserlichen Rats Melchior Pfinzing, dem der Rat der Stadt die Fensterrechte der nach Wien verzogenen Familie Vorchtel für seine Neustiftung in Chorfenster süd III überlassen hatte (s. Reg. Nr. 18).

Für die ursprüngliche Farbverglasung der Chorfenster aus der Zeit der Chorweihe 1379 hatten die umfassenden Renovierungsmaßnahmen des frühen 16. Jahrhunderts freilich einen dramatischen Substanzverlust zur Folge: Abgesehen von den vier vollständig erneuerten Fenstern im Chorschluss, von deren Vorgängern nur noch vereinzelte Relikte im Depotfenster nord IX auf uns gekommen sind, büßten die ehemals komplett bis in die Maßwerkspitzen hinauf farbig verglasten Fenster durchgehend etwa die Hälfte ihres einstigen Umfangs ein. Diese planmäßige Verkürzung, der in erster Linie die zwischen den Figuren und Szenen eingeschobenen Architekturzonen sowie schlechter erhaltene figürliche Felder der Fenster in recht willkürlicher Auswahl zum Opfer fielen, folgte ganz offenkundig ästhetischen Kriterien: 1. um das bestehende Ensemble den neuen, nur mehr partiell farbig verglasten Fenstern anzupassen und 2. um dem zeitgemäßen Wunsch nach mehr Licht Rechnung zu tragen. Die Abwicklung der Wandflächen nord VI bis süd VI des polygonalen Ostchores vermittelt auch heute noch einen recht guten Eindruck von der Gesamtlösung, die im Rahmen dieser ersten großen Renovierungskampagne geschaffen wurde (Fig. 39f.; vgl. auch das vordere und hintere Vorsatzpapier). Alle Fenster der Erstverglasung wurden auf etwa die halbe Höhe gestutzt, der Rest mit Butzen blank verglast, damit sie die Neustiftungen der Bamberger Bischöfe, des Kaisers, der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach und des kaiserlichen Rats Melchior Pfinzing nicht überragten. Das damals beabsichtigte kontinuierliche »Crescendo«

51 Erstmals nachgewiesen bei Carbach 1733, S. 8.
52 Vgl. Marx 1984, S. 42f., und Hertlein/Kulke 2000, S. 50–54.
53 Mayer 1831, S. 34.
54 StadtAN, Ms.1035/1100, Schreyer-Codex B, 83b bzw. 235a; gedruckt in: Gümbel 1908, S. 103 bzw. 114. – Bereits »ao. 1472 wurden die Fenster gesäubert und gebessert«, mitgeteilt bei Würfel 1766, S. 24.



Fig. 39. Nürnberg, St. Sebald. Abwicklung der Wandfelder nord VI – I des Ostchors mit den Fenstern der Mendel (n VI), Tucher (n V), Eisvogel (n IV) und Stromer (n III) sowie den Neustiftungen der Bamberger Bischöfe (n II) und Kaiser Maximilians I. (I) (Montage).

langsam zunehmender Höhe bis hin zum Chorschluss mit den politisch hochrangigen Stiftungen wurde leider durch weitere Verluste in jüngerer Zeit, insbesondere beim Haller-Fenster (süd IV) und mutmaßlich auch beim Bamberger Fenster (nord II) wieder verunklärt (vgl. Fig. 78, 82)[56]. Trotzdem bleibt das ästhetische Gesamtkonzept, das hinter dieser einschneidenden Maßnahme steht, noch sehr gut ablesbar. Dass diese Neugestaltung tatsächlich zu Beginn des 16. Jahrhunderts erfolgte, das belegen die damals angefertigten Abschlussbordüren an den verkürzten Kompositionen. Die nötigen Eingriffe in die Substanz wurden offenkundig der Werkstatt des Stadtglasers Veit Hirsvogel übertragen, die neben den notwendigen Reparaturen vor allem durch den spitzbogigen Zuschnitt der jeweils obersten Zeilen der farbigen Kompositionen einen neuen Abschluss gestaltete. Zumindest bei Stromer-Fenster, Haller-Fenster, Behaim-Fenster und Grundherr-Fenster war dieser durch eigens angefertigte Blattstab-Bordüren gerahmte Abschluss der Zeit um 1500 noch bis zur Bergung der Scheiben im Zweiten Weltkrieg erhalten geblieben und erst im Zuge der Frenzel'schen Restaurierung 1954–1956 aus heute unbegreiflichen Beweggründen undokumentiert beseitigt worden (Fig. 41–46).

Im Unterschied zu den Fenstern der Erstverglasung, deren Bildprogramme, wie Weilandt plausibel machen konnte, zumeist »in Beziehung zu den liturgischen Orten [standen], in deren Nähe sie sich befanden«, und somit Teil hatten an den verschiedenen »Verehrungszonen« innerhalb der Kirche, nehmen die Bildthemen der komplett erneuerten Fenster keine Rücksicht mehr auf ihren Standort und waren allein auf das Repräsentationsbedürfnis der Stifter angelegt. Derart »neutralisiert« hätten sie auch für jede andere Kirche desselben politischen Einflussbereichs des Kaisers, des Bamberger Bistums und der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach bestimmt gewesen sein können[57]. Die zuletzt genann-

55 Mayer 1831, S. 36, n).

56 Eine aquarellierte Abzeichnung des Haller-Fensters aus dem 18. Jh. im Hallerarchiv in Großgründlach zeigt in der oberen Zeile noch die um 1500 hinzugefügten spitzbogigen Abschlüsse der Hirsvogel-Werkstatt, die erst im Zuge der Nachkriegsrestaurierung sträflicherweise ausgeschieden wurden (vgl. Fig. 78); noch auf den Kriegsbergungsaufnahmen von 1942–1944 sind die hohen Abschlüsse der Zeit um 1500 zu sehen; vgl. auch Weilandt 2007, Abb. 308.

57 Weilandt 2007, S. 350–355.

58 Lochner 1875, S. 147.

59 Winkler 1942, Nr. 75–80; vgl. Kat. Ausst. Los Angeles/Saint Louis 2000, Nr. 49, 50.



Fig. 40. Nürnberg, St. Sebald. Abwicklung der Wandfelder süd II – süd VII im Ostchor mit den Fenstern der Markgrafen von Brandenburg (s II), der Pfinzing (s III), Haller (s IV), Schürstab (s V), Behaim (s VI) und Volckamer (s VII) (Montage).

ten monumentalen Fenster sind zum einen durch die erhaltenen Rechnungsbelege, zum andern durch das Zeugnis des Nürnberger Schreib- und Rechenmeisters Johann Neudörfer sicher mit der Werkstatt des Nürnberger Stadtglasers Veit Hirsvogel d.Ä. verbunden[58]. Neben dem instruktiven Briefwechsel, der insbesondere die Stiftungen des Kaisers und des kaiserlichen Rats Melchior Pfinzing betrifft (s. Reg. Nr. 13–19), sind für die Fenster des Kaisers und der Markgrafen auch Gesamtentwürfe von Hans von Kulmbach in Berlin und Dresden erhalten geblieben[59]. Im Fall des Bamberger Fensters und mehr noch beim Pfinzing-Fenster lässt sich nicht zuletzt anhand der originalgroßen Kartonzeichnungen – dem Petruskarton im British Museum in London und dem Kartonfragment einer Strahlenkranzmadonna in der Eremitage in St. Petersburg – die eigenhändige Beteiligung Albrecht Dürers an der Auftragsabwicklung nachweisen[60].
Die letzte *Verneuung* eines monumentalen Chorfensters in St. Sebald betraf die Neuanfertigung der Imhoff'schen Fensterstiftung 1601 durch den Zürcher Glasmaler Jacob Sprüngli[61]. Das Imhoff'sche Fenster hatte seinen ursprünglichen Platz gegenüber in NORD VIII gehabt, doch im 19. Jahrhundert wurde der Fensterplatz im Zuge von Aufstockungsarbeiten der Nordsakristei mit dem des Grundherr-Fensters vertauscht (vgl. Kat. S. 263–265).

Restaurierungsmaßnahmen des 19. und 20. Jahrhunderts

Reparatur-Maßnahmen an den Fenstern wurden auch über die folgenden Jahrhunderte hinweg den Nachkommen der Stifterfamilien abverlangt oder freiwillig geleistet, doch beschränkten sich diese Eingriffe zumeist auf allfällige Ausflickungen teils mit Blankglas, teils aber auch *mit gemahltem Glaß* (vgl. Reg. Nr. 22–44)[62]. Nicht ganz unzutreffend werden diese nachmittelalterlichen Eingriffe im frühen 19. Jahrhundert von dem Lokalhistoriker Moritz Maximilian

60 Winkler 1942, Nr. 63, bzw. Winkler, III, 1938, Nr. 551; vgl. nochmals Kat Ausst. Los Angeles/Saint Louis 2000, Nr. 18 und 27.
61 Frenzel 1989, S. 250–260.
62 Würfel 1766, S. 24, überliefert zudem über die Renovierung und Ausbesserung sämtlicher Fenster »ao 1720, 1721 und 1722« bzw. ein »hartes Hagel-Wetter«, das im Mai ao. 1723 »großen Schaden an denen Kirchen-Fenstern gethan« habe, wovon mindestens die zweite Nachricht, mit Ausnahme der irrigen Monatsangabe, in den Schriftquellen über größere Instandsetzungsarbeiten an den Fenstern mehrerer Nürnberger Kirchen nach dem *starken donner und hagel wetter* der Nacht des 1. August bestätigt wird (vgl. Reg. Nr. 42, 126f.).

Mayer recht kritisch kommentiert: »Ausbesserungen wurden mehrere vorgenommen, meist aber waren sie statt Besserungen Verschlimmerungen; denn die Herren Stadtglaser verstanden das Ergänzen der Glasmalereien nicht im geringsten, und das Glasmalen war ihre Sache schon lange nicht mehr. [...] Sehr viele, und darunter sehr alte und schöne Glasmalereien mussten in der bekannten Vandalenperiode, welche Nürnberg traf [gemeint ist die wiederholte Besetzung durch die Franzosen in den Koalitionskriegen 1796 bis 1806 und schlussendlich der Übergang an Bayern], ihre Jahrhunderte hindurch behaupteten Plätze verlassen, um in die Kunstkabinette von Privaten zu wandern. Auch sogar die Gitter, welche die Fenster vor Zertrümmerung von außen sichern sollten, nahm man herab«[63].
Dass der Zustand der Fenster um 1800 gleichwohl noch nicht ganz so katastrophal gewesen sein kann, wie die Klage Mayers nahelegt, das mag man dem schwärmerischen Ton von Ernst Moritz Arndt entnehmen, der bei seinem Nürnberg-Besuch im Sommer 1798 notierte: »Die Sebaldus- oder Dohmkirche ist unstreitig eines der schönsten Gebäude. Man wird von einer tiefen Ehrfurcht und einem heiligen Schauder durchdrungen, wenn man in das tönende Dunkel tritt. [...] Macht der kühne Aufflug der Säulen schwindeln, so versetzt die bunte Fenstermahlerey mit den blendendsten und lebendigsten Farben plötzlich tief in eine alte Welt, deren Sitten und Weise hier in den Personen und Dingen so lebendig dargestellt sind. Dies ist wirklich in seiner Art was Prächtiges und Seltenes, das man an keinem Orte in der Verschwendung und Pracht wiedersieht. Auch an dem hellsten Tag giebt es in der Kirche, trotz der Menge ihrer Fenster, ein dämmerndes Licht«[64].
Deutlich nüchterner kommentiert ein Anonymus im »Sammler für Kunst und Alterthum in Nürnberg« des Jahres 1824: »So schätzbar die Kunstdenkmale des deutschen Alterthums in gemahlten Kirchenfenstern sind, so ist doch nicht leicht eine andere Art derselben der Zerstörung oder Beschädigung so sehr ausgesetzt, als eben die Glasmahlereien ihr unterworfen sind. Nicht blos, daß muthwillige Hände Steinwürfe u.s.w. bisweilen die herrlichsten Theile solcher Gemählde zertrümmern, – es leiden dieselben auch durch ungeschickte Hände, die sie von Staub und Schmutz befreien oder gar mit starren Bürsten abfegen, wodurch die leichten Schattierungen der Köpfe auf eine bejammernswürdige Weise weggewischt und zerstört werden. Dazu kommt, daß unwissende Glaser, die dann aber doch Großes Verdienst sich zu erwerben vermeinen, oft ganz unpassende Stücke einsetzen, und auf solche Weise Fenster, die, von Weitem betrachtet, gefallen, in der Nähe ein bisweilen höchst erbärmliches Flickwerk zeigen. Seitdem vollends Glasmahlereien ein Gegenstand merkantilischer Spekulationen für jüdische Mäckler oder christliche Kunsttrödler geworden sind, so daß nicht blos an ruinierten Kapellen alles, was farbig ist, an Fenstern weggeschleppt, sondern auch, wo es möglich ist, selbst aus noch erhaltenen genommen wird, was unter mancherlei Vorwand bei Seite zu schaffen ist, thut es besonders Noth, daß sich kundige Hände der alten Glasmahlereien annehmen, und sie nicht blos bewachen, sondern auch wo es nöthig ist, wieder herstellen«[65].
Erst im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts zog das wiederaufkeimende Wissen über die Technik musivischer Glasmalerei und die neue Verfügbarkeit von Farbglas, wenn auch in einer sehr eingeschränkten Palette relativ greller so genannter Tongläser, Renovierungsmaßnahmen nach sich, die den Anspruch hatten, beschädigte bzw. fragmentierte Darstellungen im Stile des Mittelalters zu ergänzen. Stark korrodierte oder gesprungene Gläser wurden vielfach durch neu angefertigte ersetzt. Dass dabei immer noch ein gehöriges Maß an Selbstüberschätzung mit im Spiele war, belegen die wenigen weitgehend unverfälscht auf uns gekommenen, d.h. von späteren Restauratoren nicht oder kaum überarbeiteten rekonstruktiven Ergänzungen der Nürnberger Glasmaler-Dynastie der Kellner, die im 19. Jahrhundert etwa an den Fenstern der Tucher und Mendel zu fassen sind (vgl. Fig. 94). Nachdem man in den 1840er Jahren zu der Überzeugung gelangt war, dass das ehrwürdige Denkmal demnächst im Innern großer Reparaturen an den Glasgemälden bedürfe, und dem Glasmaler Johann Jacob Kellner 1849 zudem attestiert wurde, die Reinigung und Reparatur an einem ersten Fenster, dem Imhoff-Fenster, *mit großer Sorgfalt und Vollständigkeit* und zumal *sehr billig durchgeführt* zu haben, ging man noch im selben Jahr daran, Kostenvoranschläge für die Instandsetzung der Fenster nord IX und

63 Mayer 1831, S. 34f.
64 Ernst Moritz Arndt, Bruchstücke aus einer Reise von Bayreuth bis Wien im Sommer 1798, Leipzig 1801, S. 83ff.; vgl. Brix 1979, S. 53f.
65 Sammler für Kunst und Alterthum in Nürnberg, Heft 1, 1824, S. 53f.
66 Vgl. hierzu und im Folgenden die Akten und Briefwechsel zur Restaurierungsgeschichte seit 1897, die sich im Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege, München, im Pfarrarchiv St. Sebald und in Auszügen im Archiv des CVMA in Freiburg befinden (s. Reg. Nr. 74–86).
67 Hierzu auch Schmitz 1919, S. 105–107.
68 Fischer 1910, S. 99f.; vgl. hierzu auch den ausführlichen Regestenanhang (Reg. Nr. 75, 83, 85 und 88).
69 Der diesbezügliche Briefwechsel zwischen dem vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft beauftragten Koordinator der Fotodokumentation, dem Kunsthistoriker Hans Wentzel an der TH Stuttgart, und den durch Dr. Eberhard Wiegand vor Ort verpflichteten Fotografen, Max Hermann und Fritz Hummel, befindet sich im Archiv des CVMA Freiburg. Die Aufnahmen der deponierten Sebalder Fenster wurden in mehreren Anläufen von Mitte 1942 bis Mai 1944 angefertigt.

süd IX einzuholen (s. Reg. Nr. 50f.). In den folgenden Jahren 1850–1853 wurden in der Werkstatt Kellners zunächst die Fenster der Grabner-, Volckamer-, Behaim- und Schürstab-Stiftung auf der Südseite restauriert (s. Reg. Nr. 53–61), anschließend nach mehrjähriger Unterbrechung 1859–1863 Haller-, Tucher- und Mendel-Fenster (s. Reg. Nr. 62, 64, 67f.). Die Renaissancefenster im Chorschluss, das Stromer-Fenster und das Grundherr-Fenster blieben, von geringfügigen Reparaturen angesehen, von diesen Maßnahmen ausgenommen.

Einschneidende Experimente mit noch kaum erprobten und teilweise irreversiblen Restaurierungsmethoden setzten um die Jahrhundertwende ein, zuerst 1897 am Haller-Fenster, als man die Malschichten durch »firnislackartige Substanzen« fixierte und die vom Wetterstein gereinigte Außenseite durch eine Lacktränkung versiegelte[66]. Ab 1904 wurden unter beratender Mitwirkung der Technischen Hochschule München durch die Münchner Werkstatt Franz Xaver Zettler Experimente mit verschiedenen Glasflüssen – unter anderem an der Außenseite des Tucher-Fensters – durchgeführt, die schließlich 1918–1920 in eine flächendeckende »Überglasung« von Volckamer-Fenster und Pfinzing-Fenster mündeten, wobei gefährdete Malschichten auf der Innenseite der Gläser einschließlich Patina unter dem eingebrannten Glasfluss »gesichert« wurden. Eine nachhaltige Trübung der einst brillanten Farbigkeit besonders des Pfinzing-Fensters nahm man dabei billigend in Kauf[67]. Eine ausführliche Charakterisierung des seinerzeitigen Zustands der Fenster und der durchgeführten Experimente findet sich in der Festschrift zum 40-jährigen Bestehen der Kgl. Bayerischen Hofglasmalerei F. X. Zettler in München, die nachstehend mitgeteilt werden soll:

> »So sind die herrlichen Fenster in S. Sebald in Nürnberg der allmählichen Zerstörung hervorragend ausgesetzt; besonders die Glasgemälde, deren Entstehung vor das 16. Jahrhundert fällt, weisen großenteils eine vollkommene Verdunklung auf. An einigen Flügeln eines solchen Fensters sollten nun eingehende Proben angestellt werden, wie weit der Zerstörung des Glases Einhalt geboten und so der Erhalt dieser unschätzbaren Werke der Gotik ermöglicht werden könnte. Im Jahre 1905 wurden von der kgl. Bayer. Hofglasmalerei von F. X. Zettler umfassende Versuche zu einem Regenerierungsverfahren unternommen. Der Befund dieser Scheiben gestaltete sich folgendermaßen:
> ›Die Durchsicht war vollkommen aufgehoben, ohne eine Spur farbiger Wirkung. Die verwitterte Glasschicht auf der Außenseite war außerordentlich stark und zeigte eine gelblichweiße ins schwarzgraue gehende Färbung. Der Belag war nur lose auf dem gesunden Untergrunde und konnte leicht entfernt werden. Er hatte ein poröses, blasiges, schaumartiges Äußeres und mitunter eine Dicke von 2 oft sogar 3 mm. Auf der Innenseite waren die Konturen nicht nur größtenteils verschwunden, sondern auch die wenigen Reste durch den Zerstörungsprozeß losgelöst und stark verwittert.‹ – Das Hauptbestreben bei dem eingeleiteten Regenerierungsverfahren richtete sich auf die Möglichkeit des Wiederanschmelzens der losgewordenen Bemalung. Es wurde daher der Gedanke einer Überglasung zu verwirklichen gesucht. Da sich das vorhandene Glasmaterial zu einem neuerlichen Brennen als geeignet erschien, wurde an die Herstellung eines geeigneten Glasflusses geschritten. Die Proben führten zu einem guten Resultat, nachdem es auch gelungen war, das Ausscheiden des restlichen Schwefelsäurekalkes aus dem verwitterten Glase beim Brande zu erzielen. Das Glas erhielt wieder seine frische Farbe und die Bemalung, sofern nicht das Glas unter der Farbe auch zerstört war, eine Wiederbefestigung, von der selbst die Patina nicht ausgenommen war. – Der oben erwähnte Glasfluß wurde autoritativer Seite im Münchner Polytechnikum auf seine Dauerhaftigkeit untersucht. Man brachte die mit dem Glasfluß restaurierten Glasstücke in 2% Schwefelsäure. Die Säure wurde aus dem Grunde gewählt, weil die beim Verbrauche schwefelhaltiger Kohlen freiwerdende schwefelige Säure sich der Luft beimengt und so an der Außenseite unserer alten, durch Jahrhunderte angegriffenen Gläser sich niederschlägt und die Zerstörung beschleunigt. Um nun dem dauernden Einflusse dieser Säure, die ja immerhin nur in geringer Menge in der Luft enthalten ist, möglichst nahezukommen, wurde zweiprozentige Schwefelsäure gewählt und somit die dauernde Einwirkung von schwächerer Säure durch kürzere Einwirkung von stärkerer Säure ersetzt. Dabei zeigte sich, wie das dem Verfasser dieser Zeilen vorliegende Gutachten der genannten, anerkannten Autorität, Prof. Dr. Schultz, ausführt, ›dass der von Zettler aufgetragene dunkle Glasfluß als säurebeständig bezeichnet werden dürfte. Beim Eintauchen in die zweiprozentige Schwefelsäure zeigte dieser Glasfluß nach vier Tagen nicht die geringste Veränderung, während andere Glasflüsse nach dieser Zeit fast vollständig abgewischt werden konnten. Gegen die Haltbarkeit obiger Glasflüsse dürften also wohl kaum Bedenken bestehen, als ja die Bemalung an der Innenseite der Fenster angebracht ist.‹ Auch in dieser rein technischen Frage ist die Zettlersche Glasmalerei bahnbrechend vorgegangen«[68].

Man muss von Glück sprechen, dass dieses Verfahren in St. Sebald letztlich nur an den genannten zwei Fenstern tatsächlich zur Anwendung gelangte, obwohl es noch nach 1935 in St. Lorenz praktiziert wurde und das gleichfalls schon früh in den Blick genommene Markgrafenfenster wohl nur aus Geldmangel dem gleichen Schicksal entgangen ist (s. Reg. Nr. 84).

Nach der Bergung der Fenster im Zweiten Weltkrieg, die zugleich im Auftrag der Notgemeinschaft Deutscher Wissenschaft und des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft zu einer vollständigen Fotodokumentation auf Farb- und Schwarzweißfilm genutzt werden konnte[69], blieben die Glasmalereien bis 1954 in Kisten verpackt. Erst nach der Instand-



Fig. 41–43. Dokumentation des Erhaltungszustands der Chorfenster n VI (Mendel-Fenster), n V (Tucher-Fenster) und n III (Stromer-Fenster) durch Gottfried Frenzel, 1954. Die Schemazeichnungen überliefern die Verteilung der Felder zum Zeitpunkt der Kriegsbergung, die insbesondere im Mendel-Fenster stark von der jetzigen, 1956 geschaffenen Anordnung abweicht, und die Möglichkeit andeutet, dass die ursprüngliche Abfolge der Annen-Marien-Geschichte von oben nach unten zu lesen war.
Darüber hinaus zeigt das Schema des Mendel-Fensters (links) in der oberen Zeile rundbogige Abschlüsse in 6a und 6d sowie Einfassungsrahmen für die spitzbogig beschnittenen Felder 6b und 6c, Entsprechendes auch in der obersten Zeile im Stromer-Fenster (rechts). Die betreffenden, von Frenzel als Ergänzung (schwarz) markierten Partien waren – wie die Kriegsbergungsaufnahmen belegen – im Zuge der Verkürzung um 1500, mutmaßlich in der Werkstatt des Stadtglasers Veit Hirsvogel ausgeführt worden. Obgleich sie damit als wichtiger historischer Eingriff zu bewerten sind, wurden diese Bordüren in Form spätgotischer Blattstäbe im Zuge der Nachkriegsrestaurierung aus Gründen eines falsch verstandenen Purismus als nicht zum originalen Glasmalereibestand gehörend undokumentiert ausgeschieden. Verbleib unbekannt.

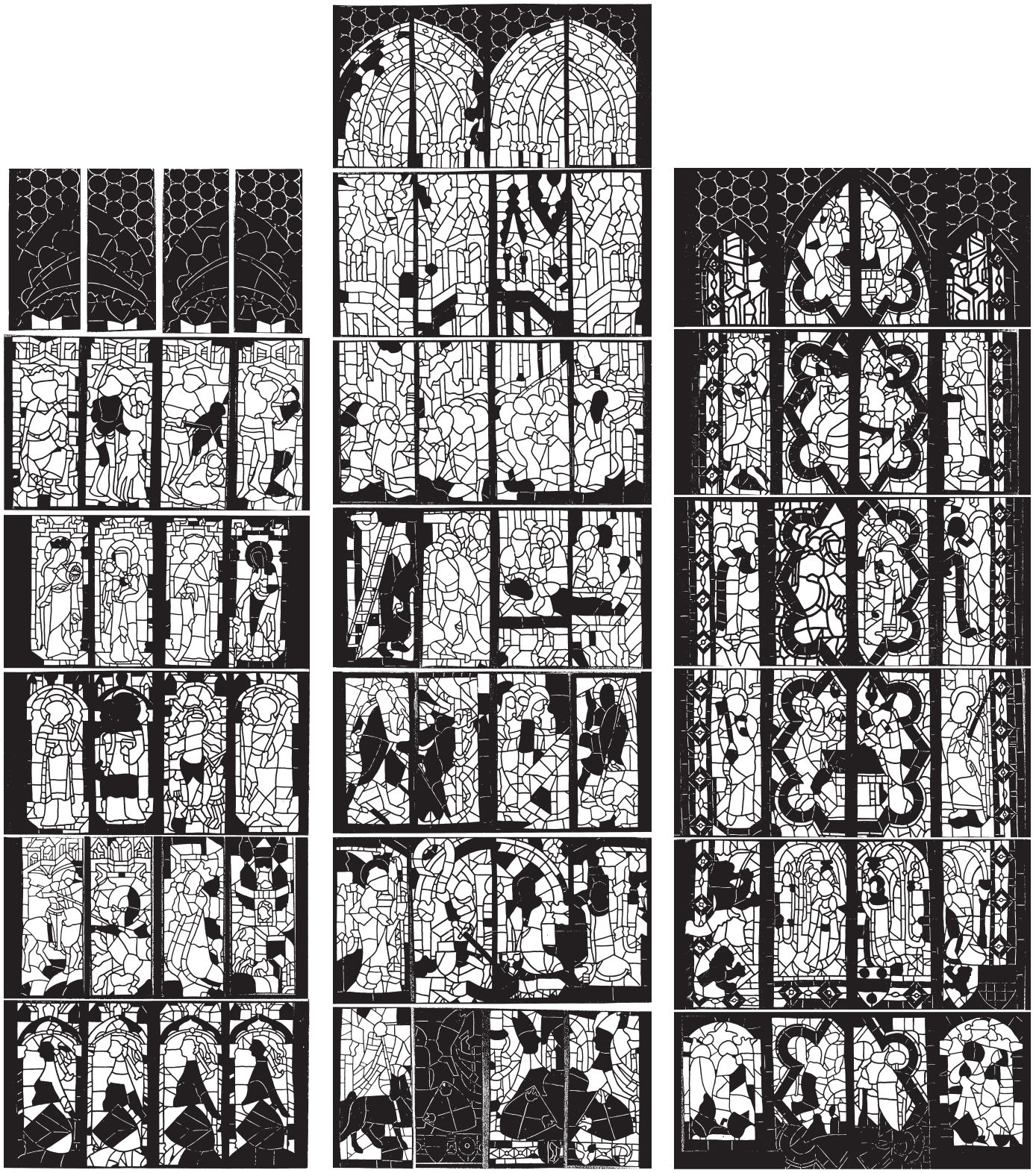


Fig. 44–46. Dokumentation des Erhaltungszustands der Chorfenster s IV (Haller-Fenster), s V (Schürstab-Fenster) und N VIII (Grundherr-Fenster) durch Gottfried Frenzel, 1954. Die Schemazeichnungen überliefern die Verteilung der Felder zum Zeitpunkt der Kriegsbergung, die im Schürstab-Fenster eine Vertauschung der Zeilen 3 und 4, und im Grundherr-Fenster eine abweichende Situation besonders der beiden unteren Zeilen zeigen.
Im Haller-Fenster (links) waren im Zuge der Verkürzung um 1500 ganze Gewölbe für die 6. Zeile geschaffen worden, im Grundherr-Fenster (rechts) einfach gekehlte Rahmenprofile, die wiederum von Frenzel als Ergänzung (schwarz) markiert bei der tiefgreifenden Nachkriegsrestaurierung mit unbekanntem Verbleib ausgeschieden wurden.
Ein einfaches gekehltes Rahmenprofil zur Einfassung der beschnittenen oberen Abschlüsse besaß auch das Grabner-Fenster (s IX). Eine Bordüre wie jene im Mendel-Fenster im Form eines spätgotischen Blattstabs war im Stromer-Fenster (n III) zu sehen (vgl. Fig. 62).

setzung des stark zerstörten Kirchenbaus und einer durchgreifenden Restaurierung sämtlicher Fenster in den Jahren 1954–1956 in einer eigens zu diesem Zweck in der Wilhelm-Löhe-Schule eingerichteten Werkstatt unter der Leitung des zuständigen Architekten W. Schlegtendal und des Restaurators Dr. Gottfried Frenzel in Nürnberg konnten diese wieder an ihren angestammten Plätzen, nun aber hinter einer Außenschutzverglasung, eingesetzt werden. Den seinerzeit herrschenden denkmalpflegerischen Grundsätzen folgend und nach recht zähen Verhandlungen über die anzuwendenden Restaurierungsverfahren (vgl. Reg. Nr. 99–114) wurden in beinahe allen Fenstern die Bleinetze erneuert, wobei auch mittelalterliche Verbleiungen ausgeschieden wurden. In allen Fenstern des 14. Jahrhunderts wurden nach dem so genannten »Nürnberger Verfahren« rückseitige Doublierungen mit Kunstharz vorgenommen, d.h. in wechselndem Umfang mehr oder weniger gesprungene Gläser mit flächig verklebten Deckgläsern gesichert. Ergänzungen mit unbemalten, in der Farbigkeit häufig nur mäßig angepassten Antikgläsern traten an die Stelle älterer Ausflickungen mit einfachem Fensterglas, doch auch die gemalten Ergänzungen des 19. Jahrhunderts aus der Werkstatt Kellner, die als sehr unzureichend empfunden wurden, mussten nun weichen oder wenigstens durch Überarbeitung mehr oder weniger neutralisiert eingebunden werden. Für die Sicherung der ohnedies dramatisch reduzierten Malschichten griff man punktuell zu stark verdünnten Kunstharz-Überzügen (Araldit), die ebenfalls flächig aufgebracht wurden.
Die letzte umfassende Konservierungsmaßnahme erfolgte in den Jahren 1984–1992 in der Münchner Werkstatt Gustav van Treeck: Sie betraf die Reinigung der Vorder- und Rückseiten, die Festigung akut gefährdeter Bemalungsdetails mittels Paraloid B 72 in Tuolol bzw. Butylacetat, die Festigung offener Sprünge mit Araldit, die Stabilisierung der Bleinetze samt Erneuerung der Messingrahmung sowie schließlich die Runderneuerung der Außenschutzverglasung[70].
Im Rahmen eines durch die Deutsche Bundesstiftung Umwelt (DBU) geförderten Projekts zur »Evaluierung schadstoffmindernder Schutzmaßnahmen an den spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen national wertvollen Glasfenstern der Sebalduskirche in Nürnberg (Bayern)« konnten umfassende Messungen zur aktuellen Schadstoffbelastung, zu den herrschenden raumklimatisch-bauphysikalischen Bedingungen, zur Bewertung zurückliegender Erhaltungsmaßnahmen und möglicher Folgeschäden bis zu einer exemplarischen Bestandsanalyse an wenigen ausgesuchten Feldern aus Eisvogel/Fürer-Fenster (nord IV) und Behaim-Fenster (süd VI) durchgeführt werden. Auf der Grundlage der hierbei gewonnenen Erkenntnisse konnten die Rahmenbedingungen an ausgesuchten Fenstern der Sebalder Ostchorverglasung u.a. durch den Einbau einer Sonnenschutzverglasung zwar partiell verbessert werden, doch wird erst die Zeit weisen, welche weiteren Maßnahmen ergriffen werden müssen, um die akute Gefährdung der historischen Farbfenster durch extreme Temperaturwechsel, Tauwasserbildung, Schadstoffe und mikrobiellen Befall nachhaltig zu minimieren[71].

1. DIE ERSTVERGLASUNG DES OSTCHORES UM 1379

Erhaltung: »Die Glasmalereien in den Fenstern dieser Kirche haben teils durch ihr Alter, teils durch ihre Schönheit, einen bedeutenden Werth. Aber leider sind sie meist in einem kläglichen Zustande«[72]. Allen Fenstern der Erstverglasung gemeinsam ist die Minderung ihres ursprünglichen Umfangs von der vollständig farbig verglasten Fensterfläche auf etwa die halbe Höhe, die im Zuge der großen Renovierungswelle an der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert erfolgte (s. oben Geschichte der Vergasung S. 69–71). Hinzu kommt der annähernde Totalverlust von wenigstens vier weiteren Fenstern im Chorhaupt (nord II, I, süd II und süd III), die im Rahmen derselben Maßnahme durch Neuanfertigungen ersetzt und bis auf wenige Restfelder komplett verloren gegangen sind; verloren ist auch die Erstverglasung eines fünften Fensters, das heute die besagten Restfelder beherbergt (nord IX). Das Schadensbild

70 Vgl. Gesamtdokumentation der Werkstatt van Treeck, Bd. 1 (Zusammenfassender Text und Textunterlagen) mit exakten Ausführungsdaten/Personalia sowie Befund- und Maßnahmenkatalog.
71 Vgl. den Abschlussbericht: Die Glasmalereifenster des 14.–16. Jahrhunderts an der Kirche St. Sebald in Nürnberg – Bewertung zurückliegender Erhaltungsmaßnahmen / Evaluierung schadstoffmindernder Schutzmaßnahmen an den spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen national wertvollen Glasfenstern der Sebalduskirche in Nürnberg (Bayern), Nürnberg 2004, bzw. die um Klimamessungen an der Schutzverglasung mit Isolierglas erweiterte Neuauflage 2009; ebenso Martha Hör/Jörg Seele, Bauphysikalische Untersuchungen zur Gefährdung des Glasmalereibestandes in der Nürnberger Sebalduskirche, in: Klimastabilisierung und bauphysikalische Konzepte. Wege zur Nachhaltigkeit bei der Pflege des Weltkulturerbes, hrsg. von Matthias Exner und Dörthe Jakobs, München/Berlin 2005, S. 199–213.
72 Mayer 1831, S. 34.
73 Vgl. hierzu den Befund bei Van Treeck/hör 2009, S. 30–49, und die Auswertung bei Bornschein 2009, S. 50–53.

am erhaltenen Bestand des 14. Jahrhunderts erweist sich als nicht minder dramatisch: Die besonderen Materialeigenschaften der spätmittelalterlichen Gläser, schädigende Umwelteinflüsse, problematische Klimabedingungen im Bau sowie Spätfolgen früherer Restaurierungsmaßnahmen haben gravierende Substanzeinbußen und -veränderungen an den Glasoberflächen und der Bemalung verursacht, sodass die Fenster der Erstverglasung in ihrer künstlerischen Aussage nur noch sehr eingeschränkt beurteilt werden können. Alle Farbgläser sind außen- und innenseitig stark korrodiert, innenseitig zudem durch partiell fortgeschrittene Verbräunung geschädigt. Die Bemalung ist durchgehend extrem reduziert, in einigen Fenstern bis auf minimale Reste sogar fast vollständig verloren. Allfällige kalte Übermalungen und Retuschen früherer Restaurierungen vor allem des 19. und 20. Jahrhunderts (flächendeckend u.a. am Grabner-Fenster s IX; vgl. Reg. Nr. 53) haben im Verein mit wiederholt durchgeführten Festigungen loser Malschichten auf den Innenseiten eine komplexe Schichtung zur Folge, die sich an mehreren Fenstern der durch extreme Temperaturwechsel stärker belasteten Südseite durch blasenförmige Aufwerfung und Ablösung vom Träger bemerkbar macht. Dieses Phänomen der sog. Häutchenbildung ist an den Fenstern der Nordseite so gut wie nicht festzustellen, sodass hier ein unmittelbarer Zusammenhang mit den unterschiedlichen klimatischen Verhältnissen auf Süd- und Nordseite, aber auch verschiedenen Konservierungseingriffen hier wie dort angenommen werden muss. Im Vergleich zeigen die Fenster der Südseite, grob gesprochen, eine stärkere Korrosionsbildung bei größeren Resten erhaltener Bemalung und insgesamt höherem Anteil an originaler Glassubstanz, während die Fenster der Nordseite bei extrem verminderter Bemalung offenbar weniger korrosionsanfällig sind. Die umfangreichsten Ergänzungen verzeichnen die Fenster nord V, VI und IX[73]. Die 1954–1956 stark gereinigten und ausgedünnten Korrosionsschichten der Außenseiten sind hinter der seinerzeit bündig ohne Zwischenraum eingeputzten Außenschutzverglasung kaum nachgewachsen; eine möglicherweise damals aufgebrachte rückseitige Imprägnierung mit stark verdünntem Epoxidharz war allerdings nicht einwandfrei nachzuweisen. Bis auf einzelne Felder in NORD VIII und marginale Reste in süd IX wurden sämtliche Fenster der Erstverglasung bei der Nachkriegsrestaurierung neu verbleit.

Rekonstruktion, ikonographisches Programm: Alle Überlegungen hinsichtlich eines übergreifenden Bildprogramms der ersten Chorverglasung müssen in Rechnung stellen, dass mit den Neustiftungen der Bamberger Bischöfe (nord II), Kaiser Maximilians I. (I) , der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach (süd II) und des kaiserlichen Rats Melchior Pfinzing (süd III) zugleich die zentralen Bildinhalte einer möglicherweise zugrunde liegenden Gesamtplanung weitgehend verloren gegangen sind. Da von einem Reflex der ursprünglichen Ikonographie in den Neustiftungen nicht die Rede sein kann, muss man die angrenzenden Chorfenster und die Reste der ersetzten Mitte zu Rate ziehen.
Das Bildprogramm im ersten benachbarten Stromer-Fenster (nord III), ein Credo-Apostel-Zyklus, gilt der Auslegung des apostolischen Glaubensbekenntnisses in der traditionellen Gegenüberstellung der zwölf Apostel mit den Glaubenssätzen und der zwölf Propheten mit ihren vorausdeutenden Sprüchen (Fig. 47; vgl. ausführlich Kat. S. 92–95). Gründe für die Auswahl dieses besonderen Themas exakt an dieser



Fig. 47. Rekonstruktion des ehemaligen Credo-Zyklus mit der ursprünglichen Felderverteilung im Stromer-Fenster (Chor nord III). A = Architekturbekrönung, P = Prophet.



Fig. 48. Erzengel Michael unterrichtet Adam im Ackerbau, Adam bei der Feldarbeit, Eva am Spinnrocken. Restscheiben eines Genesisfensters. Nürnberg, St. Sebald, Chor n IX, 4/5a–d (Montage). Nürnberg, um 1379.

Stelle sind auf den ersten Blick nicht auszumachen. Daher steht zu vermuten, dass der lehrhafte Inhalt ehemals in die Gesamtthematik der zentralen Chorfenster eingebunden war. Im Glaubensbekenntnis spiegelt sich die gesamte Heilsgeschichte von der Erschaffung der Welt bis zum Jüngsten Tag. Daher ist es nicht abwegig, wenn wir für die verlorene Erstausstattung der Fenster I, nord II, süd II und süd III mit entsprechend zentralen Themen, der Schöpfungsgeschichte, dem Leben und Leiden Christi in der typologisch-lehrhaften Gegenüberstellung von Altem und Neuem Testament und dem Weltgericht rechnen. Es gibt tatsächlich Vorläufer und Reflexe der Sebalder Chorverglasung – in Nürnberg selbst in der Spitalkirche St. Martha, aber auch in den etwa zeitgleichen Chorfenstern der Marienkirche in Frankfurt/Oder und im Erfurter Dom –, die auf die ehemalige Existenz entsprechender Darstellungen hinweisen.
Gestützt wird diese Vorstellung auch durch die wenigen erhaltenen Restscheiben im Depotfenster nord IX (dem sog. Geuder-Fenster), die aufgrund ihrer Maße nur von der Erstverglasung der Chorschlussfenster stammen können. Schon auf den ersten Blick belegen diese die ehemalige Existenz eines Genesisfensters mit der Schöpfungsgeschichte bis hin zum irdischen Dasein der Stammeltern. Erhalten haben sich davon die beiden letzten Szenen nach der Vertreibung aus dem Paradies: die Übergabe einer Hacke an Adam durch den Erzengel und das erste Menschenpaar bei der Feld- und Hausarbeit. Für dieses verlorene Fenster kommen aufgrund der schmalen Breitenmaße der Felder nur drei mögliche Fensterplätze im Chorschluss in Betracht, nämlich nord II, süd II und süd III, wobei wir – in Analogie zu den Standorten der Genesisfenster in Frankfurt/Oder (Chor nord II)[74] und Erfurt (Chor süd II)[75] – die Fensterplätze nord II und süd II favorisieren (vgl. Kat. S. 179). Des Weiteren sind im Geuder-Fenster auch die Reste eines typologischen

74 Vgl. Eva Fitz, in: CVMA Deutschland XXII, 2010, I, S. 416–419, 455–469, und II, Abb. 365–417.
75 Drachenberg 1980, S. 91–111, und 1983, Abb. 1–95.
76 Zu Frankfurt/Oder vgl. zuletzt Eva Fitz, in: CVMA Deutschland XXII, 2010, S. 426–428 und 471–485; zu St. Martha einstweilen Klemm 2011, hier S. 77. Im umfassenden heilsgeschichtlichen Bildprogramm der Chorverglasung von St. Martha ist das Fenster der Schöpfungsgeschichte zwar nicht mehr erhalten, doch mit großer Wahrscheinlichkeit zu rekonstruieren; denn gleich mehrere Fensterplätze der Nordseite sind heute leer.
77 In St. Martha ist das von den Rietern gestiftete Fenster bis auf die Maßwerkzone erhalten geblieben, heute jedoch an einen anderen Fensterplatz (nord III anstelle der ursprünglichen Position süd IV) versetzt; vgl. Frenzel 1965, S. 224–238, und jüngst Klemm 2011, S. 60–67. – In der Marienkirche in Frankfurt/Oder ist lediglich ein einziges Feld mit dem Zeichen des 4. Tages – das Meer und alle Wasser



Fig. 49. Verlobung Mariens, einer zweiten Verlobungsszene gegenübergestellt. Restscheiben eines typologischen Zyklus aus dem Fenster König Wenzels in der Chorachse. Nürnberg, St. Sebald, Chor n IX, 2/3a–d (Montage). Nürnberg, 1379.

Fensters mit der Gegenüberstellung der Verlobung bzw. Vermählung Mariens mit einer weiteren (alttestamentlichen?) Verlobungsszene erhalten geblieben, und ein solches typologisches Bildprogramm hatte seinen Standort traditionsgemäß in der Chorachse (I), die im vorliegenden Fall bis 1514 die Fensterstiftung König Wenzels beherbergt hatte (vgl. hierzu näher Kat. S. 177f.).

Überlegungen hinsichtlich der Bildprogramme der dann noch verbleibenden beiden Fenster der Erstverglasung können sich leider nicht auf überkommene Relikte stützen, doch ein Blick auf die wenig spätere Chorverglasung der Nürnberger Spitalkirche St. Martha bzw. auf die offenbar verwandte Gesamtkonzeption im Chor der Marienkirche in Frankfurt/Oder vermittelt uns eine Vorstellung des Darstellungsmöglichen. In beiden Fällen waren die Chorscheitelfenster mit einem typologischen Bildprogramm besetzt und von einem Fenster mit der Schöpfungsgeschichte flankiert[76]. In beiden Fällen enthielt das Gesamtprogramm darüber hinaus das äußerst selten dargestellte Thema der Fünfzehn Zeichen vor dem Jüngsten Gericht[77], in St. Martha erweitert um das Weltgericht (Chor süd V), in Frankfurt/Oder um das einzigartige Fenster mit der Legende des Antichrist (Chor süd II). Welche Bildinhalte in den verbleibenden Fenstern im Chorschluss von St. Sebald ehemals dargestellt gewesen waren, ist ohne weitere Anhaltspunkte freilich nicht mehr zu entscheiden, doch es spricht viel dafür, dass es einen oder mehrere dieser drei eng miteinander verknüpften endzeitlichen Themenbereiche betroffen hatte. Thematisch böte der thronende Weltenrichter zwischen Maria und Johannes dem Täufer als knienden Fürbittern einer Deesis im oberen Abschluss der Sakramentsnische direkt unterhalb von Chorfenster nord II den idealen Bezugspunkt für ein Fenster des Jüngsten Gerichts an ebendiesem Platz, sei es nun

brennen – erhalten geblieben. Dass das Feld tatsächlich als Relikt eines ansonsten verlorenen Fünfzehn-Zeichen-Fensters betrachtet werden muss und nicht zum Antichrist-Fenster gehört haben kann, wie Eva Fitz 2007, S. 41f., irrtümlich vermutet, belegt nicht nur ein Vergleich mit dem betreffenden Zeichen in St. Martha, sondern auch der Umstand, dass die Frankfurter Scheibe in dem ausnahmslos erzählerischen Antichrist-Fenster äußerst deplaziert erscheinen würde, zudem einen anderen Randstreifen besitzt und als ursprünglicher Bestandteil des Antichristfensters kaum zu Füllzwecken ins Genesisfenster (n II, 2b) eingefügt worden wäre, wo es sich noch bis 1941 befand; vgl. hierzu bereits Elena Kozina, Das Bildprogramm der Chorverglasung der Marienkirche in Frankfurt (Oder) und seine historischen Voraussetzungen, in: Glasmalerei im Kontext 2005, S. 137–151, hier S. 144f., Abb. 9f., worauf Fitz bezeichnenderweise nicht verweist. Das betreffende Feld mit dem 4. Zeichen wurde neuerdings, falsch als »Weltenbrand« tituliert, an Position 12b des Antichristfensters eingesetzt.





Fig. 50. Rieter-Fenster mit den Fünfzehn Zeichen vor dem Jüngsten Gericht. Ausschnitt mit den ersten fünf Zeichen.
Nürnberg, St. Martha, Chor n III, 5/6a–c + Maßwerk.
Nürnberg, um 1390.

Fig. 51. Christus als Weltenrichter mit Maria und Johannes dem Täufer als Fürbittern (Deesis). Oberer Abschluss der Sakramentsnische in St. Sebald, unterhalb von Chorfenster nord II (in 2a noch das seit der Kriegsbergung verschollene Ganzfigurenporträt Albrecht Dürers aus der 1. Hälfte des 19. Jh.).

mit oder ohne die vorbereitenden Fünfzehn Zeichen (Fig. 50f.)[78]. In diesem Fall hätte dann die Schöpfungsgeschichte wohl in Chorfenster süd II ihre ursprüngliche Position besetzt, möglicherweise gefolgt von einem weiteren Fenster mit alttestamentlichen Szenen, wie sie zur gleichen Zeit als Nürnberger Import im Erfurter Domchor in den Fenstern süd III bis süd V in einzigartiger Ausführlichkeit zur Darstellung gelangten[79].

Im Übrigen hatten die Fensterstifter bei der Auswahl der Bildprogramme keineswegs völlige Freiheit. Entscheidend war vielmehr der inhaltliche Bezug zu den liturgischen Orten, d.h. den Altären, in deren Nähe sie sich befanden und wodurch die Fenster Teil hatten an den verschiedenen »Verehrungszonen« innerhalb der Kirche. Nahezu alle erhaltenen Fenster der Erstverglasung lassen sich in ihrer Ikonographie auf die eine oder andere Weise mit der räumlichen Nähe zu bestimmten Altären erklären. Ein typisches Beispiel hierfür ist das Eisvogel-Fenster (nord IV), dessen Bildprogramm Standfiguren bzw. Szenen und Martyrien verschiedener Heiliger, darunter Martin (2a), Leonhard (4b) und Antonius (4c) sowie mehrfach Dionysius (5a–d) und Nikolaus (6a–d) umfasst. Die Auswahl der Heiligen nimmt Bezug auf die benachbarte »Verehrungszone«, die von Weilandt überzeugend rekonstruiert werden konnte[80]: Im selben Wandfeld, direkt unterhalb des Fensters, befand sich der Nikolausaltar, der das Nebenpatrozinium des Hl. Martin führte. Aus diesem Grunde ist die gesamte 6. Fensterzeile Nikolaus gewidmet. Die 5. Zeile zeigt Szenen des Martyriums des Hl. Dionysius, das sich, ebenso wie die Darstellung der Hll. Leonhard und Antonius in der 4. Zeile, aus heutiger Kenntnis über die an diesem Ort verehrten Heiligen leider nicht mehr begründen lässt. Anders verhält es sich mit den Szenen der 3. Zeile, die anhand weiterer Nebenpatrozinien am Nikolausaltar als Legende der römischen Missionare Felix und Adauctus gedeutet werden können. Deren Predigt gegen den Götzendienst und die anschließende Enthauptung unter Kaiser Diokletian sind Gegenstand der lange Zeit ungedeuteten Fensterzeile. Schließlich verweist die Mantelspende des Hl. Martin in der 2. Zeile gleichfalls auf dessen Verehrung am benachbarten Altar; dieselbe Szene ist zugleich ein zweites Mal im Wandfeld unter dem Fenster dargestellt worden (Fig. 74f.).

78 Zur Bildtradition der Fünfzehn Zeichen vor dem Jüngsten Gericht vgl. v.a. die verdienstvolle Arbeit von Simon 1978, bes. S. 51–128 und S. 164–228, mit einer Zusammenstellung der bekannten Fünfzehn-Zeichen-Zyklen aus Mittelalter und Neuzeit. Die dort im Zentrum stehende illustrierte Pommersfelder Handschrift Nr. 215 aus dem Benediktinerkloster Kastl aus der Zeit um 1340/50 verrät enge Bezüge zum Chorachsenfenster der Rothenburger Jakobskirche und entstand im künstlerischen Spannungsfeld zwischen Nürnberg und Regensburg; vgl. Suckale 1993, S. 139, und Scholz 2002, I, S. 52.

79 Vgl. Drachenberg 1980, S. 112–186, und 1983, Abb. 96–371.

80 Weilandt 2007, S. 290.



Fig. 52–54. Rekonstruktionsvorschläge für Tucher-Fenster (nord V), Schürstab-Fenster (süd V) und Behaim-Fenster (süd VI) mit der mutmaßlich ursprünglichen Felderverteilung vor der Komprimierung um 1500.

Ganz ähnliche Auswahlkriterien sind auch am Haller-Fenster (süd IV) in derselben Achse gegenüber festzustellen. Die aus Standfiguren und Szenen additiv zusammengesetzte Gesamtkomposition zeigt als zeilenübergreifende Szenen zuunterst den Kampf Georgs mit dem Drachen und als oberen Abschluss den Bethlehemitischen Kindermord; dazwischen erscheinen in den Zeilen 3 und 4 die Standfiguren einzelner Heiliger: Vinzenz, Leonhard, Sebastian und vielleicht Placidus, sowie Katharina, Anna Selbdritt, Ursula und Elisabeth. Wie im Fenster der Eisvogel-Stiftung war das Bildprogramm offenbar auch hier durch den benachbarten Stephanus- und Georgsaltar mitbestimmt, wobei die fehlende Stephanusdarstellung mutmaßlich der Verkürzung des Fensters um 1500 zum Opfer gefallen ist. Auch Reliquien bestimmter Heiliger, die im Altar aufbewahrt wurden, könnten Anlass für deren Darstellung im Fenster gewesen sein. Dies trifft, wie Weilandt nachgewiesen hat, auch für alle aufgeführten Heiligen zu, doch möchten wir zumindest bei den weiblichen Heiligen als ein weiteres Kriterium auf die Häufigkeit der Namen Katharina, Anna, Ursula und Elisabeth im Kreis der Stifterfamilie jener Zeit verweisen[81].

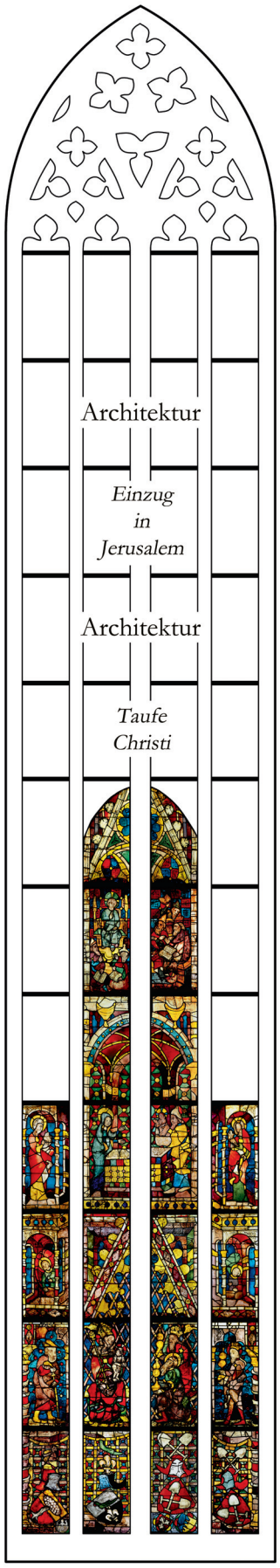
Die beiden auf der Nord- und Südseite anschließenden Fenster, Stiftungen der Tucher (nord V) bzw. Schürstab (süd V) mit Szenen aus der Passion Christi sind sowohl aufeinander als auch auf den dazwischen stehenden Hochaltar bezogen: Das Tucher-Fenster zeigt über der Stifterzeile mit dem knienden Stifterpaar und deren Wappen eine Aneinanderreihung gänzlich ungerahmter Szenen der Leidensgeschichte, von der Dornenkrönung und dem Verhör durch Herodes (2a–d) über Kreuztragung (3a–d) und Kreuzanheftung (4a–d) bis zum oben abschließenden vielfigurigen Kalvarienberg (5–7a–d). Als Kandidaten für die ausgeschiedenen Bestandteile des Fensters wird man bevorzugt weitere bahnübergreifende Kompositionen, etwa das Abendmahl, das Gebet am Ölberg mit der Gefangennahme Christi oder die Geißelung Christi in Rechnung stellen, die auch in anderen Passionsfenstern der Zeit und Region wiederkehren (hierzu ausführlich Kat. S. 125f.). Im gegenüberliegenden Schürstab-Fenster erstrecken sich über einer zweizeiligen Stifterzone von der 3. bis zur 7. Zeile heilsgeschichtliche Szenen, die sich nach dem Kreuzestod ereigneten und damit als gezielte Fortsetzung des Passionsgeschehens im Tucher-Fenster zu betrachten sind. Die Schilderung setzt ein mit der Beweinung und der Grablegung Christi (3a–d), gefolgt von Höllenfahrt und Auferstehung (5a–d), und endet mit Christi Himmelfahrt (6a/b) und der Ausgießung des Heiligen Geistes (6c/d). Da letztere nicht nur ikonographisch, sondern auch kompositorisch den Abschluss der Erzählung bilden, kommen nur die Erscheinungen Christi nach der Auferstehung und vor der Himmelfahrt als ausgeschiedene Szenen in Betracht: vorzugsweise Noli me tangere, der Gang nach Emmaus, das Emmausmahl oder der ungläubige Thomas.

Was sodann in den anschließenden fünf Fenstern nord VI sowie süd VI bis süd IX an Bildinhalten folgt, bedarf der Erklärung und ist doch nur schwer zu begreifen. Alle fünf Fenster sind dem Marienleben gewidmet, wobei es zwangsläufig zu Wiederholungen und Dopplungen der gezeigten Ereignisse kam, die Verkündigung an Maria dürfte sogar gleich vier Mal in unmittelbarer Nachbarschaft dargestellt gewesen sein:

Die Fenster der Mendel (nord VI) und Grundherr (heute NORD VIII, ehemals SÜD VIII) haben beide die apokryphe Kindheitsgeschichte der Jungfrau und Gottesmutter Maria und ihrer Eltern Anna und Joachim zum Thema. Diese beginnt im Mendel-Fenster aufgrund der Dezimierung relativ unvermittelt über der Wappenzeile mit den vier großen Mendel-Schilden mit der Verkündigung an Anna und der Begegnung von Anna und Joachim an der Goldenen Pforte in Zeile 2. Die gleichen Szenen sind im Grundherr-Fenster über den unteren beiden Medaillons der Zurückweisung des Opfers und der Verkündigung an Joachim dargestellt, die ursprünglich sicher auch im Mendel-Fenster vorhanden gewesen sein müssen. In der 3. Zeile des Mendel-Fensters folgen Geburt und Tempelgang Mariens, beide in jeweils eigenen Medaillons auch im Grundherr-Fenster (5b/c und 6b/c), des Weiteren Maria als Tempeldienerin und die Erwählung Josephs, in der 4. Zeile die Vermählung von Maria und Joseph, die Verkündigung (4b/c) und die abschließende Begegnung von Maria und Elisabeth. Derselbe Themenbereich war aber auch in den fehlenden drei(?) obersten Medaillons des Grundherr-Fensters, im Anschluss an den Tempelgang Mariens, angesprochen (Fig. 56).

Abgesehen von erheblichen Verlusten in den Bildarchitekturen hat die Rekonstruktion des ursprünglichen Bildprogramms im Mendel-Fenster naturgemäß mit der Fortsetzung des Marienlebens nach der Heimsuchung, etwa mit der Geburt Christi und der Anbetung der Könige zu rechnen, ungeachtet des Umstands, dass diese letzten Szenen nochmals in den gegenüberliegenden Fenstern süd VI, süd VII und süd IX zu sehen waren. Im Grundherr-Fenster werden die zentralen Medaillons der Annen-Marien-Geschichte von Standfiguren der Apostel unter Architekturbaldachinen flankiert. Als Begründung für die Wahl des Bildprogramms wäre anzuführen, dass sowohl der Marienaltar als auch

81 Biedermann 1748, Tab. 95f., 100.



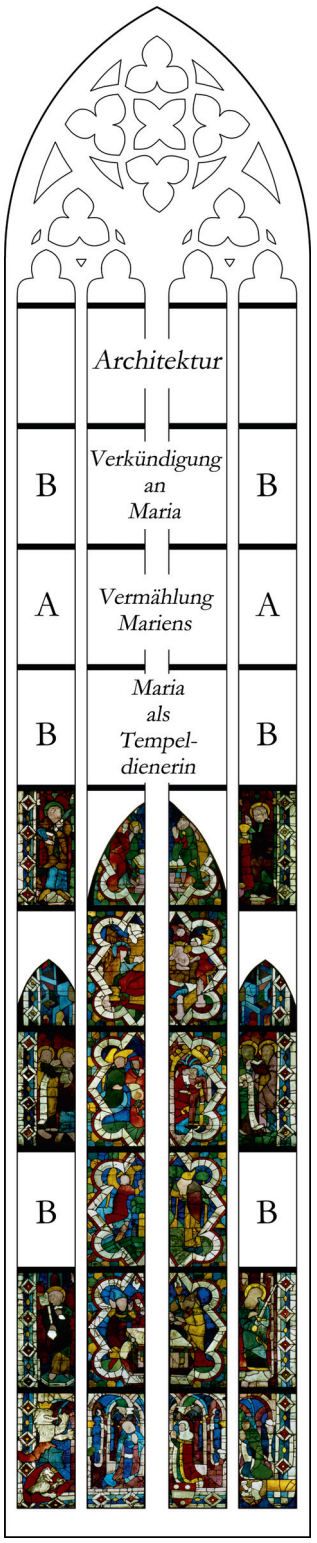




Fig. 55–57. Rekonstruktionsvorschläge für Grabner-Fenster (süd IX), Grundherr-Fenster (ehem. SÜD VIII) und Mendel-Fenster (nord VI) mit der mutmaßlich ursprünglichen Felderverteilung vor der Komprimierung um 1500. A = Apostel, B = Baldachin.

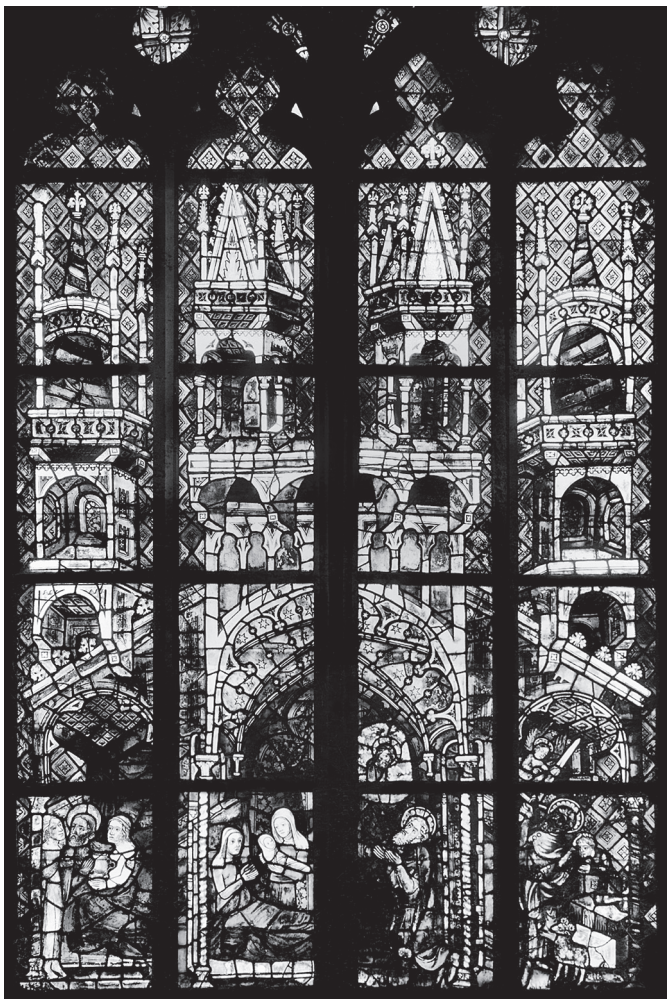


Fig. 58. Abrahamfenster. Erfurt, Dom, Chor s III, 17–21a–d. Nürnberg, um 1380/90.

der Zwölfbotenaltar – einschließlich der Altäre der Apostel Johannes, Jakobus und Bartholomäus – in einer Achse mit dem Fenster lagen, d.h. die dort gefeierten Feste Mariä Empfängnis (Conceptionis Mariae, am 8. Dez.) bzw. Mariä Tempelgang (Praesentationis Mariae, am 21. Nov.) waren ebenso im Bild gegenwärtig wie die Apostel an ihren jeweiligen Festtagen[82].

Aber auch die Bildprogramme der drei benachbarten Marienfenster auf der Südseite, zuallererst die Gemeinschaftsstiftung der Grabner, Pirckheimer und Paumgartner (süd IX) und das Volckamer-Fenster (süd VII), waren ganz offenkundig auf die besonderen Marienfeste ausgerichtet, die am benachbarten Marienaltar gefeiert wurden. Nicht ohne Auswirkung auf die Themen- und Motivauswahl dürfte zum einen der Umstand gewesen sein, dass der Marienaltar das Nebenpatrozinium der Heiligen Drei Könige führte, zum anderen die Feier der Feste Mariä Verkündigung (am 25. März) und Mariä Lichtmess (am 2. Februar) mit einem besonderen Ablass begnadet waren, der seit 1283 all den Besuchern gewährt wurde, die dort zur Feier des Salve Regina mit entzündeten Kerzen – *cum candelis accensis* – erschienen[83]. Die betreffenden Ereignisse – Anbetung der Könige und Darbringung im Tempel – waren denn auch in beiden Fenstern nebeneinander, die Verkündigung immerhin noch im Volckamer-Fenster präsent[84]. Zu allem Überfluss setzt auch noch das anschließende Behaim-Fenster (süd VI) über der Stifterzone mit einer monumentalen Darstellung der Verkündigung ein, und es ist keineswegs auszuschließen, dass in diesem, wohl den fünf freudenreichen Ereignissen des Marienlebens gewidmeten Fenster ein weiteres Mal die Anbetung der Könige oder die Darbringung im Tempel ins Bild gesetzt worden waren, gleichfalls in übergreifenden Szenen, die dann wiederum der Komprimierung des frühen 16. Jahrhunderts zum Opfer fielen.

Komposition: Auch wenn dies heute an den verkürzten Fenstern des Sebalder Ostchors mit ihren massiven Verlusten in der Bildarchitektur nicht mehr in vollem Umfang nachvollzogen werden kann, so waren die fensterübergreifenden Schachtelarchitekturen mit ihrem verwirrenden Nebeneinander von großen und kleinen, gewölbten und flachgedeckten Raumteilen, Loggien, Balkonen, Altanen und Tabernakeltürmchen nicht nur typische Vertreter süddeutscher Glasmalerei ihrer Zeit, sondern – zeitgleich mit den kleinfigurigen Fenstern des Erfurter Domchores – mustergültiges Vorbild für eine größere Anzahl nachfolgender Werke in Bayern, Franken, Thüringen und Schwaben (vgl. hierzu auch die Kunstgeschichtliche Einleitung S. 43–47). Im Unterschied zur Flächenprojektion gotischer Hüttenrisse, die in der Glasmalerei der ersten Jahrhunderthälfte vor allem im Einzugsbereich der großen Bauhütten Köln und Straß-

82 Weilandt 2007, S. 587, 606f., 653, 670f. und 712, mit den betreffenden Auszügen aus dem Mesnerpflichtbuch von St. Sebald von 1482 (vgl. Gümbel 1929, passim).

83 Weilandt 2007, S. 326 und 588; vgl. Hoffmann 1912, S. 214, Nr. 7; NUB 1959, S. 400f., Nr. 682.

84 Hier ist freilich Vorsicht geboten, denn wir wissen nicht, ob das Bildprogramm des 1488 erneuerten Volckamer-Fensters das des Vorgängerfensters wiederholt oder doch zumindest teilweise reflektiert.

85 Hierzu immer noch grundlegend Frodl-Kraft 1956, S. 7–13, hier bes. S. 10–12; vgl. auch Becksmann 1967, bes. S. 11–13, 40–43, und Bacher 1972, S. 87–95. Als potentielle Vorbilder sind insbesondere Giotto, Duccio und Simone Martini zu nennen; vgl. den Abbildungsapparat bei Poeschke 1985 bzw. 2003. Die Vermittlung einer elementaren Sammlung architektonisch-dekorativer Motive (z.B. der sog. gewirtelten Säulen und Kassettendecken) mag einerseits, wie im Fall des Klarenretabels, über die Rezeption erstrangiger franko-flämischer Werke (ggf. auf dem Umweg über Prag?), andererseits via Tirol und den österreichisch-bayerischen Raum erfolgt sein.

burg Struktur und Formenschatz der Bildarchitektur bestimmten, treten um die Mitte des 14. Jahrhunderts zunehmend verräumlichte Bauglieder auf, die zu immer phantastischeren Architekturkonstruktionen kombiniert werden. In spielerischer Kombinatorik werden die einzelnen Versatzstücke ohne Rücksicht auf räumliche Logik und Perspektive in häufigem Wechsel von Auf- und Untersichten nebeneinandergestellt bzw. übereinandergetürmt. Durch die Buntfarbigkeit der Elemente tritt oftmals der konstruktive Aufbau des Ganzen hinter den Reichtum der architektonischen und dekorativen Einzelformen zurück. Diese sind weniger der gebauten Architektur der Zeit verpflichtet als vielmehr den kastenartigen Gehäusemotiven entlehnt, die in der italienischen Malerei des Trecento bereits seit Beginn des 14. Jahrhunderts geläufig waren und auf verschiedenen Wegen in die nordalpine Kunst eindrangen[85]. Innerhalb dieser ehemals fensterübergreifend aufragenden Bildarchitekturen waren Figuren und Szenen registerweise auf schmalen Raumbühnen angesiedelt, wobei die Hauptakteure – wie in den Fenstern der Behaim (süd VI) und Grabner/Pirckheimer/Paumgartner (süd IX) noch am besten bewahrt – in hohen Gewölberäumen die Mittelbahnen besetzten, während nebengeordnete Assistenzfiguren auf die kleinteiligen Anräume der Seitenbahnen verteilt wurden. Trotz ihres versatzstückartigen Charakters erweisen sich die architektonischen Lösungen der Sebalder Fenster im Vergleich mit jenen im Erfurter Domchor oder im Chor des Ulmer Münsters als kompakter und klarer »gebaut«, was nicht zuletzt auch ihre Lesbarkeit erleichtert.

Den übergreifenden Architekturkonstruktionen mit ihrem aufwendigen Formenapparat in der Mehrzahl der Fenster steht allein im Haller-Fenster ein eher altertümliches Konzept gegenüber, das noch jedes einzelne Feld mit einer eigens abgeschlossenen, auf wenige Bauelemente reduzierten Rahmung bzw. Bekrönung versieht, wodurch diese in der Gesamtwirkung in den Hintergrund treten. Neben die architektonisch gegliederten Fenster treten vereinzelt Großmedaillons wie im Grundherr-Fenster (NORD VIII), dort kombiniert mit seitlichen Standfiguren unter Architekturbaldachinen, oder heute völlig ungegliederte Fensterflächen wie im Tucher-Fenster (nord V), wobei letzteres seine ursprüngliche Gliederung durch eingeschobene Architekturzeilen zwischen den szenischen Registern wohl ebenfalls erst im Rahmen der Renovierungswelle um 1500 einbüßte.



Fig. 59. Behaim-Fenster, Chor s VI, 1–6a–d (Montage). Nürnberg, um 1380/90.

Ornament: In der Vielfalt des ornamentalen Formenschatzes spiegelt sich zugleich die künstlerische Zuordnung der verschiedenen Fenstergruppen im Sebalder Chor. Überblickt man den Fundus an vegetabilen Hintergrundmustern, dann finden sich die bekannten Blattranken mit eingerollten Blättern (Muster X,56), diversen nierenförmigen Blättern (Muster X,53, X,57) und spitzen Fruchtständen (Muster X,54) sämtlich auch in den kleinfigurigen Fenstern des Erfurter Domchors oder wenig später in der Nürnberger Spitalkirche St. Martha wieder[86]. Dagegen fehlen dort Ranken mit Klee- und Ahornblättern wie im Haller-Fenster oder krautige Blattranken wie im Mendel-Fenster. Neben die vegetabilen Hintergründe treten in fast allen Fenstern – Haller-Fenster und Schürstab-Fenster ausgenommen – geometrische Muster, sowohl in Form einfacher Karo- und Rautengründe mit Vierblattzeichnung (Muster X,45, X,48, X,52), als auch komplexere Gebilde mit gerade oder diagonal gestellten Vierblattkaros, eingeschrieben in ein Gitter aus X-O-X- bzw. S-O-S-Bändern (Muster X,44, X,47, X,49), wie sie in annähernd identischer Gestalt auch in der Erfurter Domchorverglasung im Passionsfenster und im Apostelmartyrienfenster begegnen und letztlich in ähnlichem Wechsel von gerade und diagonal gestellter Vergitterung in den Wandmalereien der Marienkapelle auf Burg Karlstein vorgebildet sind[87]. Besonders ausgefallen ist der Teppichgrund hinter der Stifterzone des Behaim-Fensters, in dem Quadrate mit heraldischen Löwen (eine Anspielung auf das böhmische Wappentier?) von einem Gitter aus X-O-X-Bändern mit farblich akzentuierten Kreuzungspunkten eingefasst sind (Muster X,46), vergleichbar wiederum vereinzelten heraldischen Teppichmustern in den Erfurter Domchorfenstern (s III, 7c bzw. n VI, 2b/c; vgl. Fig. 106f.)[88]. Dieser flächigen Geometrie stehen im Grabner/Pirckheimer/Paumgartner-Fenster und im Mendel-Fenster vergitterte Diamantquadergründe gegenüber (Muster X,47, X,49). Für die variantenreiche Verbindung von vegetabilen und geometrischen Ornamentmustern in den Hintergründen ein und desselben Fensters, die sich besonders ausgeprägt in den Fenstern nord IV, süd VI und süd IX beobachten lässt, bietet wieder vor allem das Erfurter Passionsfenster ein gutes Vergleichsbeispiel. Der dortige Vorhang aus Pfauenfedern, der sich über die gesamte Fensterbreite hinter dem Abendmahl erstreckt, findet in dem seltenen Pfauenfederngrund hinter den Medaillons im Sebalder Grundherr-Fenster ebenfalls eine schöne Entsprechung (Muster X,37; vgl. Fig. 15). Hinsichtlich des ornamentalen Dekors der Architektur mit Blendmaßwerk, einfachen Kleeblattfriesen, Kassettendecken, Sterngewölben etc. ist eine weitreichende Übereinstimmung mit den Erfurter Fenstern (Chor nord II, IV–VI und süd II–V) und der späteren ersten Fenstergruppe des Ulmer Münsterchores (süd II und nord III) festzustellen, die ein gemeinsames Repertoire erschließen, auf das offenbar mehr oder weniger alle beteiligten Nürnberger Kräfte zugreifen konnten.

Farbigkeit: Der buntfarbig plakative Gesamteindruck, der durch die Dominanz roter, gelber, grüner und blauer Farbgläser sowie eine recht beschränkte Palette gebrochener Töne – Hellbraun, Rosa, Purpur, Hellblau und Violett – hervorgerufen wird, scheint einerseits durch die Verkürzung der Fenster und das bevorzugte Ausscheiden der Architekturen, andererseits aber auch durch den weitreichenden Verlust der Bemalung und die dadurch verursachte geringere Modulation der einzelnen Farbwerte verstärkt worden zu sein. Durch die heutige, oftmals recht willkürliche Zusammenstellung der Restfelder sind ehemals vorhandene Farbwechsel in den Hintergründen nicht mehr eindeutig zu benennen; Ausnahme ist das Haller-Fenster, das offenbar seine blauen und roten Hintergründe im Wechsel a-b-a-b nach wie vor bewahrt. Auch lassen die Restscheiben noch jene allgemein beobachtete Tendenz erkennen, die Bildarchitekturen in ihren konstruktiven, tektonischen Elementen der vorderen Bildebene (Stützen, Arkaden, Gesimse, etc.) durch lichte Farben – Gelb, Rosa, Hellbraun, Hellblau und Weiß (heute zumeist leicht verbräunt) – hervorzuheben, während die zurückliegenden Bereiche (Pfeiler, Stützen, Wände und Gewölbe) in der Regel mit den kräftigen Tönen Grün, Blau, Violett versehen wurden. Eine gewisse Verschiebung hin zu einem insgesamt kühleren Kolorit mit blasseren Grün- und Blaugläsern ist an den Fenstern der Tucher, Mendel und Grundherr festzustellen.

86 Vgl. CVMA DDR I,2, 1980, Vorspann S. XV (Musterpalette); zu St. Martha einstweilen Meyer-Eisfeld 2000, und Klemm 2011.

87 Dvoráková/Krása/Merhautová/Stejskal 1964, Abb. 140–142. Vgl. CVMA DDR I,2, 1983, Abb. 454ff., 493ff. – Das frühe, um 1350 entstandene und gemeinhin für Nürnberg reklamierte Epitaph des Abtes Friedrich von Hirschlach in Kloster Heilsbronn zeigt einen entsprechend diagonal vergitterten Hintergrund; vgl. Strieder 1993, S. 17 mit Abb. 7, S. 166, Nr. 2, mit dem interessanten Hinweis, dass in die Rauten des Hintergrunds ursprünglich rot und grün hinterlegte Glasstücke eingelassen waren (1854 im Zuge der Restaurierung entfernt).

88 Vgl. CVMA DDR I,2, 1983, Abb. 130, 678, 681.

89 Wentzel 1951, S. 44, 46f., bzw. ²1954, S. 46–49; Drachenberg 1980, S. 52–67.

90 Diese Einsicht herrschte bereits in den Anfängen der Glasmalereiforschung: Giese 1920, S. 87f.; vgl. Brückner/Haetge 1929,

Technik, Stil, Datierung: Die Erstverglasung des Sebalder Ostchores besetzt unter den wenigen Großbauten der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts mit erhaltener Farbverglasung im süddeutschen Raum einen zentralen Platz, findet sich doch für deren neue Stilsprache kein unmittelbar vergleichbares älteres Vorbild. Neben der zeitgleich entstandenen Chorverglasung des Erfurter Domes, deren kleinfigurige Fenstergruppe noch vor nicht allzu langer Zeit als das eigentlich stilbildende Werk und als »der wichtigste Sammelpunkt einer neuen Glasmalerei« betrachtet wurde[89], wird man den Ehrentitel einer »Inkunabel« parlerzeitlicher Glasmalerei besser an beide vergeben, zumal heute kein Zweifel mehr daran besteht, dass auch die besagten acht riesigen Fenster im Domchor zu Erfurt von Nürnberger Glasmalern geschaffen wurden[90].

Stilistisch steht die erste Sebalder Chorverglasung mit mehreren weiträumig gestreuten Beständen in Franken, Thüringen, Schwaben und Bayern in Beziehung, die sämtlich mit Nürnberger Werkstätten (oder Filiationen)[91] verbunden sind und damit die gewachsene Bedeutung Nürnbergs als Kunstzentrum in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts unterstreichen. Zu den bedeutendsten Farbverglasungen jener Zeit, die mit Nürnberger Meistern verbunden werden können, zählen neben den erwähnten Erfurter Fenstern die Chorfenster der Marienkirche in Mühlhausen[92], die beiden ältesten Fenster im Chor des Ulmer Münsters (Fig. 18)[93] und die beiden Chorflankenfenster der Jakobskirche in Rothenburg ob der Tauber (Fig. 17)[94], wobei nicht immer klar zu trennen ist, ob es sich um Import aus Nürnberg handelte oder ob die Glasmalerwerkstätten selbst den Aufträgen nachgezogen sind. Die Kapazitäten jedenfalls waren in Nürnberg fraglos vorhanden, sind doch in den ältesten Meisterlisten von 1363 bereits zwölf Glaser namentlich genannt, von denen beinahe alle unter den fünfzehn einer zweiten Liste von 1370 wieder begegnen. Im Jahr 1383 wurden nochmals vier weitere Meister nachgetragen, sodass wir in der Hochphase der Chorausstattung von St. Sebald mit einer Ansammlung von annähernd 20 Meistern zu rechnen haben, die Zahl der unselbständigen Mitarbeiter und Gesellen nicht mitgerechnet[95]; vgl. hierzu auch Kunstgeschichtliche Einleitung S. 35–37.

Angesichts dieser Vielzahl unterschiedlicher künstlerischer Kräfte nimmt es nicht Wunder, dass die heute noch in zehn Fenstern bewahrten Reste der ersten Ostchorverglasung von St. Sebald trotz vielfältiger wechselseitiger Übereinstimmungen nicht aus einem Guss erscheinen. Vielmehr lassen sich mehrere zusammengehörige Gruppen unterscheiden. Die von Gottfried Frenzel 1954 auf der Basis recht fragwürdiger morphologischer Betrachtungen eingeführte Klassifizierung der Chorfenster in einen »1. und 2. Sebalder Kreis«, die in der Literatur wiederholt kritiklos fortgeschrieben wurde, ist heute obsolet, da hier jeweils innerhalb beider Gruppen Fenster von unterschiedlicher Stilsprache zusammengefasst und umgekehrt Fenster, die zweifellos von ein und denselben Kräften ausgeführt wurden, auf die vermeintlichen beiden Kreise verteilt und verschiedenen Meistern zugeschrieben worden waren[96]. Auf der Basis einer wesentlich erweiterten Denkmälerkenntnis lassen sich aus heutiger Sicht mit Blick auf Komposition, Figurenstil, Typenschatz, Bildarchitektur und den ornamentalen Dekor indessen folgende vier Gruppierungen vornehmen:

1. Zuerst sind die Reste der 1379 sicher vollendeten Fenster der Stromer (nord III) und Schürstab (süd V) einer gemeinsamen Werkstattrichtung zuzuordnen, denn in beiden sind – ungeachtet weitgehender Verluste der Bemalung – noch die gleichen besonders markanten Merkmale der Figurenzeichnung auszumachen, die im Verein mit den etwas schwerblütigen Figuren von allen Nürnberger Fenstern die größte Nähe zur Hofkunst Kaiser Karls IV. offenbaren (Fig. 8–12). Allenfalls das wohl etwas später entstandene, im Figurenstil fortgeschrittene Grundherr-Fenster (ehem. SÜD VIII) darf hier aufgrund der sorgfältigen maltechnischen Ausführung vielleicht noch angeschlossen werden, wenngleich es sich auch recht gut mit der folgenden Gruppe verbinden ließe.

2. Die Fenster der Behaim (süd VI) bzw. Grabner, Pirckheimer und Paumgartner (süd IX) sind in Figurenstil, der ökonomischen Maltechnik, Architekturformen und Ornamentik aufs Engste verwandt, und auch das Eisvogel-Fenster (nord IV) sowie die spärlichen Reste der Schöpfungsgeschichte und des ehemaligen Achsenfensters (heute in Depotfenster nord IX) dürften noch von denselben Werkstattkräften ausgeführt worden sein. Von dieser zweiten Fenstergruppe lassen sich auch die überzeugendsten Bezüge zu den kleinfigurigen Fenstern im Erfurter Domchor herstellen, hier allen voran zum Passionsfenster (nord II), das im Typenschatz aber auch mit dem Grundherr-Fenster verglichen werden kann.

S. 223, wo nur für die dort um 1390 angesetzten Erfurter Patriarchenfenster ein Werkstattzusammenhang mit den Fenstern in St. Martha in Nürnberg und im fränkischen Markt Erlbach gesehen wird.

91 Zur Frage Export oder Filiation vgl. Scholz 1991b, S. 49–53.

92 Richter 1993, S. XLVI–XLIX und S. 77–83.

93 Scholz 1991a, S. 39–56, und ders. 1994, S. XLIVf. und S. 31–34.

94 Knipping 1989, S. 112–124; Scholz 2002, I, S. 62f., 473–475.

95 Eine Zusammenstellung der Meisterlisten gibt Gümbel 1906, S. 60f.

96 Frenzel 1954, S. 68–79, gleichwohl hier und da mit zutreffenden Beobachtungen.



Fig. 60. Taufe König Wenzels. Ehem. Nürnberg, Moritzkapelle (Kriegsverlust). Nürnberg, um 1365 (Sebald Weinschröter?).

3. Relativ isoliert im Ensemble der Sebalder Chorverglasung steht dagegen das Haller-Fenster (süd IV), dessen Maltechnik und ornamentaler Fundus sich von allen anderen Fenstern deutlich unterscheiden. Möglicherweise war hier ein älterer Glasmaler am Werk, der bereits an der Farbverglasung der Frauenkirche mitgearbeitet hatte, doch sind die Vergleichsmöglichkeiten hinsichtlich der betont linearen Faltenzeichnung in den Gewändern leider allzu sehr eingeschränkt.

4. Ebenfalls keine direkte Werkstattbeziehung zum Gros der Chorfenster haben Tucher-Fenster (nord V) und Mendel-Fenster (nord VI), die immerhin untereinander eine gewisse Verwandtschaft offenbaren. Am Mendel-Fenster sind erstmals mit Sicherheit die Kräfte nachzuweisen, die wenig später, um 1390/1400 die beiden Chorflankenfenster der Jakobskirche in Rothenburg o. d. T., absolute Glanzpunkte süddeutscher Glasmalerei um 1400, geschaffen haben[97]. Das Tucher-Fenster hat seine Bemalung so gut wie vollständig eingebüßt, sodass man mit einem Urteil über die künstlerische Verortung etwa in Anlehnung an das Mendel-Fenster eher Zurückhaltung üben muss.

Zieht man ein vorläufiges Fazit, so sind trotz engster Zusammenhänge im ornamentalen und architektonischen Formenschatz mit den kleinfigurigen Fenstern des Erfurter Domchores selbst dort keine derart zwingenden Übereinstimmungen zu beobachten, dass fraglos von denselben Meistern ausgegangen werden darf. Vielmehr scheinen die Arbeiten für beide Standorte weitgehend zeitgleich vonstatten gegangen zu sein, es folglich nicht verwundern kann, wenn die maßgeblichen Glasmaler der ältesten Erfurter Fenster nord II, süd II und süd III an den Chorfenstern von St. Sebald kaum auszumachen sind und allenfalls die ökonomische Richtung der späteren kleinfigurigen Fenster gewisse Zusammenhänge besonders mit dem Eisvogel-Fenster verrät. Umgekehrt sind aber auch die Glasmaler von Stromer- und Schürstab-Fenster, soweit ersichtlich, weder in Erfurt, noch an weiteren von Nürnberg aus versorgten Standorten mit Gewißheit zu identifizieren[98].

97 Dieser Zusammenhang wurde erstmals von Gottfried Frenzel, in: 500 Jahre St. Jakob 1485–1985, Rothenburg o. d. T. 1985, S. 141, postuliert und von Knipping 1989, S. 112–124, bzw. ders. 1993, S. 79f., näher ausgeführt; vgl. ebenso Becksmann 1995, S. 148, und Scholz 2002, I, S. 62f., 473–475.

98 Gewisse maltechnische Zusammenhänge scheinen sich allerdings am besser erhaltenen Passionsfenster in Hersbruck wiederzufinden, dessen Figurenstil und Typenschatz sich aber enger mit den Restscheiben eines weiteren Passionszyklus im niederösterreichischen Weiten verbinden lassen, das inschriftlich als Stiftung eines 1378 verstorbenen Leutpriesters Ulrich ausgewiesen ist; zu den Glasgemälden im fränkischen Hersbruck, einer potentiellen Stiftung der böhmischen Krone, vgl. Scholz 2002, I, bes. S. 222–231, und Scholz 2009a, S. 224f., mit einer Datierung »um 1370/80«; zum Passionsfenster der Pfarrkirche Weiten s. Elisabeth Oberhaidacher-Herzig, in: Die Pfarrkirche zum hl. Stephanus in Weiten, St. Pölten 1993, S. 66–68, mit einer Datierung »um 1390«.

99 So die Einschätzung bei Wentzel 1951, S. 44, bzw. ²1954, S. 48.



Fig. 61. Apostel mit Weihekreuz und Glaubensartikel. Nürnberg, St. Lorenz. Nürnberg, um 1380/90.

Einer Verankerung der Sebalder Farbfenster in der Nürnberger Kunst steht zunächst der Umstand entgegen, dass von einer bodenständigen Glasmalereitradition, trotz der angesprochenen weiten Ausstrahlung im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts, um die Jahrhundertmitte noch nicht die Rede sein kann. Das wenige, was sich aus dieser Zeit an Glasgemälden in der Frauenkirche und St. Lorenz erhalten hat, weist in seinem »verwaschenen hochgotischen Stil«[99] kaum auf die bevorstehende Großproduktion am Ort voraus und ist möglicherweise selbst Import oder Arbeit zugewanderter Glasmaler gewesen (vgl. S. 412–414). Die Suche nach unmittelbaren Vorstufen andernorts ist durch den Totalverlust mutmaßlich stilbildender Werke, u.a. in den großen Parlerbauten Schwäbisch Gmünd und Prag, zum Scheitern verurteilt, auch wenn man angesichts der besonders am Stromer-Fenster festgestellten engen Bezüge zur karolinischen Hofkunst der Zeit um 1350/60, speziell zum Werk Nikolaus Wurmsers und Meister Theoderichs, weiterhin mit einem »hypothetischen Zentrum der Glasmalerei« in Prag rechnen mag[100]. Auch von den um 1370/75 entstandenen Fenstern im Dom zu Regensburg oder den zeitgleichen Chorflankenfenstern der dortigen Minoritenkirche führt kein direkter Weg nach Nürnberg. Weder lassen sich Technik und Figurenstil auch nur mit einem einzigen Sebalder Fenster verbinden, noch gilt dies für den architektonischen und ornamentalen Apparat[101]. Ähnlich ist der Befund in Österreich, dessen Mittlerfunktion zwischen Italien, Böhmen und dem bayerisch-fränkischen Raum immer wieder hervorgehoben wurde[102]. Lediglich ein fragmentarisch in wenigen Restscheiben überkommener christologischer Zyklus aus Wiener Neustadt, der sich heute im Österreichischen Museum für angewandte Kunst in Wien befindet, zeigt im Bereich der vegetabilen Rankengründe vergleichbare Muster, ansonsten aber keine Gemeinsamkeiten[103].

Vergleicht man dagegen die spärlichen Zeugnisse Nürnberger Wand- und Tafelmalerei der Zeit um 1360–1380/90, dann ist man schnell überzeugt, dass ein Großteil der Sebalder Chorverglasung bereits als Erzeugnis lokaler Kunstproduktion betrachtet werden muss. Hier sind insbesondere zwei Werke anzuführen, die in mehrfacher Hinsicht Vorbildcharakter besitzen:

1. die im Krieg zerstörten Wandmalereien der Moritzkapelle (um 1365/70) mit Szenen aus dem Leben Karls IV. und seines 1361 geborenen, in St. Sebald getauften Sohnes Wenzel, die hinsichtlich zentraler Architekturmotive und Ornamentik, besonders für die oben charakterisierte zweite Fenstergruppe (Chor nord IV, süd VI, nord IX und süd IX) geradezu als Musterbeispiel dienten (Fig. 5, 60)[104]. Auch der Typenschatz und die Vorliebe für reine Profilfiguren lassen sich in diesem Werk gut vergleichen, das mit Blick auf den kaiserlichen Auftrag bereits versuchsweise mit dem in Nürnberg nachgewiesenen Hofmaler Karls IV., Sebald Weinschröter, in Verbindung gebracht wurde[105].

100 Vgl. Matouš 1975, besonders S. 9–14. Im Zeitraum 1348–1419 sind in Prag immerhin 20 Glaser überliefert, doch mit Ausnahme eines vom Prager Erzbischof Ernst von Pardubice 1364 in seine Kapelle am Chorumgang gestifteten Fensters wissen wir nichts über die Farbverglasung des Veitsdoms (Chorweihe 1385). Von den spärlichen Relikten, einer Kreuzigungsscheibe auf Burg Karlstein, und den Glasmalereien aus St. Bartholomäus in Kolín (heute Prag, Nationalgalerie), führt jedenfalls kein direkter Weg nach Nürnberg (Matouš, S. 40–44, Farbtaf. II, bzw. S. 44–49, Abb. 20–22, Farbtaf. I).

101 Vgl. CVMA Deutschland XIII,1, 1987, II, besonders Taf. 69–120, 131–140, 171–204, sowie einstweilen Drexler 1988, Abb. 10–25.

102 Fritz Burger, in: Burger/Schmitz/Beth 1917, S. 276–281, und neuerdings im Kontext der Heilsbronner Tafeln eines Passionsretabels Kemperdick 2010, S. 64f.

103 Frodl-Kraft 1962, S. 127f., Nr. 60–63, Abb. 243–245, Farbtaf. 8, mit Datierung »um 1390«.

104 Die künstlerischen Voraussetzungen der betreffenden Wandmalereien der Moritzkapelle sind im Wesentlichen übereinstimmend von allen Bearbeitern in den Wandmalereien der Burg Karlstein gesehen worden: Kehrer 1912, S. 57–60, 68; Schädler-Saub 2000, S. 133f. (mit Diskussion der älteren Literatur); lediglich die Datierung wurde zumeist zu spät zwischen 1370 und 1380 angesetzt. Neuerdings wird wohl zutreffender um 1365 datiert (vgl. Anm. 105).

105 So erstmals in Scholz 2002, I, S. 55f., mit Datierung »um 1365«, und Jiří Fajt, in: Kat. Ausst. Prag 2006, S. 73f., der allerdings alle frühen Malereien Nürnbergs (d.h. auch das nachfolgend genannte Tabernakelaltärchen und den Jakobskirchenaltar) ohne Unterschied Weinschröter zuschreiben will. – Zur Person Sebald Weinschröters s. Gümbel 1904, S. 12–23.

2. Zum zweiten sind es die Tafeln eines Tabernakelaltärchens aus dem Nürnberger Klarakloster (um 1360), das in Figurenstil, Typenschatz, Brokatmustern, Punzierungen und Lüsterüberzügen die Kenntnis französischer oder frankoflämischer Tafelgemälde allerhöchsten Rangs verrät (Fig. 6f.)[106]. Die Bildarchitekturen, die aussehen, als wären sie aus Holz gezimmert, besitzen ihre nächste und unmittelbarste Entsprechung in den leider nur mehr in wenigen Relikten überlieferten Baldachinbekrönungen von Stromer-Fenster und Grundherr-Fenster (Fig. 11, Abb. 64, 142). Darüber hinaus wurden die Engelsflügel mit Pfauenfedern wiederholt im Behaim-Fenster übernommen (Fig. 107f.).
Als weitere Erzeugnisse Nürnberger Kunst aus dem unmittelbaren Werkstattkreis des Tabernakelaltars sind hier noch der Hochaltar der Nürnberger Deutschordenskirche St. Jakob (um 1360/70) und das im Heilsbronner Münster befindliche Epitaph für den 1370 verstorbenen Arzt Magister Friedrich Mengot anzuschließen, von denen besonders Letzteres sowohl mit einzelnen Figuren des Grabner-Fensters als auch mit den Illustrationen einer 1362 datierten Urkunde des Klaraklosters die enge gattungsübergreifende Verwandtschaft von Glas-, Buch- und Tafelmalereien bezeugt (Fig. 126f.)[107]. Immer noch gut vergleichbar, wenn auch nicht im gleichen Maße verwandt, sind die Wandmalereien der Apostelgeschichte in der Frauenkirche (um 1375) bzw. die wohl etwas jüngeren Fresken der Paulusgeschichte im Chor von St. Sebald, unterhalb des Pfinzing-Fensters (um 1380/85), die nun mehr den Fenstern der Tucher und Mendel (Chor nord V und nord VI) an die Seite zu stellen sind[108]. Dass die angedeuteten Bezüge auf eine engere Kooperation der Tafel-, Wand- und Glasmaler schließen lassen, ja in Einzelfällen sogar mit der Identität der Meister gerechnet werden muss[109], das bekräftigen einmal mehr auch die in den 1380er Jahren entstandenen knienden bzw. sitzenden Apostel mit den Weihekreuzen und Sätzen des Credo in deutscher Sprache im Langhaus von St. Lorenz, die in ihrer kompakten Körperlichkeit bestens mit den Credo-Aposteln des Stromer-Fensters zusammengehen (Fig. 61)[110]. Weitere Stilvergleiche zwischen den kompakten, blockhaften Figuren der Fenster mit der »parlerischen« Vorhallenplastik der Frauenkirche, den Figürchen der Chorgestühle in St. Sebald und im Bamberger Dom und dem Skulpturenschmuck des Schönen Brunnens, wie sie Frenzel zur Charakterisierung einer bodenständigen Nürnberger Kunst in den Vordergrund rückte, treffen gewiss das gleiche allgemeine Stilmilieu[111]. Bedauerlicherweise lässt sich die unterstellte Verwandtschaft in der Faltenzeichnung an den abgeriebenen Glasmalereien aber kaum noch nachvollziehen.

CHORFENSTER nord III (STROMER-FENSTER) Fig. 8, 10f., 62f., 66, 68, 71f., Abb. 58–72

Lichtes Gesamtmaß: H. ca. 15 m, B. ca. 2,05 m.
Vierbahniges Fenster von zwölf Zeilen und vier Kopfscheiben, gruppiert zu zwei mal zwei Lanzetten. Maßwerkbekrönung mit zwei stehenden Dreipässen über den Doppellanzetten und einer großen bekrönenden Kreisform mit drei radial eingeschriebenen spitzblättrigen Dreipässen. Das Fenster umfasst 48 Rechteckfelder, vier spitzbogige Kopfscheiben, fünf Dreipässe und fünf große Zwickel. Heute sind nur noch die unteren sieben Zeilen des Fensters mit Glasmalereien gefüllt.

Gesamtaufnahmen: CVMA Großdia RT 06/041; Montage: G-W 1990/1

Das Stromer-Fenster ist eine Gedächtnisstiftung des in St. Sebald beigesetzten Nürnberger Patriziers Ulrich II. Stromer gen. »zur goldenen Rose« († 1379) und seiner »Vorvordern«, die – ausweislich der Wappen in Zeile 2 – von dessen Sohn Ulrich IV. und den beiden Töchtern Agnes und Anna samt deren Ehegatten, Margarete geb. Reich, Berthold VIII. Pfinzing und Erckenbrecht III. Koler, zur Ausführung gebracht wurde. In den Zeilen 3–7 sitzen die Reste eines Credo-Zyklus, der im Zuge der planmäßigen Komprimierung um 1500 neben acht figürlichen Feldern auch seine architektonischen Zwischengeschosse verloren hat; die untere Wappenzeile wurde im Zuge der großen Renovierungsmaßnahmen an der Erstverglasung des Sebalder Ostchores 1507 durch die Werkstatt des Nürnberger Stadtglasers Veit Hirsvogel hinzugefügt (hierzu allgemein S. 69–71). Die zur gleichen Zeit in der Hirsvogel-Werkstatt ausgeführte Blattstab-Einfassung der spitzbogig abschließenden Architektur der 7. Zeile wurde im Zuge der Restaurierung von 1955/56 entfernt, ist jedoch glücklicherweise auf den Kriegsbergungsaufnahmen bezeugt (Fig. 62).

Bibliographie: Carbach 1733, S. 8f., 112 (erwähnt die Inschriften der unteren Wappenzeile); Würfel 1766, S. 24 (Erwähnung mit besonderer Berücksichtigung der vielen Wappen); Mayer 1831, S. 36 (flüchtige Erwähnung der »zwölf Apostel« und vieler »Wappen der Pfinzing, Nützel, Koler usw.«); Detzel 1885, S. 51f. (gibt Hinweis auf die vergleichsweise schlechte Erhaltung); Oidtmann 1907, S. 40 (erwähnt in den unteren beiden Zeilen nachmittelalterliche Rundwappen, über den folgenden beiden Wappenzeilen zwölf Gefache mit Aposteln und »unter dem abschließenden Gewölbe beiderseits Propheten, in der Mitte die h. Joseph und Maria[?]«); Hoffmann 1912, S. 182 (datiert 1372–1379, mit späteren Zutaten, und überliefert die mittelalterlichen Scheiben in den Zeilen 4–9; in der 3. Zeile die Wappen von 1507 und in den untersten Zeilen nachmittelalterliche Allianzwappen von 1568 bzw. 1582 und 1592); Fritz Burger, in: Burger/Schmitz/Beth 1917, S. 283 (betrachtet das Fenster als eines der ältesten und sieht Anklänge an die Architekturen des Forchheimer Freskos der Anbetung der Könige); Kautzsch 1931, S. 20, 24, 29, 46 (wiederholte Erwähnung im Rahmen der morphologischen Untersuchungen zur Entwicklung der Glasmalerei in Nürnberg und Franken hinsichtlich Körperform, Raumform, Kraftformen, Lichtform und Farbe; konstatiert u.a. engste Bezüge zum Prophetenteppich im Germanischen Nationalmuseum und vermutet hier wie dort denselben Entwerfer); Frenzel 1954, S. 8, 24–26, 77–79, Kat. S. 27–32 (kommt aufgrund der unverstandenen Inschriften und der Missdeutung einzelner Figuren zu einer falschen Rekonstruktion; datiert das Fenster ohne Rücksicht auf die genealogischen Fakten viel zu spät und widersprüchlich, einmal in die 90er Jahre zwischen 1388 und 1405, einmal um 1386, und ordnet es zusammen mit vier weiteren Fenstern tatsächlich unterschiedlicher Werkstattstile einem vermeintlichen »2. Sebalder Kreis« zu); Kurzinventar 1961 bzw. ²1977/82, S. 138 bzw. S. 141 (Auflistung der einzelnen Scheiben; Datierung vor 1388); Stromer 1979, S. 87f. (folgt Frenzel 1954); Dehio Franken 1979, S. 600, bzw. ²1999, S. 736f. (Datierung nach Kurzinventar 1961); Weiss 1984, S. 17–21, Nr. 23 (überwiegend fehlerhafte und unvollständige Überlieferung der Inschriften nach Frenzel 1954); Scholz 2004, S. 24 (kurze Darstellung der Stiftungsgeschichte anhand der genealogischen Fakten; datiert um 1370/79 und erwägt Prager Import aus dem Stilkreis Meister Theoderichs); Weilandt 2007, S. 103 (Hinweis auf Ulrich Stromer und seine Kinder als Fensterstifter); Scholz 2007, S. 32–35 (Auflistung aller an der Ausführung der Fensterstiftung beteiligten Personen; bringt eine Rekonstruktion des ursprünglichen Bildprogramms und konstatiert unmittelbarste Stilbezüge zur Prager Malerei aus dem Vorfeld und engsten Umkreis Meister Theoderichs); Scholz 2009a, S. 225–227 (erkennt darüber hinaus maltechnische Zusammenhänge zur Fensterstiftung der Luxemburger in der Stadtkirche Hersbruck).

Erhaltung: Gemessen am Gesamtbestand der ersten Sebalder Chorverglasung haben die erhaltenen 20 figürlichen Rechteckfelder und die vier beschnittenen Architekturbekrönungen aus der Erstverglasung des Stromer-Fensters nur relativ geringfügige Ergänzungen – aus mittelalterlicher und jüngerer Zeit – aufzuweisen. An figürlichen Scheiben fehlen jedoch zwei Apostel und sechs Propheten. Der restliche Fehlbestand betrifft die 16 Scheiben der architektonischen Zwischengeschosse sowie der oberen Architekturbekrönung, die allesamt im frühen 16. Jahrhundert ausgeschieden wurden, als das Fenster ganz gezielt auf den heutigen Umfang komprimiert worden war (vgl. Geschichte der Verglasung S. 69–71 bzw. Rekonstruktion S. 92–95). Im selben Kontext wurden um 1507 auch die neuen Wappen der ersten Zeile ausgeführt und die beschnittenen Architekturfelder der nunmehr abschließenden obersten Zeile mit zeitgemäßen Blattstäben gerahmt. Diese fielen erst im Zuge der Frenzel'schen Restaurierung von 1955/56 einem falsch verstandenen Purismus zum Opfer, wodurch ein für die Beurteilung der gesamten Chorverglasung wesentlicher historischer Zustand beinahe undokumentiert beseitigt wurde[112]. Die ori-

106 Schmidt 1975, S. 53, hat die Vorbilder mit dem kleinen Bargello-Diptychon in Florenz und der Sachs-Verkündigung im Museum of Art in Cleveland bereits zutreffend benannt und eine Datierung »spätestens um 1360« vorgeschlagen; vgl. ebenso Stephan Kemperdick, in: Kat. Ausst. Frankfurt 2002, S. 39–45, ders. in: Brinkmann/Kemperdick 2002, S. 33–54, hier bes. S. 46–53, und zuletzt nochmals Kemperdick 2010, S. 88–97: »um 1350/60«.

107 Zur Urkunde des Klaraklosters Lutze 1930/31, S. 10–14, Taf. 2 und 4.

108 Vgl. Schädler-Saub 2000, S. 77–83, 148–150 bzw. 166f., die in beiden Werken den Einfluss böhmischer und oberitalienischer Werke sieht, wobei insbesondere die Wandmalereien in den Kapellen von Burg Karlstein als Vorbilder in Betracht gezogen werden. Für die ausgefallenen Kopfbedeckungen mit hörnerartigen Zacken muss man jedoch nicht das Braunschweiger Musterbuch bemühen; sie finden sich auch im Jakobskirchenaltar; vgl. den reichen Abbildungsquerschnitt bei Zimmermann 1930/31, Abb. 46–62.

109 Zur Personalunion von Glasmaler und Maler an verschiedenen Orten im Spätmittelalter vgl. Scholz 1991, S. 6–13. Für Nürnberg ist dies in der 2. Hälfte des 14. Jh. nur im Fall von »Conrat Glaser«, dem Schwiegersohn von Meister Heinrich, durch den betreffenden Eintrag in den Malerlisten belegt; vgl. Gümbel 1906a, S. 340.

110 Schädler-Saub 2000, S. 158–160.

111 Frenzel 1954, S. 87–98.

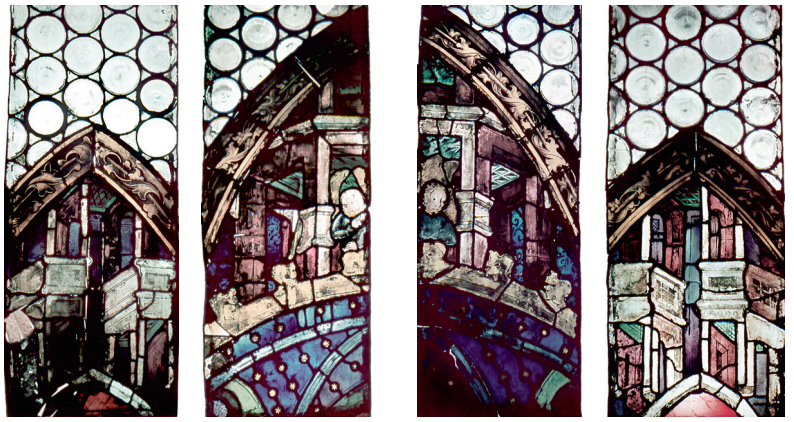


Fig. 62. Rahmende Blattstäbe der Zeit um 1500 als Abschluss der spitzbogig beschnittenen oberen Felder im verkürzten Stromer-Fenster (Aufnahme 1941); im Zuge der Nachkriegsrestaurierung 1955 entfernt.

ginalen Gläser des 14. Jahrhunderts sind durchgängig auf den Außenseiten flächig korrodiert. Auf den Innenseiten sind hingegen dramatische Bemalungsverluste zu verzeichnen. Lediglich an vereinzelten Köpfen, Hintergrundornamenten und Architekturelementen sind die Spuren der ursprünglichen Malerei noch soweit erhalten geblieben, dass eine Lesbarkeit möglich ist. Sämtliche Felder wurden im Zuge der Nachkriegsrestaurierung in der Werkstatt Frenzel, Nürnberg, ihrer mittelalterlichen Bleinetze beraubt und neu verbleit.

Rekonstruktion, ikonographisches Programm, Komposition: Das Bildprogramm des Stromer-Fensters gilt der katechetischen Unterweisung und Auslegung des apostolischen Glaubensbekenntnisses[113]. Die Aufteilung der zwölf Artikel des *Symbolum apostolicum* auf die zwölf Apostel geht zurück auf zwei pseudo-augustinische Predigten des 6. Jahrhunderts (Sermo 240 und 241), deren legendarischer Überlieferung zufolge die Apostel, ehe sie Abschied nahmen, um das Evangelium in allen Sprachen in die Welt hinauszutragen, sich der rechten Verkündigung vergewissert und diese in einer kurzen Glaubensregel zusammengestellt hätten[114]. Erfüllt vom Heiligen Geist habe demzufolge jeder Apostel einen Glaubenssatz zum »Credo« beigetragen; gemäß Sermo 240 in nachstehender Reihenfolge:

Petrus dixit, Credo in Deum Patrem omnipotentem […] *Creatorem coeli et terrae.*
Andreas dixit, Et in Jesum Christum Filium eius […] *Unicum Dominum nostrum.*
Jacobus dixit, Qui conceptus est de Spiritu sancto [...] *Natus ex Maria virgine.*
Joannes dixit, Passus sub Pontio Pilato [...] *Crucifixus, mortuus, et sepultus.*
Thomas dixit, Descendit ad inferna [...] *Tertia die resurrexit a mortuis.*
Jacobus dixit, Ascendit ad coelos [...] *Sedet ad dexteram Dei Patris omnipotentis.*
Philippus dixit, Inde venturus est judicare vivos et mortuos.
Bartholomaeus dixit, Credo in Spiritum sanctum.
Matthaeus dixit, Sanctam Ecclesiam catholicam [...] *Sanctorum communionem.*
Simon dixit, Remissionem peccatorum.
Thaddäus dixit, Carnis resurrectionem.
Matthias dixit, Vitam aeternam[115].

112 Lediglich auf den Kriegsbergungsaufnahmen von 1942/43 sind die betreffenden Blattstab-Rahmen noch bildlich überliefert (vgl. Fig. 62); Frenzel 1954, Kat. S. 32, erwähnt sie noch an Ort und Stelle.

113 Vgl. grundlegend: E. Wernicke, Die bildliche Darstellung des Apostolischen Glaubensbekenntnisses in der deutschen Kunst des Mittelalters, in: Christliches Kunstblatt 1887, S. 102–105, 123–126, 135–139, 155–160, 171–175, 1888, S. 10–15, 1889, S. 42–46, 59–64, und 1893, S. 20–27, 41–46, 72–79; Ligtenberg 1929, S. 9–34; Molsdorf 1968, Nr. 1022–1025.

114 Migne, PL 39, Sp. 2188–2191; vgl. Künstle, I, 1928, S. 181–183; Wernicke (wie Anm. 113), 1887, S. 124f. Die Legende von der Entstehung des Credo findet sich bereits in der »Explanatio symboli ad initiandos« des Ambrosius angedeutet (Carl Paul Caspari, Ungedruckte, unbeachtete und wenig beachtete Quellen zur Geschichte des Taufsymbols und der Glaubensregel, II, Christiania 1869, S. 42–147, hier besonders S. 51, 56f.) und wenig später bei Rufinus von Aquileja († 410) in der »Expositio St. Hieronymi in symbolum apostolicum« (Migne, PL 21, Sp. 335–386).

115 Migne, PL 39, Sp. 2189. Sermo 241 bringt die Reihenfolge: Petrus, Johannes, Jakobus maior, Andreas, Philippus, Thomas, Bartholomäus, Matthäus, Jakobus minor, Simon, Judas Thaddäus, Matthias.

116 Hierzu Curt F. Bühler, The Apostels and the Creed, in: Speculum 28, 1953, S. 335–339, und James D. Gordon, The Articles of the Creed and the Apostels, in: Speculum 40, 1965, S. 634–640.

117 Bemerkenswert ist auch eine um das Zwiegespräch von Propheten und Aposteln dramatisch erweiterte Inszenierung im zeitnahen geist-

Obwohl die jeweilige Zuordnung der Glaubensartikel im Lauf der Zeiten durchaus willkürlichen Schwankungen unterworfen war, lässt sich unter den spätmittelalterlichen Bildbeispielen doch eine gewisse Konstanz in der Abfolge der Apostel beobachten, wobei Petrus, Andreas, Johannes und der ältere Jakobus zumeist am Anfang stehen, während die letzten Artikel bevorzugt von Simon, Judas Thaddäus, Jakobus d.J. und Matthias präsentiert werden. Diese Abfolge stützt sich – neben den erwähnten Sermones 240 bzw. 241 des Pseudo-Augustinus – zumeist auf die Apostellisten des Neuen Testaments (Mt 10,2–4; Act 1,13 und 26) oder den Messkanon[116], wobei die Anordnung im Stromer-Fenster, wie die Rekonstruktion erweisen wird, Abweichungen gegenüber allen Textgrundlagen zeigt; hier werden die Glaubenssätze durch die nachstehende Apostelfolge vertreten: Petrus (1), Andreas (2), Johannes (3), Jakobus d.Ä. (4), Thomas (5), Matthäus (6), Judas Thaddäus (7), Bartholomäus (8), N.N. (9), N.N. (10), Jakobus d.J. (11) und Matthias (12). Die fehlenden Apostel Philippus und Simon waren schließlich mit dem 9. und 10. Satz des Credo assoziiert.

Die Gegenüberstellung der zwölf Apostel und ihrer Glaubenssätze mit zwölf Propheten und ihren vorausdeutenden Aussprüchen nach dem Prinzip der *Concordia veteris et novi Testamenti*, die besonders seit dem 14. Jahrhundert als typologische Erweiterung des Credo zunehmend Verbreitung fand[117], ist im Stromer-Fenster heute auf die Anzahl von zehn Aposteln und sechs Propheten fragmentiert, lässt sich hinsichtlich ihrer Platzierung im Fenster gleichwohl anhand der zwingenden Abfolge der Glaubensartikel und auf der Basis der im Spätmittelalter gültigen Bildtraditionen weitgehend schlüssig rekonstruieren (vgl. Fig. 47). Auch in der Zuordnung der Prophezeiungen zu den einzelnen Credo-Artikeln herrscht in den Bildkünsten große Mannigfaltigkeit[118], doch bei näherer Betrachtung heben sich doch gewisse Regeln heraus, die es erlauben, zumindest den erhaltenen sechs Propheten des Stromer-Fensters ihren ursprünglichen Platz eindeutig zuzuweisen:



Fig. 63. Stromer-Fenster. Nürnberg, St. Sebald, Chor n III, 2-7a–d (Montage). Nürnberg, um 1375/80.

lichen Schauspiel, die in einer Handschrift der Innsbrucker Universitätsbibliothek von 1391 überliefert ist (Franz Joseph MONE, Altdeutsche Schauspiele, Quedlinburg/Leipzig 1841, S. 145–164); hierzu auch WERNICKE (wie Anm. 113), 1887, S. 156f., und LIGTENBERG 1929, S. 22–30.

118 Vgl. Françoise GAY, Le choix des textes des prophètes face aux apôtres au Credo, in: Pensée, Image & Communication en Europe médiévale. A propos des stalles de Saint-Claude, Besançon 1993, S. 183–192.

Über der 1. Zeile mit den Wappenallianzen der Stifterfamilie (1a–d) beginnt – begleitet von einem knienden Stifterpaar mit Wappenschilden Stromer und Holzschuher[119] – der Credo-Zyklus mit den beiden ersten Glaubenssätzen, präsentiert, wie zumeist, von den Apostelfürsten Petrus und Andreas und flankiert von zwei Propheten, hier Elias und David, deren Zuordnung durch die kleinen Stifterfiguren an dieser Stelle gesichert ist, obwohl die ihnen beigegebenen Sprüche (*dixit helias: deus unus est sequimini illum,* frei nach III Rg 18,21, und Ps 131,17: *paravi lucernam christo meo*) nicht unbedingt dem Kanon entsprechen (2a–d). Dass sich darüber unmittelbar die Figurenreihe der Apostel Johannes und Jakobus d.Ä. mit dem 3. und 4. Glaubenssatz fortgesetzt haben muss, das belegt der direkte architektonische Anschluss, der auch den Propheten Isaias mit seinem Spruch (Is 7,14: *ecce, virgo concipiet* […] *filium*) in 3a mit einbezieht; nur der zweite Prophet als Gegenüber des Hl. Jakobus ist verloren. Übertragen wir den geläufigen Wechsel von zwei aufeinanderfolgenden figürlichen Fensterzeilen alternierend mit einer architektonischen Zeile als Bekrönung, wie ihn auch das verwandte Schürstab-Fenster im Chor gegenüber zeigt (süd V), auf den vorliegenden Fall, dann folgte in der 4. Zeile die direkt anschließende architektonische Zwischenzone mit den kleinen Engelsfigürchen (seit dem frühen 16. Jahrhundert spitzbogig beschnitten). In der 5., nun wieder figürlich besetzten Zeile wurde das Glaubensbekenntnis mit dem 5. und 6. Glaubenssatz fortgesetzt (5b und 5c). Nur der Apostel Thomas ist hier durch die Lanze zu identifizieren; die zugehörigen Propheten – mit einiger Sicherheit Oseas (Os 13,14) und Amos (Am 9,6) – sind beide verloren. Wiederum vollständig zu rekonstruieren ist die 6. Zeile mit den Aposteln Judas Thaddäus und Bartholomäus zum 7. und 8. Glaubenssatz sowie den zugehörigen Propheten Johel (Ioel 3,2: *deducam eas in valle Iosaphat*) und Ezechiel (Ez 11,19: *spiritum novum tribuam in visceribus eorum*). Die in der 7. Zeile folgende Architekturbekrönung ist zumindest in den beiden stark beschnittenen Spitzen 7a und 7d erhalten geblieben. Völlig verloren sind dagegen Apostel und Propheten zu den Glaubensartikeln 9 und 10, deren ursprüngliche Position in der 8. Fensterzeile angenommen werden muss. Die beiden letzten Glaubenssätze schließlich sind vertreten durch Jakobus d.J. und Matthias (9b und 9c) sowie durch den Propheten Habakuk (Hab 3,3: *operuit caelos gloria eius et laudis eius plena est terra*) in 9d. Die verbleibenden Zeilen 10 bis 12 müssten dann folgerichtig, wie wenige Jahre später in den Fenstern des Erfurter Domchores auch, mit einem mehrzeiligen Architekturabschluss vor durchlaufendem Teppichgrund gefüllt gewesen sein[120].

Credo-Zyklen sind in der mittelalterlichen Glasmalerei keine Seltenheit, doch zeigen die erhaltenen Beispiele besonders des süddeutschen Raumes kaum Gemeinsamkeiten mit der ehemaligen Komposition im Stromer-Fenster. Das um 1300 entstandene Chorfenster süd III der Esslinger Stadtkirche St. Dionys zeigt die Apostel mit den Glaubenssätzen auf Spruchbändern in Langpassrahmen in einer einzigartigen Lösung lediglich als Bestandteil eines umfangreicheren Credo-Tugenden-Zyklus[121]. Jüngere Beispiele um die Mitte des 14. Jahrhunderts in der Katharinenkapelle des Straßburger Münsters (um 1340/45)[122], der Blasiuskirche in Mühlhausen/Thüringen (Chor nord II und süd II; um 1340)[123] und aus der Stephanskirche in Calbe a.d. Saale (ehem. Berlin, KGM, Kriegsverlust; um 1350)[124] bleiben auf die Darstellung der zwölf Apostel allein beschränkt. Auch dort, wo Propheten mit ihren Weissagungen einbezogen werden, wie in den späteren Credo-Zyklen der Liebfrauenkirche in Ravensburg (Chor nord II; um 1419)[125] und im Naumburger Dom (Ostchor süd III; um 1420/30), lassen sich keine formalen Zusammenhänge mit Nürnberg erkennen. Mit den Wandgemälden eines Apostelcredo in der Nürnberger Lorenzkirche ist uns dagegen am Ort selbst ein nur wenig jüngeres Beispiel erhalten geblieben, bei dem die sitzenden und von

119 Über die Verbindung eines Stromer mit einer geb. Holzschuher ist in der fraglichen Zeit nichts bekannt; wahrscheinlich handelte es sich aber um direkte Vorfahren von Ulrich I. (vielleicht die Großeltern).

120 Vgl. CVMA DDR, I,2, 1983, passim.

121 Vgl. Wentzel 1958, S. 120–129, Abb. 209–230.

122 Victor Beyer, in: CV France IX,1, 1986, S. 505–530.

123 Richter 1993, S. 32–40, Abb. 16–19, 35–38.

124 Schmitz 1913, I, S. 20, Abb. 27, II, Nr. 9, mit der kunsthistorischen Verortung der Scheiben nach Sachsen.

125 Becksmann 1986, S. 165–168, Abb. 223–228; vgl. auch Constanze Itzel, Der so genannte »Ulmer Hochaltar« der Staatsgalerie Stuttgart. Ein anspruchvolles Werk der Bodenseemalerei aus der Konzilszeit, in: Jb. der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 37, 2000, S. 19–56, hier besonders S. 27–31, 50–53.

126 Susanne Wegmann, Das Apostelcredo in der Nürnberger Lorenzkirche. Ein Beitrag zur Ausstattungsgeschichte des frühen 15. Jahrhunderts, in: MVGN 89, 2002, S. 7–19; vgl. Schädler-Saub 2000, S. 158–160, mit eher zutreffender Datierung der Wandmalereien in die 1380er-Jahre.

127 Strieder 1993, S. 17–20, 168 (mit älterer Literatur); vgl. Kahsnitz 2001, S. 87–107, mit Abb. 6f., und Scholz 2002, I, S. 56f. Im Unterschied zur gängigen Ikonographie des Credo tragen im Jakobskirchenaltar allein die Propheten Spruchbänder mit typologischem Bezug auf die jeweiligen Glaubensartikel, die Apostel indes nur ihre Attribute.

128 Kurth 1926, I, S. 167f., III, Taf. 240f.; Barbara Leisner, Der Bildteppich mit den 12 Weisen Männern in Nürnberg, Phil. Diss. München 1975 (Ms.); Wilckens/Weiland 1977, S. 37–54; zuletzt Jutta Zander-Seidel, Nürnberger Bildteppiche, in: Die Schausammlungen des Germanischen Nationalmuseums, II: Mittelalter. Kunst und Kultur von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert, Nürnberg 2006, S. 351f.

129 Simon 1978, S. 29–39, 129–159, mit Abb.; vgl. Suckale 1993, S. 139, und Scholz 2002, I, S. 52, Abb. 15.



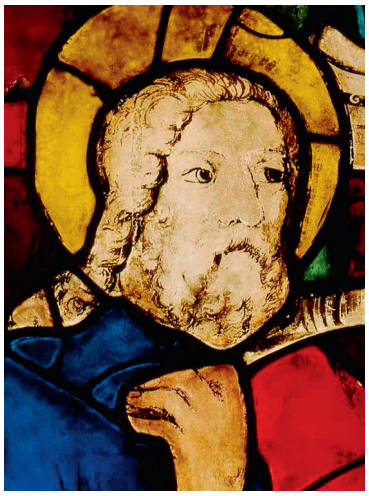


Fig. 64, 65. Bildteppich mit Zwölf weisen Männern (Ausschnitt aus Fig. 13), Nürnberg, um 1380. – Propheten und Apostel im Jakobskirchenaltar. Nürnberg, um 1360/70.

Spruchbändern eingerahmten Apostelfiguren zugleich mit den zwölf Weihekreuzen des um Kapellen erweiterten Langhauses verbunden wurden[126]. Die kompakten Sitzfiguren lassen sich sehr gut mit den Aposteln des Stromer-Fensters vergleichen, und selbst wenn der reduzierte Erhaltungszustand hier wie dort eine weitergehende Beurteilung verbietet, vertreten sie doch mit Sicherheit die gleiche, von böhmischer Malerei geprägte Stilstufe. Weitere Werke Nürnberger Kunstfertigkeit jener Zeit, allen voran der um 1360/70 entstandene große Jakobskirchenaltar mit der Darstellung disputierender Propheten und Apostel auf der Festtagsseite (Fig. 65)[127], aber auch der Bildteppich mit Zwölf weisen Männern im Germanischen Nationalmuseum (um 1380), bieten darüber hinaus geradezu ideale Vergleiche für die bewegte Haltung der beigesellten stehenden Prophetenfiguren (Fig. 64)[128]. Dass in der fränkisch-bayerischen Kunst die typologisch erweiterte Version des Credo mit dem Dialog zwischen Aposteln und Propheten bereits zuvor geläufig war, belegt die wohl in Nürnberg oder Regensburg um 1340 verfasste Sammelhandschrift des Abts Hermann von Kastl in der Gräflich Schönborn'schen Bibliothek in Pommersfelden, die neben anderen Inhalten auch eine illustrierte *Concordantia articulorum fidei apostolorum cum phrophetis* enthält[129].

Ornament: Als Hintergrundornament findet sich im Stromer-Fenster, wenngleich stark berieben und nur noch an wenigen Stellen gut ablesbar, durchgehend dieselbe Nierenblattranke (Muster X,56), die in ähnlicher Form auch im Grundherr-Fenster (Chor s VIII) begegnet. Schmuckmotive, die ehemals bestimmten ausgezeichneten Architekturteilen appliziert waren, sind den dramatischen Bemalungsverlusten fast vollständig zum Opfer gefallen. Erkennbar sind noch die geläufigen diagonal schwarz/farbig geteilten Kassettendecken, daneben eine zweite eigentümlichere Kassettierung mit Diamantrustika und ausradierten Sternchen in den schwarzen Dreiecksflächen (3a–d). An den diversen Stirnkanten und -flächen der Sitzbänke sind hier und da noch vereinzelte Reste von Zierat in Form von Maßwerkkreisen, Blendfenstern, Rundbogen-, Diamant- und Zahnschnittfriesen zu erkennen.

Farbigkeit: Vgl. Fig. 63. Der buntfarbige Gesamteindruck des Fensters, der durch die Komprimierung des frühen 16. Jahrhunderts und durch die willkürliche Zusammenstellung noch verstärkt wird, lässt kaum noch Gesetzmäßigkeiten der ursprünglichen Farbigkeit erkennen. Dass es diese einst besonders in den Bildarchitekturen gegeben haben muss, dafür zeugen noch heute die überwiegend lichten weißen bzw. gelben Stirnflächen und -kanten, während die Schrägen bevorzugt mit Rosatönen, rückwärtige Architekturglieder (Wände, Stützen, Bögen etc.) überwiegend in grünen und violetten Farben gebildet wurden. Die Gewänder der Apostel und Propheten sind in relativ gleichgewichtiger Verteilung plakativ und großflächig in den Hauptfarben Rot (4), Grün (3), Gelb (3), Hellblau (2) und Weiß (3) gehalten; Dunkelblau und Purpur begegnen jeweils nur in einer Figur als beherrschende Farben, doch angesichts acht fehlender Figuren lässt sich hieraus noch kein Prinzip ableiten. In den Hintergründen herrschte ehemals ein Farbwechsel zwischen Rot und Blau.





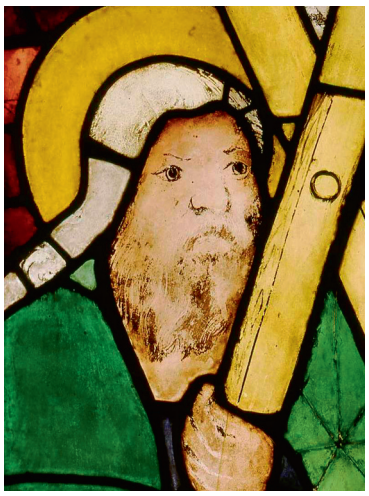



Fig. 66–70. Kopfdetails der Apostel Jakobus und Andreas aus dem Stromer-Fenster (links). – Sinopie und Tafel des Hl. Andreas in der Heilig-Kreuz-Kapelle auf Burg Karlstein (Meister Theoderich, um 1365). – Kaiser Heinrich VII. aus dem Luxemburger Stammbaum. Kolorierte Abzeichnung der verlorenen Wandmalereien auf Burg Karlstein im Codex Heidelbergensis von 1574/75, Prag, Národní galerie, Archiv AA 2015.

Technik, Stil, Datierung: Mit Blick auf die nahezu total verlorene originale Malerei und mögliche spätere Retuschen sind präzise Aussagen zum ursprünglichen Aufbau der Malschichten, zur Handhabung der Werkzeuge bei der Konturierung, Lasur und Halbtonmodellierung vermittels gebräuchlicher trockener Wisch- und Radiertechniken vor allem bei den Figuren des Stromer-Fensters kaum noch zu treffen. Nur mehr an sehr vereinzelten Partien, etwa in den Gewändern der Engel im Architekturabschluss, sind Reste einer Binnenmodellierung mit kurzen, nervös gesetzten Pinselstrichen zu erkennen, wie sie im Verein mit motivischen Besonderheiten wie den doppelten Einfassungslinien von Fuß- und Fingernägeln in deutlich besserer Erhaltung auch in den Chorfenstern

130 Vgl. Scholz 2002, I, S. 217–239, II, Abb. 119–140, 142, dort mit einer Datierung vor 1373, dem Jahr, in dem die böhmische Krone den südlichen Teil der neuböhmischen Gebiete einschließlich Hersbruck im Gegenzug für den Ankauf der Kurmark an Kurfürst Otto von Wittelsbach verpfändete. Danach konnte ein Anspruch auf den zentralen, dem Territorialherrn gebührenden Fensterplatz in der Stadtkirche eigentlich nicht mehr beansprucht werden. Allerdings waren die Luxemburger gleich doppelt mit den Wittelsbachern verschwägert, Wenzel durch seine Gemahlin Johanna von Wittelsbach und Kurfürst Otto von Wittelsbach selbst seit 1366 durch seine Hochzeit mit Katharina von Luxemburg, einer Tochter Karls IV.

131 Vgl. Schmidt 1969, S. 179–184.

132 Das Fenster trägt auf der Abendmahlscheibe ein Epitaph für den 1378 am Tag des Martyriums der 11000 Jungfrauen verstorbenen Weitener Leutpriester Ulricus, kann also frühestens in diesem Jahr, vermutlich sogar erst etwas später entstanden sein; vgl. Oberhaidacher-Herzig 1993, S. 53–82.

133 Die Wandmalereien sind zwar verloren, doch in Miniaturkopien des 16. Jh. in Wien (ÖNB, Ms. 8330, Nov. 432) bzw. im Codex Heidelbergensis 1574/75 (Prag, Národní galerie, AA 2015) recht getreu überliefert; vgl. Joseph Neuwirth, Der Bildercyklus des Luxemburger Stammbaumes aus Karlstein, Prag 1897, bzw. Antonín Friedl, Mikuláš Wurmser. Mistr královských portétů na Karlštejně, Prag 1956, Abb. 39–78; s. zuletzt Kat. Ausst. Karlstein 1998, S. 134–137.

134 Biedermann 1748, Tab. 302; Fleischmann 2008, II, S. 794f.

135 Bernhard Peter, Gernot Ramsauer und Alex Hoffmann Galerie: Photos schöner alter Wappen Nr. 1399 (http://www.dr-bernhard-peter.de/Heraldik/Galerien2/galerie1399.htm).

136 Biedermann 1748, Tab. 302; Fleischmann 2008, II, S. 794f.

137 Sebald II. Pfinzing war 1479 mit den Markgrafen Johann und Alb-

der Hersbrucker Stadtkirche – einer Stiftung des böhmischen Königs Wenzel um 1380 – zu finden sind (Fig. 332)[130]. Diese Technik, die ihre unmittelbarste Entsprechung aus heutiger Sicht tatsächlich in der böhmischen Buchmalerei der Zeit um 1360 – der Johann-von-Neumarkt-Gruppe und ihrer Nachfolge[131] – besitzt, ist ansonsten in der Nürnberger Glasmalerei, zumindest aus heutiger Sicht, nicht mehr anzutreffen. Reste eines stilistisch dem Hersbrucker Passionsfenster sehr verwandten, wahrscheinlich von denselben Kräften geschaffenen weiteren Passionsfensters in der Pfarrkirche des niederösterreichischen Weiten (Bistum Passau)[132] zeigen wie weit gestreut der künstlerische Wirkungskreis der offensichtlich sehr mobilen Glasmalertrupps in damaliger Zeit gewesen war. Ein direkter Werkstatt-Zusammenhang mit dem Stromer-Fenster ist trotz der technischen und motivischen Parallelen aber wohl nicht anzunehmen.
Tatsächlich offenbart dieses unter sämtlichen Fenstern der ersten Ostchorverglasung die größte Nähe zur karolinischen Hofkunst der späten 1350er und 1360er Jahre. Die wuchtig blockhafte Gestaltung besonders der sitzenden Apostel besitzt im Verein mit dem – trotz stark reduzierter Malerei noch hinreichend erkennbaren – würdigernsten Typenvokabular die unmittelbarsten Bezüge zur Prager Malerei, sowohl aus dem Vorfeld als auch aus dem engsten Werkstattkreis Meister Theoderichs. Hinter den voluminösen Draperien, die den Körper der Sitzfiguren in ausgesuchten Arrangements und reich ondulierenden Gewandsäumen umspielen, steht ohne Zweifel noch das Vorbild der um 1356/57 ausgeführten Wandmalereien des Luxemburger Stammbaums auf Burg Karlstein, die dem Entwerfer des Stromer-Fensters aus eigener Anschauung bekannt gewesen sein müssen (Fig. 70)[133]. Auch unter den Standfiguren der Propheten sind überzeugende Rückbezüge auf den Stammbaum auszumachen. Unter den markanten Patriarchenhäuptern sind darüber hinaus ausgesprochen überraschende Vergleiche mit einzelnen Sinopien (der des Hl. Andreas) und den mächtigen Halbfiguren Theoderichs in der Heilig-Kreuz-Kapelle auf Karlstein anzustellen (Fig. 66–69).
Die vier Wappenscheiben in der 1. Fensterzeile von 1507 sind charakteristische Arbeiten der Hirsvogel-Werkstatt der Jahre 1500/10 (vgl. hierzu allgemein die Kunstgeschichtliche Einleitung S. 48f.).

Vorbemerkung zum Katalog: Die Bestandsdokumentation am Stromer-Fenster wurde im September 2004 in situ vom Gerüst aus durchgeführt. Den Abbildungen liegen die Aufnahmen von Rainer Wohlrabe nach der letzten Restaurierung von 1990 zugrunde.

1a ALLIANZWAPPEN PFINZING-GROLAND/ SCHÜRSTAB/ LÖFFELHOLZ/ HALLER UND PFINZING-BECHERER/HIRSCHVOGEL

Fig. 63, 71, Abb. 59

H. 104 cm, B. 40 cm.
Inschrift: Auf dem Sockelstreifen in gotischer Minuskel: *herr · sebolltt · pfintzing · ritter · / · sebolltt · pfintzing · sein · sun.*
Erhaltung: Bis auf zwei alte Flickstücke in den Helmzieren makellos. Im blassgrünen Fliesenboden und der weißen Architekturbekrönung minimaler Schwarzlotabrieb.
Ikonographie: Heraldisch rechts die Wappenallianz des Patriziers Sebald II. Pfinzing von und zu Lichtenhof, Ritter († 1489), und seiner vier Gemahlinnen Katharina Groland († 1463), Ursula Löffelholz († 1481), Magdalena Haller († 1485) und Clara Schürstab († 1487)[134]: im gevierten Schild der Pfinzing-Herzschild: von Gold und Schwarz geteilt; 1: in Schwarz eine fünfblättrige rote Rose, aus der deichselförmig drei silberne Sensenklingen hervorgehen (Groland); 2: in Rot ein schreitendes silbernes Lamm (Löffelholz); 3: in Rot ein schwarz gefüllter schräglinker silberner Sturzsparren (Haller); 4: in Silber zwei schräggekreuzte, gestümmelte schwarze Äste; die roten Flammen hier in vereinfachter Tinktur (Schürstab); die Helmzier zeigt einen goldenen gekrönten Löwen zwischen einem goldenschwarz geteilten, außen und in der Mündung mit Lindenblättchen gleicher Farbe besteckten Paar Büffelhörner (eine verbesserte Pfinzing-Geuschmid-Helmzier) zu schwarz-goldenen Decken[135].
Heraldisch links die Wappenallianz von Sebald III. Pfinzing († 1511) und dessen Gemahlinnen Anna Becherer († 1479) und Anna Hirschvogel († 1505)[136]: im gevierten Schild in 1 und 4: von Gold und Schwarz geteilt (Pfinzing); 2: in Rot ein goldener Becher (Becherer); 3: in Schwarz auf silbernem Dreiberg ein flugbereiter goldener Vogel (Hirschvogel); Helmzier: zwei Büffelhörner golden-schwarz geteilt zu schwarz-goldenen Decken. Oberhalb der Helmzier mit dem gekrönten Löwen sind die Ordenszeichen des Jerusalempilgers[137] – das Ritterkreuz des Heiligen Grabes, der Drachenorden, der Aragonische Kannenorden und schließlich ein gelber Lorbeerkranz – eingefügt.
Ornament: Krautige Fiederranke im Hintergrund (Muster X,67).
Technik: Im Löffelholzwappen und beim Ordenszeichen des Jerusalemkreuzes rückseitig geätzter roter Überfang.
Stil, Datierung: Nürnberg, 1507 (Hirsvogel-Werkstatt).
CVMA W 7782, Großdia W 90/40

1b ALLIANZWAPPEN STROMER/HARSDÖRFFER UND STROMER-RIETER/ROSENHART GEN. GLOCKENGIESSER

Fig. 63, 71, Abb. 60

H. 105,5 cm, B. 39,7 cm.
Inschrift: Auf dem Sockelstreifen in gotischer Minuskel: *Ortolf · und · Ulmon · die · Stromer 1507.*
Erhaltung: Bis auf ein rot neutral ergänztes Wappenfeld im linken Schild (in 4) und die stark beriebenen Stromerlilien im rechten Schild (in 1) vorzüglich intakt.

Ikonographie: Heraldisch rechts die Wappenallianz des Ratsherrn Ortolph III. Stromer († 1498) und seiner Gemahlin Katharina Harsdörffer († 1522) [138]: im gevierten Schild in 1 und 4: in Rot ein gestürztes silbernes Dreieck, an den Spitzen mit halben silbernen Lilien besteckt (Stromer); in 2 und 3: in Rot auf einem goldenen Dreiberg ein silberner Zinnenturm mit Fenstern und zwei Erkern, alles spitzbedacht (Harsdörffer).
Heraldisch links die Allianz von Ulmann III. Stromer († 1509) und seiner beiden Gemahlinnen Susanna Rieter († 1486) und Katharina Glockengießer († 1504) [139]: im gevierten Schild in 1 das Wappen Stromer (s.o.); 2: schwarz-golden geteilt mit einer rot gekleideten und gekrönten Melusine (Rieter); 3: in Schwarz eine Glocke unter einem von zwei Sternen begleiteten Sparren, alle Figuren golden (Rosenhart gen. Glockengießer); gemeinsame Helmzier: über grauem Stechhelm mit rot-silbernen Decken auf einem roten Kissen eine halbe silberne Lilie (Klevenstab).
Ornament: Im Hintergrund das Straßburger Nelkendamastmuster A (Muster X,70).
Technik: In den Wappenbildern der Stromer und Rieter mehrfach rückseitig geätzter roter Überfang.
Stil, Datierung: Nürnberg, 1507 (Hirsvogel-Werkstatt).
CVMA W 7783, Großdia W 90/41

1c ALLIANZWAPPEN STROMER/IMHOFF UND STROMER/VON PLOBEN Fig. 63, 71, Abb. 61
H. 105,5 cm, B. 39,5 cm.
Inschrift: Auf dem Sockelstreifen in gotischer Minuskel: *Endres · und · Hans · die · Stromer.*
Erhaltung: Im Allianzwappen Stromer/von Ploben in Feld 2 falsch ergänztes Lilienschild des 19. Jh.; ansonsten vorzüglich intakt.
Ikonographie: Heraldisch rechts die Wappenallianz des Reichsstädtischen Blut- und Bannrichters Andreas Stromer von Reichenbach († 1529) und seiner Gemahlin Klara Imhoff[140]: im gevierten Schild in 1 und 4 das Wappen Stromer (s.o.); in 2 und 3: in Rot ein goldener Seelöwe mit einem über dem Kopf zurück gebogenen Fischschwanz, auf dem linken Vorderbein stehend, das rechte vorwärts streckend (Imhoff).
Heraldisch links die Wappenallianz seines Neffen Hans IX. (1467–1526) und dessen Gemahlin Magdalena von Ploben (1482–1559)[141]: in 1 und 4 das Wappen Stromer (s.o.); 3: in Blau auf silbernem Dreiberg zwei gekreuzte silberne Heuriffeln (von Ploben); gemeinsame Helmzier: über grauem Stechhelm mit rot-silbernen Decken auf einem roten Kissen eine halbe silberne Lilie (Klevenstab).
Ornament: Hintergrund mit Straßburger Nelkendamastmuster A (Muster X,70).
Technik: In den Schilden wiederholt rückseitig geätzter roter und hellblauer Überfang.
Stil, Datierung: Nürnberg, 1507 (Hirsvogel-Werkstatt).
CVMA W 7784, Großdia W 90/42

1d ALLIANZWAPPEN KOLER/TUCHER/SCHLÜSSELFELDER BZW. KOLER/BURKHAMMER/ERKEL Fig. 63, 71, Abb. 62
H. 105 cm, B. 39,5 cm.
Inschrift: Auf dem Sockelstreifen in gotischer Minuskel: *geo(r)g · und · seifrid · die · koler.*
Erhaltung: Mit Ausnahme eines knappen Dutzends jüngerer Flickstücke im Zentrum des oberen Rahmenbereichs intakt.
Ikonographie: Heraldisch rechts die Wappenallianz des Ratsherrn, alten Genannten und jungen Bürgermeisters Georg Koler († 1513) und seiner beiden Gemahlinnen Barbara Tucher († 1486) und Ursula Schlüsselfelder († 1518): im gevierten Schild in 1 und 4: in Rot ein silberner Ring (Koler); 2: geteilt, oben von Schwarz und Silber fünfmal schrägrechts geteilt, unten in Gold ein schwarzer Mohrenkopf (Tucher); 3: in von Silber und Schwarz geteiltem Schild drei deichselförmig gestellte Schlüssel an einem gemeinsamen Ring in verwechselten Farben (Schlüsselfelder). Heraldisch links die Wappenallianz seines Bruders Seifried Koler († 1531), der in 1. Ehe mit der Bamberger Bürgerstochter Ursula Burghammer und in 2. Ehe mit Magdalena Erkel (∞ 1505) verheiratet war[142]: in 1 und 4 das Wappen Koler (s.o.); 2: in Rot drei schrägbalkenweise gelegte silberne Rauten (Burghammer); 3: in Schwarz über goldenem Dreiberg schräggekreuzt ein schrägrechter silberner Feuerhaken und ein schräglinker silberner Klevenstab (Erkel).
Ornament: Hintergrund mit Straßburger Damastmuster B (Muser X,71).
Technik: In den Wappenfeldern wiederholt rückseitig geätzter Rotüberfang.
Stil, Datierung: Nürnberg, 1507 (Hirsvogel-Werkstatt).
CVMA W 7785, Großdia W 90/43

2a WAPPEN PFINZING MIT BEISCHILD STROMER Fig. 63, 71, Abb. 63
H. 106 cm, B. 39,7 cm.
Erhaltung: Im Pfinzing-Schild und in der Helmzier größere Ergänzungen aus unterschiedlicher Zeit. Daneben vereinzelt alte Flickstücke und kleinere Reparaturen Frenzels im Randbereich. Bemalung überwiegend verloren. In Helmzier, Hintergrund und Bogenzwickel vereinzelt Doublierungen.
Ikonographie: Das Wappen bezieht sich auf den Ratsherrn, Losunger und königlichen Rat Berthold VIII. Pfinzing († 1405), der seit 1366 in 1. Ehe mit Agnes Stromer, der ältesten Tochter Ulrichs II., und in 2. Ehe 1390 mit Margarete Groß verheiratet war[143]. Berthold VIII. stiftete in St. Sebald die Kapelle und den Altar St. Bartholomäus zu seinem Begräbnis[144]. Wappen Pfinzing und Stromer (s.o.); Helmzier: über hellblauem Stechhelm zwei Büffelhörner golden-schwarz geteilt zu schwarzen Decken.
Stil, Datierung: Nürnberg(?), um 1374–79.
CVMA W 7786, Großdia W 90/44

2b WAPPEN STROMER MIT BEISCHILD REICH Fig. 63, 71, Abb. 63
H. 105 cm, B. 40 cm.
Inschrift: Auf dem schmalen Schriftband unterhalb des Stromer-Wappens in gotischer Minuskel nach Befund im 19. Jh. erneuert: die · zu · der · rosen.

recht von Brandenburg-Ansbach nebst weiteren Rittern zum Heiligen Grab gereist, wo er auch zum Ritter geschlagen wurde.

138 Biedermann 1748, Tab. 412.A.; Fleischmann 2008, II, S. 955f.

139 Fleischmann 2008, II, S. 957; Biedermann 1748, Tab. 418, nennt als zweite Gemahlin Ulmann Stromers irrtümlich eine Katharina Gnotzhelmer.

140 Biedermann 1748, Tab. 466; zuletzt mit weiteren Nachweisen Fleischmann 2008, II, S. 954.

141 Biedermann 1748, Tab. 467; zuletzt mit weiteren Nachweisen Fleischmann 2008, II, S. 958.

142 Biedermann 1748, Tab. 601; Fleischmann 2008, II, S. 638f.

143 Fleischmann 2008, II, S. 785f.

Erhaltung: Geringfügige Ergänzungen in Wappenschilden, Helmdecken und Architekturrahmen. Bemalung großteils verloren; nur vereinzelt, etwa in den rückwärtigen Architekturteilen, ist die ehemalige Konturzeichnung noch ablesbar. Im Rahmen finden sich ein halbes Dutzend kleinere Doublierungen.
Ikonographie: Die Wappenallianz betrifft Ulrich IV. Stromer »zur goldenen Rose« († 1419), den Sohn Ulrichs II., und seine Gemahlin Margarete Reich aus Amberg. Dieser war erstmals 1378 zum jüngeren Bürgermeister gewählt worden[145]. Wappen Stromer (s.o.); der Beischild Reich (Reichswirt) zeigt in Rot einen aufspringenden silbernen Hirsch mit goldenem Geweih[146]; Helmzier: über hellblauem Stechhelm und rot-silbernen Decken auf einem roten Kissen mit grünen Quasten eine halbe silberne Lilie (Klevenstab).
Stil, Datierung: Nürnberg(?), um 1374–79.

CVMA W 7788, Großdia W 90/46

2c WAPPEN STROMER MIT BEISCHILD PRANTNER

Fig. 63, 71, Abb. 63

H. 105,5 cm, B. 39,5 cm.
Inschrift: Auf dem schmalen Schriftband unterhalb des Stromer-Wappens in gotischer Minuskel: *wlreich · sthrom(er).*
Erhaltung: Vereinzelte kleinere Reparaturen im Wappen Stromer, in Helmzier und -decken sowie im Randbereich. Bemalung überwiegend verloren. Ein Dutzend kleinere Doublierungen.
Ikonographie: Die Wappenallianz bezieht sich auf den Fensterstifter Ulrich II. Stromer von Reichenbach, nach seinem stattlichen Anwesen gen. »zur goldenen Rose« († 1379), und seine Gemahlin Margarete Prantner[147]. Ulrich galt als einer der großen Handelsherren seiner Zeit und war der Kopf des gewaltigen Stromer'schen Wirtschaftsimperiums, dessen Handelsnetz ganz Europa umspannte. Von Herzog Rudolf IV. erwirkte er das Freihandelsprivileg in Österreich, Kärnten und der Steiermark und bei Kaiser Karl IV. die Bestätigung eines entsprechenden Privilegs für den Ungarnhandel. Allerdings war es nicht dieser Ulrich »zur goldenen Rose«, sondern sein Vetter Ulrich I. Stromer, gen. »am Zotenberg«, der die Stadt wiederholt am Hof Kaiser Karls IV. in Prag vertreten hat und u.a. das Privileg erwirkte, das Judenviertel schleifen zu dürfen, um Platz für den heutigen Hauptmarkt und die Frauenkirche zu schaffen (vgl. S. 395f.)[148]. Wappen Stromer (s.o.); das Wappen Prantner fragmentiert (erkennbar in Rot nur die silbernen Hörner eines Steinbocks)[149]; Helmzier wie 2b.
Ornament: Rechts neben der Helmzier sind noch Spuren des ehemaligen Hintergrundornaments aus ausradierten Vierblattkaros auszumachen.
Stil, Datierung: Nürnberg(?), um 1374–79.

CVMA W 7787, Großdia W 90/45

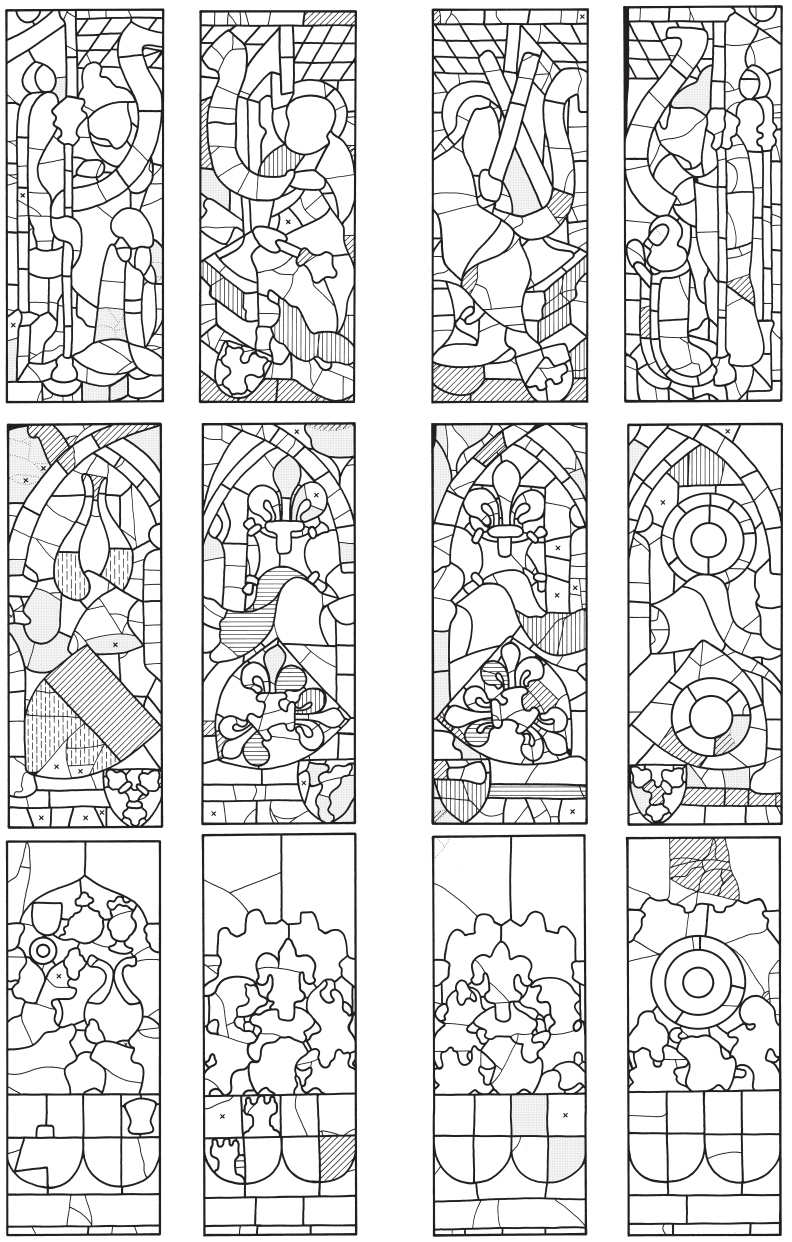


Fig. 71. ES Chor n III, 1–3a–d. M 1:20

2d WAPPEN KOLER MIT BEISCHILD STROMER

Fig. 63, 71, Abb. 63

H. 105,5 cm, B. 40 cm.
Erhaltung: Wenige alte Flickstücke und geringfügige Ergänzungen der vorletzten Restaurierung in den Wappen sowie in Rand und Hintergrund. Fünf kleine Doublierungen.
Ikonographie: Die Wappenallianz betrifft den Ratsherrn Erckenbrecht III. Koler, gen. Forstmeister, und seine Gemahlin Anna Stromer († 1380), die zweite Tochter Ulrichs II.[150]. Die Bedeutung Erckenbrechts III. im Stadtregiment war gering; er wurde ein einziges Mal 1370 zum jüngeren Bürgermeister gewählt. Wappen Koler und Stromer (s.o.); Helmzier: über hellblauem Stechhelm und silbernen Decken ein roter Reif, ringsum mit silbernen Federn besteckt.
Ornament: Spuren eines ausradierten Vierblatt-Karogrundes im Hintergrund.
Stil, Datierung: Nürnberg(?), um 1374–79.

CVMA W 7789, Großdia W 90/47

144 Biedermann 1748, Tab. 396.
145 Biedermann 1748, Tab. 459, nennt sie »Margaretha Reichswirthin, Herrn Wolffart Reichswirths von Amberg Tochter«; vgl. Fleischmann 2008, II, S. 949f., dort »Margarete Reich«.
146 Schöler 1975, Taf. 93 (10).
147 Biedermann 1748, Tab. 459; zuletzt Fleischmann 2008, II, S. 946f. mit weiteren Nachweisen zur Person.
148 Wolfgang von Stromer, Ulrich Stromers Haus und Kaiser Karl IV. in Nürnberg 1358, in: MVGN 52, 1964, S. 54–64.
149 Ähnlich Schöler 1975, Taf. 95 (3) und 96 (12).
150 Biedermann 1748, Tab. 599; Fleischmann 2008, II, S. 633f.

3a PROPHET ELIAS MIT STIFTER
Fig. 63, 71, Abb. 63, 65
H. 103,5 cm, B. 39,5–41 cm.
Inschrift: Auf dem gewundenen Schriftband des Propheten in gotischer Minuskel stark berieben die Forderung des Propheten Elias an das Volk Israel, anstelle Baals dem einen Gott Jahwe zu folgen: *dixit // helias · deus · unus · e(st) · sequimin(i) · (comm)ercio · illu(m)*[151].
Erhaltung: Minimal ergänzt. Bemalung jedoch überwiegend verloren. Sechs kleine Doublierungen.
Ikonographie: Obwohl Elias im Rahmen des Credo als Gegenüberstellung zum 1. Glaubenssatz nicht der Tradition entspricht, die an dieser Stelle bevorzugt den Propheten Jeremias (3,19 bzw. 51,15 u.a.), aber auch Joel (2,27), Moses (Gn 1,1) oder David (Ps 88,27 und 12) zitiert[152], ist er anhand der Inschrift eindeutig zu identifizieren.
Erwähnenswert ist, dass nahezu der gleiche Wortlaut auch dem Bild des Propheten Elias im Erfurter Passionsfenster beigegeben wurde, der dort etwas willkürlich der Darstellung des Gebets am Ölberg an die Seite gestellt ist: + *hELIAS: deus · unus · est · seq/uimini · eum*[153]. Angesichts der Tatsache, dass auch das Erfurter Fenster von Nürnberger Meistern ausgeführt wurde, ist zu erwägen, ob die Inschriften nicht auf Vorlagen desselben theologischen Ratgebers zurückzuführen sind; vgl. auch Kunstgeschichtliche Einleitung S. 44.
Die Identität des knienden Stifters (mit dem Wappen Stromer in 3b) ist gegenwärtig nicht zu klären, denn auf der Basis der bekannten genealogischen Daten ist keine Verbindung eines Stromer mit einer Holzschuher (Wappen in 3c) nachzuweisen[154]. Schon Ulmann Stromer, ein Neffe des Fensterstifters und Verfasser des berühmten *Püchel von meim geslechet und von abentewr* von 1390, konnte aus der vorherigen personenreichen Generation seiner Familie nicht mehr Auskunft zu jedem Einzelnen geben[155]; gut denkbar, dass hier die so genannten »Vorvorderen« des Stifters Ulrich II. zu Ehren gekommen waren.
Stil, Datierung: Nürnberg(?), um 1374–79.
CVMA W 7790, Großdia W 90/48

3b APOSTEL PETRUS
Fig. 63, 71, Abb. 63, 66, 70
H. 103 cm, B. 40,5 cm.
Inschrift: Auf dem Schriftband des Apostels zweizeilig in gotischer Minuskel der 1. Glaubensartikel: · *credo · in deum · patrem · omn / ipotentem · creatorem · c(o)eli · et · terr(a)e ·*
Erhaltung: Teile des Bodens, der Thronbank, des Mantels und des oben abschließenden Gesimses wurden von Frenzel erneuert. Die Bemalung ist überwiegend verloren; sichtbare Spuren nur mehr im Gesicht, an den Händen und vereinzelt im architektonischen Bereich.
Ikonographie: Traditionsgemäß wird der 1. Glaubenssatz durch den Apostelfürsten Petrus, erkenntlich an dem Schlüssel, präsentiert. Das Stromer-Wappen kennzeichnet den benachbarten männlichen Stifter (3a).
Stil, Datierung: Nürnberg(?), um 1374–79.
CVMA W 7791, Großdia W 90/49

3c APOSTEL ANDREAS
Fig. 63, 68, 71, Abb. 63
H. 103,5 cm, B. 40–40,5 cm.
Inschrift: Auf dem Schriftband des Apostels in gotischer Minuskel der 2. Glaubensartikel: · *et · in* [jes]*u(m) · xpm · filiu(m) · eius · wni*[cum] ·
Erhaltung: Größere Ergänzungen finden sich allein im Bodenbereich und an der Schrägseite der Steinbank. Spuren der alten Bemalung sind nur mehr im Kopf des Apostels sichtbar. Eine Doublierung unterhalb des Schrägkreuzes.
Ikonographie: Die Verknüpfung des 2. Glaubenssatzes mit dem Apostel Andreas entspricht wiederum der Tradition. Zur Identifizierung der Wappenallianz Stromer/Holzschuher vgl. 3a.
Ornament: Die Kassettendecke zeigt noch Reste der eigentümlichen Diagonalteilung mit ausradierten Sternchen.
Stil, Datierung: Nürnberg(?), um 1374–79.
CVMA W 7792, Großdia W 90/50

3d PROPHET MIT STIFTERIN
Fig. 63, 71, Abb. 63
H. 104 cm, B. 41 cm.
Inschrift: Auf dem Schriftband in gotischer Minuskel: *para(vi) · lucernam · xpo · meo* (Ps 131,17).
Erhaltung: Bis auf zwei kleine Ergänzungen der vorletzten Restaurierung alte Glassubstanz. Malerei überwiegend abgerieben. Mütze des Propheten doubliert.
Ikonographie, Komposition: Wie im Fall der männlichen Stifterfigur in 3a bleibt auch die Identität der Frau im Verborgenen, da sich das zugehörige Wappen Holzschuher im benachbarten Feld 3c auf keine bekannte Verbindung der Stromer-Genealogie stützen kann. Aufgrund der gesicherten Position des Feldes in der Stifterzone ist der Prophet als traditionelles Gegenüber des Apostels Andreas mit David gleichzusetzen. Anstelle des im Kontext des Credo verbreiteten Spruchs aus Psalm 2, Vers 7: »Dominus dixit ad me: Filius meus es tu, ego hodie genui te« wurde – wohl der expliziten Nennung des Messias wegen – der vorliegende Psalm 132 (131) gewählt.
Stil, Datierung: Nürnberg(?), um 1374–79.
CVMA W 7793, Großdia W 90/51

4a APOSTEL BARTHOLOMÄUS
Fig. 63, 72, Abb. 63
H. 104 cm, B. 40 cm.
Inschrift: Auf dem Schriftband in gotischer Minuskel stark berieben: *credo · in spiritu(m) · sanctum ·*
Erhaltung: Kleinere Ergänzungen betreffen den oberen Architekturabschluss, Teile im Untergewand des Apostels und die gerundete Stirnfläche des Sockels. Bemalung meist verloren.
Ikonographie: Bartholomäus, erkenntlich am Messer als seinem persönlichen Attribut, präsentiert traditionsgemäß den 8. Glaubensartikel und dürfte demzufolge ursprünglich erst im vierten figürlichen Register von unten, in Feld 6c gesessen haben.
Stil, Datierung: Nürnberg(?), um 1374–79.
CVMA W 7794, Großdia W 90/52

4b APOSTEL THOMAS
Fig. 63, 72, Abb. 63
H. 105 cm, B. 39,5 cm.
Inschrift: Auf dem Schriftband in gotischer Minuskel: des[cen]*dit · ad inferna · tercia · die · re / surrexit · a mortuis ·*

151 Vgl. III Rg 18 (besonders Vers 21); das scheinbar gut lesbare *g* (gercio), das keinen Sinn ergibt, könnte in der Vorlage des Glasmalers eine con-/com-Kürzung [ein gespiegeltes c] gewesen sein (für Hilfe bei der Transkription und weiterführende epigraphische Auskunft danke ich den Kollegen Dr. Michael Oberweis und Dr. Rüdiger Fuchs von der Arbeitsstelle Deutsche Inschriften an der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur sehr herzlich).
152 Wernicke 1887 (wie Anm. 113), S. 158f.; Molsdorf 1968, S. 189.
153 Drachenberg 1980, S. 213, und 1983, Abb. 412 und Taf. VI.
154 Die Verbindung von Ulrich IV. Stromer von Reichenbach zur güldenen Rose mit Beatrix Holzschuher im Jahr 1435 liegt jedenfalls viel zu spät (vgl. Biedermann 1748, Tab. 169 und 460.A); denkbar wäre allenfalls ein nachträglicher Eingriff.

Erhaltung: Bis auf geringfügige Ergänzungen im Rand- und Bodenbereich sowie eine kleine Fehlstelle im Schriftband alte Glassubstanz. Bemalung überwiegend verloren. Drei kleine Doublierungen.
Ikonographie: Thomas wird durch das Attribut der Lanze gekennzeichnet und traditionsgemäß mit dem 5. Glaubensartikel verknüpft. Sein ursprünglicher Platz muss folgerichtig 5b gewesen sein.
Ornament: Unterhalb des Spitzbogens sichtbare Spuren eines krautigen Rankengrundes.
Stil, Datierung: Nürnberg(?), um 1374–79.
CVMA W 7795, Großdia W 90/53

4c APOSTEL MATTHÄUS(?) Fig. 63, 72, Abb. 63
H. 103 cm, B. 40 cm.
Inschrift: Auf dem Schriftband in gotischer Minuskel: *Ascendit · adc(o)elos · sedet · adexte*[ram] */ dei* [patris omnipotentis] ·
Erhaltung: Im oberen Scheibendrittel und im Hintergrund einzelne größere Reparaturen und Doublierungen. Bemalung in Figur und Architektur vollständig verloren.
Ikonographie: Der 6. Glaubensartikel wird häufig vom kleineren Jakobus präsentiert, der im vorliegenden Fall aber ausscheidet, da er durch die Walkerstange gekennzeichnet in 5b erscheint. Deuten wir das beigefügte Attribut richtig als Schwert, so käme im vorliegenden Fall bevorzugt der Apostel Matthäus in Betracht, der ursprünglich in 5c seinen Platz besaß[156].
Ornament: Nierenranke (Muster X,56) im Hintergrund.
Stil, Datierung: Nürnberg(?), um 1374–79.
CVMA W 7796, Großdia W 90/54

4d APOSTEL JUDAS THADDÄUS Fig. 63, 72, Abb. 63
H. 103,5 cm, B. 39,5 cm.
Inschrift: Auf dem Schriftband in gotischer Minuskel: *Ind*[e] · [vent]*urus · e(st) · judi*[care vivos et mortuos].
Erhaltung: Kleinere Ergänzungen Frenzels in der Bildarchitektur, in Nimbus, Gewand und Attribut des Apostels, im Schriftband und in der Sockelzone der Steinbank. Bemalung massiv berieben; Reste der ursprünglichen Halbtonlasur mit Spuren der trockenen ausgewischten Pinselmodellierung sind beim Mantel im Bereich des Knies noch zu erkennen. Eine größere Doublierung in der Architektur.
Ikonographie: Der 7. Glaubensartikel wird zumeist mit dem Apostel Philippus, seltener auch mit Thomas oder Matthäus verbunden. Im vorliegenden Fall weist die Keule als Attribut allerdings auf Judas Thaddäus. Ursprünglich in 6b.
Ornament: Im Hintergrund Nierenblattranke (Muster X,56).
Stil, Datierung: Nürnberg(?), um 1374–79.
CVMA W 7797, Großdia W 90/55

5a PROPHET JOEL Fig. 8, 63, 72, Abb. 64, 69
H. 103,5 cm, B. 40,5 cm.
Inschrift: Auf dem breiten Schriftband in gotischer Minuskel: *deducam / eas · i(n) · valle / Iosap(h)at* ·[157].
Erhaltung: Marginale Ergänzungen im Randbereich sowie am eingerollten Ende der Schriftrolle. In Kopf und Schuhen des Propheten und in Teilen der Bildarchitektur überdurchschnittliche Spuren der originalen Bemalung. Teile der Schriftrolle und ein Mantelzipfel doubliert.
Ikonographie: Die endzeitliche Prophezeiung bei Joel 4,2 gehört im Credo inhaltlich zum 7. Glaubensartikel, womit folgerichtig die ehemalige Position des Propheten in 6a zu rekonstruieren ist.

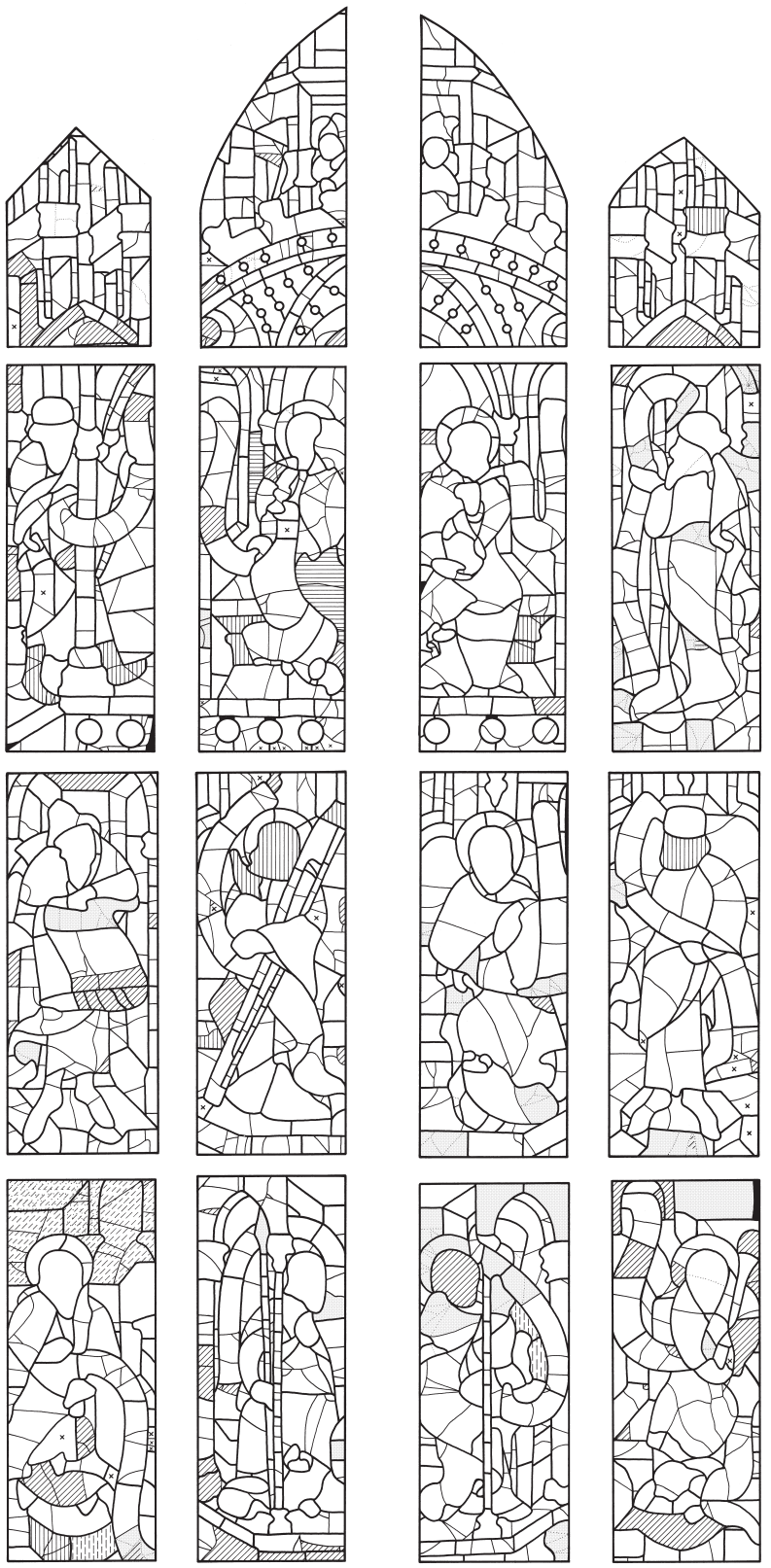


Fig. 72. ES Chor n III, 4–7a–d. M 1:20

155 Vgl. CHRONIKEN I, S. 1–312, besonders S. 62ff.
156 Auch im Credo-Zyklus des Naumburger Ostchors ist Matthäus als Attribut ein Schwert mitgegeben (SCHMIDT 1975a, Abb. S. 43).
157 Ioel 4,2: »Congregabo omnes gentes, et deducam eas in valle Josaphat«. Vgl. MOLSDORF 1968, S. 190.

Den gleichen Text präsentiert Joel auch im Erfurter Passionsfenster, dort der Darstellung der Höllenfahrt Christi an die Seite gestellt: *IOhEL: decucam · eos · in · valle · Yosaphat · et*[158].
Ornament: Nierenblattgrund (Muster X,56) wie in 4c.
Stil, Datierung: Nürnberg(?), um 1374–79.
CVMA W 7798, Großdia W 90/56

5b APOSTEL JAKOBUS DER JÜNGERE Fig. 63, 72, Abb. 64
H. 104 cm, B. 40 cm.
Inschrift: Auf dem Schriftband in gotischer Minuskel: *carnis* · [re]*surre*[ct]*ionem* ·
Erhaltung: Kopf und Hand des Apostels und ein Teil des Wollbogens sind aufgrund des rosafarbigen Glases möglicherweise als mittelalterliche Erneuerung anzusprechen; ansonsten nur geringfügig ergänzt. Bemalung überwiegend verloren.
Ikonographie: Der 11. Glaubensartikel, der gewöhnlich eher mit Judas Thaddäus oder Matthias in Verbindung steht, wird hier von Jakobus minor präsentiert, dessen individuelles Attribut, der Wollbogen, auch als Walkerstange bekannt, keinem anderen Apostel zugeordnet werden kann. Ursprünglich in 9b.
Stil, Datierung: Nürnberg(?), um 1374–79.
CVMA W 7799, Großdia W 90/57

5c APOSTEL MATTHIAS(?) Fig. 10, 63, 72, Abb. 64, 67
H. 104,5 cm, B. 38,5–39,5 cm.
Inschrift: Auf dem Schriftband in gotischer Minuskel: *et* [vitam] · *eterna(m)* ·*ame(n)* ·
Erhaltung: Fast vollständig alte Glassubstanz. Bemalung im Kopf vergleichsweise gut lesbar; Spuren von Malerei im Mantel und im Rankengrund.
Ikonographie: Der 12. und letzte Glaubenssatz, der traditionell von Matthias präsentiert wird, muss nach unserer Rekonstruktion ursprünglich in der 9. Fensterzeile, dort in 9c gesessen haben.
Ornament: Gut sichtbare Spuren eines sehr krautigen Hintergrundornaments.
Stil, Datierung: Nürnberg(?), um 1374–79.
CVMA W 7800, Großdia W 90/58

5d PROPHET HABAKUK Fig. 63, 72, Abb. 64
H. 104 cm, B. 40 cm.
Inschrift: Auf dem gelben Schriftband in gotischer Minuskel: *Operuit · celo(s) · gloria · ei(us) ·et / laudis · ei(us) · plena* [est terra].
Erhaltung: Bis auf den im 19. Jh. ergänzten Prophetenkopf und diverse alte Flickstücke in der unteren Feldhälfte nahezu vollständig originale Glassubstanz. Bemalung überwiegend verloren.
Ikonographie, Komposition, Farbigkeit: Die Prophezeiung Hab 3,3 könnte theoretisch – im Austausch gegen Habakuk 3,4[159] – dem 4. Glaubensartikel gegenübergestellt gewesen sein. Gegen eine Lokalisierung des Feldes in 3d sprechen jedoch entschieden die Komposition und die Farbigkeit (das Gelb der Schriftrolle), die nicht mit den übrigen erhaltenen Feldern der Zeile – den Aposteln Jakobus maior und Johannes sowie dem Propheten Jesaja – korrespondieren. Stattdessen deutet die Bildarchitektur auf einen unmittelbaren Zusammenhang mit dem 12. Glaubensatz, wozu sich der Prophetenspruch auch inhaltlich gut fügen würde (vgl. Rekonstruktion S. 94).
Wie in 3a, 5a, 6a und 6d ist derselbe Text auch dem Propheten Habakuk im Passionsfenster des Erfurter Doms beigegeben, hier der Grablegung Christi beigestellt: *ABACUC: Operuit · Celos · Gloria · eius / et laudis eius / plena · est · terra*[160].
Ornament: Vergleichsweise gut lesbarer Nierenrankengrund (Muster X,56).
Stil, Datierung: Nürnberg(?), um 1374–79.
CVMA W 7801, Großdia W 90/59

6a PROPHET ISAIAS Fig. 11, 63, 72, Abb. 64
H. 105 cm, B. 39,5 cm.
Inschrift: Auf dem Schriftband in gotischer Minuskel: *ecce · virg(o) · co(n)cipiet · filiu(m)*[161].
Erhaltung: Allein die Strümpfe des Propheten, einzelne kleine Scherben im Gewand und Schriftband sowie wenige Stücke im architektonischen Rahmen sind ergänzt. Die Bemalung ist stark berieben; erkennbar sind nur mehr partielle Reste der ehemaligen Konturierung.
Ikonographie: Die Prophezeiung Is 7,14 verweist im Credo unmittelbar auf den 3. Glaubensartikel, der durch den benachbarten Hl. Johannes präsentiert wird. Als ursprüngliche Position ergibt sich somit die 3. Fensterzeile, für Jesaja das Feld 3a.
Wie in 3a, 5a, 5d und 6d ist derselbe Text auch dem Propheten Jesaja im Passionsfenster des Erfurter Doms beigegeben, hier recht willkürlich der Dornenkrönung Christi beigestellt: *YSAIAS: Ecce · virgo · co(n)cipiet · et · pariet · filium*[162].
Ornament: Großflächiger Nierenrankengrund (Muster X,56).
Stil, Datierung: Nürnberg(?), um 1374–79.
CVMA W 7802, Großdia W 90/60

6b APOSTEL JOHANNES Fig. 11, 63, 72, Abb. 64, 72
H. 104,5 cm, B. 39 cm.
Inschrift: Auf dem Schriftband in gotischer Minuskel: *s(anc)to · n*[atus est] *ex maria virgi*[ne][163].
Erhaltung: Teile des weißen Mantels, der Steinbank und des Schriftbands im 19. Jh. ergänzt; daneben wenige kleine Flickstücke im Randbereich. Bemalung stark berieben; Reste der Konturierung finden sich vor allem in der Architektur. Ein schmales Stück der Thronwange doubliert.
Ikonographie: Der 3. Glaubensartikel wird hier durch Johannes und nicht wie üblich durch Jakobus den Älteren präsentiert. Als persönliches Attribut ist dem jugendlichen Apostel der Adler als Evangelistensymbol des Johannes auf die Schulter gesetzt. Die ursprüngliche Fensterposition in 3b ergibt sich – abgesehen von der Abfolge des Credo – zwingend aus dem direkten Anschluss der Bildarchitekturen zwischen 2. und 3. Zeile.
Ornament: Spuren eines roten Nierenrankengrundes.
Stil, Datierung: Nürnberg(?), um 1374–79.
CVMA W 7803, Großdia W 90/61

6c APOSTEL JAKOBUS DER ÄLTERE Fig. 11, 63, 66, 72, Abb. 64, 71
H. 105,3 cm, B. 39 cm.
Inschrift: Auf dem Schriftband in gotischer Minuskel: *Passus · su(b) pontio* · [p]*ilato · cruci(fi)x(us).*

158 Drachenberg 1980, S. 220, und 1983, Abb. 441; vgl. wieder 3a.
159 Vgl. Molsdorf 1968, S. 189.
160 Drachenberg 1980, S. 222, und 1983, Abb. 449; vgl. nochmals 3a.
161 Is 7,14: »Ecce virgo concipiet et pariet filium«.
162 Drachenberg 1980, S. 217, und 1983, Abb. 428; vgl. nochmals 3a.
163 »Qui conceptus est de spiritu sancto, natus ex Maria virgine«.
164 Drachenberg 1980, S. 224 (mit unvollständiger Lesung), und 1983, Abb. 462; vgl. nochmals 3a.

Erhaltung: Bis auf drei marginale Ergänzungen alte Glassubstanz. Bemalung stark abgerieben; gelegentlich, wie im Kopf des Propheten, in der Maserung der Bodendiele oder der Bildarchitektur besser lesbare Partien.
Ikonographie: Der 4. Glaubenssatz wird vom Hl. Jakobus maior präsentiert, der durch sein individuelles Attribut, die Pilgermuschel, gekennzeichnet ist. Ursprüngliche Fensterposition: 3c.
Ornament: Roter Nierenrankengrund (Muster X,56).
Stil, Datierung: Nürnberg(?), um 1374–79.
CVMA W 7804, Großdia W 90/62

6d PROPHET EZECHIEL Fig. 11, 63, 72, Abb. 64, 68
H. 105 cm, B. 39,5 cm.
Inschrift: Auf dem Schriftband in gotischer Minuskel: S*piritu(m) · nomini · tribua(m) · i(n) v/iscerib(us) · eoru(m) ·*
Erhaltung: Minimal ergänzt. Bemalung überwiegend verloren. Zahlreiche Doublierungen.
Ikonographie: Die Prophezeiung des Propheten Hesekiel (Ez 11, 19) verweist im Credo auf den 8. Glaubenssatz, der durch den Apostel Bartholomäus (jetzt in 4a) präsentiert wird. Als ursprüngliche Fensterposition kommt demzufolge nur 6d in Frage.
Wie in 3a, 5a, 5d und 6a ist derselbe Text auch dem Propheten Ezechiel im Passionsfenster des Erfurter Doms beigegeben, hier recht willkürlich dem Noli me tangere beigestellt: *EZEChIEL: spiritu(m) · nom(i)ni · tribuam · inv(is)ceribus · eorum*[164].
Ornament: Blauer Nierenrankengrund (Muster X,56).
Stil, Datierung: Nürnberg(?), um 1374–79.
CVMA W 7805, Großdia W 90/63

7a ARCHITEKTUR Fig. 11, 62f., 72, Abb. 64
H. auf max. 59 cm beschnitten, B. 38,5 cm.
Erhaltung: Abgesehen von der Beschneidung des frühen 16. Jh. nur wenige Ergänzungen Frenzels.
Auf den Kriegsbergungsaufnahmen besaßen alle vier beschnittenen Architekturfelder der 7. Zeile als Abschluss gegen die Butzenscheibenverglasung einen gelben Blattstab-Einfassungsrahmen, bestehend aus einer Hohlkehle mit eingelegtem, von einer durchlaufenden Blattspirale umwundenen Stab, der zeitgleich mit der um 1507 hinzugefügten 1. Wappenzeile ausgeführt worden sein muss (hierzu ausführlich Geschichte der Verglasung S. 70).
Komposition: Die Schrägstellung der beiden Turmgehäuse oberhalb des Spitzbogens deutet eher auf eine ursprüngliche Position am rechten Rand des Fensters. Mutmaßlich ursprüngliche Fensterposition: 7d.
Stil, Datierung: Nürnberg(?), um 1374–79.
CVMA W 7806, Großdia W 90/64

7b/c ARCHITEKTUR MIT ENGELN
Fig. 11, 62f., 72, Abb. 64
H. auf max. 90/91 cm beschnitten, B. jeweils 39 cm.
Erhaltung: Im mittelalterlichen Glasbestand minimal ergänzt; das rechte Feld zeigt zu fast 100% alte Substanz. Bemalung weitgehend verloren.
Ikonographie, Komposition: Die ehemalige Architekturbekrönung über den Aposteln Johannes und Jakobus der dritten Zeile beherbergt hinter dem mit Krabben besetzten großen Gewölbebogen zwei kleine Engelsfiguren.
Ornament: Dunkelblauer Nierenrankengrund (Muster X,56).
Technik, Stil, Datierung: Die eigentümliche Maltechnik mit kurzen, unruhig gesetzten Pinselstrichen erinnert nachhaltig an die Glasmalerhandschrift im Passionsfenster der Stadtkirche in Hersbruck von 1370/80 (vgl. Stil, Datierung S. 96f.).
Nürnberg(?), um 1374–79.
CVMA W 7807/7808, Großdia W 90/65, 66

7d ARCHITEKTUR Fig. 11, 62f., 72, Abb. 64
H. auf max. 57 cm beschnitten, B. 40 cm.
Erhaltung: Im mittelalterlichen Glasbestand bis auf wenige Reparaturen unterschiedlicher Maßnahmen alt. Bemalung massiv berieben, partiell, etwa in den Kassettendecken, noch vergleichsweise gut lesbar.
Komposition: Vgl. 7a.
Stil, Datierung: Nürnberg(?), um 1374–79.
CVMA W 7809, Großdia W 90/67

CHORFENSTER nord IV (EISVOGEL/FÜRER-FENSTER) Fig. 73, 75–77, Abb. 99–103

Lichtes Gesamtmaß: H. ca. 15 m, B. ca. 2,00 m.
Vierbahniges Fenster von zwölf Zeilen und vier Kopfscheiben, gruppiert zu zwei mal zwei Lanzetten. Maßwerkbekrönung mit zwei liegenden Dreipässen über den Doppellanzetten und einer großen bekrönenden Zwickelform, darin eingeschrieben zwei symmetrisch gespiegelte Fischblasen und ein großer bekrönender Vierpass. Das Fenster umfasst 48 Rechteckfelder, vier spitzbogige Kopfscheiben, zwei Dreipässe, zwei Fischblasen, einen Vierpass und zwei große Dreieckszwickel. Heute sind nur noch die unteren sieben Zeilen des Fensters mit Glasmalereien gefüllt.
Gesamtaufnahmen: CVMA Großdia RT 06/043; Montage: M-K-G 1990/1

Nach den Wappen der 1. Zeile zu urteilen, deutet alles auf eine Gemeinschaftsstiftung mehrerer Glieder der Familie Eisvogel und ihrer Ehefrauen aus den Familien Pfinzing, Langmann und Ebner, die erst später (1501) in die Administration des Geschlechts der Fürer von Haimendorf überging. Weilandt zufolge beziehen sich die Wappen Eisvogel und Ebner auf die Eltern der Fensterstifter, d.h. auf Heinrich Eisvogel d. Ä. (1296–1330 erwähnt), der mit einer geborenen Ebner verheiratet war, das Wappen Langmann auf deren ersten Sohn Hermann Eisvogel, der in zweiter Ehe mit einer geborenen Langmann verheiratet war, und das Wappen Pfinzing auf Heinrich den Jüngeren, der eine geborene

Pfinzing zur Frau hatte[165]. Entgegen Weilandt wird man indessen den früh verstorbenen Hermann († 1346) als aktiven Auftraggeber ausscheiden und vielmehr dessen Sohn Ulrich d. Ä., »filius Hermani« († 1384), möglicherweise auch dessen Vetter Ulrich d. J., »herrn Heinrich son« († 1406), in den Kreis der Stifter aufnehmen müssen, denn diese waren zum Zeitpunkt der Vergabe der Fensterrechte im Ostchor von St. Sebald beide Mitglied des Rats, Ulrich d. Ä. in den Ratsgängen 1367, 1368, 1370, 1376 und 1379, stets im Rang eines jüngeren Bürgermeisters, Ulrich d. J. seit 1378 als jüngerer Bürgermeister fast ununterbrochen bis 1401[166]. Im Jahr der Chorweihe 1379 waren sogar beide gemeinsam im Rat vertreten, ein Zeichen wachsender Bedeutung des Geschlechts und der Gleichstellung mit alteingesessenen Vertretern des Vorpatriziats wie den Stromer und Pfinzing. Die Wappen der Vettern und die ihrer Gemahlinnen, einer geborenen Groß und einer geborenen Stromer, müssen sich ehemals in einer zweiten Wappenzeile befunden haben, die anlässlich der Neuordnung durch die Fürer um 1500 dann durch deren Wappen ersetzt worden war[167]. Diese historisierenden Fürer-Wappen in 2b und 2c mit dem inschriftlichen Hinweis auf *Christian Fürer A.D. 1325* sind eine Neustiftung Sigmund Fürers (1436–1501), der in 1. Ehe mit Katharina geb. Schlüsselfelder (1474) und in 2. Ehe mit Anna geb. Tucher (1487) verheiratet war (vgl. 2b und c).

Bibliographie: Carbach 1733, S. 8 (erwähnt nur die Inschriften der beiden neuen Wappen); Würfel 1766, S. 23f. (verzeichnet neben den Inschriften der beiden Fürer-Wappen und den Wappen der ersten Fensterzeile zuoberst noch ein Scheurl-Wappen mit Beischild Tucher); Mayer 1831, S. 36 (erwähnt Wappen und »Vorstellungen der Heiligenlegende«); Rettberg 1854, S. 23 (Fehldeutung einer Szene als Christus vor Pilatus und Falschdatierung anhand der Inschrift 1325); Lochner 1873, S. 90, Übersichtstafel Nr. 21 (verzeichnet die Darstellungen von Anton, Nikolaus und Heiligenlegenden); Detzel 1885, S. 51 (nennt das Fenster das schönste und zugleich älteste und beschreibt die Darstellungen detailliert); Oidtmann 1907, S. 40 (charakterisiert das vermeintlich älteste Fenster im Chor als von ziemlich roher und unbeholfener Zeichnung, die meisten Bilder undeutlich); Hoffmann 1912, S. 180f. (datiert 1372–1379 und vermutet als ursprüngliche Stifter die Geuschmid; erkennt in den Fürer-Wappen trotz Inschriften Werke des 16. Jh.; die beschriebene Anordnung der Felder entspricht der heutigen Situation; überliefert darüber inmitten der Butzenverglasung noch ein Scheurl-Tucher'sches Allianzwappen mit der Jahrzahl 1480); Kautzsch 1931, S. 14, 21, 29f., (wiederholte Erwähnung im Rahmen der morphologischen Untersuchungen zur Entwicklung der Glasmalerei in Nürnberg und Franken hinsichtlich Körperform, Raumform, Kraftformen, Lichtform und Farbe); Frenzel 1954, S. 6f., 22f., 69–71, Kat. S. 21–26 (datiert das Fenster ohne Anhaltspunkte vor 1381 und ordnet es zusammen mit den überaus disparaten Fenstern der Geuder, Tucher, Haller, Grundherr und Stromer seinem vermeintlichen »2. Sebalder Kreis« zu); Kurzinventar 1961 bzw. ^{2}1977/82, S. 139 bzw. S. 142 (Auflistung der einzelnen Scheiben; Datierung wie 1954); Stromer 1979, S. 85–87 (Datierung 1381 in Anlehnung an Frenzel; referiert dessen Zuordnung an den 2. Sebalder Kreis; gibt einzelne Hinweise auf Glieder der Familie Eisvogel); Dehio Franken 1979, S. 600, bzw. ^{2}1999, S. 737 (Datierung nach Frenzel); Weiss 1984, S. 67f. (notiert die Inschriften der Fürer-Wappen); Scholz 2002, I, S. 62, 181 (schreibt das Fenster jener bestimmten Werkstattrichtung innerhalb der Nürnberger Glasmalerei zu, die auch maßgeblich an externen Farbverglasungen in Erfurt, Mühlhausen, Creglingen, Großhabersdorf und Markt Erlbach beteiligt war); Scholz 2004 bzw. ^{2}2009, S. 25 (kurze Auflistung der Stifterwappen und der dargestellten Themen; datiert um 1372/79 und konstatiert enge stilistische Zusammenhänge mit den letzten kleinfigurigen Fenstern des Erfurter Domchors sowie den im gleichen ökonomischen Zeichenduktus ausgeführten Nürnberger Exportwerken in der Marienkirche zu Mühlhausen/Thüringen sowie im fränkischen Raum, in Markt Erlbach, Großhabersdorf und Creglingen); Weilandt 2007, S. 124, 129f., 288–292, 709–711 (führt Nachweis, dass das Fenster allein von der Familie Eisvogel gestiftet worden war; bringt die dargestellten Heiligenlegenden in Bezug zu den benachbarten Altarpatrozinien und kann so bislang ungedeutete Szenen erstmals identifizieren); Scholz 2007, S. 42f. (referiert die Stiftungsgeschichte nach Weilandt;

165 Stromer 1979, S. 87; vgl. Weilandt 2007, S. 709f.
166 Fleischmann 2008, II, S. 1101f.
167 Die komplexe Heraldik der ursprünglichen Stifterzeile könnte dann ähnlich ausgesehen haben wie die des Behaim-Fensters (vgl. S. 158, Fig. 107).
168 Einem mündlichen Hinweis von Herrn Dr. Bolko von Oetinger zufolge befindet sich auf Haimendorf noch eine Zeichnung zum Eisvogel/Fürer-Fenster mit dem Datum 1810 (o.ä.). Diese dokumentiert zum damaligen Zeitpunkt die gleiche Verkürzung des Fensters auf halbe Höhe.
169 Vgl. hierzu die Bewertung zurückliegender Erhaltungsmaßnahmen von Peter van Treeck und Martha Hör bzw. Falko Bornschein in: Sicherung und Erhalt 2009, S. 30–53.
170 Weilandt 2007, S. 290 und S. 710f.

sonst im Wesentlichen wie 2004; zuzüglich Überlegungen zur Rekonstruktion des ursprünglichen Bildprogramms); FLEISCHMANN 2008, II, S. 382, 1101 (merkt an, dass der Ratsherr Ulrich Eisvogel d. Ä. »sicherlich« zu den Stiftern des Eisvogel-Fensters in St. Sebald gehört habe; erwähnt ferner die Übernahme der Fensterrechte durch den Ratsherr Sigmund II. Fürer im Jahr seines Ablebens 1501).

ERHALTUNG: Die substanziellen Einbußen, die das Fenster durch die Verkürzung auf etwa halbe Höhe um 1500 erfahren hat, betreffen in erster Linie die architektonischen Zwischenzonen, sodass heute keine der erhaltenen Fensterzeilen mehr einen passenden Anschluss in den benachbarten Zeilen besitzt. Ob diese Architekturbekrönungen – wie im Stromer-Fenster – auf jeweils zwei figürliche bzw. szenische Zeilen folgten oder ein gleichgewichtiger Wechsel von Zeile zu Zeile vorgelegen hatte, ist nicht mehr zu klären, doch wird man neben den Architekturgliedern auch mit dem Verlust einer ganzen Anzahl figürlicher Scheiben rechnen müssen[168]. Der Anteil an mittelalterlicher Glassubstanz im Fenster ist mit ca. 90 % überdurchschnittlich hoch, die Gläser indessen sind durch massive außenseitige Korrosionskrusten in Mitleidenschaft gezogen (1955/56 stark ausgedünnt). Die Schwarzlotmalerei ist dramatisch reduziert und über weite Strecken vollständig verloren. Lediglich Spuren der ursprünglichen Konturzeichnung und Halbtonüberzüge sind bewahrt, die teils durch Kaltretuschen jüngerer Zeit in ihrer Aussagekraft zusätzlich verunklärt wurden. Flächige Beschichtung mit verschiedenen organischen Überzügen (u.a. Polyester) dienten der Versiegelung der durch radikale Entfernung der rückseitigen Korrosionsschichten aufgeschlossenen Oberflächen (mutmaßlich 1955/56). Sicherungsmaßnahmen an den Malereiresten der Vorderseiten durch punktuelle Festigung mit Paraloid B 72 in Tuluol bzw. Butylacetat wurden im Zuge konservatorischer Maßnahmen von 1985–92 in der Werkstatt van Treeck in München durchgeführt[169]. Das Bleinetz wurde im gesamten Fenster von Frenzel erneuert.

REKONSTRUKTION, IKONOGRAPHISCHES PROGRAMM: Das Bildprogramm umfasst Standfiguren bzw. Szenen und Martyrien verschiedener Heiliger, darunter Martin (2a), Leonhard (4b) und Antonius (4c) sowie mehrfach Dionysius (5a–d) und Nikolaus (6a–d), gelegentlich flankiert von Adoranten bzw. Assistenzfiguren. Die Auswahl der Heiligen nimmt Bezug auf die benachbarten »Verehrungszonen«, die von WEILANDT überzeugend rekonstruiert werden konnten[170]. Im selben Wandfeld, direkt unterhalb des Fensters, befand sich der Nikolausaltar, der das Nebenpatrozinium des Hl. Martin führte. Aus diesem Grunde ist die gesamte 6. Fensterzeile Nikolaus gewidmet. Wir sehen links die drei armen Jungfrauen, die der Heilige durch das Geschenk dreier Goldbatzen zur Aussteuer vor dem Schicksal des Bordells bewahrt (6a/b), und rechts die Errettung eines Schiffes aus Seenot (6c) sowie eine Krankenheilung (6d).



Fig. 73. Eisvogel/Fürer-Fenster, Chor n IV, 1–7a–d (Montage). Nürnberg, um 1379.





Fig. 74, 75. Mantelspende des Hl. Martin im Wandfeld unterhalb des Eisvogel/Fürer-Fensters, um 1380, und im Fenster selbst (Chor n IV, 2a). Nürnberg, um 1379.

Die 5. Zeile zeigt das Martyrium des Hl. Dionysius: Links die Vorführung des legendären ersten Bischofs von Paris (5a/b), daneben die Enthauptung auf dem Montmartre (5c); im äußeren rechten Feld schließlich den Enthaupteten, der nach der Legende mit dem Kopf in den Händen und von Engeln geleitet bis zu seiner Begräbnisstätte gegangen war, dem Ort, an dem später die fränkische Königsabtei Saint-Denis gegründet wurde (5d). Aus heutiger Kenntnis über die an diesem Ort verehrten Heiligen ist die bildliche Vergegenwärtigung der Dionysius-Legende nicht mehr zu begründen, und ähnliches gilt auch für die Darstellung der Heiligen Leonhard (4b) und Antonius (4c).
Anders verhält es sich mit den Szenen der 3. Zeile, die anhand weiterer Nebenpatrozinien am Nikolausaltar als Legende der römischen Missionare Felix und Adauctus gedeutet werden können. Deren Predigt gegen den Götzendienst (3a/b) und die anschließende Enthauptung unter Kaiser Diokletian (3c/d) sind Gegenstand der lange Zeit ungedeuteten Fensterzeile[171].
Die Mantelspende des Hl. Martin in der 2. Zeile links (2a) weist gleichfalls auf dessen Verehrung am benachbarten Altar und ist zugleich ein zweites Mal auf dem Wandfeld darunter dargestellt (Fig. 74)[172]. Feld 2d zeigt den Hl. Martin im Ornat als Bischof von Tours in Begleitung einer kleineren Assistenzfigur. Ähnlich wie den Heiligen Nikolaus und Dionysius dürfte auch dem Hl. Martin ehemals eine ganze Zeile im Fenster vorbehalten gewesen sein. Wenn folglich auch mit dem Verlust einzelner figürlicher Felder gerechnet werden muss, so dürfte die Komprimierung des Fensters im frühen 16. Jahrhundert in erster Linie die architektonischen Zwischenglieder getroffen haben. Darauf deuten nicht zuletzt die fehlenden Anschlüsse zwischen den Zeilen. Das heute spitzbogig beschnittene Gewölbe der obersten Zeile muss ehemals direkt über der Martin-Zeile gesessen haben.

Komposition: Soweit der reduzierte Bestand eine Aussage erlaubt, waren die szenischen Felder ehemals in einer rahmenden Kastenarchitektur etagenweise übereinandergestellt und verbunden, wie sie in ihren einzelnen Elementen insbesondere mit dem Grabner- und im Behaim-Fenster (Chor süd IX bzw. süd VI) verglichen werden kann. Dabei muss offenbleiben, ob der Wechsel zwischen figürlichen und architektonischen Bestandteilen ebenso wie dort ursprünglich Zeile für Zeile erfolgte oder – wie im Stromer-Fenster – jeweils zwei figürliche Zeilen unter einer architektonischen zusammengefasst worden waren. Insgesamt dürfte das Fenster im Aufbau dem in Wandfeld süd IV gegenüberstehenden Haller-Fenster entsprochen haben.

Farbigkeit: Der buntfarbige Gesamteindruck des Fensters wird kaum durch verwitterungsbedingte Transparenzminderungen getrübt, allerdings auch kaum noch durch Halbtonschattierungen und Lasuren moduliert. Soweit sich die ursprüngliche Farbverteilung und -gewichtung der komprimierten Komposition (ohne die architektonischen Zwischenzonen) noch nachvollziehen lässt, sind folgende Gesetzmäßigkeiten zu beobachten: In Figuren und Szenen

herrscht ein relatives Gleichgewicht der großflächig im Gewandbereich eingesetzten Farben Rot, Grün (als warmtoniges, helles Grasgrün), Purpurrosa und Violett, während Blau – mit Ausnahme vereinzelter roter, rosa- und amethystfarbener Hintergrundsfolien – die Farbigkeit der Teppichgründe dominiert; gelbe und weiße Gläser dienen – abgesehen von der Heraldik der beiden ersten Zeilen – durchgehend der Akzentuierung architektonischer Glieder, Stützen, Säulen und Stirnkanten von Mauerzungen, vertikaler und horizontaler Profile, Konsolen, Basen und Kapitelle, Maßwerkblenden und Krabben etc. sowie in geringerem Umfang zur Kennzeichnung wichtiger Accessoires der Kleidung (Säume, Borten, Mitren, Hüte u.a.) und Gerätschaften wie dem Schiff in 6c, dem Zaumzeug beim Pferd des Hl. Martin, Kreuz- und Pilgerstäben, Schwertern und natürlich den Nimben. Diese sehr kompakte Farbpalette wird ergänzt um ein blasses Braun für die Inkarnate, aber auch für einzelne herausgehobene Elemente der Bildarchitektur, wie z.B. die Blendarkaden in der dritten Fensterzeile. Ein wässrig helles Blauglas gelangte nur sehr vereinzelt für die Wasserfläche in 6c, den Harnisch des Soldaten in 5a, die Kette des Hl. Leonhard in 4b sowie die hell/dunkelblau geschachten Karogründe der 2. und 7. Fensterzeile zur Anwendung.

Ornament: Ungeachtet der extrem reduzierten Bemalung ist im Eisvogel/Fürer-Fenster noch eine größere Anzahl vegetabiler und geometrischer Ornamentgründe zu identifizieren. Neben den verbreiteten Rankengründen mit aufgesetzten oder eingerollten Nierenblättern, mit und ohne eingestreute Blütenrosetten (Muster X,53, 56 und 64), deren Spuren noch in 1a, 3a, 3d, 4b und 5a bzw. 3b und 3c zu erkennen sind, waren auch zwei im Gros der Nürnberger Glasmalerei-Produktion jener Jahre ungebräuchliche ornamentale Ranken im Gebrauch: 1. eine sehr filigrane, kleinblättrige Efeuranke in 5d, wie sie beispielsweise in den Hintergründen des älteren Rothenburger Achsenfensters um 1350 anzutreffen ist, und 2. eine gleichfalls spitzblättrige Ranke mit großen Blättern in 1c, auch dies eine Variante der in Rothenburg verwendeten Muster (Abb. 100)[173]. Unter den geometrischen Teppichgründen stehen einfache zweifarbige Karogründe mit Vierblattfüllung neben solchen, deren Schnittpunkte mit Punkten oder Kugeln besetzt wurden, und den etwas aufwendiger gestalteten Gittergründen (ähnlich Muster X,44). Unter den applizierten Ornamenten ist erneut der vielfach anzutreffende Kleeblattfries zu nennen sowie die ausgefallene Verzierung des bekrönenden Kielbogens mit einem Wechsel von runden Blütenrosetten und größeren Rauten mit stilisierten heraldischen Formen in Gestalt einer Lyra (Muster X,38).
In den nachträglich eingefügten Fürer-Wappen der Zeit um 1500 finden sich zeittypische Fiederranken neben historisierend eingerollten Blattranken nach Art der eingerollten Nierenranken (Muster X,61).

Technik, Stil, Datierung: Technisch und stilistisch vertritt das Eisvogel/Fürer-Fenster jene weit verbreitete ökonomische Richtung der Nürnberger Glasmalerei, die wenig später in großem Umfang an den Farbverglasungen des Erfurter Domchores, dort an den letzten kleinfigurigen Fenstern nord IV–VI und süd V, in der Marienkirche zu Mühlhausen/Thüringen sowie im fränkischen Raum, in Markt Erlbach, Großhabersdorf und Creglingen, den Markt beherrscht[174]. Deren charakteristisches Merkmal ist die locker mit dem breiten Pinsel aufgetragene, auf ein Mindestmaß an Gegenstandsbeschreibung beschränkte deckende Konturzeichnung. Verbunden mit dieser recht derben Machart waren zudem jene mit dem trockenen Pinsel oder dem spitzen Hölzchen aus dem flächig vertriebenen Halbton ausradierten, -gestupften oder -gewischten Lichter, die freilich in St. Sebald zum überwiegenden Teil verloren sind.
Nürnberg, um 1379.
Die nachträglich 1501 oder kurz danach eingefügten beiden Fürer-Wappen der zweiten Fensterzeile sind charakteristische Arbeiten der Hirsvogel-Werkstatt aus der Jahrhundertwende.

Vorbemerkung zum Katalog: Die Bestandsdokumentation am Eisvogel/Fürer-Fenster wurde im September 2004 in situ vom Gerüst aus durchgeführt. Den Abbildungen liegen Neuaufnahmen von Gerhard Gräf nach der Restaurierung von 1990 zugrunde.

171 Weilandt 2007, S. 290.
172 Vgl. Schädler-Saub 2000, S. 83, Abb. 14.
173 Vgl. CVMA Deutschland X,1, 2002, I, S. 12 (Muster X,11).
174 Zu Erfurt s. Drachenberg 1980, S. 54–64, und 1983, Abb. 284–375, 478–766; zu Mühlhausen Richter 1993, S. XL–XLIX, Abb. 92–142; zu Creglingen Becksmann 1986, S. 19, Abb. 31–35, 39–42; zu Markt Erlbach und Großhabersdorf zuletzt Scholz 2002, I, S. 62, 181, 291–294, Fig. 79f., 173f., II, Abb. 88–95, 185–200 (mit weiteren Nachweisen).

1a WAPPEN EISVOGEL Fig. 73, 76, Abb. 99f.
H. 104 cm, B. 38,5–39,5 cm.
Erhaltung: Bis auf kleinere Ergänzungen Frenzels in Wappenschild, Helm und Decken überwiegend alte Glassubstanz; lediglich bei den blauen Gläsern des ornamentalen Hintergrundes ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden, inwieweit hier auch alte Flickstücke Verwendung fanden. Mehrere Gläser sind rückseitig doubliert. Bis auf geringfügige Überreste nahezu vollständig verlorene Malerei. Beidseitig flächig verwittert.
Ikonographie, Komposition: Das sprechende Wappen des ratsfähigen Nürnberger Geschlechts der Eisvogel zeigt drei (2, 1) rotbewehrte hellblaue Eisvögel mit purpurfarbenem Bauch in Silber; Helmzier: über grauem Stechhelm mit silbern-roten Decken ein silberner, rot aufgeschlagener Turnierhut, auf dessen Spitze ein rotbewehrter blauer Eisvogel mit silbernem Bauch. Das Geschlecht, das im Verlauf des 14. Jh. wiederholt Angehörige in den Rat entsandte, trat im Verlauf des 15. Jh. allmählich wieder in den Bürgerstand zurück und ist um 1600 ausgestorben[175]. Dies ist wohl auch der Grund, weshalb das Fenster um 1500, im Zuge der Komprimierung der Glasgemälde auf halbe Fensterhöhe, durch eine Neustiftung der Fürer um zwei Fürer-Wappen erweitert werden konnte (vgl. 2b und c).
Als Stifter des Fensters kämen mit Blick auf die noch vorhandenen Frauenwappen der Pfinzing, Langmann und Ebner zunächst in erster Linie die Brüder Hermann und Heinrich Eisvogel in Betracht: Hermann war in 1. Ehe mit einer geb. Vorchtel, in 2. Ehe aber mit einer geb. Langmann verehelicht, und Heinrich hatte eine geb. Pfinzing zur Frau. Das Wappen Ebner indessen bezieht sich auf ihre Eltern, Heinrich d. Ä. (gen. 1296–1330), der mit einer geb. Ebner verheiratet war. Da Hermann aber bereits 1346 verstorben war, dürften neben seinem Bruder Heinrich († 1394) vielmehr sein Sohn Ulrich d. Ä. († 1384) sowie Ulrich d. J. (1406), der Sohn Heinrichs d. J., als weitere Mitstifter des Fensters angesprochen werden. Ulrich d. Ä. war in den Jahren 1367–1368, 1370, 1376 und 1379, dem Jahr der Chorweihe, Mitglied des Rats, Ulrich d. J. seit seiner Wahl zum jüngeren Bürgermeister 1378 fast ununterbrochen bis 1401[176]. Ihre Doppelvertretung 1379 dürfte entscheidend für die Zuteilung der Fensterrechte im Ostchor von St. Sebald gewesen sein.
Ornament: Im Hintergrund ein kaum lesbares Nierenrankenmuster (Muster X,53); im Wappenschild ebenso Muster X,54.
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.
CVMA G 8163, Großdia G 90/096

1b ALTES WAPPEN PFINZING Fig. 73, 76, Abb. 99f.
H. 104 cm, B. 40 cm.
Erhaltung: Ergänzungen Frenzels betreffen den oberen Teil des Wappens sowie ein Segment des Rings im unteren Teil, den Helm sowie eine Partie des architektonischen Sockels; vereinzelte Flickungen mit alten Gläsern. Bemalung fast vollständig verloren; in der Helmzier flächige Kaltbemalung. Mehrere gesprungene Gläser besonders in der Helmzier sind doubliert.
Ikonographie, Komposition: Das alte Wappen der Pfinzing, das die Familie vor der Übernahme des Wappens der ausgestorbenen Geuschmid (von Gold und Schwarz geteilt) repräsentierte, war von Gold und Rot geteilt, oben ein oberhalber schwarzer Adler, unten ein silberner Ring (heute von Frenzel im oberen Teil falsch erneuert)[177]; Helmzier: über schwarz-roten Decken und einem goldenen Wulst ein wachsender, rotbewehrter schwarzer Adler, der einen silbernen Ring in seinem Schnabel trägt.
Das Pfinzing-Wappen steht nach Weilandt für die Verbindung Heinrich Eisvogels mit einer geb. Pfinzing[178]. Heinrich d. J. († 1394) war seit 1375 Genannter des Größeren Rats und amtierte 1391 als älterer Bürgermeister. Er pflegte engeren Umgang mit König Wenzel, als dessen Ratgeber und Gesandter er überliefert ist; nachgewiesen ist er außerdem als Montanunternehmer in Kuttenberg[179].
Ornament: Im ansonsten abgeriebenen Hintergrund ein Fragment einer Fiederranke.
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.
CVMA G 8164

1c WAPPEN LANGMANN Fig. 73, 76, Abb. 99f.
H. 104,5 cm, B. 38,8–39,3 cm.
Erhaltung: Abgesehen von dem vollständig erneuerten Wappenschild sowie Helm, Teilen der Helmzier und wenigen alten Flickstücken im Randbereich originale Glassubstanz. Die Bemalung des Rankengrundes ist, wenngleich massiv geschädigt, an mehreren Stellen noch vergleichsweise gut lesbar.
Ikonographie, Komposition: Das nach Befund von Frenzel vollständig erneuerte Wappen des ratsfähigen Nürnberger Geschlechts der Langmann zeigt den von Silber und Rot gespaltenen Schild, hier belegt mit einem blauen Sparren[180]; Helmzier: über rot-goldenen Decken wiederholt sich im Flug das Wappenbild.
Das Wappen bezieht sich auf Hermann Eisvogel, der in 1. Ehe mit einer geb. Vorchtel und in 2. Ehe mit einer geb. Langmann verheiratet war[181]. Da Hermann bereits 1346 verstorben war, handelt es sich um ein Gedächtnis für ihn und seine Gemahlin, das der Ratsherr Ulrich Eisvogel d. Ä. als mutmaßlicher Mitstifter des Fensters für seine Eltern hatte aufrichten lassen.
Ornament: Das außergewöhnlich spitzblättrige Laub des Rankengrundes erinnert an Efeu oder Clematis, die als Hintergrundornament recht ähnlich bereits Mitte des 14. Jh. etwa in St. Jakob in Rothenburg (Chor I) geläufig waren[182].
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.
CVMA G 8165

1d WAPPEN EBNER Fig. 73, 76, Abb. 99f.
H. 103 cm, B. 39,3 cm.
Erhaltung: Neben einer größeren Reparatur im Helm sind lediglich wenige kleinere Ergänzungen Frenzels im Rand- und Hintergrundbereich mit Sicherheit zu verzeichnen. Inwieweit alte Gläser bereits in früherer Zeit zur Reparatur der gelben bzw. blauen Flächen des Wappenschildes herangezogen worden waren, lässt sich aufgrund des extrem ruinösen Gesamtbildes nicht mehr entscheiden. Bemalung weitgehend verloren; stellenweise Kaltretuschen. Einzelne größere Scherben in Wappen und Helmzier sowie kleinere Stücke der Sockelzone rückseitig doubliert.

175 Fleischmann 2008, II, S. 1101f. mit weiteren Nachweisen; Weilandt 2007, S. 709f.
176 Vgl. nochmals Fleischmann 2008, II, S. 1101f.
177 Vgl. Fleischmann 2008, II, S. 780 (Pfinzing) bzw. S. 1105 (Geuschmid), mit Hinweis auf das Privileg Kaiser Friedrichs III. vom 28. Januar 1465, das den Pfinzing gestattete, zusätzlich zu ihrem eigenen Wappen das Wappen der Geuschmid (von Gold und Schwarz geteilt) zu führen. Spätestens zu diesem Zeitpunkt war das einst bedeutende Geschlecht der Geuschmid erloschen.
178 Weilandt 2007, S. 709, ohne Nachweis.
179 Vgl. Stromer 1979, S. 87; Fleischmann 2008, II, S. 1102.
180 Schöler 1975, Taf. 23 (5, 6) bietet zwei Langmann-Wappen, alternativ mit schwarzem und blauem Sparren.

Ikonographie, Komposition: Das Wappen des ratsfähigen Geschlechts der Ebner von Eschenbach: von Blau und Gold neunmal von oben nach unten gespitzt, von jeder Farbe viereinhalb Spitzen sichtbar; Helmzier: über goldenen Decken zwei Büffelhörner, rechts blau, links golden, außen mit jeweils vier silbernen Pfauenfedern besteckt.
Das Wappen steht zusammen mit dem Eisvogel-Wappen in 1a für das Gedächtnis des älteren Heinrich Eisvogel (gen. 1296–1330) und seine Gemahlin, eine geb. Ebner, die Eltern bzw. Großeltern der Fensterstifter. Als Tuchhändler mit erfolgreichen Handelsaktivitäten in Flandern, Westpreußen, Ungarn und der Lombardei hatte er den Grundstein für den sozialen Aufstieg der Familie gelegt[183].
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.

CVMA G 8166

2a MANTELSPENDE DES HL. MARTIN

Fig. 73, 75f., Abb. 99f.

H. 104 cm, B. 39,5 cm.
Erhaltung: Geringfügige Ergänzungen im Körper des Pferdes, wenige doublierte Gläser. Konturzeichnung an wenigen Stellen noch rudimentär vorhanden.
Ikonographie, Komposition: Die Mantelspende des Hl. Martin von Tours geht auf die *Vita S. Martini* des Sulpicius Severus zurück. Dort wird berichtet, wie Martin als einfacher Soldat der kaiserlichen Garde in einem strengen Winter einem frierenden Bettler vor dem Stadttor von Amiens die Hälfte seines Mantels gab, den er mit dem Schwert entzwei geteilt hatte. In der folgenden Nacht erschien ihm Christus im Schlaf, bekleidet mit demselben Mantelstück, und sprach laut zu einer Engelschar, die ihn umgab: »Martinus, obwohl erst Katechumen, hat mich mit diesem Mantel bekleidet«, eingedenk der Worte bei Mt 25,40: Was ihr dem Geringsten meiner Brüder getan habt, das habt ihr mir getan (Vita 3, 1–4)[184]. Die Mantelspende mit Martin zu Pferd und dem Bettler zählt zu den am meisten verbreiteten Darstellungen des Heiligen in der Kunst und findet sich auf dem Wandfeld unter dem Eisvogel/Fürer-Fenster nochmals als Wandgemälde aus der gleichen Zeit wiederholt (Fig. 74). Am linken Rand, dort wo die Gestalt des Bettlers wenigstens in Teilen noch zu erahnen ist, scheint gleichwohl eine Störung vorzuliegen. So ist der Körper nicht eindeutig zu identifizieren, während die Hinterläufe und das Zaumzeug des Pferdes noch an ursprünglicher Stelle zu sein scheinen.
Ornament: Kleeblattfriese an Kapitellen und Basen zählen zum geläufigen dekorativen Repertoire Nürnberger Glasmalerei der Zeit. Die Blattfüllung des Karogrundes ist weitestgehend verloren, wiederholt sich aber nochmals sehr ähnlich in der Marter

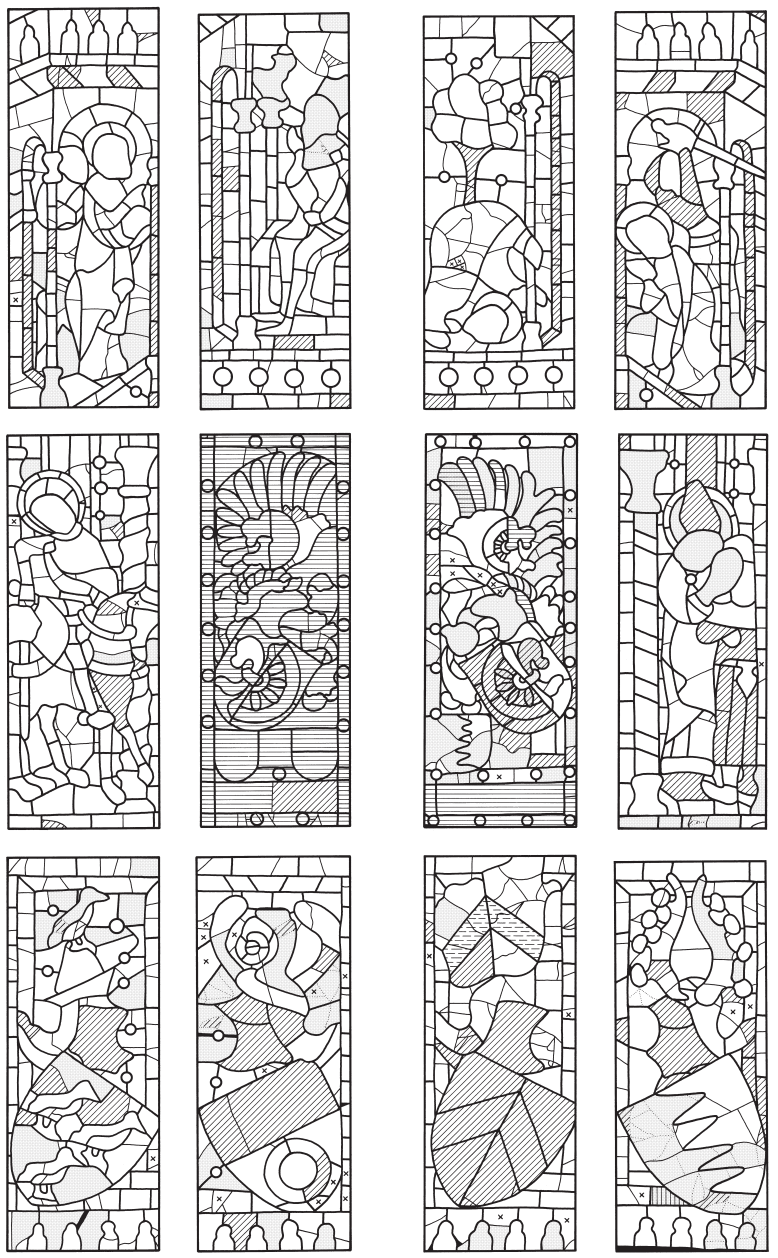


Fig. 76. ES Chor n IV, 1–3a–d. M 1:20

des Hl. Dionysius (5c) und beim Hl. Nikolaus (6b).
Technik, Stil: Die ökonomische Zeichentechnik, die einen großen Teil der Nürnberger Glasmalerei-Massenproduktion des späten 14. Jh. kennzeichnet, ist innerhalb der Chorverglasung von St. Sebald in dieser Scheibe, besonders in der Kopfzeichnung des Hl. Martin, trotz massiver Bemalungsverluste und partieller Nachkonturierung noch mit am deutlichsten nachzuvollziehen.
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.

CVMA G 8167

2b WAPPEN FÜRER MIT BEISCHILDEN SCHLÜSSELFELDER UND TUCHER

Fig. 73, 76, Abb. 99f.

H. 103,5 cm, B. 38,8 cm.
Inschrift: Auf dem Sockelstreifen in gotischer Minuskel mit Versalien: *Sigmund* […] / *Ellter* […][185].

181 Fleischmann 2008, II, S. 1101. Vgl. Weilandt 2007, S. 709, mit Hinweis auf Genealogien des 18. Jh., die trotz schlechter Überlieferungslage zu dem früh ausgestorbenen Geschlecht hinsichtlich des fraglichen Personenkreises der Fensterstifter übereinstimmen; vgl. StadtAN E1/252, Nr. 1 (Eisvogel); ebenda E 17/1, Nr. 845 (Geschlechterbuch des 18. Jh.), fol. 17rv.
182 Vgl. CVMA Deutschland X,1, 2002, I, S. 12 (Muster X,11).
183 Fleischmann 2008, II, S. 1101.
184 Sulpicius Severus, Vita Sancti Martini / Das Leben des Heiligen Martin, Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Gerlinde Huber-Rebenich (Reclams Universal-Bibliothek 18780), Stuttgart 2010, Kap. 3; die Vita des Sulpicius Severus liegt auch der *Legenda aurea* zugrunde.
185 Früher war auch die rechte Hälfte des Inschriftbandes noch erhalten und nannte *Sigmund Fuerer, der Ellter, 1476* (Carbach 1733, S. 8).

Erhaltung: Unter Verwendung weniger alter Stücke vollständig erneuert; überdies wenige Ergänzungen Frenzels von 1954.
Ikonographie, Komposition: Wappen des ratsfähigen Nürnberger Geschlechts der Fürer von Haimendorff: gespalten von Rot und Silber, in verwechselten Tinkturen vorn eine halbe Lilie, hinten ein halbes Rad; Helmzier: über silbernem Stechhelm mit rot-silbernen Decken und rot-silbernem Wulst ein von Rot und Silber gespaltener Adlerflug, belegt mit dem Heroldsbild; Beischild Schlüsselfelder: von Silber und Schwarz geteilt mit drei deichselförmig gestellten Schlüsseln an einem gemeinsamen Ring in verwechselten Farben; Beischild Tucher: geteilt, oben von Schwarz und Silber fünfmal schrägrechts geteilt, unten in Gold ein schwarzer Mohrenkopf.
Die Wappenallianz bezieht sich auf den Ratsherrn Sigmund II. Fürer (1436–1501), der in 1. Ehe mit Katharina geb. Schlüsselfelder († 1474) und in 2. Ehe seit 1476 mit Anna geb. Tucher († 1487) verheiratet war[186]. Seine zweite Gemahlin brachte als Mitgift den Burgstall Haimendorf in die Ehe. 1501, nur kurz vor seinem Tod, wurde Sigmund Fürer als erster seiner Familie in den Kleineren Rat gewählt und amtierte wenig später als jüngerer Bürgermeister. Mit diesem sozialen Aufstieg verbunden könnte ihm im selben Jahr auch das Fensterrecht in St. Sebald übertragen worden sein (vgl. 2c).
Stil, Datierung: Vgl. 2c.

CVMA G 8168

2c WAPPEN FÜRER MIT BEISCHILD EBNER

Fig. 73, 76, Abb. 99f.

H. 104 cm, B. 39,5 cm.
Inschrift: Auf dem Sockelstreifen nach der Überlieferung des 18. Jh. vollständig erneuert: Cristann Fuerer · Anno d(omi)ni · 1325[187]. Das Datum bezeichnet das Jahr der Heirat mit Agnes geb. Ebner[188].
Erhaltung: Sockelzone, Wappenschild und Helmzier weisen zahlreiche Ergänzungen auf, die zum Teil noch auf das 19. Jh. zurückgehen.
Ikonographie, Komposition: Wappen Fürer vgl. 2a; Beischild Ebner vgl. 1d. Das Wappen ist eine Gedächtnisstiftung für Christian Fürer († 1355) und seine Gemahlin Agnes geb. Ebner[189].
Ornament: Der für die Zeit ungewöhnliche Nierenrankengrund ist eine retrospektive Anverwandlung jenes im späten 14. Jh. in der Nürnberger Glasmalerei sehr verbreiteten Hintergrundornaments (Muster X,69).
Technik, Stil, Datierung: Obwohl die politische Laufbahn des Stifters Sigmund II. Fürer zunächst eher für eine Entstehung um 1500 sprechen könnte, ist nicht auszuschließen, dass sich das ehemals in Scheibe 2b befindliche Datum 1476 nicht nur auf das Jahr der Heirat mit Anna Tucher bezogen hatte, sondern auch das Jahr der Scheibenstiftung bezeichnete. Diese Möglichkeit findet eine weitere Stütze in dem retrospektiven Nierenranken-Ornament, das in sehr ähnlicher Form auch in einer der wenigen erhaltenen Nürnberger Scheiben um 1470 in Kalbensteinberg begegnet[190].
Nürnberg, letztes Viertel 15. Jahrhundert?

CVMA G 8169

2d HL. MARTIN ALS BISCHOF VON TOURS

Fig. 73, 76, Abb. 99f.

H. 104 cm, B. 38,5 cm.
Erhaltung: Ruinös. Abgesehen von sehr derben Ergänzungen Frenzels in der Assistenzfigur ist es insbesondere der Totalverlust an Malerei, der die Scheibe fast bis zur Unlesbarkeit entstellt. Vereinzelt rückseitig doublierte Gläser.
Ikonographie, Komposition: Martin erscheint im Ornat des Bischofs mit Mitra, begleitet von der kleineren Gestalt eines Pilgers(?), dem der Heilige die Hand an die Wange legt. Welche Episode aus der Vita des Bischofs von Tours hier wiedergegeben ist, lässt sich allenfalls noch erraten. Denkbar wäre u.a. die in Kapitel 17 der *Vita S. Martini* geschilderte Heilung des Knechts des Prokonsuls Tetradius, der vom Teufel besessen war und durch Handauflegen von seinem Übel befreit wurde, oder die im gleichen Kapitel anschließende Geschichte von dem besessenen Koch, dem der Heilige die Hand in den Rachen legt und den Teufel auf diese Weise zwingt, auszufahren. Doch auch andere Wundertaten Martins ließen sich mit der vorliegenden Komposition, soweit sie noch erkennbar ist, ganz gut verbinden[191].
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.

CVMA G 8170

3a/b DIE GÖTZENPREDIGT DER HEILIGEN FELIX UND ADAUCTUS

Fig. 73, 76, Abb. 99f., 102

H. 105/104 cm, B. 38,7/39 cm.
Erhaltung: Bis auf periphere Ergänzungen im architektonischen Rahmen weitestgehend alte Glassubstanz. Partielle Reste der Bemalung in der Architektur, im Hintergrund und in den Köpfen der beiden Heiligen noch lesbar. Vereinzelt doublierte Gläser.
Ikonographie, Komposition: Die auf zwei Felder ausgedehnte Darstellung zeigt im linken Feld zwei stehende Heilige, der vordere mit Buch und zum Redegestus erhobener Rechten, im rechten Feld als Zuhörer einen thronenden Herrscher, flankiert von einer Säule mit dem Götzenbild eines Stiers. Die lange Zeit nicht identifizierte Szene ist von Weilandt mit Hinweis auf die am benachbarten Altar verehrten Heiligen auf die römischen Missionare Felix und Adauctus und deren Martyrium unter Kaiser Diokletian, dargestellt in den benachbarten Feldern 3c und 3d, bezogen worden[192]. Die Identität der Verkünder des Wortes Gottes mit den Gemarterten wird durch dieselbe Farbigkeit der Gewänder gesichert, und in der Legende des Hl. Felix spielt auch der Sturz von Götzenbildern eine Rolle[193]. Als Grund für ihre Verehrung am Nikolausaltar und die Darstellung im Fenster vermutet Weilandt die Existenz eines dort aufbewahrten Reliquienschatzes.
Ornament: Am Traufgesims des Tabernakels in 3a begegnet wieder der bekannte Kleeblattfries. Für den Hintergrund wurde zwei der geläufigsten Rankenornamente nebeneinander verwendet (Muster X,56 und X,57).
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.

CVMA G 8171f., Großdia G 90/097

186 Biedermann 1748, Tab. 369; vgl. Weilandt 2007, S. 710, und Fleischmann 2008, II, S. 381, mit weiteren Nachweisen zur Person.
187 Vgl. Carbach 1733, S. 8.
188 Vgl. Biedermann 1748, Tab. 368.
189 Ebenda.
190 CVMA Deutschland X,1, 2002, II, Abb. 150.
191 Segen und Kuss des Aussätzigen am Stadttor von Paris (Kap. 18) oder zu Vienne die Heilung Paulins von einem Augenleiden (Kap. 19).
192 Weilandt 2007, S. 290.
193 LCI, VI, 1974, Sp. 234 (Ekkart Sauser).

3c ENTHAUPTETER MÄRTYRER ADAUCTUS(?)
Fig. 73, 76, Abb. 99f.
H. 103,5 cm, B. 38,7 cm.
Erhaltung: Bis auf wenige Ergänzungen im architektonischen Rahmen und drei alte Flickstücke im Mantel des Enthaupteten originale Glassubstanz. Spärliche Überreste der Bemalung sind nur im ornamentalen Rankengrund zu verzeichnen. Die Gesichtszeichnung im abgeschlagenen Kopf des Märtyrers scheint nachkonturiert.
Ikonographie, Komposition: Martyrium des Hl. Adauctus(?) durch Enthauptung unter Kaiser Diokletian (vgl. 3a/b). Der abgeschlagene Kopf des Heiligen liegt bereits am Boden, während sich sein Rumpf im Sturz vornüber neigt und aus dem Hals ein dicker Blutschwall entströmt. Der Henkersknecht ist bereits dabei, das Todesurteil auch an dessen Gefährten zu vollstrecken (vgl. 3d).
Ornament: Der krautige Nierenrankengrund X,56 entspricht dem des benachbarten Felds 3b, hier ergänzt um eingestreute rote Blütenrosetten.
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.
CVMA G 8173

3d ENTHAUPTUNG DES MÄRTYRERS FELIX(?)
Fig. 73, 76, Abb. 99f.
H. 104,5 cm, B. 39 cm.
Erhaltung: Abgesehen von einer größeren Ergänzung im Oberkörper des Henkers beschränken sich die Reparaturen auf den architektonischen Bereich. Geringfügige Reste von Schwarzlotmalerei in den Köpfen und Händen, in Architektur und Hintergrundornament. Einige wenige doublierte Gläser.
Ikonographie, Komposition: Martyrium des Hl. Felix(?) durch Enthauptung unter Kaiser Diokletian (vgl. 3a/b). Der Heilige erwartet in demutsvoll kniender Haltung sein Geschick, während der Henkersknecht, das Richtschwert weit über den Kopf erhoben, zum machtvollen Schlag ausholt. Durch die identische Farbigkeit von Untergewand und Mantel ist der Märtyrer als jener gekennzeichnet, der in der voraufgegangenen Szene (3a/b) das Wort an Kaiser Diokletian gerichtet hatte.
Ornament: Kleeblattfries und Hintergrundornament wie 3a.
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.
CVMA G 8174

4a ANBETENDE PILGER(?) Fig. 73, 77, Abb. 99, 101
H. 104 cm, B. 39 cm.
Erhaltung: Reparaturen Frenzels betreffen lediglich die senkrechten Stützen des Tabernakels und ein Stück im Rundbogenschluss. Bemalung komplett verloren. Mehrere kleine Doublierungen.
Ikonographie, Komposition: Zweifellos muss man die beiden Gestalten, die in Anbetracht ihrer Kleidung und des langen Stabs als Pilger zu deuten sind, mit der Präsenz des Hl. Leonhard in Feld 4b in Beziehung setzen. Ob wir darin eine Anspielung auf die *Legenda aurea* und die Geschichte von dem durch Leonhards Intervention aus der Gefangenschaft zu Alvernia befreiten Pilgers zu sehen haben, der auf der Heimfahrt von einer Wallfahrt zu St. Leonhard von Räubern gefangen genommen worden war, oder eine andere Bedeutung hinter ihrer Darstellung zu suchen ist, muss offenbleiben[194].
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.
CVMA G 8175

4b HL. LEONHARD VON NOBLAC
Fig. 73, 77, Abb. 99, 101
H. 104 cm, B. 38,4 cm.
Erhaltung: Fast vollständig mittelalterliche Glassubstanz. Geringe Reste von Malerei im Kopf des Heiligen, in den Händen und in der Kette. Wenige doublierte Gläser. Massive innenseitige Ablaufspuren von Kondenswasser.
Ikonographie, Komposition: Leonhard, nach links den Pilgern zugewandt, erscheint als Abt in weiter ungegürteter Flocke, die rechte Hand zum Segensgestus erhoben, in der Linken ein Buch und als persönliches Attribut am Ring die massive Kette mit dem mächtigen Schloss, die ihn als Nothelfer aller Gefangenen kennzeichnet[195].
Ornament: Spuren des Hintergrundmusters X,57 mit eingestreuten weißen Blütenrosetten (ähnlich Muster X,17).
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.
CVMA G 8176

4c HL. ANTONIUS ABBAS Fig. 73, 77, Abb. 99, 101
H. 101,5 cm, B. 39 cm.
Erhaltung: Ergänzungen Frenzels betreffen den Bart und eine Schulter der Figur und das Glöckchen, das der Heilige in seiner Linken hält. Das Schwein hingegen dürfte einer frühen Reparaturmaßnahme in spätmittelalterlicher Zeit zuzuordnen sein. Malerei weitestgehend verloren; spärliche Reste im Kreuzstab und beim Schwein. Einige größere Glasstücke doubliert.
Ikonographie, Komposition: Antonius erscheint im Gewand des Eremiten als großer Nothelfer und Krankenheiler begleitet von zwei knienden Bittstellern (in 4d). Als persönliche Attribute sind ihm das Kreuz (hier als Doppelkreuz), ein Krückstock, die Bettlerglocke und das Schwein beigegeben. Letzteres kennzeichnet ihn als Schutzpatron der Haustiere; das Glöckchen wird dahingehend gedeutet, dass es das Kommen der Antoniter ankündigte, wenn diese ihr Privileg der Almosenkollekte für die zahlreichen von dem Orden betreuten Spitäler ausübten[196]. Die große Verehrung des Heiligen als Schutzpatron vor Seuchen, insbesondere vor dem Wund- und Mutterkornbrand (*Ergotismus gangraenus*, auch Antoniusfeuer genannt)[197], wird durch einen der beiden Bittsteller in Feld 4d recht anschaulich zum Ausdruck gebracht. Dessen nach oben gestreckte Glieder sind von Feuerzungen umgeben, ein in der weiteren Bildtradition durchaus geläufiges Motiv zur Kennzeichnung des Wundbrands[198]. Ungewöhnlich ist indessen die Figur des zweiten Bittstellers, eines vom Schwert durchbohrten Knappen, der nicht zur geläufigen Antonius-Ikonographie gerechnet werden kann. Offenbar war der Entwerfer des Fensters (oder der Auftraggeber) davon überzeugt, dass durch Fürsprache des Hl. Antonius auch derart lebensbedrohliche Verwundungen glücklich überstanden werden konnten (vgl. 4d).
Ornament: Ehemals wie in 4b (Lotmalerei meist verloren).
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.
CVMA G 8177

194 Vgl. BENZ ⁹1979, S. 857.
195 LCI, VII, 1974, Sp. 394–398 (Josef DÜNNINGER).
196 BRAUN 1943, Sp. 91; LCI, V, 1973, Sp. 205–217 (Ekkart SAUSER).
197 Hierzu ausführlich Wolfram AICHINGER, Das Feuer des Heiligen Antonius. Kulturgeschichte einer Metapher (Historisch-anthropologische Studien. Schriftenreihe des Instituts für Historische Anthropologie in Wien 22), Frankfurt/M. u.a. 2008, besonders S. 39–55.
198 Vgl. T.I.B. 164 (Supplement): German Single-Leaf Woodcuts before 1500, Anonymous artists: .997–.1383, hier S. 266, 269, 276, 281, 283, bzw. LCI, V, 1973, Sp. 208, Abb. 1.

4d KRANKE UND VERWUNDETE
Fig. 73, 77, Abb. 99, 101
H. 102 cm, B. 39 cm.
Erhaltung: Geringfügige Ergänzungen Frenzels beschränken sich wiederum nur auf die senkrechten Architekturglieder. Spuren von Malerei in den Köpfen, den Händen und im Kleeblattfries des Architekturgehäuses. Ein knappes Dutzend doublierte Gläser.
Ikonographie, Komposition: Die beiden Bittsteller komplettieren das Bild des großen Wunderheilers und Krankheitspatrons Antonius (in 4c). Während sich für den rechts knienden Knappen, dessen Brust von einem Schwert durchbohrt ist, keine unmittelbaren Vergleichsbeispiele benennen lassen, zählt der zweite mit den flammenden Gliedern des Wund- oder Mutterkornbrands zur ebenso geläufigen wie verbreiteten Ikonographie des Antoniusbildes (vgl. 4c).
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.
CVMA G 8178

5a/b VORFÜHRUNG DES HL. DIONYSIUS
Fig. 73, 77, Abb. 99, 101, 103
H. 103/104,5 cm, B. jeweils 39 cm.
Erhaltung: Während im linken Feld größere Teile der Figur des Soldaten sowie die Laibung des schmalen Bogens der Architektur überwiegend von Frenzel erneuert wurden, ist im rechten Feld bis auf die Fußplatte des Präfektensitzes und ein Stück der Säule das originale Glas komplett bewahrt. Die Bemalung ist hingegen weitestgehend eingebüßt; Spuren in den Gesichtern, der Architektur und im Karogrund. Vereinzelt doublierte Gläser. Auf der Innenseite massive Kondenswasser-Ablaufspuren.
Ikonographie, Komposition: Nach der 835 von Abt Hilduin von Saint-Denis verfassten und später in die *Legenda aurea* übernommenen Legende des Heiligen erlitt Dionysius, Apostel Galliens und erster Bischof von Paris, im 3. Jh. auf dem Montmartre das Martyrium durch Enthauptung[199]. Die Szene zeigt die Verhaftung und Vorführung des Bischofs vor den römischen Präfekten Fescenninus und die Anklage durch eine Edelfrau, die Dionysius und seine Gefährten Rusticus und Eleutherius (in Wahrheit Epitheta des antiken Gottes Dionysos) beschuldigt, ihren Gemahl Lubius durch Gottes Wort verführt zu haben. Alsbald ward nach dem Bekehrten gesandt, und da er am Glauben festhielt, wurde er wider das Recht getötet[200]. Der Heilige und seine Gefährten aber wurden auf vielfältige Weise gefoltert.
Ornament: Geringste Spuren des Nierenrankengrundes (Muster X,57) in Feld 5a. Das Hintergrundornament in 5b zeigt von Perlbändern gerahmte Blattkaros (ähnlich Muster X,44).
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.
CVMA G 8179f.

5c ENTHAUPTUNG DES HL. DIONYSIUS
Fig. 73, 77, Abb. 99, 101
H. 104,5 cm, B. 38,8 cm.
Erhaltung: Nahezu vollständig alte Glassubstanz; geringste Reparaturen im Randbereich. Bemalung bis auf Reste im Hintergrundornament und Schemen in den Figuren komplett verloren. Mehrere Gläser in den Figuren doubliert.
Ikonographie, Komposition: Nach zahlreichen Torturen, die nicht zum Tod des Heiligen und seiner Gefährten führten, wurden ihnen bei der Bildsäule des Merkur nach erneuertem Bekenntnis zur Dreieinigkeit mit Beilen die Häupter abgeschlagen. Die Szene zeigt nur die Enthauptung des Dionysius, wobei der Henkersknecht nicht mit dem Beil, sondern mit dem Schwert zu Werke geht.
Ornament: Hintergrundornament wie in Feld 5b.
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.
CVMA G 8181

5d Hl. DIONYSIUS MIT DEM ABGESCHLAGENEN HAUPT IN HÄNDEN Fig. 73, 77, Abb. 99, 101
H. 106 cm, B. 38,8 cm.
Erhaltung: Ergänzungen Frenzels in der Laibung des schmalen Rundbogens, im Gewölbe und in der linken Säule fallen kaum ins Gewicht. Die Bemalung ist aufs Ganze gesehen in umfangreicheren Spuren erhalten geblieben als im Rest des Fensters. Dies gilt insbesondere für den filigranen Blattrankengrund. Vereinzelte Gläser doubliert.
Ikonographie, Komposition: Die Legende berichtet, dass Dionysius nach der Enthauptung auf dem *Mons martirum* sein Haupt ergriffen und von Engeln geleitet eine Strecke von mehreren Meilen zurückgelegt habe, bis zu jenem Platz, an dem er begraben werden sollte und an dem später die Abtei Saint-Denis gegründet wurde[201]. Die vorliegende Darstellung gibt allein den im deutschsprachigen Raum am weitesten verbreiteten Typus des enthaupteten Körpers in pontifikalem Ornat, als Standfigur, das Haupt mit der Mitra in Händen haltend.
Ornament: Die feine kleinblättrige Clematisranke war um die Mitte des 14. Jh., etwa im Achsenfenster der Jakobskirche in Rothenburg, intensiv im Gebrauch. In der Nürnberger Glasmalerei des ausgehenden 14. Jh. zählt sie eigentlich nicht mehr zum gebräuchlichen ornamentalen Repertoire (vgl. Anm. 182).
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.
CVMA G 8182

6a/b DREI VERARMTE JUNGFRAUEN ERHALTEN VOM HL. NIKOLAUS EINE MITGIFT
Fig. 73, 77, Abb. 99, 101
H. 104/103 cm, B. jeweils 38,5 cm.
Erhaltung: Während im linken Feld zwei der senkrechten Architekturglieder zur Gänze erneuert wurden, sind die Reparaturen im rechten Feld auf minimale Ergänzungen im Gewand des Heiligen beschränkt. Bemalung fast vollständig erloschen. Vereinzelt doublierte Gläser.
Ikonographie, Komposition: Die Episode von der Ausstattung der drei verarmten Jungfrauen nimmt in der Legende des Hl. Nikolaus eine so prominente Stelle ein, dass die Goldklumpen, die er jenen zur Mitgift geschenkt hatte, zum persönlichen Attribut des Heiligen in den Bildkünsten geworden sind. In der *Legenda aurea* findet sich die fromme Tat an den Töchtern des edel geborenen, aber mittellosen Nachbarn, der diese vor der Schande der Prostitution bewahrte, gleich zu Beginn, noch vor der Wahl der Heiligen zum Bischof von Myra[202]. Gleichwohl erscheint Nikolaus wie stets in pontifikaler Tracht mit Mitra und Pedum, in der Hand den Goldklumpen. Stellvertretend für die in drei aufeinander folgenden Nächten heimlich dargebrachten Geschenke zeigt das Eisvogel/Fürer-Fenster frei-

199 LCI, VI, 1974, Sp. 61–67 (Dieter Kimpel); vgl. Ingeborg Bähr, Saint Denis und seine Vita im Spiegel der Bildüberlieferung der französischen Kunst des Mittelalters, Worms 1984, mit einer einleitenden Darstellung der Textradition zur Legende des Heiligen, die bis ins frühe 6. Jh. zurückreicht (s. Bibliotheca Hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis, I, Brüssel 1898/99, S. 328–333, Nr. 2171–2203).

lich nur die lapidare Übergabe einer ersten Kugel, wobei von Heimlichkeit nicht die Rede sein kann: In froher Erwartung haben sich die drei Jungfrauen versammelt, um das Geschenk entgegenzunehmen.
Ornament: In 6b ungerahmte Blattkaros als Hintergrund.
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.

CVMA G 8183f.

6c NIKOLAUS RETTET EIN SCHIFF AUS SEENOT

Fig. 73, 77, Abb. 99, 101

H. 103 cm, B. 38–39,5 cm.
Erhaltung: Geringfügige Ergänzungen Frenzels im Randbereich, im Schiffsrumpf und in der Figur des Rudergängers. Bemalung bis auf wenige Spuren in den Gesichtern (nachkonturiert?) verloren. Vereinzelt rückseitig doublierte Gläser.
Ikonographie, Komposition: Die wunderbare Errettung der in Seenot geratenen Schiffsreisenden durch den Hl. Nikolaus, der auf das Flehen der Schiffer im Moment des drohenden Untergangs erscheint, die Navigation übernimmt, die Segel wieder richtig setzt und schließlich sogar dem Sturm Einhalt gebietet, zählt wie die Ausstattung der Jungfrauen zum Grundstock der Nikolauslegende und hatte zur Folge, dass insbesondere Hafenstädte und Kaufleute, die vom Seehandel lebten, ihn zum Schutzpatron erwählten[203].
Die überaus statische Komposition im Eisvogel/Fürer-Fenster vermag indessen die Dramatik der Seenot und die Stillung des Sturms durch das Eingreifen des Heiligen nicht adäquat zum Ausdruck zu bringen. Bemerkenswert ist immerhin, dass die Form des Segels, das um den Mast geschlungen ist, jener im rund fünf Jahrzehnte älteren Tulenhaupt-Fenster des Freiburger Münsters weitgehend gleicht[204].
Ornament: Wie 6b.
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.

CVMA G 8185, Großdia G 90/098

6d NIKOLAUS HEILT EINEN KRÜPPEL

Fig. 73, 77, Abb. 99, 101

H. 104 cm, B. 38,5 cm.
Erhaltung: Wiederum sind es Teile der senkrechten Architekturglieder, die im Zuge der Frenzel'schen Restaurierung erneuert wurden. Eine Störung scheint im Bereich des seltsam verdrehten, von unten gesehenen (angewinkelten?) Fußes des Bittstellers vorzuliegen, der sich nicht ohne Weiteres mit dem Rest der Figur verbinden lässt. Die Bemalung ist, von Spuren in Gesicht und Hand des Heiligen abgesehen, so gut wie vollständig verloren. Vereinzelt doublierte Gläser.
Ikonographie, Komposition: Obwohl von der Heilung eines Lahmen in der Legende des Hl. Nikolaus nicht explizit die Rede ist, gehört die Darstellung von Gebrechlichen, Versehrten und Krüppeln im Umfeld des Heiligen durchaus zur Bildtradition. Diese stehen denn auch in der ersten Reihe der Pilger am Grab des heiligen Wundertäters etwa auf dem rechten Flügel des berühmten Nikolausaltars von Jánosrét (heute Lúčky pri Kremnici) in der Nationalgalerie in Budapest[205]. Im Nürnberger Beispiel beschränkt sich die Komposition auf die relativ

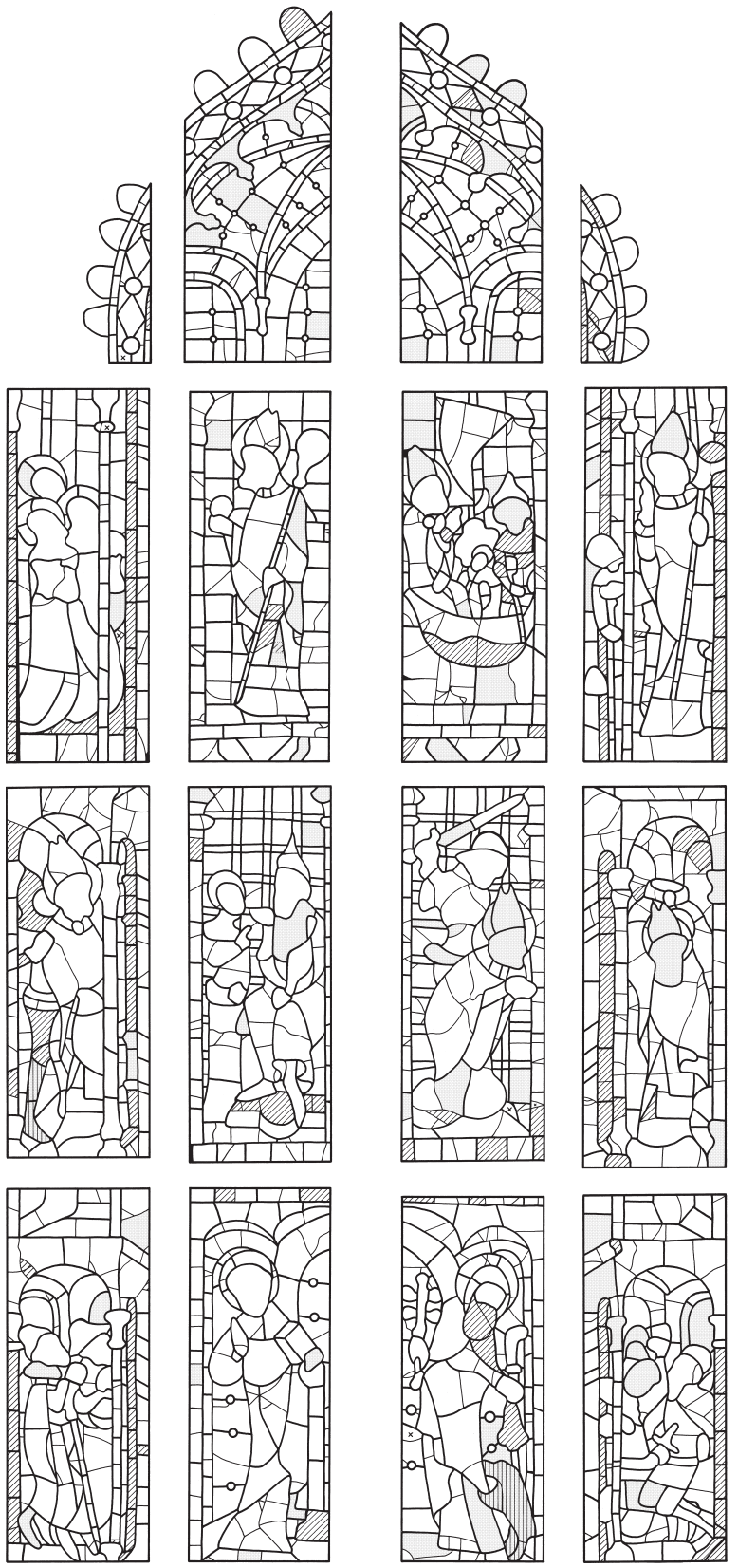


Fig. 77. ES Chor n IV, 4–7a–d. M 1:20

200 Benz [9]1979, S. 792f.
201 Ebenda S. 793; vgl. Braun 1943, Sp. 184–188.
202 Benz [9]1979, S. 26f.; vgl. auch Werner Metzger, Sankt Nikolaus. Zwischen Kult und Klamauk. Zur Entstehung, Entwicklung und Veränderung der Brauchformen um einen populären Heiligen, Ostfildern 1993, S. 62–67.
203 Ebenda S. 67–69; vgl. Benz [9]1979, S. 28.
204 Vgl. CVMA Deutschland II,2, 2010, I, Fig. 291.
205 Metzger 1993 (wie Anm. 202), Abb. S. 75.

undramatische Konfrontation des in Pontifikaltracht dargestellten Bischofs von Myra und des auf seine Krücke gestützten Bittstellers. Allein der Segensgestus mit der erhobenen Rechten signalisiert die wunderbare Heilung.
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.

CVMA G 8186

7a–d ARCHITEKTURGEWÖLBE Fig. 73, 77, Abb. 99, 101
H./B.: 7a: max. 49/17,5, 7b: max. 98/39,5, 7c: max. 95/38,5, 7d: max. 48/17,5 cm.
Erhaltung: Von Frenzel minimal ergänzt. Spuren der originalen Bemalung sind insbesondere in den ornamentalen Partien des architektonischen Bogens und im Hintergrund noch zu erkennen. Rückseitig doublierte Gläser finden sich in der Maßwerkblende des Kielbogens, in den Gewölbekappen und vereinzelt in den Hintergrundkaros.
Ikonographie, Komposition, Ornament: Der silhouettierte, heute in eine Butzen imitierende Rundscheibenumgebung eingelassene Architekturabschluss ist bereits im Zuge der umfassenden Renovierungsmaßnahmen an allen Fenstern der Erstverglasung um 1500 geschaffen worden. Er zeigt einen über die beiden Mittellanzetten hinweggreifenden Raum mit Kreuzrippengewölbe und Sternpunkten besetzten Gewölbekappen, der sich nach vorn in einem krabbenbesetzten Kielbogen mit Maßwerkblende öffnet. Wie sich die Architektur in den um 1500 entfernten Teilen fortgesetzt haben kann, ist am ehesten an den Bildarchitekturen im sog. Geuder-Fenster (nord IX) oder im Grabner-Fenster (süd IX) zu ersehen. Das markante Bogenprofil ist mit einem durchlaufenden Ornamentband verziert, das im Wechsel runde Blütenrosetten und Rauten mit stilisierten heraldischen Formen (Flügel, Lilien) zeigt[206].
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.

CVMA G 8187–8190

CHORFENSTER süd IV (HALLER-FENSTER) Fig. 79–84, Abb. 104–109

Lichtes Gesamtmaß: H. ca. 15 m, B. ca. 2,05 m.
Vierbahniges Fenster von zwölf Zeilen und vier Kopfscheiben, gruppiert zu zwei mal zwei Lanzetten. Maßwerkbekrönung mit zwei stehenden Vierpässen über den Doppellanzetten und einem großen, auf der Spitze stehenden Bogenquadrat, darin eingeschrieben vier gegen den Uhrzeigersinn drehende Fischblasen. Das Fenster umfasst 48 Rechteckfelder, vier spitzbogige Kopfscheiben, zwei Vierpässe, vier Fischblasen sowie zwei größere und vier kleinere Dreieckszwickel. Heute sind nur noch die unteren sechs Zeilen des Fensters mit Glasmalereien gefüllt.

Gesamtaufnahme: CVMA RT 06/044; Montage: G/K-RT 2003/1

Das Haller-Fenster war offenkundig von Anbeginn an eine Stiftung mehrerer Glieder des Nürnberger Patriziergeschlechts, doch ohne Beischilde sind die Haller-Wappen der ersten Fensterzeile nicht mehr sicher mit bestimmten Personen zu verbinden. Gottfried Frenzel vermutete eine Stiftung von vier unverheirateten Brüdern, nennt jedoch nur die Brüder Peter I. († 1369), Konrad I. († 1388) und Bertold III. († 1391), von denen zudem zwei zum Zeitpunkt der Fensterstiftung bereits verheiratet waren[207]. Den vierten Bruder, Ulrich III. († 1422), erwähnt er nicht, obwohl dieser nach dem Ableben Peters der älteste unter den drei Hinterbliebenen und als erster unter diesen auch im Rat vertreten war[208]. Auch bei Gerhard Weilandt wird Ulrich III. unterschlagen und stattdessen – seiner Prämisse über die Vergabe der Fensterrechte im Jahr 1379 folgend[209] – allein Konrad I. als Fensterstifter favorisiert, da nur dieser im Jahr 1379 amtierender jüngerer Bürgermeister war[210].
Mit Blick auf das Bildprogramm des Fensters wäre als potentieller Fensterstifter auch der 1379 verstorbene und in St. Sebald begrabene Ratsherr Bertold I. Haller zu Gräfenberg in die engere Wahl zu nehmen, denn die Darstellung der Namenspatrone seiner Gemahlin Elisabeth von Wolffsburg, seines Sohnes Georg und zweier Töchter Ursula und Anna im Fenster dürfte gleichfalls kaum zufällig sein[211]. Ähnliches gilt für dessen älteren, 1357 verstorbenen Bruder Ulrich II., den Vater der oben genannten vier Brüder und einen der herausragenden frühen Vertreter des Geschlechts, der seit dem Beginn kontinuierlicher Aufzeichnungen 1340–1347 und 1349–1356 als älterer Bürgermeister im Rat nachgewiesen ist[212]. Unter dessen Töchtern sind gleich drei mit ihren Namenspatronen Anna, Katharina und Elisabeth im

206 Exakt das gleiche Ornament, nur in ungleich besserer Erhaltung, ziert auch den Wimperg über der Anbetung der Könige im Grabner/Paumgartner/Pirckheimer-Fenster (Chor süd IX, 3b/c; vgl. Fig: 128) sowie eine Rahmenborte um die Figur des Hl. Aegidius auf einer Nürnberger Scheibe unbekannter Provenienz im Museum der Stadt Worms; vgl. CVMA Deutschland III,1, 2011, Fig. 418.
207 Frenzel 1954, S. 7, mit falschem Todesjahr 1396 für Peter Haller; entsprechende Kritik hat bereits Weilandt 2007, S. 583, zum Ausdruck gebracht.
208 Fleischmann 2008, II, S. 501, nennt die Jahre 1371–1375, 1382, 1384, 1386 und 1388, in denen Ulrich III. im Rang eines jüngeren Bürgermeisters im Rat vertreten war, sowie nochmals die Jahre 1410–1422, nun durchweg als Alter Genannter.
209 Siehe hierzu die ausführliche Diskussion S. 67f.
210 Weilandt 2007, S. 124 und 583; vgl. Haller/Eichhorn 1969, S. 267f., und Biedermann 1748, Tab. 100. Bemerkenswert ist immerhin, dass mit den Heiligen Anna, Elisabeth und Ursula gleich drei Na-

Fenster vertreten[213]. Obwohl in der Generation Ulrichs II. allein Bertold I. noch aktiv an der Auftragsvergabe beteiligt gewesen sein kann, ist nicht auszuschließen, dass auch Ersterer in die Memoria mit einbezogen worden war.

Bibliographie: Carbach 1733, S. 8 (überliefert neben den erhaltenen Figuren und Szenen zuoberst im Fenster noch zwei Hallerwappen mit der Jahrzahl 1496); Würfel 1766, S. 22 (erwähnt zwei Haller-Wappen mit Jahrzahl 1496 und benennt die dargestellten Szenen); Murr 1778, S. 54, bzw. ²1801, S. 71 (folgt Würfel); Mayer 1831, S. 37 (beschreibt das Fenster wie Würfel); Waagen 1843, S. 225 (merkt an, dass das Fenster neben anderen der Erstverglasung einen schöneren Eindruck macht als die Renaissancefenster); Lochner 1873, S. 93 (»das Schürstab'sche, das Behaim'sche und das Haller'sche [Fenster] verdienen den Vorzug«); Detzel 1885, S. 52 (notiert eine merkliche Nachdunklung des Fensters, doch die ursprüngliche Zeichnung tritt noch deutlich zu Tage); Thode 1891, S. 37 (bringt das Fenster völlig abwegig mit dem im ersten Drittel des 15. Jh. tätigen Meister des Imhoff-Altars in Verbindung); Oidtmann 1907, S. 43 (Aufzählung des Dargestellten und irrige Zuweisung des Entwurfs an Meister Berthold; charakterisiert »steif in der Zeichnung, in Kleinmosaik gearbeitet«); Hoffmann 1912, S. 185 (listet die Bildinhalte auf; gibt für die Haller-Wappen der 7. Zeile die korrekte Jahrzahl 1494); Kautzsch 1931, S. 14, 20f., 29f., 45f., 56 (wiederholte Erwähnung im Rahmen der morphologischen Untersuchungen zur Entwicklung der Glasmalerei in Nürnberg und Franken hinsichtlich Körperform, Raumform, Kraftformen, Lichtform und Farbe); Frenzel 1954, S. 7, 26f., 49, 69, 73f., Kat. S. 49–54 (datiert das Fenster ohne stichhaltige Gründe »vor 1386« bzw. »spätestens bis 1388« und ordnet es seinem vermeintlichen »2. Sebalder Kreis« zu); Kurzinventar 1961 bzw. ²1977/82, S. 139 bzw. S. 141f. (Auflistung der einzelnen Scheiben; Datierung vor 1388, das Todesjahr Konrads I. Haller, in dem einer der Mitstifter vermutet wird); Stromer 1979, S. 85–87 (Datierung in Anlehnung an Frenzel zwischen 1381 und 1386; bemerkt Abweichungen im architektonischen Aufbau des Fensters und bei den figürlichen Kompositionen gegenüber den anderen Fenstern der Gründungszeit und schließt auf einen anderen Künstler); Dehio Franken 1979, S. 600, bzw. ²1999, S. 737 (Datierung nach Frenzel); Scholz 2004, S. 26f. (datiert um 1372/79 und betont die technischen und stilistischen Unterschiede gegenüber den anderen Sebalder Chorfenstern; schließt auf eine Werkstatt, die noch in den Traditionen der 1. Jahrhunderthälfte verwurzelt war); Weilandt 2007, S. 124, 292, 298, 583f. (stellt Überlegungen zum Personenkreis der Stifter und zum Bildprogramm an, das auf die benachbarten Verehrungszonen, den Stephansaltar mit dem Nebenpatrozinium des Hl. Georg sowie auf die dort verwahrten Reliquien verweist); Scholz 2007, S. 9, 44–47 (im Wesentlichen wie 2004; zuzüglich Überlegungen zur Auswahl der dargestellten Heiligen); Van treeck/Hör 2009, S. 38 (Hinweis auf ein spezifisches Schadensphänomen kraqueliert aufgerissener Konturmalerei).

Erhaltung: Unterschiede in der Maltechnik und gegebenenfalls des verwendeten Glassortiments bzw. brandspezifische Ursachen gegenüber dem Gros der Erstverglasung des Ostchores dürften für den insgesamt besseren Erhaltungszustand des Haller-Fensters verantwortlich sein. Die flächendeckenden rückseitigen Korrosionsschichten sind im Zuge der letzten Restaurierungen (namentlich durch Frenzel 1955/56) teilweise bis in die Gelschicht hinein abgetragen worden, doch obwohl partielle Kondenswasserspuren auf eine nach wie vor vorhandene Belastung durch Feuchtigkeit hinweisen, ist in der Zwischenzeit an den Glasoberflächen keine nennenswerte Neubildung von Verwitterungsprodukten zu verzeichnen. Dies dürfte daran liegen, dass die rückseitigen Oberflächen 1956 mutmaßlich einer flächigen Imprägnierung mit Polyester unterzogen worden waren[214]. Die Innenseiten der Gläser sind ebenfalls stark korrodiert, wobei die deckende, heute vielfach geminderte oder zur Gänze abgegangene Konturmalerei teilweise als Korrosionsschutz fungierte (ersichtlich an den im Negativ der verlorenen Konturen überdurchschnittlich gut erhaltenen Resten von Feuerschmelz an den weitgehend intakten Oberflächen). Im Zuge der Restaurierungsmaßnahmen von 1985/92 wurde die extrem gefährdete, aufgerissene und wie krakeliert wirkende Schwarzlotmalerei – Konturen und

menspatrone, nämlich die seiner Gemahlin und seiner drei Töchter im Fenster dargestellt sind.

211 Bereits Stromer 1979, S. 89, hatte anstelle des bei Frenzel genannten Bertold III., dessen Onkel Bertold I., den 1379 verstorbenen Gründer des Pilgrimspitals zum Heiligen Kreuz, als möglichen Mitstifter hervorgehoben; zu dessen Ehefrauen und Nachkommen vgl. Biedermann 1748, Tab. 102.B. Bertold I. war zumal nach dem Tod seines älteren Bruders Ulrich II. († 1357) und der Resignation seines jüngeren Bruders Franz I. aus dem Rat im Jahr 1360 von 1361–1376 ununterbrochen als amtierender älterer Bürgermeister im Rat vertreten.

212 Fleischmann 2008, II, S. 499.

213 Biedermann 1748, Tab. 96 (mit falscher Zählung Ulrich III.); vgl. Haller/Eichhorn 1969, S. 259–261 bzw. 248. Schließlich darf man noch an die restlichen drei Brüder Franz I. († 1371, ∞ Anna Siebar von Buttenheim, Tochter Elisabeth), Jakob († 1355, ∞ Anna Forstmeister) und Heinrich Haller († 1340, ∞ Elisabeth Nützel) erinnern.

214 Vgl. Van treeck/Hör 2009, S. 42.

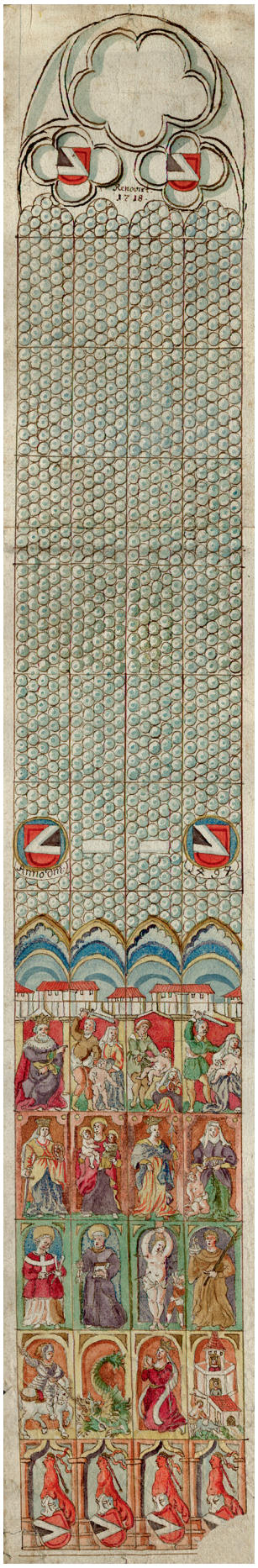


Fig. 78. Abzeichnung des Haller-Fensters in den *Monumenta Hallerianae* (Zustand 18. Jh. mit den bekrönenden spitzbogigen Gewölbeformen der Zeit um 1500). Großgründlach, Haller-Archiv.







Fig. 79–81. König Herodes aus dem Bethlehemitischen Kindermord. – Hl. Ursula. – Marter des Hl. Sebastian. Einzelfelder des Haller-Fensters (Fig. 82). Nürnberg, um 1379.

Halbtonmodellierung – in großem Umfang mit Paraloid B 72 in Tuluol bzw. Butylacetat gesichert. Diese erste Malschichtsicherung hat sich im Wesentlichen als stabil erwiesen, doch waren seither an vereinzelten Stellen weitere kleine Verluste festzustellen[215]. Die in der Zwischenzeit gelockerten Konturen mit aufstehenden Schollen wurden im Rahmen der letzten Konservierungsmaßnahmen 2003 wiederum mit Paraloid gefestigt. Punktuelle grobe Kaltretuschen mit schwarz eingefärbtem Epoxidharz, die 1955/56 von Frenzel vorgenommen worden waren, beschränkten sich auf die Ergänzung darstellerischer Details. Damals waren auch die zu großen Teilen noch bewahrten mittelalterlichen Bleinetze durchgehend durch eine Neuverbleiung ersetzt und gesprungene Gläser rückseitig doubliert worden. Bedauerlicherweise tilgte Frenzel auch die in einem Aquarell des 18. Jahrhunderts in den *Monumenta Halleriana* noch gut erkennbaren oberen Abschlüsse, die im Zuge der planmäßigen Verkürzung aller Fenster der Erstverglasung wohl kurz vor 1500 (1494?) mutmaßlich in der Hirsvogel-Werkstatt angefertigt worden waren (Fig. 78); die betreffenden Gläser sind seither verloren (vgl. Anm. 217).

215 Aufgrund dieses Schadensbildes hat man auf eine Kaltbemalung geschlossen, die möglicherweise zu Beginn des 20. Jh. zur Auffrischung der reduzierten Konturen aufgebracht worden sein könnte; vgl. Van treeck/Hör 2009, S. 38.

216 Weilandt 2007, S. 583f.

217 Tatsächlich hatten die Glasmaler im Zuge der Reduktionsmaßnahmen um 1500 (zwei dabei hinzugefügte Haller'sche Rundwappen in der 7. Zeile trugen das Datum 1494) in der 6. Zeile eine entsprechende Abschlusslösung mit Spitzbögen über allen vier Lanzetten umgesetzt, wie ein Aquarell des Fensters aus dem 18. Jh. (nach der Restaurierung von 1718) in den *Monumenta Halleriana* (fol. 75) im Haller-Archiv in Großgründlach belegt. Dass diese Lösung aber nicht aus dem Origi-

Rekonstruktion, ikonographisches Programm: Die aus Standfiguren und Szenen additiv zusammengesetzte Gesamtkomposition zeigt als übergreifende Szenen zuunterst den Kampf Georgs mit dem Drachen (2a–d) und als oberen Abschluss den Bethlehemitischen Kindermord (5a–d); dazwischen erscheinen in den Zeilen 3 und 4 die Standfiguren einzelner Heiliger: Vinzenz, Leonhard, Sebastian und Placidus(?) sowie Katharina, Anna Selbdritt, Ursula und Elisabeth. Wie im gegenüberliegenden Fenster der Eisvogel-Stiftung (nord IV) war das Bildprogramm auch hier durch die benachbarte Verehrungszone am Stephans- und Georgsaltar mitbestimmt[216]. Auch Reliquien bestimmter Heiliger, die im Altar aufbewahrt wurden, dürften, wie Weilandt vermutet hat, Anlass für deren Darstellung im Fenster gewesen sein. Dies trifft denn auch für alle aufgeführten Heiligen zu, doch ist zumindest bei den weiblichen Heiligen als ein weiteres Auswahlkriterium auf die Häufigkeit der Namen Katharina, Anna, Ursula und Elisabeth im Kreis der Stifterfamilie zu verweisen. Ob auch dem Hauptpatron des Stephanusaltars ein prominenter Platz im Fenster vorbehalten war, steht angesichts des stark dezimierten Scheibenbestandes nur zu vermuten.

Komposition, Farbigkeit: Im Unterschied zu den übrigen architektonisch gegliederten Fenstern der Erstverglasung ist im Haller-Fenster nicht ohne Weiteres davon auszugehen, dass im Zuge der Komprimierung um 1500 bevorzugt Architekturzeilen ausgeschieden worden waren. Die bekrönenden Bildarchitekturen des Fensters beschränken sich überall auf abgeschlossene Abbreviaturen kleiner verschachtelter Gehäuse über tragenden Stützen, die keiner Fortsetzung in der jeweils nächsten Fensterzeile bedürfen und vertreten diesbezüglich eine eher altertümliche Auffassung gegenüber den zeittypisch übergreifend konstruierten Turmarchitekturen der Parlerzeit. Höchstwahrscheinlich liegt hierin auch der Grund, weshalb als oberer Abschluss des verkürzten Fensters keine vergleichbar aufragenden Gewölberäume wie in den Fenstern der Stromer, Eisvogel, Tucher, Mendel, Schürstab, Behaim und Grabner erscheinen, sondern lediglich minimal in die 6. Fensterzeile ragende Turmspitzen[217].
Von der übergreifenden Szene des Drachenkampfs (2a–d) mit seiner asymmetrisch gebildeten architektonischen Rahmung abgesehen sind sämtliche Einzelfelder einheitlich gerahmt. Dabei werden die einfach gebildeten Architekturen von Zeile zu Zeile nur geringfügig modifiziert: In der Wappenzeile öffnen sich kleine Gewölbenischen von geringer Tiefe, getragen von schmalen gedrehten Säulchen und bekrönt



Fig. 82. Haller-Fenster, Chor n IV, 1–6a–d. Nürnberg, um 1379.

von einem flachen, genasten Kielbogenschluss; in der 3. Zeile sind es flach gedrückte Spitzbögen, die auf seitlichen Rechteckpfeilern ruhen, in der 4. rechteckig getreppte Abschlüsse, ebenfalls auf Rechteckpfeilern, beide Male ohne Gewölbe, und in der 5. und letzten figürlichen Zeile sind es wieder durchgehend flache gewölbte Nischen, doch ohne seitliche Stützen, sondern jeweils von einem gezackten Baldachin auf Konsolen bekrönt. Auch die Standflächen zeigen nur wenige Varianten: In den unteren zwei Zeilen sind es jeweils dreifarbig unterteilte Hügel, in der 3. und 4. Zeile mit Holzmaserung versehene, seitlich abgeschrägte Podeste, die die einzelnen Standfiguren tragen, und in der 5. Zeile ist es ein durchlaufendes Geschossgesims, dessen Profilkante durch halbrunde Vorsprünge aufgelockert wird. Aus diesem System der zeilenweise identisch gebildeten Gliederungselemente bricht allerdings die Scheibe der Marter des Hl. Sebastian aus, die demzufolge ursprünglich zu einer weiteren figürlichen Zeile gehört haben dürfte. In allen Zeilen sind die architektonischen Rahmen durch zwei quergestellte Zwerchhäuschen bzw. offene Loggien bekrönt.
Abgesehen von der Wappenzeile, die aus naheliegenden Gründen – dem dominanten Rot in Schild und Helmzier der Haller-Wappen – in allen vier Bahnen blaue Hintergründe besitzt, herrscht im Fenster ein regelmäßiger Farbwechsel von blauen und roten Gründen im Rhythmus a-b-a-b, wobei für die blauen Gründe in den Zeilen 2 und 3 kräftig dunkles Blauviolett, in den Zeilen 4 und 5 dagegen lichtes Himmelblau gewählt wurde. Die insgesamt kräftig bunte Farbstimmung resultiert aus der ausgewogenen Verteilung der Grundfarben bei relativ wenigen Zwischentönen; im Grunde handelt es sich um die gleiche begrenzte Farbpalette wie im gegenüberliegenden Eisvogel-Fürer-Fenster. In den Gewändern dominieren Grün (in zwei unterschiedlich hellen Oliv- bzw. Moostönen) und Rot, neben Hellblau, Violett und Purpurrosa. Gelbe und weiße Farbgläser bestimmen den architektonischen Rahmen der Stützen, Basen, Kapitelle und Bogenprofile und dienen darüber hinaus vor allem der Akzentuierung von Accessoires: den Attributen der Heiligen und anderen Gerätschaften, aber auch Haaren, Kronen und – neben grünen, hellblauen und roten – Nimben, nachgeordneten Gewandteilen wie Kopftüchern, Innenfuttern und Borten. Hellbraun und blasse Rosatöne schließlich begegnen in den Inkarnaten und wiederum im Bereich der Bildarchitektur.

Ornament: Die vegetabilen Hintergründe im Haller-Fenster vertreten ein ganz eigenes Repertoire, das in dieser Form in keinem anderen Sebalder Ostchorfenster ein zweites Mal begegnet. So verzichteten die Glasmaler – von einer einzigen Ausnahme in Feld 1b abgesehen – auf die ansonsten in der Nürnberger Glasmalerei der Zeit gebräuchlichen Rankengründe mit den verschieden geformten Nieren- oder Knollenblättern und brachten stattdessen Kleeblatt, Ahorn- bzw. Weinlaubranken, sowie eine lilienförmige und eine weniger markant stilisierte große rundblättrige Variante zum Einsatz (Muster X,55, 58, 60). Der Architektur applizierte Muster fehlen gänzlich.

Technik, Stil, Datierung: Auch die glasmalerische Ausführung unterscheidet sich sehr deutlich vom Rest der Sebalder Ostchorfenster. Die ausgeprägt konturbetonte Zeichnung mit präzise gesetzten, kalligraphisch behandelten und in der Strichstärke modulierenden, meist in spitzen Häkchen endenden Konturen ist vielfach abgewittert, lässt sich jedoch noch am Grad der Versiegelung der Glasoberflächen in ihrer Intensität rekonstruieren. Die besonderen zeichnerischen Merkmale deuten auf eine noch in den Traditionen der ersten Jahrhunderthälfte wurzelnde Werkstatt, die offenbar in Nürnberg und der Region zu dieser Zeit so kein zweites Mal vertreten ist. Gleichwohl begegnen bestimmte Motive wie die auffällig gezeichneten Knöchel der Hand des Herodes in der Szene des Bethlehemitischen Kindermords in ähnlicher Form etwa auch in den Chorfenstern der Stadtkirche von Hersbruck (um 1370/80), zu denen im Übrigen aber keine direkte stilistische Verbindung besteht[218]. Eher noch lassen sich Bezüge zu den wenigen Resten der Erstverglasung der Nürnberger Frauenkirche von 1350/60 herstellen. So begegnet etwa das Motiv der eingerollten Schnecke an der Thronstütze des Herodes (5a) als durchgängiges Element der Langpassrahmung in den betreffenden Scheiben wieder (vgl. Fig. 79, 329, 344). Aufgrund der ruinösen Erhaltung dieser Relikte muss man Aussagen zur Maltechnik mit gebührender Zurückhaltung bewerten. Dennoch erinnern die wenigen erhaltenen Spuren

nalbestand des 14. Jh. entwickelt worden sein kann, ist offensichtlich. Aus diesem Grunde wurde sie – wie beim Stromer-Fenster auch – später von Frenzel fatalerweise ausgeschieden und ging verloren. Überliefert sind sie nur noch in den Kriegsbergungsaufnahmen im Archiv des Corpus Vitrearum Deutschland/Freiburg i. Br.

218 Vgl. CVMA Deutschland X,1, 2002, I, Fig. 117. Insbesondere die Gewandmodellierung mit kurzen, nervös gesetzten Pinselstrichen unterscheidet die Hersbrucker Fenster jedoch fundamental von der Zeichentechnik im Haller-Fenster. Auch der Typenschatz ist insgesamt zu unterschiedlich, selbst wenn sich an vereinzelten Köpfen (den Frauen im Bethlehemitischen Kindermord) in der Binnenzeichnung der Gesichter, vor allem der Mundpartie und den Augen, Parallelen aufzeigen lassen.

219 Vgl. etwa CVMA Deutschland X,1, 2002, I, S. 12 (Muster X,8).

der Faltenzeichnung wie auch in den – wohl nach Befund – erneuerten Partien vielleicht nicht ganz von ungefähr an die oben charakterisierte Zeichentechnik im Haller-Fenster. Eine Rekrutierung der Kräfte aus dem für die glasmalerische Ausstattung der Frauenkirche tätigen Werkstattkreis wäre demzufolge durchaus erwägenswert. Die schlank proportionierten Figuren weisen ebenfalls zurück in die Zeit um und vor Mitte des 14. Jahrhunderts.
Nürnberg(?), um 1379.

Vorbemerkung zum Katalog: Die Bestandsdokumentation am Haller-Fenster wurde im Oktober 2003 in ausgebautem Zustand in der Nordsakristei von St. Sebald durchgeführt. Den Abbildungen liegen die damals angefertigten Neuaufnahmen von Rüdiger Tonojan zugrunde.

1a WAPPEN HALLER Fig. 82f., Abb. 104f.
H. 104,5 cm, B. 41 cm.
Erhaltung: Weitreichende Ergänzungen der Jahre 1955/56 betreffen nahezu die ganze untere Feldhälfte mit dem Wappenschild, den Helm, die Zier und größere Teile der rahmenden Architektur. Die Bemalung der originalen Partien ist extrem gemindert, stellenweise vollständig verloren, die Reste sind flächig mit Paraloid gesichert. Acht größere Gläser mit Sprüngen sind rückseitig doubliert.
Ikonographie, Komposition: Das Wappen des ratsfähigen Geschlechts der Haller zeigt in Rot einen schwarz gefüllten, schräglinken silbernen Sturzsparren; Helmzier: über dem grauen Helm mit roten Decken der rote Rumpf einer Mohrin mit langem Zopf, fliegender silberner Stirnbinde und weißem Ohrring. Rahmung mit einem genasten Kielbogen, in den Zwickeln schräg gestellte Zwerchhäuschen.
Ornament: Die nur noch in Spuren sichtbare Kleeblattranke des Hintergrundes war in dieser Form besonders um die Mitte des 14. Jh. in Gebrauch[219].
CVMA RT 13052

1b WAPPEN HALLER Fig. 82f., Abb. 104f.
H. 106,5 cm, B. 39,5 cm.
Erhaltung: Erneuert sind große Teile des Schildes, der Helm und Teile der Decken, zudem vereinzelte Reparaturen im Randbereich, teilweise mit alten Flickstücken. Die spärlichen Reste originaler Bemalung wurden 1997 nachgesichert. Wenige kleine Doublierungen.
Ikonographie, Komposition: Wie 1a.
Ornament: Die stark beriebene Blattranke mit kurvierten Nierenblättern, die in verschiedenen Varianten und Größen zu den am weitesten verbreiteten Hintergrundmustern der Zeit in der süddeutschen Glasmalerei gerechnet werden darf, steht in der andersartigen vegetabilen Ornamentik des Haller-Fensters gleichwohl vereinzelt da.
Technik: Das weiße Auge der Mohrin ist aus dem roten Überfangglas innenseitig ausgeschliffen.
CVMA RT 13053

1c WAPPEN HALLER Fig. 82f., Abb. 104f.
H. 106 cm, B. 39,7–40,5 cm.
Erhaltung: Wiederum wurden große Teile des Wappens und der Helmzier sowie Bodenhügel und Kielbogenrahmung erneuert. Bemalungsreste gesichert. Ein rundes Dutzend gesprungene Gläser wurde rückseitig doubliert.
Ikonographie, Komposition: Wie 1a.
Ornament: Kleeblattranke (Muster X,60)
Technik: Ausschliff wie in 1b.
CVMA RT 13054

1d WAPPEN HALLER Fig. 82f., Abb. 104f.
H. 105 cm, B. 38,8–39,3 cm.
Erhaltung: Unter den Feldern der Wappenzeile das am stärksten erneuerte; bis auf eine Reparatur des 19. Jh. im Kielbogen gehen sämtliche Ergänzungen auf die Werkstatt Frenzel zurück. Großflächig mit brauner Kaltbemalung abgedeckte Partien der Rückseite (mit Acrylfarbe). Mehrere doublierte Gläser.
Ikonographie, Komposition: Wie 1a.
CVMA RT 13055

2a–d DRACHENKAMPF DES HL. GEORG
Fig. 82, 84, Abb. 104f.
H./B.: a: 107,5–107/39,5–40, b: 109–108,5/39,3, c: 106,8–105,5/39–39,5, d: 107,5/40,5 cm.
Erhaltung: Überwiegend originale Glassubstanz. Abgesehen von einigen Partien im Drachenkörper beschränken sich die Ergänzungen in den drei linken Feldern auf den Rand- und Hintergrundbereich; in Feld 2d sind umfangreichere, zum Teil sehr unsensible Reparaturen Frenzels zu verzeichnen. Die Bemalung ist weitgehend abgewittert. Lediglich in den beiden Mittelfeldern haben sich punktuell Reste der Konturzeichnung, so etwa in den Drachenflügeln, im Felsenboden, in Kleid, Gesicht und Krone der Königstochter und im roten Rankengrund in 2b besser erhalten. Gleichmäßig verteilte Doublierungen besonders in den in beiden Feldern 2a und b.



Fig. 83. ES Chor s IV, 1a–d. M 1:20

Ikonographie, Komposition: Die apokryphe Georgsgeschichte der *Legenda aurea* berichtet von einem giftigen Drachen, der die Stadt Silena in Lybien mit seinem Pesthauch bedrohte und nur durch tägliche Vieh- und Menschenopfer zu besänftigen war[220]. Als die Auslosung der Opfer schließlich auf die Königstochter fiel, erschien als Retter der Hl. Georg, der das Untier mit Gottes Hilfe im Kampf bezwang. Die über vier Scheiben ausgedehnte Komposition zeigt links den geharnischten Heiligen zu Pferd, im Zentrum den vom tödlichen Stoß der Lanze getroffenen Drachen und daneben die um Hilfe flehende Königstochter, um die der Kampf tobt. In der äußersten rechten Fensterbahn sieht man das Königspaar, das aus den Fenstern der Stadtbefestigung von Silena das Drama vor den Stadtmauern verfolgt. Die kleine Gestalt zu Füßen des Stadtturms, die ein Lasttier vor sich her treibt, scheint indessen nicht mehr als eine genremäßige Zutat der Szene zu sein. Die im Maßstab ersichtlich zu groß ausgefallene Figur der Königstochter könnte auf ein Vorbild verweisen, das das Geschehen – wie vereinzelt – in räumlicher Staffelung arrangierte, wobei das vorgesehene Opfer im Vordergrund, der Drachenkampf und die Beobachter auf der Stadtmauer hingegen im Mittel- und Hintergrund angesiedelt waren[221]. Eine recht verwandte Komposition, insbesondere für die Gestalt des Drachen, hat sich in dem ausführlichen Georgszyklus auf Schloss Neuhaus (Jindrichuv Hradec) in Böhmen vom Anfang des 14. Jh. erhalten[222].
Georg wurde als Konpatron am benachbarten Stephansaltar verehrt, wodurch sich die Wahl seiner prominenten Darstellung im Fenster erklärt.
Ornament: Hinter dem Drachen eine stilisierte großblättrige Ranke (Muster X,55).
Technik: Rückseitige Musterung mit aus dem Halbton ausradierten Kreisen und Punkten im roten Kleid der Königstochter.

CVMA RT 13056–13059, Großdias RT 03/62–65

3a HL. DIAKON (VINCENTIUS?) Fig. 82, 84, Abb. 104f.
H. 106,5 cm, B. 39,5 cm.
Erhaltung: Ergänzungen vor allem des 19. Jh. betreffen ausschließlich den architektonischen Rahmen. Das Binnenbild hat seine originale Glassubstanz komplett bewahrt. In Albe und Dalmatik des heiligen Diakons sind noch hinreichende Reste der Konturzeichnung erhalten. Die Kleeblattranken des Hintergrunds sind dagegen weitgehend abgewittert. Die auf Kante geklebten Sprünge im Kopf des Heiligen sind rückseitig mit grauer Acrylfarbe retuschiert. Ein kleines gesprungenes Glas rückseitig doubliert.
Ikonographie, Komposition: Der Heilige im Habit des Diakons wird in der lokalen Literatur mit dem aus Huesca in Aragonien als Spross einer adligen Familie gebürtigen Vincentius, dem Erzdiakon des heiligen Bischofs Valerius von Zaragoza identifiziert, der im Jahr 304 im Zuge der Diokletianischen Verfolgung das Martyrium erlitt. Freilich lassen sich die Attribute Buch und Zange nicht ohne Weiteres auf den Genannten beziehen, der in der Regel durch einen Mühlstein, einen Raben oder einen Feuerhaken gekennzeichnet wird[223]. Allenfalls auf die Tortur mit eisernen Kämmen, eine unter vielen Martern, die dem Heiligen widerfuhren[224], könnte das dargestellte Werkzeug in seinen Händen gedeutet werden. So wird auch im rund ein Jahrhundert älteren Märtyrerfenster des Freiburger Münsters (um 1270/75) die Marter des Heiligen mit einer Zange dargestellt[225].
Als Alternative käme auch eine Identifizierung mit dem Hl. Baldomerus (Galmier) in Betracht, seines Handwerks Schlosser, der im 7. Jh. unter Bischof Gaudericus von Lyon zum Subdiakon geweiht worden war und stets in der liturgischen Tracht eines solchen mit Tunicella, dem dalmatikartigen Obergewand, sowie mit dem individuellen Attribut der Zange dargestellt wird[226].
Während jedoch das Fest des Hl. Vincentius bis um 1500 am benachbarten Stephansaltar gefeiert wurde[227], taucht der Name des Hl. Baldomerus nicht einmal unter den zahlreichen Reliquien des Altars auf.
Ornament: Hintergrund mit Kleeblattranken (Muster X,60).

CVMA RT 13060

3b HL. LEONHARD Fig. 82, 84, Abb. 104f.
H. 105 cm, B. 38,8–39,5 cm.
Erhaltung: Wesentliche Partien der Figur, des Rankengrundes und der Rahmung wurden bereits im 19. Jh. bzw. erneut im Rahmen der Nachkriegsrestaurierung ergänzt. Die Bemalung ist weitestgehend verloren, wobei die ehemalige Schutzfunktion der Konturen an den betreffenden Oberflächen im Negativ deutlich wird.
Ikonographie, Komposition: Leonhard erscheint wie üblich als Abt in ungegürteter Flocke, in der Linken ein Buch und als persönliches Attribut in der Rechten die Kette mit Schloss, die ihn als Nothelfer der Gefangenen kennzeichnet[228]. Im Unterschied zur Darstellung des Heiligen im Eisvogel/Fürer-Fenster (n IV, 4b) ist Leonhard als untersetzte, stämmige Figur gegeben und durch die Wendung nach links auf seinen Nachbarn, den heiligen Diakon bezogen.
Ornament: Hintergrund mit einer stilisierten großblättrigen Ranke (Muster X,55).

CVMA RT 13061

3c MARTER DES HL. SEBASTIAN Fig. 81f., 84, Abb. 104f.
H. 106 cm, B. 39 cm.
Erhaltung: Abgesehen vom Lendentuch konzentrieren sich die erneuerten Partien auf den Randbereich. Die Ergänzungen des 19. Jh. wurden von Frenzel 1955/56 teilweise überarbeitet bzw. mit einer künstlich aufgespritzten Patina versehen. Die hellbraunen Inkarnatgläser sind auch innenseitig flächig korrodiert. Die Bemalung ist durchgehend stark berieben; Reste der Konturzeichnung wurden mit Paraloid großflächig gesichert. Vereinzelt rückseitig doublierte Gläser.
Ikonographie, Komposition: Als Offizier der Leibwache Diokletians wurde Sebastian wegen seines Bekenntnisses zum Christentum mit Pfeilen gemartert, auf dem Richtplatz für tot gehalten und liegen gelassen, von der Witwe eines Märtyrers wieder gesund gepflegt, daraufhin mit Keulen erschlagen und in die Cloaca Maxima geworfen. Der Leichnam wurde gebor-

220 Benz ^{9}1979, S. 300–306.
221 Ein prominentes, wenngleich nur mehr in einer Nachzeichnung des 17. Jh. überliefertes Beispiel wäre etwa Simone Martinis Drachenkampf in Notre-Dame des Doms in Avignon (Meiss 1967, II, Abb. 401).
222 Vgl. Sigrid Braunfels-Esche, Sankt Georg. Legende – Verehrung – Symbol, München 1976, S. 54 mit Abb. 48.
223 Braun 1943, Sp. 721–724; LCI, VIII, 1976, Sp. 568–572 (Lieselotte Schütz).
224 Vgl. Benz ^{9}1979, S. 138.
225 Vgl. Becksmann 2010, I, S. 182f. und Fig. 152.
226 Braun 1943, Sp. 112f.
227 Weilandt 2007, S. 292 und 574.
228 LCI, VII, 1974, Sp. 394–398 (Josef Dünninger).

gen und von der Christin Lucina »ad catacombas« bestattet[229]. Sebastian wurde in Nürnberg regelmäßig zu den Vierzehn Nothelfern gezählt und insbesondere als Pestheiliger verehrt. Seine Darstellung als nackter, lediglich mit Lendentuch bekleideter jugendlicher Märtyrer hat nördlich der Alpen erst im 15. Jahrhundert zunehmend Verbreitung gefunden, wenngleich sich ältere Vorläufer schon um 1300 finden lassen[230]. In jedem Fall haben wir im Haller-Fenster eines der frühen Bildbeispiele dieses Typs im süddeutschen Raum vor uns. Der Heilige ist an Armen und Beinen an eine Säule gefesselt und von einer Aureole von Pfeilen gespickt. Auf dem Kopf trägt er, wie auch sonst gelegentlich, eine Art Barett, hier mit pelzbesetzter Krempe. Zu seinen Füßen sieht man die kleinen Gestalten zweier Schergen mit Armbrust und Bogen.
Ornament: Hintergrund mit Kleeblattranke.

CVMA RT 13062

3d HL. MÄRTYRER Fig. 82, 84, Abb. 104f.
H. 106 cm, B. 39 cm.
Erhaltung: Geringfügige Ergänzungen des 19. Jh. im Randbereich, teilweise von Frenzel überarbeitet. Die Malerei ist weitgehend verloren; Reste der konturbetonten Zeichnung im Kopf des Heiligen und im unteren Teil des hellblauen Mantels. Drei kleine Gläser rückseitig doubliert.
Ikonographie, Komposition: Der durch die Palme in der Linken als Märtyrer ausgezeichnete, jugendlich bartlos dargestellte Heilige ist in herrschaftliche Gewänder gekleidet: über der knöchellangen Tunika und gelben Schuhen in einen hellblauen Mantel mit breitem Pelzkragen. Das Attribut der Weltkugel mit Kreuz in der Rechten passt zum Hl. Stephan von Ungarn, der jedoch weder das Martyrium erlitten hat, noch jemals ungekrönt erscheint. Die im Kurzinventar vertretene Identifizierung mit dem Hl. Placidus ist freilich ebenso wenig nachzuvollziehen, da Placidus als Schüler des Hl. Benedikt stets im Ordensgewand der Benediktiner dargestellt wurde[231].
Ornament: Hintergrundmuster wie in 3b.

CVMA RT 13063

4a HL. KATHARINA Fig. 82, 84, Abb. 104, 106
H. 104 cm, B. 39,5 cm.
Erhaltung: Rechter Rand, Krone der Heiligen und unteres linkes Eck geringfügig ergänzt. Die Reparaturen des 19. Jh. wurden von Frenzel mit einem schmierigen Überzug abgedeckt. Die Bemalung der originalen Partien ist in außergewöhnlich umfangreichen Resten erhalten geblieben. Gut lesbar sind die kalligraphisch behandelten Konturen insbesondere im

229 Braun 1943, Sp. 642–649; LCI, VIII, 1976, Sp. 318–324 (Peter Assion).
230 Zu erwähnen wäre etwa der Märtyrerfries auf der Nordwand der Konstanzer Dominikanerkirche (Alfred Walz, Die mittelalterlichen Wandgemälde der ehemaligen Dominikanerkirche in Konstanz. Ikonographische und stilistische Untersuchungen, Frankfurt/M. u.a. 1989, Abb. 49), der seinerseits nicht ohne Anregungen durch nordfranzösische Vorbilder wie den Märtyrerzyklus in der Oberkapelle der Sainte-Chapelle in Paris von vor 1248 zu verstehen ist (ebenda Fig. 252). Auch im Märtyrerfenster nord II der Esslinger Stadtkirche St. Dionys um 1300 wird Sebastian nur mit dem Lendenschurz bekleidet an einen Pfahl gefesselt den Bogenschützen ausgeliefert (CVMA Deutschland I,1, 1958, Abb. 87).
231 Kurzinventar ²1977/82, S. 142; so auch bei Stromer 1979, S. 89, und noch mit Fragezeichen bei Scholz 2007, S. 44.

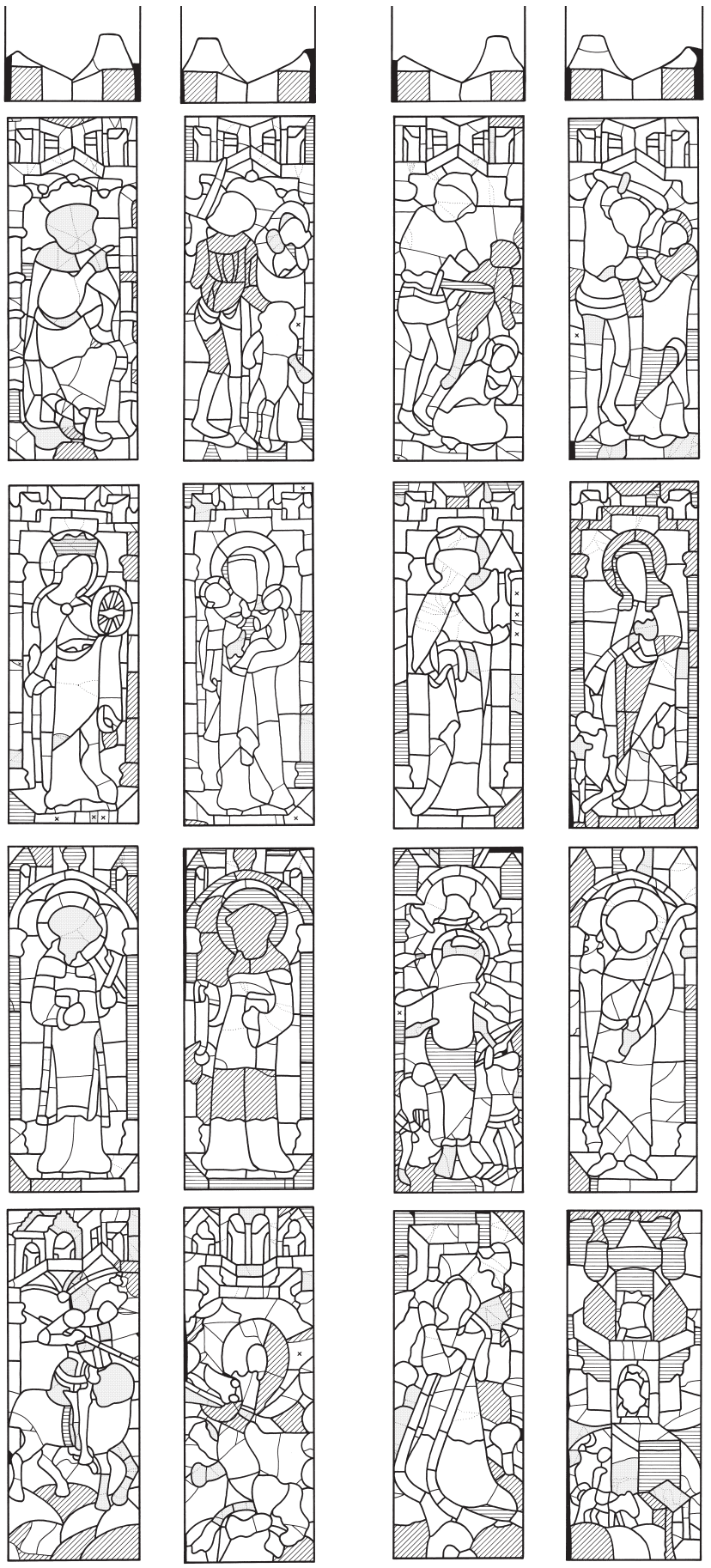


Fig. 84. ES Chor s IV, 26a–d. M 1:20

roten Mantel, im Gesicht und im Rankengrund (großflächig mit Paraloid gefestigt). Drei rückseitig doublierte Gläser.
Ikonographie, Komposition: Die Attribute Schwert und Rad verweisen auf das Martyrium der Hl. Katharina von Alexandrien, die nach der von Engeln vereitelten Räderung unter Kaiser Maxentius enthauptet wurde[232]. Die schlanke, etwas ungelenk präsentierte Gestalt mit dem einseitig gerafften Mantel und dem groß proportionierten Kopf scheint noch der ersten Jahrhunderthälfte verpflichtet, wie ein Vergleich mit der Standfigur der gleichen Heiligen an der Katharinenkapelle des Straßburger Münsters (um 1340/45) bezeugen kann. In die gleiche Richtung weist auch die fein plissierte Faltengebung im Untergewand der Hl. Ursula (4c), die noch weiter zurückreichende Eindrücke oberrheinischer Kunst zu verarbeiten scheint.
Ornament: Rankengrund mit einer Mischung aus Eichen- und Feldahornblättern.
Technik: In den besser erhaltenen Partien der Bemalung sind vereinzelt schroff gesetzte Kreuzschraffuren zur Modellierung der Schatten zum Einsatz gebracht.

CVMA RT 13064, Großdia RT 03/66

4b HL. ANNA SELBDRITT Fig. 82, 84, Abb.104, 106
H. 105,2 cm, B. 39 cm.
Erhaltung: Im Randbereich minimal ergänzt. Bemalungsverluste vor allem in den Köpfen und im Hintergrund. Im moosgrünen Mantel der Hl. Anna sind die Konturen noch überdurchschnittlich gut erhalten. Kaum doublierte Gläser.
Ikonographie, Komposition: Das Andachtsbild der stehenden Hl. Anna Selbdritt vertritt den in der Nürnberger Glasmalerei auch in späterer Zeit am meisten verbreiteten Typus, mit den gleichgewichtig ausponderierten kleinen Gestalten der Jungfrau Maria und des Jesusknaben auf beiden Armen Annas, die ihr gewissermaßen attributhaft beigegeben sind[233]. Nahezu unverändert wird dieser Typus über 100 Jahre später in der dürerzeitlichen Glasmalerei wieder aufgegriffen[234].
Ornament: Rankengrund mit efeuartigen Blättern.

CVMA RT 06/044

4c HL. URSULA Fig. 80, 82, 84, Abb. 104, 106
H. 106–106,3 cm, B. 39,5 cm.
Erhaltung: Ergänzungen des 19. Jh. beschränken sich wiederum auf den architektonischen Randbereich. Innerhalb des Haller-Fensters ist die Bemalung im vorliegenden Feld mit am besten erhalten geblieben. Verluste sind vorzugsweise im Rankengrund und im violetten Mantel zu verzeichnen, während Kopf, Untergewand und Rahmenarchitektur noch umfangreiche Konturen aufweisen. In der Figur zahlreiche auf Kante geklebte Sprünge; wenige Gläser rückseitig doubliert.
Ikonographie, Komposition: Mit ihrem eng anliegenden, über der Hüfte gegürteten Untergewand, dem offen herabfallenden, nur über der Brust von einer Agraffe zusammengehaltenen Mantel, der Krone und einem überdimensionierten Pfeil als persönliches Attribut und Hinweis auf ihr Martyrium und das ihrer 11000 Gefährtinnen durch die Hunnen vor Köln[235] geht die Gestalt Ursulas offensichtlich auf ein älteres Vorbild zurück, das dem berühmten Fenster in St. Kunibert in Köln von 1220/30 nicht unähnlich gewesen sein muss . Etwas befremdlich für die weibliche Heilige erscheint die halblange Pagenfrisur, die wohl einer missverstandenen Vorlage anzulasten ist.
Ornament: Hintergrund mit Kleeblattranke.

CVMA RT 13066, Detail RT 13076, Großdia RT 03/67

4d HL. ELISABETH VON THÜRINGEN
Fig. 82, 84, Abb. 104, 106
H. 106,5 cm, B. 39 cm.
Erhaltung: Die architektonische Rahmung ist nahezu vollständig, die Figur der Heiligen zu großen Teilen ergänzt. Allerdings ist aufgrund der späteren Überarbeitung nicht mehr durchgängig zu entscheiden, wo noch Ergänzungen des 19. Jh. vorliegen und an welchen Stellen Frenzel diese ersetzt oder nur mit Kaltbemalung abgedeckt hat (insbesondere beim Kopftuch Elisabeths und im Rahmen oben finden sich zweifelhafte Partien). In der Glassubstanz original sind der Bettler und der Rankengrund. Die Bemalung der mittelalterlichen Gläser ist weitgehend abgewittert und nur noch im Negativ zu erkennen. Reste von Konturzeichnung im Kopf des Bettlers.
Ikonographie, Komposition: Der kniende lahme Bettler zu Füßen der Hl. Elisabeth ist eines der gebräuchlichen persönlichen Attribute der Heiligen und steht für die heroische Mildtätigkeit, die die Landgräfin von Thüringen während der großen Hungersnot der 1220er Jahre ihren bedürftigen Untertanen hatte zuteil werden lassen[236]. Deuten wir die Gegenstände in ihrer Linken richtig, so handelt es sich um mehrere spitze Brote, deren sie eines dem Bettler reicht, auch dies neben der Speisung der Hungrigen und der Verteilung von Almosen die am häufigsten dargestellte Form ihres karitativen Wirkens.
Ornament: Hintergrund mit einer stilisierten großblättrigen Ranke (wie 3b und d).

CVMA RT 13067

5a–d BETHLEHEMITISCHER KINDERMORD
Fig. 79, 82, 84, Abb. 104, 106–109
H./B.: a: 105,5/39,5, b: 106/39–39,5, c: 106/39, d: 105/38,5–39,5 cm.
Erhaltung: Während das äußere linke Feld 5a bis auf wenige kleine, gleichmäßig verteilte Ergänzungen im Randbereich seine originale Glassubstanz weitestgehend bewahrt hat, weisen die Felder 5b–d jeweils größere Reparaturen im Kern der Dar-

232 Braun 1943, Sp. 413–418; LCI, VII, 1974, Sp. 289–297 (Peter Assion).
233 Hierzu immer noch grundlegend P. Beda Kleinschmidt, Die Hl. Anna. Ihre Verehrung in Geschichte, Kunst und Volkstum, Düsseldorf 1930, S. 217–251, hier bes. S. 219.
234 Hierzu Scholz 1991, S. 218–226.
235 LCI, VIII, 1976, Sp. 521–527 (Gaynor Nitz). Ausführlich Frank Günter Zehnder, Sankt Ursula. Legende – Verehrung – Bilderwelt, Köln 1985.
236 Elisabeth von Thüringen – eine europäische Heilige, Kat. Ausst. Wartburg/Eisenach 2007, hrsg. von Dieter Blume und Matthias Werner, Petersberg 2007; siehe auch Otto Gerhard Oexle, Armut und Armenfürsorge um 1200, in: Sankt Elisabeth. Fürstin – Dienerin – Heilige, Kat. Ausst. Marburg 1981/82, Sigmaringen 1981, S. 78–100, hier bes. S. 90–93.
237 Das betreffende Altarretabel ist von Weilandt 2009, S. 196–220, überzeugend mit dem ersten Hochaltar der Nürnberger Frauenkirche identifiziert worden, wobei die ungewöhnliche Auswahl der Szenen schlüssig mit dem Reliquienbesitz und den besonderen Festgewohnheiten der Kirche begründet wurde; unter dem Reliquienschatz der Frauenkirche befand sich auch *der unschuldigen kindlein ein ganz heuptlein* (ebd. S. 202).
238 Frenzel 1954, Anhang.
239 Biedermann 1748, Tab. 493; Stromer 1979, S. 84f.; zuletzt Fleischmann 2008, II, S. 1004–1006.
240 Weilandt 2007, S. 124, 708f.

stellung auf: Diese betreffen insbesondere das schmutzig gelbe Wams des Soldaten in 5b, das mit violettem Glas und amorphem Überzug von Frenzel recht unsensibel ergänzte Kind in 5c sowie mehrere größere Flicken in Grund und Gewändern in 5d. Die Bemalung der mittelalterlichen Gläser ist in allen vier Feldern noch in relativ umfangreichen Resten erhalten geblieben. Vor allem die deckenden Schwarzlotpartien in den Rankengründen und die etwas spröde anmutende Konturzeichnung in den Köpfen sind im Vergleich wesentlich weniger abgewittert als sonst im Fenster (Abb. 108f.). Gut ablesbar ist auch die für das Haller-Fenster charakteristische Zeichentechnik in den Gewändern, hier in erster Linie im roten Mantel des Herodes (Abb. 107). Die Schutzfunktion der Kontur für das rote Überfangglas wird an den flächig korrodierten Glasoberflächen dazwischen deutlich. An mehreren Stellen der Außenseite sind starke Ablaufspuren von Kondenswasser zu beobachten. Rückseitig doublierte Gläser in größerer Anzahl nur in 5a.
Ikonographie, Komposition: Die Szene der Ermordung aller Knaben von Bethlehem auf Befehl des Königs Herodes (Mt 2, 16–18) überspannt – wie der Drachenkampf des Hl. Georg in der zweiten Zeile – in vier Einzelfeldern die gesamte Fensterbreite und ist allein dadurch als wesentlicher ikonographischer Bestandteil im Bildprogramm des Haller-Fensters besonders ausgezeichnet. Die Potenzierung des grauenvollen Geschehens durch die schiere Aneinanderreihung mehr oder minder wiederholter Einzelbilder wütend mordender Soldaten, von Schwertern durchbohrter Kinderleiber und klagender Mütter in den Feldern 5b–d gemahnt an Vorbilder in der Portalskulptur, bildet gleichwohl die Ausnahme in der zeitgenössischen Ikonographie. Allein der dem Geschehen zugewandte thronende Herrscher Herodes, der den Soldaten mit der erhobenen Rechten den Mordbefehl erteilt, findet sich so oder ähnlich in zahlreichen Bildbeispielen der Zeit, von den Fassungen Meister Bertrams im Grabower und im Buxtehuder Altar bis zu dem Flügelbild eines Nürnberger Marienaltars um 1400 im Germanischen Nationalmuseum[237].
Ornament: Alle vier Scheiben zeigen einen anderen Rankengrund: 5a: mit Ahorn- oder Weinblättern (wie 4a); 5b: mit stilisierten lilienförmigen Blättern; 5c: mit Kleeblättern; 5d: mit großen stilisierten Blättern (wie 3b).

CVMA RT 13068–13071, Details RT 13077–13083
Großdias RT 03/68–71, Detail RT 03/72

6a–d TURMSPITZEN Fig. 82, 84, Abb. 104

H./B. (jeweils ganze Felder einschließlich der Blankverglasung mit Rundscheiben): a: 108/41, b: 107,5/41, c: 108/41, d: 107,5/42 cm.
Erhaltung: Entgegen den Angaben der Restaurierungsdokumentation von 1985/92 sind die roten Gläser der Ziegeldeckung weitgehend alte Glassubstanz. Allein die quadratischen Anschlussgläser sind überall ergänzt.
Ikonographie, Komposition: Der um 1500 – genauer nach dem inschriftlichen Datum der ehedem in Zeile 7 befindlichen Rundwappen mutmaßlich 1494 in der Hirsvogel-Werkstatt – neu geschaffene Abschluss des verkürzten Fensters auf Höhe der 6. Zeile wurde im Zuge der Nachkriegsrestaurierung 1955/56 von Frenzel entfernt und ist seither verloren. Auf den alten Erhaltungsschemata der seinerzeitigen Maßnahme sind die betreffenden spitzbogigen Abschlüsse, die auch das erwähnte Aquarell der Haller'schen Monumenta (Fig. 78) und die Kriegsbergungsaufnahmen zeigen, noch im Bleiriss nachgewiesen[238].

CVMA RT 13072–13075

CHORFENSTER nord V (TUCHER-FENSTER) Fig. 85f., 88, 90, Abb. 110–114

Lichtes Gesamtmaß: H. ca. 15 m, B. ca. 2,30 m.
Vierbahniges Fenster von zwölf Zeilen und vier Kopfscheiben, gruppiert zu zwei mal zwei Lanzetten. Maßwerkbekrönung mit zwei stehenden Dreipässen über den Doppellanzetten und einem großen bekrönenden Bogendreieck, darin eingeschrieben drei gestapelte, liegende, spitzblättrige Dreipässe. Das Fenster umfasst 48 Rechteckfelder, vier genaste spitzbogige Kopfscheiben, fünf Dreipässe sowie drei große und zehn kleinere Zwickel. Heute sind nur noch die unteren sieben Zeilen des Fensters mit Glasmalereien gefüllt.

Gesamtaufnahme: CVMA RT 06/045; Montage: G-W 1990/2

Das Fenster ist eine Stiftung des im Januar 1379 beim Kirchgang jäh verstorbenen langjährigen Bürgermeisters und zeitweiligen Kirchenpflegers von St. Sebald, Berthold I. Tucher, und seiner zweiten Gemahlin Anna geb. Pfinzing († 1381)[239]. Terminus post quem der Stiftung ist das Jahr ihrer Vermählung 1365, doch bereits im Jahr 1364, mit der Beisetzung seiner verstorbenen ersten Frau Elisabeth von Mayenthal im gleichen Wandfeld neben dem Nikolausaltar, hatte der Stifter sich den zugehörigen Fensterplatz gesichert[240].

Bibliographie: Würfel 1766, S. 23 (erwähnt Wappen der Tucher und Pfinzing); Mayer 1831, S. 36 (kurze Beschreibung des Dargestellten; nennt als Stiftungsdatum die Jahre 1364 und 1365); Rettberg 1854, S. 44 (Erwähnung des Fensters mit »Darstellungen aus der Leidensgeschichte und knienden Stiftern 1365«); N.N., Die Pflege der Glasmalerei und ihre Wiederentdeckung in Nürnberg, in: Album des literarischen Vereins in Nürnberg 1860, S. 237–256, hier S. 241f. (dilettantische Beschreibung der Technik und vermeintlicher Mängel in Komposition und Farbigkeit des Tucher-Fensters als Vetreter eines noch vor der Blüte stehenden Entwicklungsgangs); Sighart 1863, S. 413 (nennt allein

das Tucher-Fenster mit Namen als das bedeutendste von drei prachtvollen Fenstern, die zwischen 1365 und 1394 für St. Sebald ausgeführt worden seien); Lochner 1873, S. 90, Übersichtstafel Nr. 21 (verzeichnet das »Tuchersche Fenster 1364–65«); Detzel 1885, S. 50f. (nennt wiederum 1365 als Jahr der Fensterstiftung und beschreibt die Darstellungen detailliert); Thode 1891, S. 37, 74 (sieht u.a. im Tucher-Fenster Bezüge zu dem um 1420 entstandenen Imhoff-Altar in St. Lorenz, den er Meister Berthold zuschreibt, und bezweifelt demzufolge das Stiftungsdatum 1364/65, das ihm schwerlich mit dem Stil der Kompositionen vereinbar scheint); Oidtmann 1907, S. 39f. (beschreibt das Fenster detailliert und würdigt insbesondere die für jene Zeit 1364/65 großartig angelegte Gruppe der Kreuzigung; vermerkt, dass das Fenster mehrfach restauriert wurde); Hoffmann 1912, S. 18of. (datiert in Anlehnung an die Baugeschichte des Ostchors 1372–1379, die Wappen indessen etwa 1550); Fritz Burger, in: Burger/Schmitz/Beth 1917, S. 282 (spricht von der »jeder Regel spottenden kühnen malerischen Anlage« und »imaginären Raumweite«); Kautzsch 1931, S. 14f., 20f., 29, 45, 57 (wiederholte Erwähnung im Rahmen der morphologischen Untersuchungen zur Entwicklung der Glasmalerei in Nürnberg und Franken hinsichtlich Körperform, Raumform, Kraftformen, Lichtform und Farbe; hebt u.a. die dramatische Erzählweise hervor); Frenzel 1954, S. 6f., 22f., 69–71, Kat. S. 16–20 (datiert das Fenster mit Hinweis auf das Todesjahr der Anna Pfinzing auf »vor 1381« und ordnet es zusammen mit den überaus disparaten Fenstern der Fürer, Geuder, Haller, Grundherr und Stromer seinem vermeintlichen »2. Sebalder Kreis« zu); Kurzinventar 1961 bzw. ²1977/82, S. 139 bzw. S. 142f. (Auflistung der einzelnen Scheiben; Datierung wie 1954); Grote 1961, S. 56 (Erwähnung als Stiftung Berthold Tuchers); Schwemmer 1962, S. 55 (gibt den Hinweis auf wiederholte Instandsetzungsarbeiten am Tucher-Fenster seit 1555, u.a. die Reinigung mit Pottasche 1657 durch den Glasmaler Johann Schaper); Stromer 1979, S. 84f. (Datierung 1381 in Anlehnung an Frenzel; gibt Hinweise auf das Mäzenatentum der Tucher besonders im 15. Jh.); Dehio Franken 1979, S. 600, bzw. ²1999, S. 737 (Datierung nach Frenzel); Weiss 1984, S. 13f., Nr. 18 (teils fehlerhafte Überlieferung der Inschriften nach Frenzel 1954); Scholz 2004, S. 26f. (kurze Auflistung der Stifterdaten und der dargestellten Themen; Datierung vor 1379 und Hinweis auf möglichen Werkstattzusammenhang mit dem Mendel-Fenster nord VI); Weilandt 2007, S. 126, 708f. (bezieht das Bildprogramm der Passion Christi ebenso wie das des gegenüberliegenden Schürstab-Fensters süd V in einer Achse auf den Hochaltar); Scholz 2007, S. 48f. (im Wesentlichen wie 2004; zuzüglich Überlegungen zur Rekonstruktion des ursprünglichen Bildprogramms; Datierung spätestens 1379); Fleischmann 2008, II, S. 1006 (Erwähnung des Fensters als Stiftung Bertolds I. Tuchers und seiner Frau Anna Pfinzing, vor 1381).

Erhaltung: Das Fenster, das im Lauf der Jahrhunderte wiederholt reparaturbedürftig gewesen war (s. Reg. Nr. 23, 25f., 34–37, 40), wurde 1862/63 durch die Werkstatt Kellner in den figürlichen Teilen, vor allem den Köpfen, massiv ergänzt und hat im Übrigen seine originale Bemalung so gut wie vollständig verloren. Die beiden Wappen der Stifterzeile waren bereits 1572 durch den Glasmaler Hans Stain vollständig neu angefertigt worden; im gleichen Anlauf hatte man das Fenster durch den Glaser Hans Bostel ausheben und reinigen sowie die gebrochenen Butzen ausbessern lassen (s. Reg. Nr. 25). Besonderen Schaden an den Malschichten dürfte indessen erst die Reinigung des Fensters mittels 8 Pfund Pottasche durch den Glasmaler Johann Schaper in den Jahren 1657/58 angerichtet haben (vgl. Reg. Nr. 33)[241]. Im Zuge der Nachkriegsrestaurierung von 1954–56 wurden die relativ glatten Ergänzungen des 19. Jahrhunderts von Gottfried Frenzel in Nürnberg vielfach mit scharfen Mitteln oder derben Kaltretuschen übergangen und in der Glasoberfläche, Farbigkeit und Schwarzlotzeichnung dem ruinösen Erscheinungsbild der originalen Gläser angepasst. Überdies wurden in zunehmendem Maße Notbleie ausgeschieden und die betroffenen gesprungenen Gläser durch rückseitige Doublierungen mit Araldit stabilisiert. Dies mag der Lesbarkeit der Szenen zugute gekommen sein, ging allerdings zu Lasten des historischen Bleinetzes, das – in Teilen original, in Teilen dem 19. Jahrhundert zugehörig – einer kompletten Neuverbleiung weichen musste.

241 Vgl. Schwemmer 1962, S. 55.

242 Dies wird auch belegt durch die ehemals zeilenübergreifende Ansicht des Stadttors von Jerusalem in den Zeilen der Kreuztragung und der Kreuzanheftung (vgl. Fig. 87), d.h. durch den unmittelbaren Anschluss der beiden Fensterzeilen ohne dazwischen eingeschobene Architekturzeile; vgl. hierzu auch Kat. S. 128f.

243 So beispielsweise im Erfurter Domchor (Drachenberg 1980, S. 205–229, und 1983, Abb. 376) oder im Chor der dem Eichstätter Domstift inkorporierten Pfarrkirche St. Sixtus in Pollenfeld (Scholz 2002, I, S. 390–402, II, Abb. 293) bzw. noch näher liegend im Chor der Nürnberger Spitalkirche St. Martha; vgl. einstweilen Meyer-Eisfeld (2000), S. 19, Abb. 9 bzw. S. 27, Abb. 14, und Klemm 2011, Abb. 3.

244 Meyer-Eisfeld (2000), S. 30, Abb. 16, rechtes Fenster, bzw. Klemm 2011, Abb. 9.

Rekonstruktion, ikonographisches Programm, Komposition: Das Fenster zeigt über der Stifterzeile mit dem knienden Stifterpaar und dessen 1572 erneuerten Familienwappen eine Aneinanderreihung gänzlich ungerahmter Szenen der Passion Christi: in der 2. Zeile die Dornenkrönung (2a–c) und das Verhör Christi durch Pilatus (2d); in Zeile 3 in etwas durcheinander geratener Anordnung der Felder die Kreuztragung (3a–d); in Zeile 4 die simultane Darstellung der Entkleidung Christi im Beisein der Gottesmutter und des Lieblingsjüngers Johannes (4a/b) und die Kreuzanheftung (4c/d); schließlich übergreifend auf acht bzw. zwölf Feldern die großartige Komposition des volkreichen Kalvarienbergs (5/6a–d), bekrönt von flachen Gewölben (7a–d) – eine Bildlösung, die in der deutschen Glasmalerei des 14. Jahrhunderts ihresgleichen sucht.

Der nahezu vollständige Verzicht auf Architekturzeilen, die die szenische Abfolge ordneten und rahmten, ist auch hier das Resultat der Komprimierung, die im frühen 16. Jahrhundert fast die Hälfte der ehedem komplett farbig verglasten Fensterfläche durch Butzenscheiben ersetzt hatte, damit sie nicht die prominenten Neustiftungen im Chorschluss überragten. Nimmt man an, dass in der ursprünglichen Komposition – ähnlich wie im benachbarten Stromer-Fenster (n III) – auf jeweils zwei figürliche Zeilen eine architektonische Bekrönung folgte[242], die etwa die Gestalt besaß, die auch die heute abschließenden Gewölbe der 7. Zeile zeigen, dann wird man in jedem Fall mit weiteren verlorenen Szenen rechnen müssen: Dabei wäre vorzugsweise an weitere bahnübergreifende Kompositionen etwa des Abendmahls und des Gartens Gethsemane (mit dem Gebet am Ölberg und der Gefangennahme Christi) zu denken, die auch in anderen Passionsfenstern der Zeit und Region wiederkehren[243]. Auch die Geißelung Christi (gegebenenfalls – wie in Pollenfeld – in Verbindung mit einem weiteren Verhör durch Pilatus) zählte für gewöhnlich zum Standardprogramm der Leidensgeschichte und wurde im Stromer-Fenster von St. Martha nur wenige Jahre später, gleichfalls auf drei Felder ausgedehnt, womöglich nach dem heute verlorenen Vorbild im Tucher-Fenster, in das dortige Bildprogramm aufgenommen[244]. Freilich führt ein Vergleich der hier wie dort erhaltenen Fassungen der Dornenkrönung das enorme Gefälle zwischen der anspruchsvollen Farbverglasung in St. Sebald und den künstlerisch eher sekundären Farbfenstern von St. Martha vor Augen. Stellt man sämtliche verfügbaren Indizien in Rechnung, dann dürfte das ursprüngliche Bildprogramm im Tucher-Fenster etwa folgendermaßen ausgesehen haben: Zeile 1: Wappen und Stifterbilder; Zeile 2: Gebet am Ölberg und Gefangennahme Christi; Zeile 3: Architektur; Zeile 4: Erstes Verhör durch Pilatus(?) und Geißelung Christi; Zeile 5: Zwites Verhör durch



Fig. 85. Tucher-Fenster. Chor n V, 1–7a–d (Montage). Nürnberg, um 1380.

Pilatus (bzw. Vorführung vor Herodes) und Dornenkrönung; Zeile 6: Architektur; Zeile 7: Kreuztragung Christi; Zeile 8: Entkleidung und Kreuzannagelung; Zeile 9: Architektur; Zeile 10–12: Kalvarienberg und abschließende Architektur (Fig. 52). Ein wichtiges Indiz für diese zunächst etwas befremdliche Anordnung mit einer größeren Lücke in den Zeilen 2–4 sind die beiden heute in 3a und 3d eingesetzten Felder, die an dieser Stelle für die bis 1945 dort befindlichen Lüftungsflügel mit den breiteren Eisenrahmen ringsum beschnitten werden mussten[245]. Da sich unter den restlichen Feldern keines mit entsprechenden Anstückungen befindet, diese daher als ursprüngliche Lüftungsflügel ausscheiden, müssen die ehemaligen Felder der dritten Fensterzeile mit der mutmaßlichen architektonischen Zwischenzone, um 1500 ausgeschieden worden und verloren gegangen sein.

Ornament: Durch den vollständigen Verlust an Schwarzlotmalerei sind die vegetabilen Rankengründe, die sich einst hinter den Szenen der 2. bis 4. Zeile befanden, nicht mehr zu lesen. Äußerst reduziert ist auch der Eindruck des geometrischen Teppichgrundes hinter der übergreifenden Darstellung des Kalvarienbergs, der sich aus einem Gitter aus großen roten Quadraten zusammensetzt, dessen Schnittpunkte von über Eck gestellten kleinen hellblauen Quadraten besetzt sind. Die verlorene Binnenzeichnung der Quadrate zeigte im großen Quadrat gerahmte, in den kleinen Quadraten ungerahmte Vierblätter (Muster X,52).

Farbigkeit: Vgl. Fig. 85. Das außergewöhnlich reduzierte, kühle Kolorit des Fensters verdankt sich dem großzügigen Einsatz von hellblauen, -grünen, gelben, weißen und blassbraunen Gläsern[246], während die kräftigeren Töne Rot, Violett und Purpurrosa in den zentralen Zeilen 3–5 nur in sehr reduziertem Umfang Verwendung fanden. Dies mag ursprünglich – bei erhaltenen Zwischengeschossen – weniger stark ins Gewicht gefallen sein, zumal auch der dominante rote Grund hinter dem Kalvarienberg einen deutlichen Gegenakzent setzt. In der Gesamtwirkung überrascht die Nähe zur Farbigkeit des Stromer-Fensters.

Technik, Stil, Datierung: Angesichts des Totalverlusts an Malerei im Tucher-Fenster ist bei Aussagen zur künstlerischen Verortung äußerste Zurückhaltung geboten. Was an verwertbaren Indizien bestehen blieb, deutet auf eine gewisse Nähe zum Mendel-Fenster (Chor nord VI), das seinerseits wiederum enge Bezüge u.a. zu den Chorflankenfenstern der St. Jakobskirche in Rothenburg o. d. T. zeigt (vgl. hierzu näher S. 147–149). Die angedeutete Verwandtschaft zum Mendel-Fenster lässt sich noch am besten am Umriss der Figuren, in erster Linie der Gruppe der trauernden Frauen mit dem tief ins Gesicht gezogenen Stoff des verhüllenden Mantels bzw. der Kopftücher festmachen, doch vergleichbare Figurengruppen sich auch in den Szenen der Beweinung Christi, der Grablegung und der Frauen am Grab Christi im Schürstab-Fenster beobachten (vgl. Abb. 117). Immer wiederkehrende ondulierend eingerollte Gewandsäume (so an Christi Mantelsaum in 2b und 2d oder beim Mantel des Johannes in 4a und 5b), die man trotz abgegangener Faltenzeichnung am Zuschnitt der Farbgläser noch gut erkennen kann, sind zwar durchaus charakteristisch für den Stil der Zeit und treten zudem auch in anderen Fenstern der Sebalder Ostchorverglasung auf, scheinen bei eingehendem Vergleich jedoch besonders in der böhmischen Malerei karolinischer Prägung verbreitet gewesen zu sein: so etwa sehr auffällig in den Wandmalereien im Kreuzgang des Prager Emmausklosters, im Votivbild des Ocko von Vlašim in der Prager Nationalgalerie oder – abhängig von Vorbildern des Luxemburger Stammbaums auf Burg Karlstein – auf drei Musterbuchblättern mit Propheten, Patriarchen und Heiligen aus dem Schulkreis Meister Theoderichs in der Universitätsbibliothek Erlangen und der Graphischen Sammlung in Dessau, um nur wenige charakteristische Beispiele zu nennen[247]. Mit der schlankeren Proportionierung der Figuren und seinem markanten Typenschatz scheint das Tucher-Fenster eine Sonderstellung innerhalb der Chorverglasung einzunehmen und in einzelnen Figurengruppen wie z.B. den Trauernden unter dem Kreuz Vorbildern in der Art der Kreuzigung aus St. Barbara des Meisters von Wittingau in der Prager Nationalgalerie oder ganz allgemein den Wandmalereien im Kreuzgang des Prager Emmausklosters verpflichtet zu sein[248]. Nürnberg, um 1379.

245 Dass diese Felder aus der Kreuztragung dort nicht ursprünglich gesessen haben können, ergibt sich allein aus der ikonographischen Abfolge der Szenen, die einen Platz wesentlich weiter oben erfordern.

246 Zusätzlich verstärkt durch den totalen Verlust an Bemalung, die normalerweise eine kräftige Farbmodulation und -dämpfung mit sich bringt.

247 Vgl. Kat. Ausst. Prag 2006, Abb. S. 120 (Nr. 28), 126f. (Nr. 33).

248 Ebenda S. 134, Nr. 36,2; Dvoráková u.a. 1964, Abb. 87–137.

Vorbemerkung zum Katalog: Die Bestandsdokumentation am Tucher-Fenster wurde im September 2004 in situ vom Gerüst aus durchgeführt. Den Abbildungen liegen Aufnahmen von Rainer Wohlrabe zugrunde, die nach der Restaurierung im August 1990 angefertigt worden sind.

1a WAPPEN TUCHER Fig. 85f., Abb. 110f.
H. 104 cm, B. 46,7 cm.
Erhaltung: Im Rand- und Bodenbereich geringfügig ergänzt. Kaltabdeckungen auf Partien der Randsäulen von 1954/56. Vereinzelt rückseitig doublierte Gläser.
Ikonographie, Komposition: Gerahmt von einem einfachen Rundbogen, getragen von seitlichen Rundsäulen auf Postamenten und hinterfangen von einem damaszierten Grund steht im Zentrum das in Courtoisie nach links geneigte historisierende Tucher'sche Stammwappen: im geteilten Schild oben von Schwarz und Silber fünfmal schrägrechts geteilt (durch Verlust der einst deckenden schwarzen Lotfarbe auf weißem Glas verunklärt), unten in Gold ein schwarzer Mohrenkopf; Helmzier mit schwarz-goldenen Decken; auf dem Topfhelm ein Mohrenrumpf zwischen silber-schwarz-gold geteilten Büffelhörnern. Ausweislich des Frauenwappens in 1d bezeichnet das Wappen den Stammvater des Geschlechts Berthold I. Tucher (s. 1b/c).
Ornament: Großflächig stilisiertes Damastmuster aus dicken kleinblättrigen Ranken mit locker eingestreuten vegetabilen Elementen (Muster X,76).
Stil, Datierung: Das Feld wurde 1572 von dem Nürnberger Glasmaler Hans Stain neu angefertigt (s. Reg. Nr. 25).
CVMA W 7817, Großdia W 68

1b/c STIFTERPAAR BERTHOLD I. TUCHER UND ANNA GEB. PFINZING Fig. 85f., Abb. 110f.
H./B.: 1b: 102,5/46,7, c: 100–102/46 cm.
Inschriften: Im Spruchband Bertholds ist die nahezu vollständig abgeriebene (in Teilen kalt nachkonturierte) Inschrift nur noch im Negativ zu entziffern: *miserere · mei · deus*. Im Spruchband Annas die im 19. Jh. vollständig erneuerte Inschrift: miserere me deu[s].
Erhaltung: Die Ergänzungen des 19. Jh. und der Nachkriegsrestaurierung von 1954/56 betreffen knapp die Hälfte des Glasbestandes und verteilen sich relativ gleichmäßig auf Architekturteile und Figuren. Die Bemalung ist in allen Teilen komplett verloren, die Komposition nur noch ein Mosaik farbiger Gläser. Vereinzelt doublierte Gläser.
Ikonographie, Komposition: Dargestellt ist das kniende und mit Spruchbändern versehene Stifterpaar Berthold I. Tucher (1310–1379) und seine zweite Gemahlin Anna Pfinzing († 1381), die Stammeltern aller späteren Tucher; die Ehe wurde 1365 geschlossen. Die im Jahr zuvor verstorbene erste Gemahlin Bertholds, Elisabeth geb. von Mayenthal, war bereits 1364 als Erste im neu errichteten und noch nicht vollendeten Ostchor von St. Sebald, hier in der Familiengruft beim Nikolausaltar im Wandabschnitt unterhalb des Tucher-Fensters, bestattet worden[249]. 1333–1352 versah Berthold das Amt des Kirchenpflegers an St. Sebald; in den 1360er Jahren betraute man ihn mit der Pflege des Heilig-Geist-Spitals, die er bis 1369 innehatte. Seit 1340 war er mit kleineren Unterbrechungen als jüngerer Bürgermeister im Kleineren Rat vertreten, von 1361 bis 1369 in stetem Wechsel im Amt des jüngeren oder älteren Bürgermeisters und von 1370 bis 1378 (ausgenommen 1372 und 1373) beständig im Rang des älteren Bürgermeisters.
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.
CVMA W 7818f., Großdias W 69f.

1d WAPPEN PFINZING Fig. 85f., Abb. 110f.
H. 104 cm, B. 47 cm.
Erhaltung: Größere Partien in Rahmen und Damasthintergrund wurden bereits im 19. Jh. erneuert. Die schmierig deckenden Kaltüberzüge auf den Randsäulen wurden 1954/56 aufgetragen.
Ikonographie, Komposition: Wappen des ratsfähigen Nürnberger Geschlechts der Pfinzing: von Gold und Schwarz geteilt, in Courtoisie nach rechts geneigt. Helmzier mit schwarz-goldenen Decken; auf dem Topfhelm zwei gold-schwarz geteilte Büffelhörner (Rahmung wie 1a).
Ornament: Wie in 1a.
Stil, Datierung: 1572 von dem Nürnberger Glasmaler Hans Stain neu angefertigt (s. Reg. Nr. 25).
CVMA W 7820, Großdia W 71

2a–c DORNENKRÖNUNG UND VERSPOTTUNG CHRISTI Fig. 85f., Abb. 110f.
H./B.: 2a: 103,7/46,5, b: 104/46,5, c: 104/46 cm.
Erhaltung: Die umfänglichen Ergänzungen Frenzels von 1954/56 in den Figuren der Schergen und im Bereich der Bildarchitektur ersetzten Reparaturen des 19. Jh., die in der Nachkriegszeit offenbar als zu unpassend empfunden wurden. Abgesehen von geringsten Spuren von Konturzeichnung in Köpfen und Händen der Schergen vollständig verlorene Schwarzlotmalerei. Mehrere, vor allem in 2c gehäufte Doublierungen.
Ikonographie, Komposition: Dornenkrönung und Verspottung Christi durch die römischen Soldaten folgen im Verlauf der Leidensgeschichte unmittelbar auf die Geißelung und stehen wie diese am Ende des Verhörs durch den römischen Statthalter Pilatus (vgl. 2d). Die Soldaten führten Christus in das Innere des Prätoriums, kleideten ihn in einen purpurroten Mantel, drückten ihm einen aus Dornen geflochtenen Kranz aufs Haupt, verhöhnten und bespuckten ihn (Mt 27,27–30; Mc 15,16–19; Io 19,2–3).
Mit der Ausdehnung der Szene auf drei Felder steht die Dornenkrönung im Tucher-Fenster im nürnbergisch-fränkischen Kunstkreis nicht allein. So wurden die bahnübergreifenden Kompositionen auch im Passionsfenster der Stromer in der Spitalkirche St. Martha (Chor s II) um 1385, allerdings mit einem deutlich niedrigeren Anspruchs- bzw. Qualitätsniveau, wieder aufgegriffen[250]. Mehr Gemeinsamkeit, insbesondere hinsichtlich der Gebärdensprache der Schergen, verrät die ebenfalls dreibahnig angelegte Dornenkrönung im Passionsfenster der Pfarrkirche in Pollenfeld, die um 1390 von Eichstätter oder Nürnberger Glasmalern ausgeführt wurde[251]. Rund zwei Jahrzehnte später findet sich nochmals im Medaillonfenster

249 Weilandt 2007, S. 708; zur Person Bertholds I. Tucher vgl. Biedermann 1748, Taf. 493, und Fleischmann 2008, II, S. 1004–1006, mit weiteren Nachweisen zur Person.
250 Vgl. Meyer-Eisfeld (2000), Abb. 15, und Klemm 2011, Abb. 9.
251 Scholz 2002, I, S. 395f., Fig. 281, II, Abb. 294.

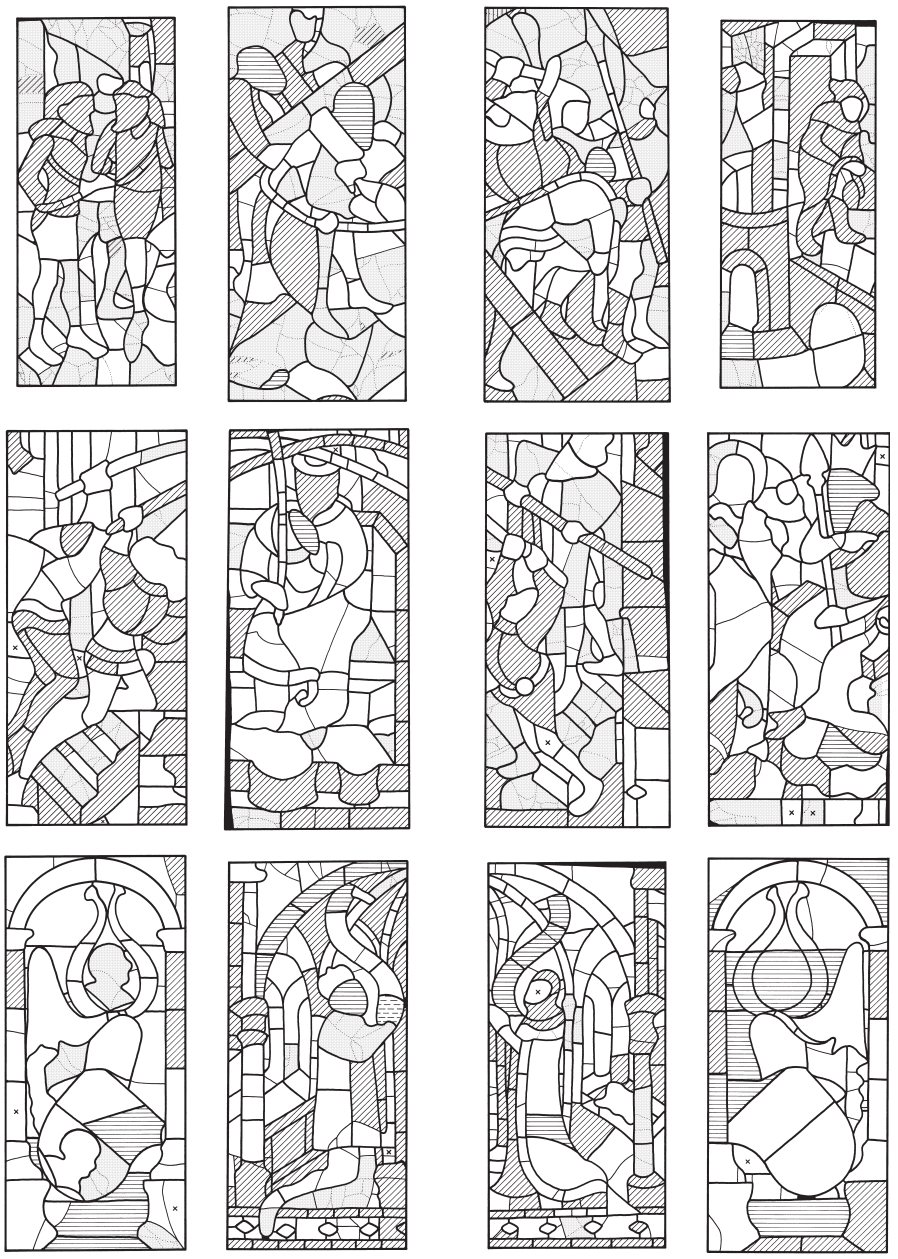


Fig. 86. ES Chor n V, 1–3a–d. M 1:20

der Chorscheitelkapelle des Augsburger Doms eine vergleichbare Großkomposition der Dornenkrönung, die allerdings nur noch in zwei originalen Scheiben erhalten geblieben ist[252]. Doch selbst hier verrät die Nürnberger Fassung trotz ihrer mehr als ruinösen Erhaltung noch ein Maß an Dramatisierung und Temperament der Bewegung, das weit über Pollenfeld und Augsburg hinausführt. Im Detail erschließt sich dies heute leider nur mehr in der Figur des linken vorderen Soldaten (Abb. 112). Keines der mit Nürnberg verbundenen Exportwerke und keine seiner Filiationen hat auch nur annähernd groß gedachte szenische Entwürfe ins Bild gesetzt, ausgenommen einzig die über acht Felder ausgebreitete Darstellung des Letzten Abendmahls im Passionsfenster des Erfurter Domchores, das annähernd gleichzeitig um 1380/90 anzusetzen ist[253].
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.
CVMA W 7821–7823, Großdias W 72–74, Detail W 7844

2d CHRISTUS VOR PILATUS Fig. 85f., Abb. 110f.
H. 103,5 cm, B. 46 cm.
Erhaltung: Die meisten Ergänzungen betreffen die Gestalt und den Thron des Pilatus sowie das violette Untergewand Christi. Geringste Spuren der ehemaligen Konturmalerei sind im Harnisch des Soldaten und in Krone und Szepter noch erkennbar. Vereinzelt doublierte Gläser im Randbereich.
Ikonographie, Komposition: Die Überstellung Christi an Pilatus und die lange Verhandlung um Schuld und Unschuld des von den Juden des Hochverrats angeklagten Messias nimmt in allen vier Evangelien breiten Raum ein (Mt 27,1–2, 11–30; Mc 15,1–19; Lc 23,1–25; Io 18,28–19,16). Obwohl Krone und Szepter weniger zur Charakterisierung des römischen Statthalters Pilatus als vielmehr der des Vierfüsten Herodes Antipas geeignet erscheinen, von dessen Begegnung mit Christus als kurzem Intermezzo nur das Lukasevangelium berichtet (Lc 23,7–12), sind die Motive in der Bildtradition der Pilatusgeschichte im Spätmittelalter durchaus geläufig. Insbesondere Beispiele in der fränkischen Kunst des 14. Jh. lassen sich hierfür in größerer Zahl belegen: Wiederum ist an erster Stelle auf das Passionsfenster in Pollenfeld hinzuweisen, das den thronenden Pilatus mit den entsprechenden Insignien der Macht sogar in einer ersten und zweiten Anhörung und schließlich ein drittes Mal bei der Auslieferung des Galiläers an die Juden im königlichen Ornat abbildet[254]. Der auf eine Scheibe komprimierten Redaktion im Tucher-Fenster steht allerdings die betreffende Szene im Passionsfenster des Erfurter Domchores sehr viel näher[255]. Mit Blick auf die Abfolge des Geschehens und den nach rechts weisenden Zeigegestus des Thronenden ist eine ehemalige Position der Darstellung links der Dornenkrönung in der äußersten linken Bahn a sehr viel wahrscheinlicher.
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.
CVMA W 7824, Großdia W 75

3a–c KREUZTRAGUNG CHRISTI Fig. 85f., Abb. 110f., 113
H./B.: 3a: 97/39–40 (Lüftungsflügel), b: 104/46, c: 104/47 cm.
Da die Kreuztragung ursprünglich, d.h. vor der Komprimierung des Tucher-Fensters auf halbe Höhe, wesentlich weiter oben im Fenster gesessen haben muss, kann auch die allseitige Beschneidung des Feldes mit den Schächern (heute 3a) – ebenso wie die des Stadttors von Jerusalem (heute 3d) – zur Einpassung in die Lüftungsflügel der dritten Zeile erst im Zuge dieser Maßnahme vorgenommen worden sein. Berücksichtigt man nur die horizontal übergreifenden Anschlüsse zwischen den Scheiben, so befand sich die Komposition ursprünglich um ein Feld nach rechts gerückt in den Lanzetten b–d, in a dagegen das Stadttor von Jerusalem (vgl. Fig. 87).

252 Vgl. Frankl 1936, S. 18–22, Abb. Taf. 9 und Falttaf. F, mit allerdings fragwürdiger Datierung »nach 1413«.
253 CVMA DDR I,2, 1983, Abb. 376. Die ausführlichste Diskussion der strittigen Datierung der sog. kleinfigurigen Fenstergruppe des Erfurter Domchores und ihr Verhältnis zur Nürnberger Glasmalerei nach wie vor bei Scholz 1991, S. 39–50; vgl. ebenso Richter 1993, S. XL–XLIX; zuletzt Falko Bornschein, Der Zyklus der Chorverglasung – Ikonografie und Sinngehalt, und Erhard Drachenberg, Das Jakobfenster und das so genannte Tiefengrubenfenster – Ikonografie, Stil und Datierung, in: Mittelalterliche Glasmalerei im Dom zu Erfurt. Restaurierung und Konservierung, Leipzig 2004, S. 11–27 bzw. S. 29–39, hier S. 29–32.
254 Scholz 2002, I, S. 399f., II, Abb. 293–295.
255 CVMA DDR I,2, 1983, Abb. 421.
256 Eine zeitnahe Parallele für dieses besonders in der französischen

Erhaltung: Umfangreiche Ergänzungen in allen drei Feldern. Die Bemalung in den Feldern 3a und b ist vollständig verloren; spärliche Reste der ehemaligen Konturzeichnung in wenigen Köpfen und im Harnisch eines Soldaten in 3c. Zahlreiche, auch großflächige Doublierungen der übermäßig stark gesprungenen Gläser.
Ikonographie, Komposition: Der Kreuzweg zur Richtstätte Golgatha wird in den drei synoptischen Evangelien nur recht knapp geschildert, am ausführlichsten bei Lukas (Mt 27,31f.; Mc 15,20f.; Lc 23,26–32). Die auf drei Felder ausgedehnte Szene zeigt im Zentrum der Komposition Christus, das Kreuz auf der Schulter, unter der Last gebeugt, doch unterstützt von Simon von Kyrene, den sie gezwungen hatten, das Kreuz mitzutragen. Eine Gruppe von fünf Soldaten, die mit Knüppeln und Lanzen bewaffnet sind, treiben und stoßen den Zug voran. Ein Soldat schwingt in der erhobenen Hand den Hammer, der eine Zeile höher in der Szene der Kreuzanheftung wiederkehrt[256]. Ein weiterer Soldat zieht Jesus am Strick hinter sich her. Auf der linken Seite folgen die beiden nackten, nur mit dem Lendentuch bekleideten Verbrecher, die mit Christus zusammen gekreuzigt werden sollten, die Arme hinter dem Rücken gefesselt und von einem Soldaten mit Hellebarde geführt.
Was der Szene fehlt, sind die bei Lc 23,27f. eigens aus der Menge herausgehobenen und im Kontext der Kreuztragung häufig dargestellten wehklagenden und weinenden Frauen von Jerusalem, die stets mit den drei Marien gleichgesetzt wurden. Sie begegnen offenbar erst im nachfolgenden Register als klagende Beobachter der Entkleidung Christi und der Kreuzanheftung (vgl. 4a). Verzichtet wurde auch auf das seit dem 13. Jh. eingeführte Motiv der mitleidvollen Veronika, die Jesus bei ihrer Begegnung das Schweißtuch reicht. Während sich in der süddeutschen Glasmalerei der Zeit keine vergleichbar breit angelegte Komposition erhalten hat, die einschlägigen Darstellungen vielmehr fast ausschließlich auf das Hochrechteckformat eines Feldes zusammengedrängt wurden[257], lassen sich einige Motive der Tucher'schen Kreuztragung in der parlerischen Portalskulptur, etwa im Passionsportal des Ulmer Münsters, wiederfinden[258].
Ornament: Minimale Spuren des vegetabilen Hintergrundornaments auf einer Scherbe deuten auf das Rankenmuster X,56 mit eingerollten Blättern.
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.
CVMA W 7825–7827, Großdias W 76–78, Detail W 7845



Fig. 87. Kolorierte Abzeichnung des Tucher-Fensters in den Tucher'schen Monumenta. StadtAN, E 29/II, 1610, fol. 4 (Ausschnitt).

3d STADTTOR VON JERUSALEM Fig. 85f., Abb. 110f.
H. 97 cm, B. 40 cm (Lüftungsflügel).
Ein Aquarell des Fensters in den Tucher'schen Monumenta zeigt das Feld noch am richtigen Platz in der linken Bahn (Fig. 87), wo es ursprünglich die von links nach rechts verlaufende Komposition der Kreuztragung abgeschlossen hatte. Diese Position wird auch durch den ins nächsthöhere Feld 4a hinaufgreifenden Turmabschluss des Stadttores gesichert.
Erhaltung: Überwiegend ergänzt. Totalverlust der Schwarzlotmalerei. Vereinzelt doublierte Gläser.
Ikonographie, Komposition: Obwohl die Scheibe heute weitgehend das Resultat einer rekonstruktiven Erneuerung von 1954/56 ist, ist die Komposition durch das Aquarell des Fensters in den Tucher'schen Monumenta im Großen und Ganzen gesichert[259]. Die Gestalt des kleinen gebückten Mannes, der durch das Stadttor von Jerusalem heraus über eine Brücke schreitet, wurde in der Literatur irrtümlich mit Judas identifiziert, der aus Reue über den Verrat an Jesus den Hohenpriestern und Ältesten das Blutgeld der 30 Silberlinge zurückgebracht hatte, hinausging und sich erhängte (Mt 27,3–10)[260]. Setzt man das Feld jedoch an seinen ursprünglichen Platz in 3a zurück, so ergibt sich wieder ein kontinuierlicher Ablauf der Kreuztragung von links nach rechts, angefangen mit dem Auszug aus dem Stadttor von Jerusalem, der zum festen Bestandteil der Kreuzweg-Ikonographie gehört. Genau betrachtet ist die Figur als ein weiterer Soldat zu deuten, der den Strick hält, mit dem die beiden Schächer gefesselt sind.
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.
CVMA W 7828, Großdia W 79

Buchmalerei des 14. Jh. sehr verbreitete Motiv ist beispielsweise im Chorachsenfenster der Wallfahrtskirche von Strassengel in der Steiermark aus der Zeit um 1360 erhalten geblieben, wo die Schergen, die den kreuztragenden Christus weiterziehen, Hammer und Nägel für die Kreuzigung mit sich führen; vgl. Bacher 1979, S. 138, Abb. 303.

257 Selbst mit dem außergewöhnlich breit erzählten Passionszyklus im Südseitenschiff des Straßburger Münsters (süd V), in dem die Kreuztragung mit viel Begleitpersonal sogar auf zwei querrechteckige Kompartimente der Bahnen c und d verteilt worden war und insbesondere auch die beiden Schächer Dismas und Jesmas in den Kreuzweg aufgenommen wurden, sind ansonsten kaum Gemeinsamkeiten auszumachen; vgl. CV France IX,2, 1986, Fig. 199.

258 Vgl. Hartmann 1910, Taf. 21.

259 Seinerzeit in 3a befindlich.

260 LCI, II, 1970, Sp. 444–448 (Red.); zum Thema ausführlich Oswald Goetz, »Hie henckt Judas«, in: Form und Inhalt (FS Otto Schmitt),

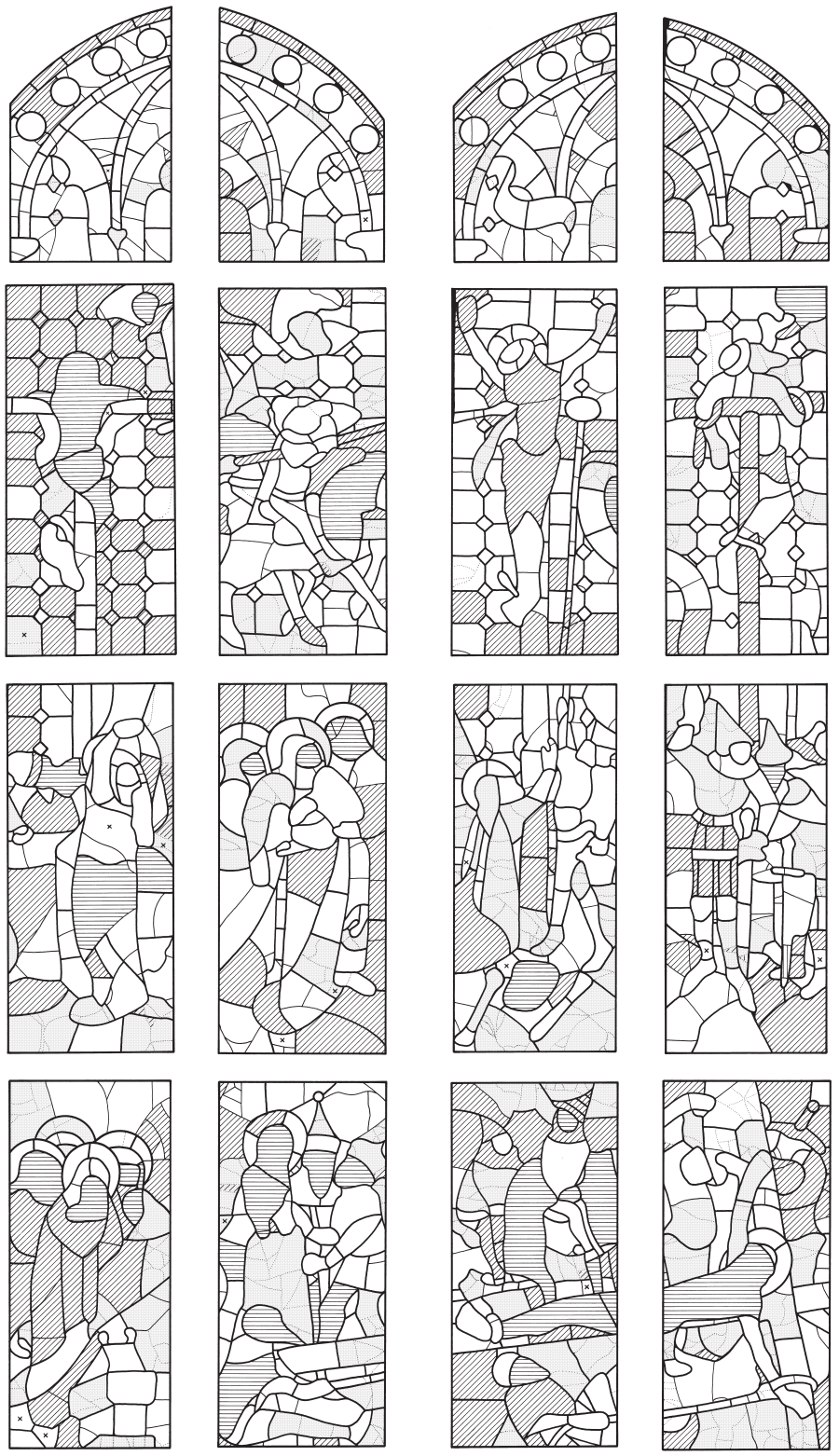


Fig. 88. ES Chor n V, 1–3a–d. M 1:20

4a–d ENTKLEIDUNG CHRISTI UND KREUZANNAGELUNG Fig. 85, 88, Abb. 110f.
H./B.: 4a: 104/45, b: 103/45, c: 103/45, d: 103/46 cm.
Erhaltung: Umfangreiche Ergänzungen, besonders in den Figuren, gehen bereits zum größten Teil auf die Mitte des 19. Jh. zurück, wurden im vorliegenden Fall aber in Teilen weniger drastisch von Frenzel übergangen. So lassen sich diese an Zeichnung und Oberflächen noch eindeutiger bestimmen als im Rest des Fensters. Nahezu alle Köpfe gehen demzufolge auf Kellner zurück, wobei die Zeichnung später von Frenzel oberflächlich abgeätzt wurde, um ihre Wirkung abzudämpfen; an bestimmten Partien (Pferde und Soldatenköpfe in 4c) wurde dies unterlassen, sodass sich die Kellner'sche Zeichnung noch in ihrer ehemaligen Intensität zeigt. Spuren von Bemalung an originalen Gläsern finden sich nur noch im Kopf des Soldaten mit dem Hammer in 4d. Zahlreiche großflächig doublierte Gläser.
Ikonographie, Komposition: Die über die gesamte Fensterbreite ausgedehnte simultane Komposition der Entkleidung und Kreuzanheftung Christi erscheint außerordentlich modern und dürfte in ihrer weiträumigen Anlage und der detailfreudigen Schilderung des Geschehens weniger von böhmischen als vielmehr von westlichen oder oberitalienischen Vorbildern angeregt worden sein[261]. Dass entsprechende Bildmuster in Nürnberg bereits um die Mitte des 14. Jh. als bekannt vorausgesetzt werden können, das bezeugen gleich mehrere hochrangige Werke der lokalen Kunst: Zu nennen sind nur die Tafeln eines Passionsaltars im nahe gelegenen Zisterzienserkloster Heilsbronn (um 1340/50)[262], der kleine Nürnberger Baldachinaltar, dessen Tafeln sich heute auf mehrere Museen verteilen (um 1350/60)[263], der als »Reiselandschaft« ausgeschmückte Zug der Heiligen Drei Könige im Jakobskirchenaltar (um 1360/70)[264] oder die Wandmalereireste mit Szenen aus der Apostelgeschichte in St. Sebald (vor 1386?)[265], für die stets französische bzw. italienische Vorbilder, wechselweise aus dem Umkreis der Höfe des Westens bzw. aus der Nachfolge Giottos in Norditalien, als bekannt vorausgesetzt worden sind[266].
Betrachtet man die Szenerie von links nach rechts, so erblickt man zunächst die eng zusammengerückte Gruppe der drei Marien und den Evangelisten Johannes, die das Geschehen mit Verzweiflung verfolgen. Im angrenzenden Feld wird Jesus von zwei Soldaten seiner Kleider beraubt, doch das Zerteilen des Mantels und das Würfeln um sein Gewand (Mt 27,35; Mc 15,24; Lc 23,34; Io 19,23–24) sind nicht weiter thematisiert. Bildbeherrschendes Motiv der ganzen Zeile aber ist das in einer flachen Diagonale am Boden liegende Kreuz, auf dem Jesus ausgebreitet und mit Stricken festgebunden wird. Arme und Beine werden von zwei Soldaten mit Hilfe langer Seile unter großem körperlichen Einsatz an Kreuzstamm und -balken festgezurrt, während zwei weitere Henkersknechte damit beschäftigt sind, die rechte Hand Christi am Kreuzesbalken festzunageln. Der Vorgang wird von zwei berittenen Soldaten überwacht.
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.
CVMA W 7829–7831, Großdias W 80–83, Detail W 7846

5–7a–d VOLKREICHER KALVARIENBERG Fig. 85, 88, 90, Abb. 112, 114
H./B.: 5a: 104,5/46,5, 5b: 105/46,7, 5c: 104,5/45,5, 5d: 104,5/44,5 cm; 6a: 105/46,5, 6b: 104/45,5, 6c: 104/45,5, 6d: 103,7/45,5 cm; 7a: max. 71,5/45, 7b: max. 72/45, 7c: max. 70,5/45,5, 7d: max. 69/46,5 cm.
Inschriften: Auf dem Spruchband des Hauptmanns in gotischer Minuskel mit Versalien, teils falsch ergänzt: Jesus / *Filius · dei*

est (Mt 27,54; Mc 15,39); in 7c der Kreuztitulus: . *i* . *n* . *r* . *i* .
Erhaltung: Relativ gleichmäßig verteilte, nur in Feld 6a gehäufte Ergänzungen meist des 19. Jh., deren Erscheinungsbild heute überwiegend durch die nachträgliche Überarbeitung von 1954/56 bestimmt wird. So ist in den Erhaltungsschemata auch nur dort mit Sicherheit eine Maßnahme des 19. Jh. verzeichnet, wo dies zweifelsfrei durch die unverändert belassene Glasbeschaffenheit oder Reste von Bemalung der Werkstatt Kellner nachgewiesen werden kann; überall sonst wurde der Eingriff als vorletzte Restaurierungsmaßnahme (1954/56) markiert. Bemerkenswert ist die überdurchschnittlich große Zahl originaler Köpfe, die noch Spuren von Konturzeichnung bewahrt haben, während die Bemalung der Gewänder und Hintergründe nahezu total verloren ist. Reste der originalen Zeichnung haben sich auch im Harnisch des guten Hauptmanns und seiner Begleiter in 5d erhalten. In sämtlichen zwölf Feldern der übergreifenden Komposition wurden mehr oder weniger zahlreiche Gläser rückseitig doubliert.
Ikonographie, Komposition: Der große Kalvarienberg des Tucher-Fensters, der in der zeitgleichen Glasmalerei im deutschsprachigen Raum aus heutiger Sicht keine Parallele besitzt, muss in seiner ursprünglichen Gestaltung und bei vollständiger Bemalung von geradezu überwältigender Wirkung gewesen sein. Das Bild der Kreuzigung erstreckt sich einschließlich der Bekrönung über zwölf Felder und war auf Fernwirkung bedacht. Die Vierbahnigkeit des Fensters hatte zur Folge, dass das Kreuz Christi aus der Mittelachse nach rechts verschoben werden musste. Zum Ausgleich behalf sich der Glasmaler mit einem Kunstgriff: Er erhob die Reitergruppe um den blinden Longinus über die Gruppe der Trauernden auf einen zurückversetzten Hügel und schloss auf diese Weise die Lücke[267]. Im unteren Register drängen sich links der Lieblingsjünger und die klagenden Frauen. Die Mutter Jesu, ohnmächtig vor Schmerz, wird von Johannes und einer der Begleiterinnen gestützt; in der männlichen Profilfigur am äußersten linken Rand darf ebenfalls ein Anhänger Jesu, Nikodemus oder Joseph von Arimathäa, vermutet werden. Am Fuß des Kreuzes kniet Magdalena, die in ihrer Verzweiflung den Kreuzesstamm umfängt, ihr gegenüber steht Stephaton, der am langen Ysopstab einen in Essig getränkten Schwamm zu Jesus hinaufreicht. Rechts davon erscheint, begleitet von weiteren Soldaten, der gute Hauptmann, dessen Spruchband ehedem die späte Erkenntnis verriet: »Dieser war wahrhaftig Gottes Sohn« (s.o.). Im Zentrum des oberen Registers wird dem blinden Longinus von einem gleichfalls berittenen Begleiter die Lanze geführt, mit der er die Öffnung der Seite Christi vollzieht. Aus der Seitenwunde aber entspringt, wie bei Johannes berichtet, ein breiter Strahl von Blut und Wasser (Io 19,34); über der Gruppe schwebt ein klagender Engel. Schließlich sieht man zu beiden Seiten die Schächer mit verrenkten Gliedern an T-Kreuze gebunden im Augenblick der Seelenaufnahme. Die Seele des bösen Schächers zur Linken Christi wird als kleine nackte Gestalt von einem geflügelten Teufel (im 19. Jh. ergänzt) in Empfang genommen. Aufseiten des guten Schächers zur Rechten Christi ist die Seele der fast vollständigen Ergänzung des Feldes zum Opfer gefallen; nur der sie aufnehmende Engel ist teilweise erneuert erhalten geblieben.
Woher die Glasmaler ihre Vorbilder bezogen haben, ist die große Frage, die alle Bildlösungen im Tucher-Fenster betrifft. Sämtliche Einzelmotive der Kreuzigung sind in ähnlicher Form in der Ikonographie des vielfigurigen szenischen Kalvarienbergs spätestens seit Anfang des 14. Jh. bekannt und besonders in der italienischen Malerei in zahlreichen großen Kreuzigungsbildern präsent[268]. Gleichwohl müssen die Anregungen keineswegs auf direktem Wege vermittelt worden sein, hatten die Einzelmotive doch in der Kunst des Nordens wohl auch über die Vermittlung durch Musterbücher sehr rasch uneingeschränkte Verbreitung gefunden. Vergleicht man nur die nach Nordfrankreich, Westfalen oder Köln lokalisierte sog. Wehrdener Kreuzigung

hrsg. von Hans Wentzel, Stuttgart 1950, S. 105–137. Die tatsächlich häufig am Rande der Kreuztragung dargestellte Episode zeigt freilich stets die vollzogene Tat, d.h. den Erhängten am Baum, oftmals mit aufgeplatztem Leib und herausquellenden Gedärmen, nach der Schilderung der Apostelgeschichte und späterer Apokryphen (Act 1,17f.; vgl. Hennecke-Schneemelcher, II, [3]1964, S. 33; Benz [9]1979, S. 216).

261 Eine vergleichbar ausgestreckte, ähnlich reich mit Personal ausgestattete Komposition der Kreuzanheftung findet sich etwa um die gleiche Zeit (gegen 1380) als Bas de page der Kreuzigung in den *Très Belles Heures de Notre-Dame* des Herzogs von Berry (Paris, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. lat. 3093, S. 209; vgl. Meiss 1967, II, Abb. 27).

262 Strieder 1993, S. 14–17, resümiert den Forschungsstand, indem er den Passionsaltar auf ein oberitalienisches Vorbild, genauer auf ein Werk Giottos in Padua, zurückführt, das dem Maler vermutlich über eine Wiener Werkstatt, nämlich die Werkstatt des Klosterneuburger Altars von 1331, vermittelt worden war; in diesem Sinne zuletzt auch Kemperdick 2010, S. 64–66, der im Gegensatz zu Strieder allerdings die Entstehung des Heilsbronner Altars in Nürnberg bezweifelt.

263 Hierzu ausführlich Kemperdick 2002, der die entscheidenden Stilquellen in der französischen oder franko-flämischen Kulturregion zwischen Paris, Luxemburg und den südlichen Niederlanden festmacht und als mustergültige Werke und potentielle Vorbilder dieses Kunstkreises das Bargello-Diptychon in Florenz und die Sachs-Verkündigung im Cleveland Museum of Art benennt.

264 Zum Jakobskirchenaltar zuletzt Kahsnitz 2001, S. 104–106, der in der Nachfolge von Georg Troescher und mit Hinweis auf den Zug der Könige in den *Très Riches Heures* der Gebrüder Limburg aus den Jahren 1409–1416 allerdings auch hier einen burgundisch-niederländischen Ursprung vermutet; Georg Troescher, Der Naumburger Dreikönigsaltar und seine burgundischen Vorläufer, in: Jb. der preußischen Kunstsammlungen 56, 1935, S. 195–212, und ders., Burgundische Malerei, Berlin 1966, S. 103, sieht indessen hinter der Erfindung doch ein italienisches Urbild; ebenso schon Zimmermann 1930/31, S. 27f.

265 Schädler-Saub 2000, S. 81–83, verweist hier in Anlehnung an Kehrer 1912, S. 64–68, und Gebhardt 1908, S. 20, neben böhmischen Quellen auf Einflüsse aus dem Kreis des Giusto de Menabuoi sowie Altichieros und Avancos in Padua.

266 Zur Frage der künstlerischen Wechselwirkungen im Nürnberg der zweiten Hälfte des 14. Jh. und den Auswirkungen auf die Glasmalereien von St. Sebald siehe auch die Kunstgeschichtliche Einleitung S. 38–43.

267 Beispiel für eine vergleichbar in Registern übereinander gestaffelte Darstellung der Gruppe der Trauernden im Vordergrund und der Reitergruppe mit dem blinden Longinus ist etwa das Kalvarienberg-Retabel in der Erfurter Predigerkirche, um 1350, wobei das Personal dort freilich viermal so umfangreich ausgefallen ist (Werner Kloos, Erfurter Tafelmalerei von 1350–1470, Berlin 1935, Taf. III und IV; Frank Matthias Kammel, Kunst in Erfurt 1300–1360. Studien zu Skulptur und Tafelmalerei, Berlin 2000, S. 310–341). Eine ähnliche, gleichwohl realistischere Lösung prägte um 1350 der Maler der großen Kreuzigung Christi (Barna da Siena?) in S. Maria Assunta in San Gimigniano (Poeschke 2003, Abb. 189).

268 Zum Bildtypus allgemein Elisabeth Roth, Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Bildkunst des Spätmittelalters, Berlin 1958.



Fig. 89. Volkreicher Kalvarienberg (sog. Kaufmann'sche Kreuzigung). Berlin, SMB, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 1833. Böhmen oder Österreich, um 1340/50.

im Wallraf-Richartz-Museum in Köln (um 1340)[269] oder die einem böhmischen oder österreichischen Künstler zugewiesene sog. Kaufmann'sche Kreuzigung in den Staatlichen Museen zu Berlin (Fig. 89)[270], so finden sich in beiden so weit entfernt voneinander beheimateten Werken gerade jene zentralen Motive in mehr oder weniger verwandter Weise wieder, die auch für das Tucher-Fenster kennzeichnend sind: die Schächer, die im Typus der frühchristlichen Dreikreuze-Ikonographie zu beiden Seiten Christi, nun allerdings zeittypisch mit qualvoll verrenkten Gliedern an T-Kreuze gebunden sind[271], Longinus aufseiten der Trauernden mit der Lanze, der mit dem Zeigefinger seiner freien Hand auf sein blindes Auge weist[272], ihm gegenüber der gute Hauptmann, der in Christus den Sohn Gottes erkennt und dies durch seine Geste bezeugt[273], die Verzweiflungsgeste Maria Magdalenas, die kniend den Kreuzesstamm umfasst, sowie Stephaton mit dem Schwamm am Ysopstab und dem Gefäß mit Essigwasser als Rücken- oder Profilfigur[274]. Was beiden Bildern fehlt, in der Redaktion des Tucher-Fensters indessen Berücksichtigung fand, ist das alte Motiv der Einholung der Seele des guten Schächers durch einen Engel, während sich der Seele des bösen Schächers ein kleiner Teufel bemächtigt. Die Vielzahl der verfügbaren Einzelmotive und die Möglichkeit ihrer relativ freien Kombination bieten kaum Spielraum, über den besonderen ikonographischen Entwurf auf die Herkunft der Vorlage zu schließen.

Ornament: Der durchgehend hinterlegte geometrische Ornamentteppich (Muster X,52) setzt sich zusammen aus einem Gitter aus großen roten Quadraten (die diesen ehemals eingeschriebene Vierblattzeichnung ist fast restlos verloren) und an den Schnittpunkten über Eck gesetzten kleinen hellblauen Quadraten (ebenfalls mit überwiegend verlorener Zeichnung).

Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.

CVMA W 7832–7843, Großdias W 84–95

269 Gerhard Schmidt, Die Wehrdener Kreuzigung der Sammlung von Hirsch und die Kölner Glasmalerei, in: Schmidt 2005, S. 137–156 (zuerst veröffentlicht in: Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300–1430. Ergebnisse der Ausstellung und des Colloquiums, Köln 1977, S. 10–27).

270 Vgl. ausführlich Gerhard Schmidt, Zur Kaufmannschen Kreuzigung, in: Schmidt 2005, S. 229–258 (Erstveröffentlichung); zuletzt Kemperdick 2010, S. 68–77.

271 Vgl. Schiller, II, ²1983, Abb. 330, 381, 389, 393f.; hierzu auch Schmidt 2005, S. 140. Für die Bildidee des von hinten gesehenen bösen Schächers diente dem Glasmaler ein Vorbild in der Art des dreiteiligen steirischen Passionsretabels (des Wölfel von Neumarkt?) aus Stift St. Lambrecht in der Alten Galerie des Universalmuseums Joanneum in Graz, um 1366, das von Stange, I, 1934, S. 190, Abb. 194, indirekt von italienischen Darstellungen abgeleitet wurde, vermittelt über ältere österreichische Werke; vgl. Gottfried Biedermann, in: Gotik in der Steiermark, Landesausstellung im Stift St. Lambrecht, Graz 1978, S. 118, Nr. 86.

272 Das Motiv geht auf die *Legenda aurea* zurück, die davon berichtet, dass Longinus gläubig geworden war, »da das Blut Christi, das an der Lanze herablief, von ungefähr seine Augen berührte, die von Krankheit oder Alter schwach waren, und ihm alsbald sein klares Gesicht wiedergab« (Benz ⁹1979, S. 236). Die hierfür eingeführte, häufig nachgeahmte Formel der ganzen aufgelegten Hand ist in einem frühen Beispiel in Simone Martinis Orsini-Polyptychon in Antwerpen um 1333/35 erhalten und so auch in der Kaufmannschen Kreuzigung umgesetzt (vgl. Schiller, II, ²1983, S. 168, Abb. 512). Die Nürnberger Redaktion mit dem Zeigegestus vertritt eine andere Interpretation, die auch in einem um 1330/40 entstandenen Missale aus der Nachfolge Jean Pucelles in Oxford vertreten ist und nach Meiss ein monumentales Sieneser Vorbild reflektiert (Bodleian Library, Douce 313, fol. 234r; Meiss 1967, I, S. 20, II, Abb. 372, das in späterer Zeit zum geläufigen Typus avancierte.

273 Haltung und Harnisch des Hauptmanns und das Schwert anstelle des häufig dargestellten Schilds erinnern kaum von ungefähr an den Hauptmann der Kreuzigung auf den gemalten Rückseiten des Verduner Altars, um 1330, im Stiftsmuseum Klosterneuburg; vgl. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, II: Gotik, München/London/New York 2000, S. 25f., Farbabb. 15 (Günther Brucher), und S. 535f., Nr. 274 (Irma Trattner), mit weiterführender Literatur.

274 Eine vergleichbare Gestalt des Stephaton zeigt in der Nachfolge des Retabels von Klosterneuburg auch der Kalvarienberg der Sammlung Bührle in Zürich sowie der Passionsaltar in Heilsbronn (Kemperdick 2010, Abb. 64 und 71).



Fig. 90. Volkreicher Kalvarienberg. Tucher-Fenster, Chor n V, 5–7a–d (Montage). Nürnberg, um 1379.

CHORFENSTER süd V (SCHÜRSTAB-FENSTER) Fig. 91–95, Abb. 115–120

Lichtes Gesamtmaß: H. ca. 15 m, B. ca. 2,30 m.
Vierbahniges Fenster von zwölf Zeilen und vier Kopfscheiben, gruppiert zu zwei mal zwei Lanzetten. Maßwerkbekrönung mit zwei liegenden gespitzten Dreipässen über den Doppellanzetten und einem großen bekrönenden Bogendreieck, darin eingeschrieben drei radial angeordnete gespitzte Vierpässe. Das Fenster umfasst 48 Rechteckfelder, vier genaste spitzbogige Kopfscheiben, zwei Drei- und drei Vierpässe sowie drei große und neun kleinere Zwickel. Heute sind nur noch die unteren sieben Zeilen des Fensters mit Glasmalereien gefüllt.
Gesamtaufnahmen: CVMA RT 06/046; Montage: K–RT 2003/2

Das Fenster ist durch das Bild des Stifters und seiner beiden Frauen sowie das zweimalige Vorkommen der Allianzwappen Nützel und Streitberg als Stiftung des 1379 oder 1380 verstorbenen Bürgermeisters Leupold Schürstab ausgewiesen, der auch in der Siechkobelkapelle St. Johannis ein Fenster gestiftet hat[275]. Über den Wappenallianzen Schürstab-Muffel und Schürstab-Nützel/Streitberg (1b–c), die sich auf den Fensterstifter und seine Eltern, Seyfried Schürstab, Kirchenmeister von St. Sebald 1350–1355, und Anna Muffel beziehen, kniet der Stifter mit seinen beiden Ehefrauen vor dem Titelheiligen Sebald.

Bibliographie: Carbach 1733, S. 112 (erwähnt »ein schön gemaltes Fenster mit vielen Figuren«, oben und unten mit Schürstab'schen Wappen); Würfel 1766, S. 22 (erwähnt neben vielen Figuren ein Wappen mit der Jahrzahl 1493); Murr 1778, S. 54, bzw. ²1801, S. 71 (folgt Würfel); Mayer 1831, S. 37 (überliefert im Fenster unten links die Jahrzahl 1379 und zuoberst im Fenster zwei weitere Schürstab-Wappen mit Jahrzahl 1493); Waagen 1843, S. 225 (merkt an, dass das Fenster neben anderen der Erstverglasung einen schöneren Eindruck macht als die Renaissancefenster); Lochner 1873, S. 93 (»das Schürstab'sche, das Behaim'sche und das Haller'sche [Fenster] verdienen den Vorzug«); Detzel 1885, S. 52 (beschreibt das Fenster »aus dem Jahre 1379« in folgender Anordnung der Felder von unten nach oben: Vorhölle und Auferstehung, Kreuzabnahme und Grablegung, Himmelfahrt und Pfingsten); Oidtmann 1907, S. 43f. (Verteilung der Felder wie bei Detzel; darüber zwei Architekturzeilen und in den Butzen zwei Wappen von 1493 »überragt von dem Lamm mit Fahne«); Hoffmann 1912, S. 186 (datiert 1372–1379 und beschreibt die Anordnung der Felder wie Detzel und Oidtmann); Kautzsch 1931, S. 14, 30, 45 (wiederholte Erwähnung im Rahmen der morphologischen Untersuchungen zur Entwicklung der Glasmalerei in Nürnberg und Franken hinsichtlich Körperform, Raumform, Kraftformen, Lichtform und Farbe); Frenzel 1954, S. 4, 28f., 64f., 68f., Kat. S. 44–47 (datiert das Fenster um 1380 und ordnet es zusammen mit drei weiteren Fenstern unterschiedlicher Werkstattstile einem vermeintlichen »1. Sebalder Kreis« zu); Kurzinventar 1961 bzw. ²1977/82, S. 139 bzw. S. 143 (Auflistung der einzelnen Scheiben; Datierung um 1380); Stromer 1979, S. 87f. (folgt Frenzel); Dehio Franken 1979, S. 600, bzw. ²1999, S. 737 (folgt Frenzel); Weiss 1984, S. 13, Nr. 17 (überliefert die Inschrift in 2b); Scholz 2004, S. 26 (kurze Darstellung der Stiftungsgeschichte anhand der genealogischen Fakten; datiert vor 1380 und betont die stilistische Nähe zum Stromer-Fenster); Weilandt 2007, S. 126–128 (sieht im Bildprogramm die Fortsetzung der Leidensgeschichte des gegenüberliegenden Tucher-Fensters und bezieht die Passionsthematik auf den in derselben Nord-Süd-Achse liegenden Hochaltar); Scholz 2007, S. 50–53 (im Wesentlichen wie 2004, zuzüglich Überlegungen zur Rekonstruktion des ursprünglichen Bildprogramms; Erinnerung an die heute nicht mehr vorhandene Jahrzahl 1379 in Feld 1a); Fleischmann 2008, II, S. 912 (Erwähnung).

Erhaltung: Vertraut man dem Urteil Lochners von 1873, dann befand sich das Fenster zur damaligen Zeit offenbar noch in einem weit besseren Erhaltungszustand. Dies dürfte insbesondere für die Gläser gelten, deren Oberflächen innen wie außen heute massive Korrosionserscheinungen aufweisen und zusätzlich durch Verbräunung hervorgerufene Transparenzminderung und Farbveränderung. Die im Zuge der Restaurierung 1955/56 stark ausgedünnten, teilweise bis in die Gelschicht hinein abgetragenen Korrosionsschichten auf den Rückseiten der mittelalterlichen Gläser zeigen heute eine flächig geschlossene weißliche Oberfläche. Sehr viel fragiler präsentiert sich die Innenseite der Gläser: Bei insgesamt vergleichbarer Flächenkorrosion sind an Stellen mit Konturresten und Malschichtsicherung Ausblühungen festzustellen. Durch massive Feuchtigkeitsbelastung auch der Innenseiten ist die Korrosion trotz Schutzverglasung weiter fortgeschritten.

Die Malerei ist großflächig abgerieben und zu erheblichen Teilen ganz verloren. Negativspuren verlorener Konturen und die spärlichen Überreste von Halbtonmodellierung sind häufig nur noch im Auf- und Streiflicht hinreichend abzulesen, wie ein vergleichender Blick auf die hier gegebenen Beispiele veranschaulichen kann (Fig. 92f.). Angesichts der außergewöhnlichen künstlerischen Qualität, die wir an den wenigen Relikten der ursprünglichen Bemalung noch erahnen können, wiegen die Verluste doppelt schwer. Sämtliche Felder wurden im Zuge der Nachkriegsrestaurierung neu verbleit.

Rekonstruktion, ikonographisches Programm, Komposition: Thematisch auf heilsgeschichtliche Szenen konzentriert, die sich nach dem Kreuzestod Christi ereigneten, ist das Schürstab-Fenster als gezielte Fortsetzung des Passionsgeschehens im gegenüberliegenden Tucher-Fenster (nord V) zu betrachten[276]: Die Positionierung der einzelnen Felder im komprimierten Zustand des Fensters hat im Zuge früherer Reparaturmaßnahmen und Restaurierungen offenbar mehrfache Veränderungen erfahren. Nachzuweisen ist freilich nur noch die letzte Umgruppierung, die im Anschluss an die Restaurierung von 1955/56 erfolgte und sowohl mit der Überlieferung bei Hoffmann[277] als auch mit der Befunddokumentation des Fensters von 1954 verglichen werden kann[278]. Demnach entsprachen die beiden unteren Zeilen der heutigen Situation, während bereits in der dritten Zeile Höllenfahrt und Auferstehung Christi den Zyklus einleiteten, gefolgt von Beweinung und Grablegung in der 4. Zeile, Himmelfahrt und Geistausgießung in der 5. Zeile, in den Zeilen 6 und 7 abgeschlossen durch zwei Architekturzeilen. Diese Gruppierung der Zeilen hatte weder die korrekte ikonographische Abfolge der heilsgeschichtlichen Ereignisse noch die tatsächlich existenten architektonischen Anschlüsse berücksichtigt und wurde beim Wiedereinbau der Felder nach dem Krieg folgerichtig durch die heutige Ordnung ersetzt.
Überlegungen zum ursprünglichen ikonographischen Gesamtprogramm vor der um 1500 (1493?) erfolgten Komprimierung des Fensters stützen sich – neben der standardisierten Reihenfolge der heilsgeschichtlichen Ereignisse und der Frage nach einer sinnvollen Komplettierung der heute reduzierten Geschichte – auf die Berücksichtigung vorhandener Anschlüsse zwischen szenischen und architektonischen Zeilen und auf mögliche Reflexe in der Nürnberger Glasmalerei, inner- und außerhalb der Stadt. Zweifellos an ihrem ursprünglichen Platz sitzen die beiden ersten Zeilen mit den Wappen Seyfrieds und Leupolds III. Schürstab sowie den Stifterbildern Leupolds und seiner beiden Ehefrauen vor dem Titelheiligen St. Sebald. Auch das Osterlamm mit der Siegesfahne als eingeführtes Beizeichen des Schürstab-Wappens[279] dürfte von Anfang an diesen prominenten Platz in der Wappenzeile eingenommen haben, während das dritte Wappen mit den Beischilden Pfinzing und Koler (für Leupold IV. und Erhard Schürstab) als komplette Neuanfertigung des 19. Jahrhunderts womöglich ein ehemals vorhandenes zweites Agnus Dei ersetzte (vgl. Kat. S. 140). Dass sich über der 2. Zeile ehemals ein architektonisches Zwischengeschoss eingeschoben hatte, ist nicht mehr eindeutig zu klären, da die geraden Abschlüsse ein solches nicht zwingend erfordern. Für eine solche Zwischenzone sprechen indes die ehemals auf Höhe der dritten Zeile, in 3a und 3d befindlichen Lüftungsflügel mit breiteren Eisenrahmen, für die sich aber keine passenden Scheiben erhalten haben[280]. Geht man folglich davon aus, dass die Beweinung Christi in Gestalt einer Pietà mit Assistenzpersonal neben dem leeren Kreuz (3a/b) sowie die Grablegung Christi (3c/d) nicht an ihrem ursprünglichen Platz sitzen können, sondern erst die 4. Fensterzeile besetzten, dann muss sich die anschließende Architekturzeile mit ihren luftigen Turmspitzen und den passenden Anschlüssen in der nächsthöheren Zeile 5 befunden haben. Unmittelbar darüber wurde die Erzählung ohne Unterbrechung fortgesetzt mit der Höllenfahrt Christi und der Erlösung der Vorväter (5a/b) sowie der Auferstehung Christi (5c/d), dem zentralen Ereignis der Heilsgeschichte, das von keinem Zeugen gesehen wurde, doch hier mit dem Besuch der

275 Vgl. Scholz 2002, I, S. 345f., II, Abb. 241–243.
276 So bereits von Weiland t 2007, S. 128, hervorgehoben.
277 Hoffmann 1912, S. 186.
278 Frenzel 1954, Kat. S. 44–48 und Anhang Erhaltungsschema.
279 Das Beizeichen nach dem von Seyfried Schürstab erbauten Großen Schürstab-Hof auf der hinteren Füll, gen. *Zum Osterlamm – alda der Bapst Leo der Neundte vor Zeithen, Alß Er darinnen zur Herberg gelegen, zum Gedächtnus und sonderlicher Andacht*; vgl. http://merkelstiftung.de/Familie/familiendaten/getperson.php?personID=I6068&tree=PWMerkel: Verzeichnis der Voreltern [...] von Paul Wolfgang Merkel, 1992 bearbeitet von Arthur Mez: Nr. XVI. 38280; vgl. 6078, S. 16: *Die 4te Linj. Seyfried oder Leypold Schürstab, Hr. Leypold Schürstab Ritter und des Rahts zu Nürmberg mit der Pilgramin erzeugten Sohn* [...] *hat zur Ehe Erstlich Elspet Schmuggenhoferin,hernach eine Mufflin, mit welcher er zehen Töchter und drey Söhne erzeuget* [...]. *Von denen Töchtern hat er drey ins Closter Engelthal und drey ins Catharina Closter allhier gethan. Er hat auff der Füll gewohnet und daselbsten den großen Schürstabs Hoff mit den Osterlamm erpaut.*
280 Die im Zuge der Komprimierung und Neuordnung um 1500 an diese Stellen versetzten und dafür allseitig beschnittenen Scheiben der Höllenfahrt und der Auferstehung Christi (heute 5a und 5d) können jedenfalls nicht ursprünglich hier gesessen haben.



Frauen am Grabe verbunden wird. Ob beide Ereignisse einst mit Beifiguren oder -szenen wie etwa im Behaim-Fenster in St. Martha (Chor süd III) durch den Einzug des guten Schächers ins Paradies bzw. durch den Besuch der Apostel Petrus und Johannes am leeren Grab Christi auf jeweils eine ganze Zeile erweitert gewesen waren[281], ist möglich, aber doch nicht sehr wahrscheinlich[282]. Wahrscheinlicher ist vielmehr, dass noch vor der Himmelfahrt Christi und dem Pfingstereignis mit der dazugehörigen Architekturzeile (heute 6/7a–d) eine Auswahl der bekannten Erscheinungen Christi nach der Auferstehung in das Bildprogramm eingeschoben war: vorzugsweise die Begegnung mit Magdalena im Garten Gethsemane (Noli me tangere), der Gang nach Emmaus bzw. das Emmausmahl oder der Ungläubige Thomas, vielleicht auch alle zusammen auf eine Zeile verteilt[283]. Sollte man freilich wie wenig später im Behaim-Fenster der Nürnberger Spitalkirche St. Martha und im Unterschied zu Erfurt und Mühlhausen zur Gänze auf die Darstellung der Erscheinungen Christi nach der Auferstehung verzichtet und die Szenenfolge unmittelbar mit der Himmelfahrt Christi und dem Pfingstereignis fortgesetzt haben, dann bliebe nach oben Platz für ein abschließendes Bild: Als naheliegender ikonographischer Abschluss käme dafür bevorzugt ein auf alle vier Bahnen übergreifender Marientod in Betracht – ähnlich Fenster süd III im Chor von St. Martha[284]. Dass das Sterbebett der Gottesmutter umringt von den zwölf Aposteln mit hoher Wahrscheinlichkeit auch im benachbarten Behaim-Fenster (süd VI) zum ursprünglichen Bildprogramm gehört hatte, spricht – angesichts mehrfacher Wiederholungen in immerhin fünf »Marienfenstern« im Sebalder Ostchor – nicht gegen die hier vorgeschlagene Rekonstruktion (vgl. hierzu auch S. 82, 84). Gehen wir also davon aus, dass Szenen und Architektur – wie im Behaim-Fenster (süd VI) und im Grabner-Fenster (süd IX) – ursprünglich von Zeile zu Zeile wechselten[285], dann verbliebe in unserer Rekonstruktion nur mehr die oberste 12. Fensterzeile frei für eine abschließende Architekturbekrönung. Im Maßwerk schließlich dürfte an zentraler Stelle – wie im wenig späteren Schürstab-Fenster in St. Martha – neben weiteren Wappen nochmals das schon bekannte Beizeichen des Osterlamms mit der Siegesfahne dargestellt gewesen sein.

Ornament: Minimale Spuren von Bemalung in den Hintergründen der Beweinung Christi (3a/b) und der Ausgießung des Heiligen Geistes (6/7c/d) lassen noch die ehemaligen vegetabilen bzw. geometrischen Ornamentmuster einer krautigen Blattranke (Abb. 116) und eines Rautengitters mit eingeschriebenen Vierpässen (Muster X,42) erkennen.

Fig. 91. Schürstab-Fenster. Chor s V, 1–7a–d (Montage). Nürnberg, 1379.



Fig. 92. Apostelköpfe aus der Himmelfahrt Christi.
Chor s V, 6b (Detail).
Aufnahme im Auflicht mit Resten von Schwarzlotmalerei.



Fig. 93. Beweinung Christi. Chor s V, 3b (Detail).
Aufnahme im Auflicht mit Resten der ursprünglichen Malerei.

FARBIGKEIT: Vgl. Fig. 91. Ungeachtet der durch Korrosion und Verbräunung geminderten Farbintensität zeigt das Schürstab-Fenster in seiner heutigen Zusammenstellung jene typisch buntscheckige Gesamterscheinung, die aus dem kleinteiligen Wechsel der Lokalfarben resultiert. Die Palette umfasst neben den Grundfarben Rot, Blau (von wechselnder Intensität), Gelb und Grün (in einem bevorzugt blassen Ton) ein kräftiges Violett, hellere Rosa- und Brauntöne für Inkarnate und Architektur sowie an wenigen Stellen Weiß (dies meist getrübt). Vorhandene Farbwechsel in den Hintergründen sind zum einen auf die jeweilige Farbigkeit der Figuren und architektonischen Rahmen abgestimmt, treten aber nirgendwo so dominant in Erscheinung wie beim blauen Rankengrund hinter den Turmbekrönungen der 4. Zeile. Blauer Grund überwiegt auch in Zeile 1 und 5, roter in Zeile 2; in den Zeilen 3, 6 und 7 wechseln blaue, rote und grüne Hintergründe in dichter Folge, sodass hier mehr die bunte Farbigkeit der Figuren oder das Blau der Gewölbekappen das Bild beherrschen.

281 Zu den betreffenden Szenen im Behaim-Fenster in St. Martha s. einstweilen MEYER-EISFELD (2000), S. 31–36, Abb. 17f., und KLEMM 2011, Abb. 10.

282 So wird den betreffenden Szenen im monumentalen, über 20 Zeilen aufragenden Passionsfenster im Erfurter Domchor (um 1380/90) bzw. im Passionsfenster der Marienkirche in Mühlhausen/Thüringen (um 1390/1400) jeweils nur ein Feld eingeräumt; vgl. CVMA DDR I,2, 1983, Abb. 378f., bzw. CVMA DEUTSCHLAND XVI, 1993, Abb. 93f. Interessant für die Rekonstruktion des Bildprogramms ist allerdings, dass in beiden Fällen die Höllenfahrt Christi unmittelbar auf die Kreuzigung folgt, noch vor der Kreuzabnahme und Grablegung.

283 Die Begegnung mit Magdalena fehlt auch in keinem der oben angeführten Vergleichsbeispiele, während das Emmausmahl und der ungläubige Thomas eher seltener begegnen.

284 MEYER-EISFELD (2000), Abb. 24, bzw. KLEMM 2011, Abb. 10 (dort allerdings als unterer Abschluss der von oben nach unten verlaufenden Erzählung). – Nicht gänzlich auszuschließen ist auch die Möglichkeit, dass das ikonographische Programm des Schürstab-Fensters seinen Auftakt mit einer Kreuzigung genommen hatte, auf die im Zuge der Komprimierung umso eher verzichtet werden konnte, als sie im Tucher-Fenster gegenüber so prominent vertreten war.

285 Tatsächlich scheint auch der abrupte Schnitt zwischen der heutigen 5. und 6. Zeile für ein Zwischengeschoss zu sprechen, zumal der Höllenrachen in 5b oben ziemlich brutal abgeschnitten ist; in Erfurt reicht er in die Architekturzone hinauf (CVMA DDR I,2, 1983, Abb. 378).

Technik, Stil, Datierung: Will man innerhalb der Sebalder Ostchorverglasung eine Gruppierung nach Werkstätten vornehmen oder doch zumindest über die einzelnen Fenster hinweggreifende Zusammenhänge hinsichtlich der ausführenden Kräfte erschließen – ein Unterfangen, das sich aufgrund der ruinösen Erhaltung sämtlicher Fenster freilich auf besonders dünnem Eis bewegt –, dann ist für das Schürstab-Fenster Folgendes festzuhalten: Typenvokabular und Figurenpersonal mit den kompakt gedrungenen Proportionen besitzen im Stromer-Fenster nord III ihre nächsten Parallelen, wie vor allem der Vergleich der besser erhaltenen Apostelfiguren ebendort mit dem Personal im Himmelfahrtsbild (süd V, 6b) belegen kann. Auch unter den Propheten des Stromer'schen Credo-Zyklus (nord III, 3a und 6a) lassen sich gute Vergleichsbeispiele etwa für den bärtigen Alten unter dem leeren Kreuz oder den Hl. Sebald im Schürstab-Fenster (3a und 2a) benennen. Soweit die Maltechnik an den reduzierten Oberflächen noch nachvollzogen werden kann, scheinen die mit dem trockenen Pinsel aus dem Halbton ausgewischten Lichter mit der Machart der ältesten Fenster im Ulmer Münsterchor – insbesondere des Annen-Marien-Fensters – vergleichbar zu sein, doch der charakteristische Typenschatz dieser ebenfalls mit Nürnberger Glasmalern verbundenen Werkgruppe besitzt im Schürstab-Fenster keinerlei Entsprechung. Vielmehr scheinen hier wie beim Stromer-Fenster die schwerblütigen Gestalten der böhmischen Malerei aus dem Umfeld Meister Theoderichs Pate gestanden zu haben[286]. Motivische Anleihen, wie sie im Fall der eigentümlichen Gestaltung des Sarkophags u.a. auf den Schottener Altar verweisen, aber auch beim Tucher-Fenster mit seinem andersartigen Stilbild geltend gemacht werden können, lassen daneben auf den Einfluss westlicher Vorbilder schließen, die in der Nürnberger Tafelmalerei bereits an Werken der Zeit um 1360 – beispielhaft an dem Tabernakelaltärchen des Nürnberger Klaraklosters oder dem Jakobskirchenaltar – zu beobachten sind (vgl. Fig. 6, 7, 65).
Nürnberg, um 1379 (ein entsprechendes Datum war laut Mayer im frühen 19. Jahrhundert noch in Feld 1a zu lesen)[287].

Vorbemerkung zum Katalog: Die Bestandsdokumentation am Schürstab-Fenster wurde im Oktober 2003 in ausgebautem Zustand in der Nordsakristei von St. Sebald durchgeführt. Den Abbildungen liegen die dabei angefertigten Neuaufnahmen von Rüdiger Tonojan zugrunde.

1a OSTERLAMM Fig. 91, 94, Abb. 115f.
H. 103,5 (108,5) cm, B. 45,5–46,5 cm.
Erhaltung: Das im 19. Jh. durch Kellner endgültig erneuerte Lamm (nur die Kreuzesfahne ist originaler Bestand) enthält noch drei bemerkenswerte Teile einer Reparatur des späten 15. Jh. im charakteristischen 1. Werkstattstil des Nürnberger Stadtglasers Veit Hirsvogel; ansonsten geringfügige Ergänzungen Frenzels im Rand- und Hintergrundbereich. Innen- und außenseitig flächige Oberflächenkorrosion und Verbräunung. Reste von Bemalung und Übermalungen an den originalen Gläsern sind kaum noch ablesbar. Vereinzelt rückseitig doublierte Gläser.
Ikonographie, Komposition: Das Lamm Gottes mit der Kreuzesfahne ist Symbol für Leiden, Tod und Auferstehung des siegreichen Christus und geht zurück auf die alttestamentliche Opfertypologie (Abraham, Gn 22,1–19), erweitert um die Visionen der Apokalypse (Apc 5,6ff., 7,14ff., 14,1ff., 21,22f.)[288]. Das Osterlamm als eucharistisches Lamm steht vermittelnd zwischen Golgatha und der durch Christus erwirkten ewigen Erlösung. Insofern fügt sich die Darstellung ganz hervorragend in das Bildprogramm des Schürstab-Fensters, das im weiteren Verlauf den Ereignissen nach der Kreuzigung – von der Beweinung Christi bis zur Himmelfahrt und zur Ausgießung des Hl. Geistes am Pfingstmorgen – gewidmet ist.
Dennoch verdankt sich die Darstellung an dieser Stelle allein dem Umstand, dass das Lamm mit der Siegesfahne als Hinweis auf den Großen Schürstabhof »Zum Osterlamm« – *mit dem oster lam pey dem newen tor*[289] – in der Lammsgasse Nr. 14 auf der hinteren Füll zum Schürstab-Wappen gehört und dieses in vielen Fällen begleitet[290]. Als Beizeichen des Wappens dürfte es auch von Anfang an an dieser Stelle gesessen haben, vielleicht gespiegelt durch ein weiteres Lamm in 1d, das als Beizeichen des zweiten Schürstabschildes gedient haben könnte.
Ornament: Zwischen Kapitell und Kreuzesfahne Spuren des ehemaligen Rankengrundes mit kurvig eingerollten Nierenblättern (Muster X,56).

CVMA RT 13084

1b WAPPEN SCHÜRSTAB MIT BEISCHILD MUFFEL
Fig. 91, 94, Abb. 115f.
H. 103 (108) cm, B. 46 cm.
Erhaltung: Umfangreiche Ergänzungen in Schild, Beischild und Helmzier verraten die Machart des 19. Jh. (Kellner, wohl nach Befund erneuert?), während ein Großteil der Reparaturen im Randbereich erst im Zuge der einschneidenden Nachkriegs-

286 Lässt man die Versammlung der Heiligen in der Heilig-Kreuz-Kapelle auf Burg Karlstein Revue passieren, dann ist die Seelenverwandtschaft des vierschrötigen Personals nicht zu leugnen; vgl. Kat. Ausst. Karlstein 1998, mit vollständigem Abbildungsapparat auf S. 298–474.
287 Mayer 1831, S. 37.
288 LCI, III, 1971, Sp. 7–14 (Red.); vgl. Franz Nikolasch, Das Lamm als Christussymbol in den Schriften der Väter, Wien 1963.
289 Weech 1863, S. 46.
290 Vgl. Anm. 279 und Stadtlexikon Nürnberg 1999, S. 1169 (Zum Weißen Lamm). Auch den Skulpturen der Hll. Sebald und Erasmus an

restaurierung von 1955/56 in der Werkstatt Frenzel vorgenommen wurde. Vereinzelt Flickstücke und rückseitig doublierte Gläser.

Ikonographie, Komposition: Nach links geneigtes Wappen Schürstab: In Silber zwei schwarze schräggekreuzte, gestümmelte, am oberen Ende rot lodernde Äste (Schürstäbe); Helmzier: auf dem graublauen Topfhelm ein wachsender silbern gekleideter Mohrenrumpf, auf dem Kopf eine rote, silbern verbrämte Inful mit nach hinten abfliegenden silbernen Vittae. Im Beischild das Stammwappen der Muffel: Von Gold und Rot gespalten, vorn ein schwarzer, rot bewehrter Löwe mit roter Krone (hier in vereinfachter Tingierung), hinten ein silberner Fisch.

Die Wappenallianz bezieht sich auf Seyfried Schürstab († um 1357), von 1350–1355 amtierender Kirchenmeister bei St. Sebald, und seine Gemahlin Anna geb. Muffel[291]. Aus der Ehe gingen zehn Töchter und drei Söhne hervor. Jeweils drei Töchter kamen in die Klöster Engelthal, St. Katharina und St. Klara; die zehnte Tochter Klara wurde 1371 dem alten Seifried II. Pfinzing am Weinmarkt zur Frau gegeben. Zwei seiner Söhne, Leupold III. († 1379 oder 1380) und Konrad I. († 1387), kamen in den Rat und führten auch das Geschäft nach dem Tod Seifrieds fort. Der dritte Sohn mit dem Namen des Vaters soll nach WEECH dem Deutschen Orden angehört haben.

Ornament: Am unteren Rand Diamantquaderborte.

CVMA RT 13085

1c WAPPEN SCHÜRSTAB MIT BEISCHILDEN NÜTZEL UND STREITBERG Fig. 91, 94, Abb. 115f.

H. 103,5 (108,5) cm, B. 45,3 cm.

Erhaltung: Ergänzungen des 19. Jh. konzentrieren sich auf Wappen und Helmzier sowie den linken und unteren Randbereich. Am linken und rechten Rand vereinzelte alte Flickstücke und rückseitig doublierte Gläser.

Ikonographie, Komposition: Nach rechts geneigtes Wappen Schürstab (wie 1b) mit Beischilden Nützel (in Rot ein gestürztes silbernes Dreieck, an den Spitzen halbe silberne Lilien) und von Streitberg (in Silber eine Sichel mit dunkler Schneide und gold-rot-gold gestreiftem Griff)[292].

Die Wappenallianz bezieht sich auf den Fensterstifter Leupold III. Schürstab († 1379 oder 1380) und seine beiden Ehefrauen, 1. eine geb. Nützel und 2. Gerhaus von Streitberg († 1428). Aus der ersten Ehe gingen vier Söhne, Leupold V. († 1406), Erhart I. († 1439), Anton († 1399) und Meygolt († 1379), sowie zwei Töchter hervor; die zweite Ehe blieb kinderlos[293]. Als Händler mit Luxusgütern (Silber, Wachs, Gewürzen, Wein und Brabanter Tuchen) unterhielt Leupold III. weitgespannte Geschäftsbeziehungen vom Niederrhein bis nach Polen und von Ungarn bis nach Oberitalien. Von 1369 bis an sein Lebensende war er Pfle-

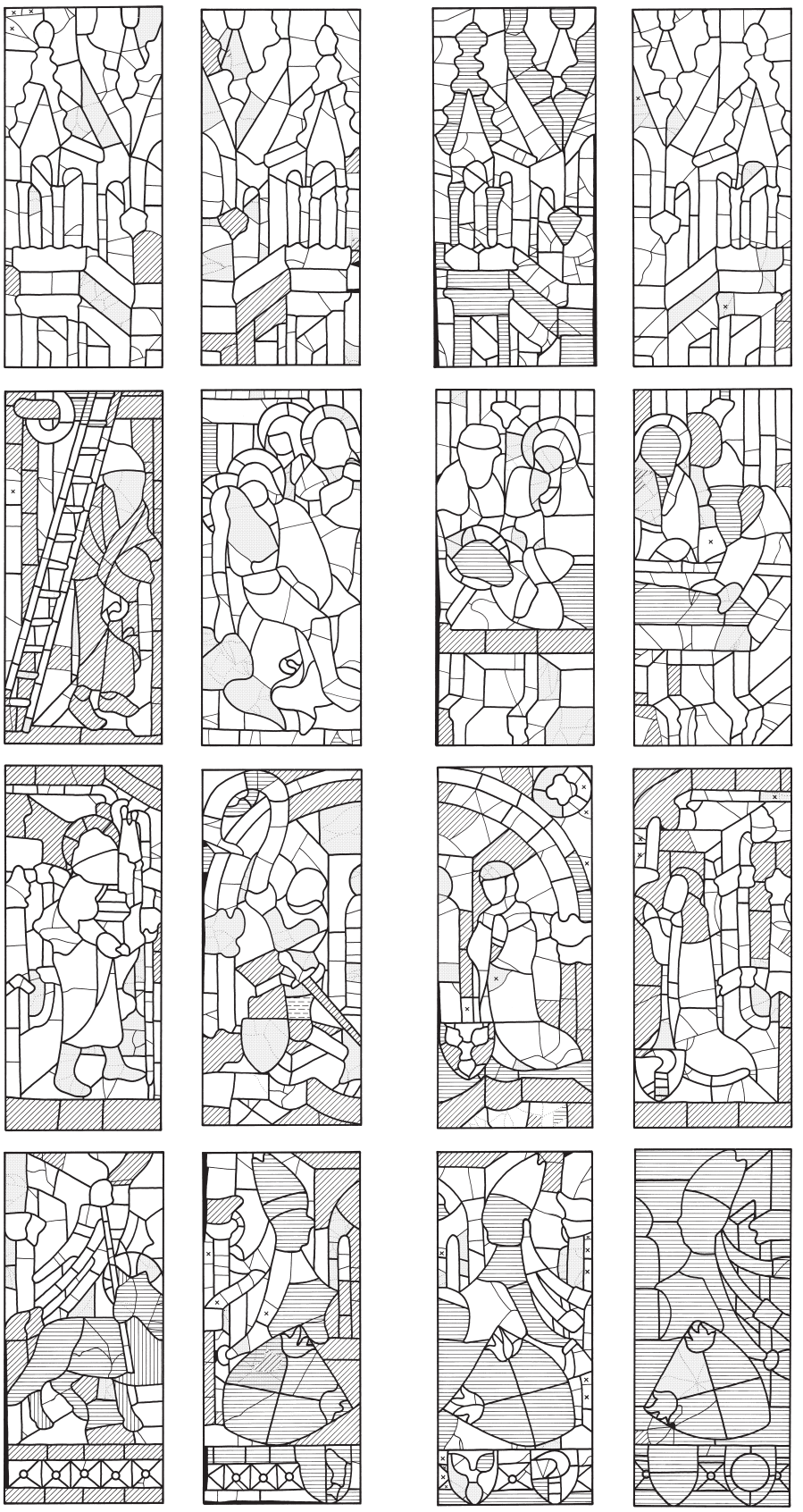


Fig. 94. ES Chor s V, 1–4a–d. M 1:20

den Pfeilern zu beiden Seiten des Fensters, einer Schürstab-Stiftung vom Ende des 15. Jh. (um 1493), ist zu Füßen, oberhalb der Wappenschilde, jeweils ein Lamm beigegeben.

291 WEECH 1863, S. 46, mit irriger Angabe zum Todesjahr 1338; vgl. auch FLEISCHMANN 2008, II, S. 91of. mit weiteren Hinweisen zur Person.

292 In dieser Form und Farbigkeit im Ingeram-Codex des Österreichischen Herzogs Albrecht VI. von 1459 verzeichnet (Wien, Kunsthistorisches Museum, Waffensammlung, A 2302, fol. 160); SIEBMACHER Wappenbuch zeigt das vermehrte Wappen, darin in 1 und 4 das Stammwappen: die Sichel in Rot; ebenso SCHÖLER 1975, Taf. 143 (5 und 6).

293 WEECH 1863, S. 47

ger am Heilig-Geist-Spital, das er mit großzügigen Stiftungen bedachte und dort auch die Grablege der Familie begründete. Seit 1351 war er mit Unterbrechungen im Rat vertreten, schließlich in seinen letzten Lebensjahren von 1372 bis 1379 ununterbrochen im Amt eines älteren Bürgermeisters[294]. Eine weitere Fensterstiftung Leupolds III. ist für die ehemalige Siechkobelkapelle St. Johannis belegt, wo die »Verneuung« des Langhausfensters süd VI am Ende des 15. Jh. Wappen und Stifterbilder in historisierender Weise wiederholt, um so das Gedächtnis des Ahnherrn wachzuhalten[295]. Bestattet wurde Leupold in der Mitte der Spitalkirche vor dem Heilig-Geist-Altar.

CVMA RT 13086

1d WAPPEN SCHÜRSTAB MIT BEISCHILDEN PFINZING UND KOLER Fig. 91, 94, Abb. 115f.

H. 105 (109) cm, B. 45,5–45,8 cm.

Erhaltung: Vollständige Neuanfertigung des 19. Jh. Wahrscheinlich hatte an dieser Stelle niemals ein Schürstab-Wappen gesessen (vgl. hierzu nochmals 1a).

Ikonographie, Komposition: Das Schürstab-Wappen mit den Beischilden der Pfinzing und Koler bezieht sich auf die Söhne Leupolds III., Leupold V. († 1406) und Erhard I. († 1439); wäre an dieser Stelle schon immer ein den Söhnen Leupolds III. gewidmetes Wappen gesessen, dann hätte auch das Beischild Mendel (für den erst 1399 verstorbenen Anton) Aufnahme finden müssen[296].

CVMA RT 13087

2a HL. SEBALD Fig. 91, 94, Abb. 115f.

H. 107,5 cm, B. 45,5–45,8 cm.

Erhaltung: Große Teile der Figur und ihrer Umgebung haben originale Glassubstanz bewahrt, freilich vorder- und rückseitig in massiv korrodiertem Zustand. Reparaturen Frenzels beschränken sich auf den oberen und unteren Randbereich, wobei wie überall im Fenster Ergänzungen des 19. Jh. durch Überarbeitung an die ruinöse Oberflächenerscheinung des Originals angepasst wurden. Teile der Architektur oben links sind in diesem Sinne rückseitig mit grauer Acrylfarbe abgedeckt worden. Spuren von Bemalung im Kirchenmodell, in der Tasche und in den Schuhen des Pilgerheiligen sowie in der Fiale am linken Rand wurden 1986 in der Werkstatt van Treeck mit Paraloid gesichert. Kleinere Doublierungen gesprungener Gläser konzentrieren sich im unteren rechten Drittel des Feldes.

Ikonographie, Komposition: Als Adressat von Stiftung und Fürbitte des knienden Leupold Schürstab und seiner beiden Gemahlinnen in 2b–d erscheint der Nürnberger Stadtpatron St. Sebald in Gestalt des Titelheiligen mit dem Modell der Sebalduskirche, seinem individuellen Attribut, in der rechten Hand. Trotz reduzierter Malerei sind die beiden schlanken, hoch aufragenden Westtürme von St. Sebald deutlich hervorgehoben, während der gewaltige neue Hallenchor im Kirchenmodell nicht einmal angedeutet ist. Hut, Tasche, Stiefel und Pilgerstab entsprechen dem in zahllosen Nürnberger Beispielen vertretenen Erscheinungsbild des heiligmäßigen Eremiten und sind der Ikonographie des Pilgerheiligen Jakobus maior verpflichtet[297].

CVMA RT 13088

2b KNIENDER STIFTER LEUPOLD SCHÜRSTAB Fig. 91, 94, Abb. 115f., 120

H. 104,3–105 cm, B. 46–46,5 cm.

Inschrift: Auf dem Spruchband in gotischer Minuskel: *ora pro nobis sanc*(te) *sebalde* (stellenweise kalt nachkonturiert und mit Paraloid gesichert).

Erhaltung: Zu großen Teilen alte Glassubstanz. Ergänzungen (überwiegend von Frenzel mit stark strukturiertem Echtantikglas ausgeführt) betreffen das Betpult, Knie und Schwert des Stifters und Teile der rahmenden Architektur. Noch vergleichsweise gut ablesbar ist die Schwarzlotzeichnung im Kopf des Stifters. Flächendeckende Malschichtsicherung ebenda, im Spruchband, in Teilen der Rüstung und im Wappenschild. Wenige größere Gläser rückseitig doubliert.

Ikonographie, Komposition: Leupold III. Schürstab erfleht die Fürbitte des Hl. Sebald (in 2a). In einem niedrigen, nach vorn in einem Korbbogen geöffneten Kastenraum kniet der Fensterstifter in ritterlichem Harnisch und mit dem Schwert bewehrt an einem Betpult, gekennzeichnet durch sein Wappenschild (vereinfacht tingiert ohne das Rot der Flammen). Im Unterschied zum historisierenden Stifterbild Leupolds in der Nürnberger Siechkobelkapelle St. Johannis (heute I, 4c)[298] trägt er über der Rüstung einen roten Lederkoller; zur Person Leupolds III. vgl. 1c.

Ornament: Im stark abgeriebenen Hintergrund lässt sich hier und da noch eine Spur des ehemaligen Rankengrundes (ähnlich Muster X,56) erkennen.

Stil: Der Stifterkopf verrät dieselben charakteristischen Merkmale der Gesichtszeichnung und der Haarbehandlung mit Korkenzieherlocken wie die Apostelköpfe im Stromer-Fenster, sodass auf eine Beteiligung ein und derselben ausführenden Kräfte hier wie dort geschlossen werden muss (vgl. Fig. 8, 10)

CVMA RT 13089

2c KNIENDE STIFTERIN MIT WAPPEN NÜTZEL Fig. 91, 94, Abb. 115f.

H. 107 cm, B. 45–45,5 cm.

Erhaltung: Ruinös. Die relativ gleichmäßig verteilten Ergänzungen stammen wiederum zum überwiegenden Teil von Frenzel, der ältere Reparaturen des 19. Jh. sowohl stark überarbeitete als auch durch eigene mit Echtantikgläsern ersetzte. Die Bemalung ist vollständig abgewittert. Die Oberflächenerscheinung der Gläser ist durch extreme Korrosion nachhaltig getrübt. Wenige rückseitig doublierte Gläser.

Ikonographie, Komposition: Die kniende weibliche Stifterfigur ist ausweislich ihres Wappens mit der ersten Gemahlin Leupold Schürstabs, einer geb. Nützel, zu identifizieren, deren Wappen bereits in Feld 1c der Wappenzeile begegnet. Eine Vorstellung vom ursprünglichen Erscheinungsbild der Figur vermag die historisierende Darstellung der Betreffenden in St. Johannis zu vermitteln, die dort jedoch zusammen mit der zweiten Gemahlin auf einem Feld erscheint[299]. Abgesehen von dem blauen pelzverbrämten Mantel lassen sich über die standesgemäße Kleidung der Knienden keine Aussagen mehr treffen.

CVMA RT 13090

294 Fleischmann 2008, II, S. 911f.
295 Vgl. Scholz 2002, I, S. 342 und 345f., Fig. 222, II, Abb. 241–243.
296 Weech 1863, S. 47; auf diese Unstimmigkeit geht Weilandt 2007, S. 127, nicht ein.
297 Vgl. LCI, VIII, 1976, Sp. 316–318 (Josef Dünninger).
298 Scholz 2002, I, S. 342 und 346, II, Abb. 243.
299 Ebenda, I, S. 345, Fig. 222, II, Abb. 241.
300 Zum Bildtypus Schiller, II, ²1983, S. 192–195.

2d KNIENDE STIFTERIN MIT WAPPEN STREITBERG Fig. 91, 94, Abb. 115f.
H. 106,5 cm, B. 45,5–46 cm.
Erhaltung: Nicht weniger dramatisch als im benachbarten Feld ist der durch innen- wie außenseitige Flächenkorrosion und Verbräunung massiv geschädigte Erhaltungszustand von Gläsern und Bemalung. Größere Partien der architektonischen Rahmung und des Hintergrundes wurden von Frenzel ergänzt. Vereinzelt Doublierungen.
Ikonographie, Komposition: Die kniende weibliche Stifterfigur ist mit der zweiten Gemahlin Leupold Schürstabs, Gerhaus von Streitberg, zu identifizieren, deren Wappen bereits in Feld 1c der Wappenzeile begegnet war. Ein zweites Stifterbildnis der Betreffenden findet sich in den Restscheiben des im späten 15. Jh. erneuerten Schürstab-Fensters in St. Johannis (vg. Anm. 299).

CVMA RT 13091

3/4a/b BEWEINUNG CHRISTI Fig. 91, 93f., Abb. 115f.
H./B.: 3a: 104/46, 3b: 104,5–105/46,5 cm; 4a: 106,5/46, 4b: 103,7–105/45–46,3 cm.
Erhaltung: Abgesehen von umfangreichen Ergänzungen in Feld 3a, die fast die gesamte Figur und das Kreuz sowie Teile des Architekturgehäuses und des Hintergrundes betreffen (überwiegend Frenzel), sind nur wenige, meist periphere Reparaturmaßnahmen an den übrigen Feldern zu verzeichnen, 3b hat sogar fast zu 100% mittelalterliche Glassubstanz bewahrt. Reste der massiv abgewitterten Malerei sind noch vereinzelt in den Figuren abzulesen, so im nackten Körper Christi, im Mantel der Gottesmutter, im Kopf der männlichen Assistenzfigur unter der Leiter, aber auch im Rankengrund und in der aufragenden Turmarchitektur. Sämtliche Spuren wurden 1986 mit Paraloid gefestigt und 1997 bzw. 2003 an gefährdeten Stellen nachgesichert. Mehrere, zum Teil großflächige Doublierungen.
Ikonographie, Komposition: Thematisches Zentrum der bahnübergreifenden Komposition ist die Beweinung Christi in Gestalt einer Pietà, möglicherweise inspiriert von einem der zahlreichen Vesperbilder der Zeit, wie die ausgeprägt plastische Kennzeichnung des Brustkorbs nahelegt[300]. Maria umfängt mit schmerzvoller Gebärde den auf ihrem Schoß in aufrecht diagonaler Stellung gehaltenen toten Körper Christi, den Kopf von ihrer Hand gestützt und ihre Wange an die seine gelegt[301]. Dicht hinter der Schmerzensmutter stehen in stummer Trauer Magdalena und Johannes, etwas entfernt und durch den Fensterpfosten von der Hauptgruppe getrennt eine weitere männliche Assistenzfigur (Joseph von Arimathäa oder Nikodemus). Noch lehnt die Leiter am leeren Kreuz, mit deren Hilfe der Leichnam Christi herabgenommen worden war, und fast scheint es so, als diente diese Leiter dazu, in die luftige Tabernakelbekrönung hinaufzusteigen. Die Leiter, zu den *Arma Christi* zählend, ist demonstrativ ins Bild gerückt. Als weiteres Leidenswerkzeug sieht man die Dornenkrone am Kreuzbalken hängen[302].
Die Bildarchitektur, die hier weniger als architektonische Rahmung oder Bekrönung in Erscheinung tritt, vielmehr als freistehendes Gehäuse vor dem blauen Ornamentteppich hinter der Szene aufragt, zeigt im unteren Teil lediglich schlanke seitliche Stützen und eine rückseitige Wand, die in der nächst höheren Zeile ein kompliziert verschachteltes Turmgeschoss tragen. Ein zentrales Oktogon, dessen drei Vorderseiten sich in mit Krabben besetzten Wimpergen öffnen, wird durch zwei schräg gestellte, vorkragende Ädikulen gestützt, ohne dass die Tektonik bis ins Letzte nachvollzogen werden kann. Eine vergleichbare, allerdings weniger komprimierte und daher auch besser verständliche Turmlösung ist im obersten Abschluss des Eustachiusfensters über der heute dort platzierten Mandorla mit Christus und Maria im Erfurter Domchor erhalten geblieben, auch wenn sich die strukturelle Ähnlichkeit erst auf den zweiten Blick erschließt[303].
Ornament: Rankengrund mit krautigen, teilweise eingerollten Blättern.

CVMA RT 13092f., 13096f.

3/4c/d GRABLEGUNG CHRISTI Fig. 91, 94, Abb. 115f.
H./B.: 3c: 105/46–46,5, 3d: 104,5–105/46 cm; 4c: 106/46–47,3, 4d: 105,5/45,5–46,5 cm.
Erhaltung: Ergänzungen des 19. Jh. konzentrieren sich auf die Gestalt des liegenden toten Christus, Teile des Sarkophags, sämtliche Köpfe in 3d sowie Teile der Architekturbekrönung in 4c; die Architektur in 4d dagegen ist nahezu vollständig alt. Im Unterschied zum großen Rest des Fensters wurden diese Ergänzungen im Stil Kellners weitgehend erkennbar belassen und (mit Ausnahme des oberen rechten Kopfs in 3d) nicht später von Frenzel komplett überarbeitet bzw. ganz ausgeschieden und durch amorph behandelte, stark strukturierte Echtantikgläser ersetzt. Nur gelegentlich finden sich von Frenzel matt geätzte Rückseiten (etwa im Sarkophag) bzw. mit brauner Farbe auch über die Verbleiung hinweg rückseitig abgedeckte Gläser der Restaurierung des 19. Jh. Auf den extrem korrodierten Glasoberflächen ist die Bemalung ansonsten über weite Strecken total verloren. In 3c, 3d und 4d jeweils ein gutes halbes Dutzend rückseitig doublierter Gläser.
Ikonographie, Komposition: Die Grablegung Christi wird im Beisein der Gottesmutter, des Lieblingsjüngers Johannes und einer dritten, heute unkenntlichen Figur (Magdalena?) von Nikodemus und Joseph von Arimathäa vorgenommen. Diese stehen wie üblich an Kopf- und Fußende des Sarkophags und legen den in das Bahrtuch gehüllten Leichnam hinein. Der bildparallel gestellte Sarkophag füllt die gesamte Breite der Komposition, ähnlich wie etwa zeitgleich im Passionsfenster der Hersbrucker Pfarrkirche (dort allerdings auf drei Lanzetten ausgedehnt)[304]. Noch enger verwandt ist die Klagegeste des Händeringens mit den ausgestellten Ellenbogen bei Maria, die sich in Hersbruck und Nürnberg trotz weitgehend verlorener Malerei noch recht gut vergleichen lässt. Mehrere zeitgleiche Beispiele für die eigentümlichen strebepfeilerartigen Stützen des Sarkophags sind

301 In der Haltung der zentralen Figurengruppe vergleichbar ist die Beweinung im Passionsfenster der Wallfahrtskirche zu Straßengel in der Steiermark, um 1360, doch ist dort der Gestus der Klage bei den Begleitfiguren stärker ausgeprägt (Bacher 1979, S. 139, Abb. 304). Noch enger verwandt scheint die betreffende Komposition im Chorachsenfenster der Klosterkirche Königsfelden, um 1330, in der bei ähnlicher personeller Ausstattung (ausgenommen die rechte Bahn) vor allem die gleiche dominante Darstellung der Leiter unter dem leeren Kreuz ins Auge fällt (Kurmann-Schwarz 2008, S. 249f. und 424 mit Farbtafel 4).
302 Rudolf Berliner, Arma Christi, in: Münchner Jb. der bildenden Kunst 3.F. 6, 1955, S. 35–152; vgl. Schiller, II, ²1983, S. 198–210, Abb. 656f. – Zur Verbindung von Pietàbildern mit Darstellungen der Arma Christi s. auch Robert Suckale, Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder, in: Städel-Jb. NF 6, 1977, S. 177–208, hier besonders S. 194f. und Anm. 133.
303 Vgl. CVMA DDR I,2, 1983, Abb. 669, bzw. Scholz 2007, Abb. S. 58.
304 Scholz 2002, I, S. 235, II, Abb. 125–127.

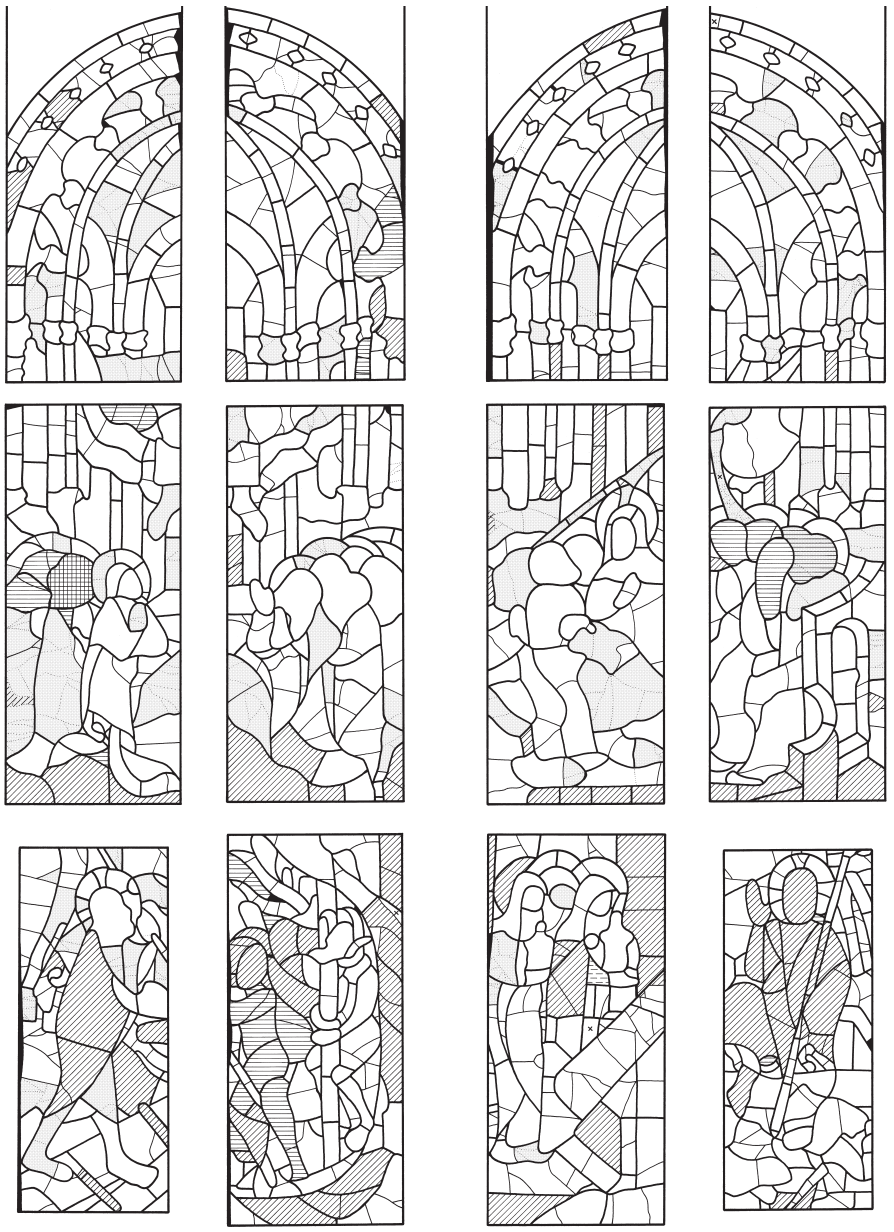


Fig. 95. ES Chor s V, 5–7a–d. M 1:20

in mittelrheinischen und moselländischen Werken zu finden, so im Evangelistar des Trierer Erzbischofs Kuno II. von Falkenstein im Trierer Domschatz[305] oder auf den Außenflügeln des Retabels der ehemaligen Wallfahrtskirche in Schotten, einem Werk, das wohl von Frankfurt nach Nordhessen geliefert worden war[306].
Ornament: In 3d minimale Spuren des gleichen vegetabilen Hintergrundmusters wie in 3a.

CVMA RT 13094f., 13098f.

5a/b HÖLLENFAHRT CHRISTI Fig. 91, 95, Abb. 115, 117
H./B.: 5a: 106,5/39 (45 mit Randstreifen), 5b: 103,2/45–46 cm.
Feld 5a war vor der Neuordnung 1955/56 in der dritten Fensterzeile in einen Lüftungsflügel mit breiterer Eisenrahmung eingesetzt und musste am neuen Standort wieder auf das notwendige Maß rundum angestückt werden.
Erhaltung: Im Kern der Darstellung umfassend ergänzt. Die Lesbarkeit der Szene wird insbesondere durch die vielen neutralen, allerdings sehr derb strukturierten Echtantikglas-Ergänzungen Frenzels etwa beim ersten Menschenpaar und anderen Vorvätern im Todesrachen oder im roten Mantel Christi sehr verunklärt. Bemalungsreste sind nur noch an wenigen peripheren Stellen ablesbar. Zahlreich doublierte Gläser in 5a.
Ikonographie, Komposition: Die bildhafte Vorstellung vom Abstieg Christi ins Reich der Toten, wo er die ehernen Pforten der Unterwelt sprengt und im Kampf gegen Tod und Teufel die erlösten Gerechten unter allen seit Menschengedenken Verstorbenen befreit, darunter zuallererst den Urvater Adam, beruht auf zahlreichen Anspielungen in alt- und neutestamentlichen Textstellen (u.a. Mt 27,52f.), geht in der dramatischen Ausschmückung der Begebenheit jedoch auf das apokryphe Nikodemus-Evangelium aus dem 4. Jh. zurück[307].
Wesentliche Bildmotive dieser in der abendländischen Bildtradition mit großer Konstanz wiedergegebenen Darstellung der Höllenfahrt bezieht auch die Redaktion im Schürstab-Fenster direkt aus dieser Legende: Christus – als König der Herrlichkeit mit der Siegesfahne bewehrt – hat die Pforten des Hades aufgebrochen und schreitet nun mit energischem Schritt über die am Boden liegenden Tore hinweg auf die Patriarchen, Propheten und Vorväter zu. Im Todesrachen sieht man, auch das ein der Textvorlage entnommenes Motiv, den an einen Pfahl geketteten Satan, der bis zur endgültigen Wiederkunft Christi im Hades verharren muss. Welche der Voreltern oder Propheten die Gruppe der Gerechten anführen, ist aufgrund der ruinösen Erhaltung nicht mehr zu entscheiden. Dass dies – wie in den allermeisten Bildbeispielen und so auch in der wenig späteren Darstellung im Behaim-Fenster der Nürnberger Marthakirche[308] – die Ureltern Adam und Eva waren, ist angesichts der im 19. Jh. (nach Befund?) ergänzten weiblichen Physiognomie der mittleren Figur mehr als nur wahrscheinlich. Ein ebenfalls erneuerter männlicher Kopf unmittelbar daneben ist lediglich durch einen spitzen Judenhut gekennzeichnet.
Obwohl der beklagenswerte Erhaltungszustand der Scheiben und insbesondere die allseitige Beschneidung des linken Feldes eine definitive Aussage nicht mehr zulassen, scheint eine architektonische Rahmung der Szene nicht vorgesehen gewesen zu sein, ein unmittelbarer Anschluss an eine weitere szenische Zeile darüber (freilich kaum die Himmelfahrt Christi) nicht ausgeschlossen.

CVMA RT 13100f.

5c/d AUFERSTEHUNG CHRISTI Fig. 91, 95, Abb. 115, 117
H./B.: 5c: 106/46,5, 5d: 107,5/39–39,5 (46 mit Randstreifen) cm.
Feld 5d war nach der Komprimierung des Fensters um 1500 bis zur Neuordnung 1955/56 in der dritten Fensterzeile in einen Lüftungsflügel mit breiterer Eisenrahmung eingesetzt und musste an seinem neuen Standort wieder auf das notwendige Maß angestückt werden[309].
Erhaltung: Die vollständige Erneuerung des Auferstandenen geht bereits auf das 19. Jh. zurück, als man gesprungene und unansehnliche Partien der zentralen Figur durch eine komplette Neuanfertigung ersetzte. Diese Maßnahme wurde 1955/56 von Frenzel unkenntlich gemacht, indem er den größten Teil durch stark strukturierte Echtantikgläser mit flächig vertriebenem Halbtonüberzug ohne jegliche Zeichnung ersetzte. Entsprechend überarbeitete bzw. ausgeschiedene Reparaturen zeigt auch das Feld der drei Frauen, das im Hintergrund, im Nimbus der linken Gestalt, im Mantel der Gottesmutter und im Sarkophag mit rückseitig kalt aufgetragener brauner Farbe flächig abgedeckt wurde; an diesen Stellen sind die Kondenswasser-

spuren besonders gut sichtbar. Wenige doublierte Gläser in 5c.
Ikonographie, Komposition: Die auf zwei Felder aufgeteilte Szene der Auferstehung Christi verbindet das von keinem Zeugen gesehene Ereignis der Osternacht mit den schlafenden Wächtern im Vordergrund (diese heute kaum noch erkennbar) und den Besuch der Frauen am leeren Grab, der in allen vier Evangelien erst für den Ostermorgen überliefert ist (Mt 28,1–8, Mc 16,1–8, Lc 24,1–12, Io 20,1–13). Hierin unterscheidet sich die Fassung im Schürstab-Fenster von allen anderen Glasmalereien Nürnberger bzw. fränkischer Provenienz, etwa in Erfurt, Mühlhausen, Hersbruck und Pollenfeld[310]. Eine ähnlich verkürzte Kombination der Geschehnisse begegnet freilich wiederholt, so etwa im Hohenfurther Altar, um 1350, oder um die gleiche Zeit in der Glasmalerei, im Fenster der Erscheinungen Christi im elsässischen Rosenweiler[311]. Doch wie in Nürnberg und Rosenweiler der Fensterpfosten für die notwendige Distanz sorgt, so werden die beiden Ereignisse im Hohenfurther Altar schon optisch durch die senkrechte Kreuzesfahne getrennt[312]. Was in den beiden Vergleichsbeispielen noch hinzukommt, im Schürstab-Fenster indessen fehlt, ist der Engel, der den drei Marien am leeren Grab erscheint und die frohe Botschaft von der Auferstehung verkündet[313].

CVMA RT 13102f.

6/7a/b HIMMELFAHRT CHRISTI

Fig. 91, 95, Abb. 115, 117f.

H./B.: 6a: 105,8/46, 6b: 105/46 cm; 7a: 106,5/46, 7b: 107/46,8 cm.
Erhaltung: Alle vier Felder haben noch große Teile ihrer mittelalterlichen Glassubstanz bewahrt. Ergänzungen Frenzels sind vornehmlich im grünen Rasenboden und vereinzelt in der Architektur des Gewölberaumes zu verzeichnen. Von den Restaurierungsmaßnahmen des 19. Jh. (Kellner) sind wiederum vor allem kleinere Ergänzungen in der Architektur und in verschiedenen Apostelköpfen unverändert belassen worden. Umfangreichere Reste von Bemalung als im Rest des Fensters lassen die ehemalige Qualität der Schwarzlotbehandlung noch erahnen. Partiell scheinen jedoch Retuschen an den Konturen vorgenommen worden zu sein. Einzelne Köpfe wurden von Kellner auf dem alten Glas neu bemalt und nochmals gebrannt. Die durchgehend gefährdeten Bemalungsreste wurden wiederholt – erstmals 1986, zuletzt 2003 nur mehr partiell – mit Paraloid gefestigt. Zahlreiche gesprungene Gläser wurden 1955/56 teilweise großflächig rückseitig doubliert.
Ikonographie, Komposition: Über bloße Andeutungen der Himmelfahrt Christi in den Evangelien hinaus bietet nur die Apostelgeschichte (Act 1,4–11) eine anschauliche Schilderung des Geschehens, das sich nach dem gemeinsamen Mahl und letzten Anweisungen des Auferstandenen an seine Jünger auf dem nahe Jerusalem gelegenen Ölberg ereignete. Demzufolge wurde Jesus vor ihren Augen emporgehoben und eine Wolke entzog ihn ihren Blicken. Die vorliegende Darstellung folgt – wie ein Großteil der spätmittelalterlichen Himmelfahrtsbilder – einem eingeführten Typus und zeigt Maria und die Apostel am Fuß des Ölberghügels knien, während Christus, der nur seine Fußabdrücke auf dem Berg hinterlässt, gen Himmel entschwebt und bereits zur Hälfte von der Wolke verborgen wird. Nur die Füße und der Unterteil seines Gewandes sind noch zu sehen[314].
Aufgrund der zweibahnigen Anlage war es unvermeidlich, dass die Gestalt des Auffahrenden in der Mitte zweigeteilt erschien, was wohl nur deshalb toleriert werden konnte, weil die Figur ohnehin unsichtbar war. Diesbezüglich vergleichbar ist auch die drei Jahrzehnte früher in einem Straßburger Atelier ausgeführte Fassung des Themas in Rosenweiler (Chorfenster süd II, 4a/b, um 1350/55), dort allerdings von architektonischen Medaillons gerahmt[315].
Die alles übergreifende Bildarchitektur zeigt den Blick in einen hohen gewölbten Raum von mehreren Jochen, dessen perspektivische Unklarheiten freilich den Erfahrungen und Darstellungsmöglichkeiten der Zeit geschuldet sind (vgl. hierzu die etwas besser lesbare Variante im benachbarten Pfingstwunder). Das Gewölbe öffnet sich nach vorn in einem flachen genasten Spitzbogen, dessen Stirnkante eine mit Diamantrhomben besetzte, von schmalen Profilen gerahmte Kehlung besitzt. Hinten endet der Bildraum, abgetrennt durch einen schmalen Gurtbogen, in einem flach gedeckten Annex. Ähnliche Konstruktionen findet man auch in der kleinfigurigen Fenstergruppe im Erfurter Domchor, doch nirgends mit der gleichen Tiefenstaffelung.

CVMA RT 13104f., 13108f., Detail RT 13112

305 Trier, Domschatz, Hs. 6, fol. 100r; Christine Beier, Buchmalerei für Metz und Trier im 14. Jahrhundert. Die illuminierten Handschriften aus der Falkenstein-Werkstatt, Langwaden 2003, S. 79, Abb. 11.
306 Stange, II, 1936, S. 108–111, Abb. 138; vgl. Friedhelm Häring, Der Schottener Altar, Phil. Diss. Gießen 1976; Julia Zipelius, Der Utrechter Altar und die Malerei um 1400 am Mittelrhein, in: Mainzer Zs. 87/88, 1992/93, S. 60–63; Norbert Wolf, Deutsche Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts, Berlin 2002, S. 203–207; Uwe Gast, »Im Niemandsland«, in: Das Hochaltarretabel der St. Jacobi-Kirche in Göttingen, hrsg. von Bernd Carqué und Hedwig Röckelein, Göttingen 2005, S. 424–426, Abb. 5; Kat. Ausst. Prag 2006, S. 358.
307 Schneemelcher, I, ^{6}1990, S. 414–418.; vgl. auch Schiller, III, ^{2}1986, S. 41–68.
308 Vgl. Meyer-Eisfeld 2000, Abb. 17, bzw. Klemm 2011, Abb. 10.
309 Da der Beschnitt um 1500 am oberen Rand, die Anstückung 1955/56 aber unten erfolgte, ist die Komposition beider Felder gegeneinander verschoben, was insbesondere beim Sarkophag negativ ins Auge fällt.
310 Zu den jeweils auf ein Feld beschränkten Darstellungen im Erfurter Domchor bzw. in der Mühlhauser Marienkirche s. CVMA DDR I,2, 1983, Abb. 379, bzw. CVMA Deutschland XVI, 1993, Abb. 94; zu den breit angelegten übergreifenden Auferstehungsbildern in Hersbruck und Pollenfeld, die eher dem Vorbild von Königsfelden folgen s. CVMA Deutschland X,1, 2002, II, Abb. 139 bzw. 296, und Kurmann-Schwarz 2008, S. 434, Farbtaf. 14.
311 Vgl. Christiane Block, Les vitraux du choeur de l'église de Rosenwiller, un tournant dans l'art du XIVe siècle en Alsace, in : Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire 16, 1972, S. 119–150, Fig. 6; vgl. Françoise Gatouillat, in: Herold/Gatouillat 1994, S. 187 (mit weiterer Literatur).
312 Matějček/Pešina 1950, S. 49–51, Abb. 17, bzw. S. 72–75, Abb. 190.
313 So beispielsweise auch um 1420 im Raigerner Altar; Matějček/Pešina 1950, S. 72–75, Abb. 190.
314 Zum Bildtypus vgl. Schiller, III, ^{2}1986, S. 141–164, hier S. 158 und 164.
315 Vgl. Block 1972 (wie Anm. 311), Fig. 7; Françoise Gatouillat, in: Herold/Gatouillat 1994, S. 187, und Françoise Gatouillat/Roger Lehni, Le vitrail en Alsace du XIe au XVIIIe siècle (Inventaire général des Monuments et des Richesses artistiques de la France), Eckbolsheim 1995, Abb. S. 42.

6/7c/d AUSGIESSUNG DES HEILIGEN GEISTES
Fig. 91, 95, Abb. 115, 117, 119

H./B.: 6c: 105–105,5/46,5, 6d: 103,5/46 cm; 7c: 107/46,3–47,5, 7d: 107,5/46 cm.

Inschrift: Im aufgeschlagenen Buch auf dem Schoß Marias einige unklare Schriftzeichen.

Erhaltung: Ergänzungen des 19. Jh. bzw. der Restaurierung von 1955/56 im Bodenbereich und vereinzelt in der Gewölbearchitektur halten sich auch in dieser Komposition in Grenzen. Im Hinblick auf das Verständnis der Szene ist anzumerken, dass der ehemals rote Überfang auf den Gläsern der Feuerströme in 6c nahezu total abgewittert ist. Hervorzuheben sind erneut die Köpfe der Apostel in 6d, die von Kellner auf altem Glas neu bemalt wurden. Überreste von ursprünglicher Bemalung, nicht nur der Konturen, sondern auch der Halbtonmodellierung, finden sich überraschend ausgedehnt in den Gestalten von Maria und Petrus (Abb. 119); unklar, inwieweit sich spätere Retuschen in die insgesamt sehr fragile Oberflächenerscheinung mischen. 1986 und 2003 erfolgten umfassende Malschichtsicherungen mit Paraloid.

Ikonographie, Komposition: Der Bericht über das Pfingstereignis in der Apostelgeschichte bietet die Textgrundlage für die abendländische Darstellung im Mittelalter. Als der Pfingsttag gekommen war, waren alle am gleichen Ort beisammen. Da kam plötzlich vom Himmel ein Brausen und es erschienen Zungen wie von Feuer, alle wurden mit dem Heiligen Geist erfüllt und begannen, in fremden Sprachen zu reden (Act 2,1–13). Obwohl Maria im Text nicht eigens erwähnt wird, ist sie im Spätmittelalter wie hier zumeist in den Kreis der Apostel aufgenommen und beansprucht dann einen herausgehobenen Platz im Zentrum der Komposition[316]. In der zweibahnigen Anlage des Schürstab-Fensters mussten die Hauptpersonen Maria und Petrus (mit dem Buch) aus der Achse nach links gerückt werden, und nur die leichte Erhöhung der Mutter Jesu unterstreicht ihren besonderen Rang. Die Feuerzungen des Bibeltextes sind zu Feuerströmen geworden, die sich auf die Häupter der Versammlung ergießen. Der heilige Geist war einst über der Apostelgruppe in 6d schwebend dargestellt, doch die verlorene Zeichnung lässt die Gestalt der nimbierten Taube heute allenfalls noch erahnen. Der Fingerzeig des Hl. Petrus auf den Text im aufgeschlagenen Buch mag als Hinweis auf die Pfingstpredigt des Heiligen und dessen Verweis auf die Ankündigung der Geistausgießung durch den Propheten Joel gedacht gewesen sein (Act 2,14–36 und Ioel 3,1–5).

Die übergreifende Bildarchitektur wiederholt in allen Details jene auch in der Himmelfahrt realisierte Gestaltung.

Ornament: Im Hintergrund zwischen den Architekturstützen ein geometrisches Scherengitter mit eingeschriebenen Vierpässen (Muster X,42).

CVMA RT 13106f., 13110f.

CHORFENSTER nord VI (MENDEL-FENSTER)
Fig. 96, 98f., 102f., 105, Abb. 121-127

Lichtes Gesamtmaß: H. ca.15 m, B.ca. 2,40 m.

Vierbahniges Fenster von zwölf Zeilen und vier Kopfscheiben, gruppiert zu zwei mal zwei Lanzetten. Maßwerkbekrönung mit zwei stehenden Dreipässen über den Doppellanzetten und einem großen Kreis, darin eingeschrieben vier gestapelte Dreipässe. Das Fenster umfasst 48 Rechteckfelder, vier genaste spitzbogige Kopfscheiben, zwei große und drei kleinere Dreipässe sowie zwei große und zehn kleinere Zwickel. Heute sind nur noch die unteren sechs Zeilen des Fensters mit Glasmalereien gefüllt.

Gesamtaufnahme: CVMA RT 06/047; Montage: K–T 1989/1

Das Mendel-Fenster ist – ausweislich der Wappenallianzen in der 1. Zeile, die freilich alle im 19. Jahrhundert (doch wohl nach Befund) erneuert wurden – eine Stiftung der drei Brüder Marquard I. († 1385), Konrad I. († 1414) und Peter I. Mendel († 1423) sowie ihres Vetters und Firmenteilhabers Paulus Mendel († 1389). Die Mendel-Firma, die von 1305 bis 1449 florierte, hatte in Venedig, Prag, Brügge, Antwerpen und Köln Niederlassungen und handelte mit Gewürzen, Drogen, Nürnberger Metallwaren, Qualitätstuchen, Baumwolle, Glaswaren aus Murano, Wein, Lachs und Pökelheringen[317]. Der sprichwörtliche Stiftungseifer der Familienmitglieder ist verbürgt. Marquard stiftete 1380 das Kartäuserkloster, Konrad 1388 das Zwölfbruderhaus und Peter ein Seelhaus für die Schwestern der Beginen-Gemeinschaft[318].

Bibliografie: Carbach 1733, S. 112 (Erwähnung des Fensters als »von dem alten Mentlischen Geschlecht gestifftet«, das sich »nachmahls die Herren Tucher zugeeignet und ihre Wappen hinein gesetzet« haben); Würfel 1766, S. 23 (vermerkt, dass sich die Tucher das Fenster im Jahr 1654 zugeeignet hätten); Mayer 1831, S. 37 (nennt das Fenster »übel zugerichtet«, erwähnt verschiedene Vorstellungen aus der heiligen Geschichte, darunter der »grünende Stecken Arons« und identifiziert die Beischilde Nützel und Pfinzing in der ersten Zeile); Detzel 1885, S. 49f. (gibt eine ausführliche Beschreibung der dargestellten Themen und vergleicht einzelne Szenen mit Dürers Holzschnitten des Marienlebens); Thode 1891, S. 37 (sieht u.a. im Mendel-Fenster Bezüge zu dem um 1420 entstandenen Imhoff-Altar

in St. Lorenz, den er Meister Berthold zuschreibt); OIDTMANN 1907, S. 38f. (beginnt mit der Bemerkung: »das … Fenster … erinnert beim ersten Anblick etwas an den Rothenburger Mannaregen«; beschreibt die weiteren Szenen und lobt die bestimmte, gute Zeichnung in einzelnen Feldern der obersten Zeilen); HOFFMANN 1912, S. 180 (datiert 1372–1379 und beschreibt die damalige Anordnung der Felder; die Sockelfelder weisen viermal das Wappen der Mendel auf; im oberen Teil des Fensters zwei nachmittelalterliche runde, bekränzte Tucherwappen); KAUTZSCH 1931, S. 13, 20, 29, 41, 46f., 56 (wiederholte Erwähnung im Rahmen der morphologischen Untersuchungen zur Entwicklung der Glasmalerei in Nürnberg und Franken hinsichtlich Körperform, Raumform, Kraftformen, Lichtform und Farbe; zählt das Mendel-Fenster fälschlich zur gleichen Stilgruppe wie Grabner- und Behaim-Fenster); FRENZEL 1954, S. 4f., 18f., 66–69, Kat. S. 10–15 (datiert das Fenster 1385 und ordnet es zusammen mit drei weiteren Fenstern unterschiedlicher Werkstattstile einem vermeintlichen »1. Sebalder Kreis« zu); KURZINVENTAR 1961 bzw. ^{2}1977/82, S. 139 bzw. S. 143 (Auflistung der einzelnen Scheiben; datiert um 1385); STROMER 1979, S. 84 (folgt FRENZEL und konzentriert sich im Übrigen auf Angaben zur Stiftungsfreudigkeit der Familie und zur Handelsfirma der Mendel); DEHIO FRANKEN 1979, S. 600, bzw. ^{2}1999, S. 737 (folgt FRENZEL); KNIPPING 1989, S. 115–119 (begründet erstmals die engen stilistischen Zusammenhänge zwischen den Rothenburger Flankenfenstern und dem Mendel-Fenster in St. Sebald, dem Astaler-Fenster der Münchner Frauenkirche und dem Hornbeck-Fenster in der Benediktuskirche beim Freisinger Dom, die er alle derselben Werkstatt zuweist; folgt FRENZEL in der Datierung des Mendel-Fensters um 1385/86); KNIPPING 1993, S. 79f., Anm. 5 (kurze Zusammenfassung, inhaltlich wie 1989); BECKSMANN 1995, S. 148 (sieht mit KNIPPING im Mendel-Fenster die Voraussetzungen für die Rothenburger Chorflankenfenster, setzt die Werke des Astaler-Meisters jedoch als separaten Werkstattableger davon ab); SCHOLZ 2002, I, S. 62f., 473–475 (datiert um 1385 und sieht wie KNIPPING im Mendel-Fenster die Wurzeln der Werkstatt der späteren Chorflankenfenster der Rothenburger Jakobskirche, zu dem u.a. noch das nach 1392 entstandene Münchner Astaler-Fenster, das Freisinger Hornbeck-Fenster und einige in französischen Museumsbesitz bzw. in die englische Pfarrkirche von Wilton, Wiltshire, verschlagene Restscheiben in Beziehung gesetzt werden); SCHOLZ 2004, S. 26 (Stiftung der Brüder Marquard, Konrad und Peter Mendel gemeinsam mit ihrem Vetter und Firmenteilhaber Paulus Mendel; stilistische Verortung wie 2002); WEILANDT 2007, S. 126, 304f. (lässt die Frage nach dem Stifter offen, vermerkt jedoch, dass Paulus Mendel 1379 Bürgermeister war); SCHOLZ 2007, S. 50–53 (im Wesentlichen wie 2004, zuzüglich Überlegungen zur Rekonstruktion des ursprünglichen Bildprogramms); FLEISCHMANN 2008, II, S. 699 (Erwähnung als Stiftung der Brüder Marquard, Konrad und Peter Mendel sowie Datierung 1385 nach FRENZEL und STROMER).

ERHALTUNG: Durch die Komprimierung um 1500 auf gerade noch 22 der ehemals 48 Rechteckfelder hat das Mendel-Fenster mehr an originaler Substanz eingebüßt als alle übrigen Sebalder Chorfenster, wodurch sich auch die Überlegungen zur Rekonstruktion der ursprünglichen Gesamtgestalt größeren Schwierigkeiten gegenübersehen. Außergewöhnlich große Verluste der Schwarzlotbemalung verursachte die Reinigung des Fensters mittels 8 Pfund Pottasche durch den Glasmaler Johannes Schaper in den Jahren 1657/58 (vgl. Reg. Nr. 33)[319]. Dies mag auch nach sich gezogen haben, dass das Fenster Mitte des 19. Jahrhunderts durch die Nürnberger Werkstatt Kellner übermäßig stark renoviert und übermalt worden ist. Dabei wurden, dem mangelnden Bewusstsein der Zeit für den Wert des Originalsubstanz gemäß, zahlreiche originale Gläser, die Sprünge oder andere tatsächliche oder vermeintliche Mängel aufwiesen, schlicht durch Neuanfertigungen ersetzt, deren Beschaffenheit in Glasmaterial, Farbigkeit und Bemalung nur unzureichend mit dem mittelalterlichen Bestand harmonierte. Nicht zuletzt aus diesem Grund wurden viele der Kellner'schen Ergänzungen 1955/56 von Gottfried Frenzel – den seinerzeit geltenden denkmalpflegerischen Vorstellungen entsprechend – massiv überarbeitet oder gänzlich ausgeschieden und durch vermeintlich neutrale, allerdings stark strukturierte Echtantikgläser ersetzt, die sich in der Gesamtwirkung freilich keineswegs vorteilhafter ausnehmen. Die verbliebenen mittelalterlichen Gläser sind außen- und innenseitig flächig korrodiert. Das Bleinetz wurde in diesem Zuge vollständig erneuert.

316 SCHILLER, IV,1, 1976, S. 11–25.

317 Über den Geschäftsbetrieb der Mendel-Firma sind wir durch eines der wenigen spätmittelalterlichen Geschäftsbücher, Marquard Mendels »Buch der Hantierung«, gut unterrichtet; vgl. STROMER 1965, Textband S. 61–70, Wolfgang von STROMER, Das Schriftwesen der Nürnberger Wirtschaft vom 14.–16. Jahrhundert. Zur Geschichte oberdeutscher Handelsbücher, in: Beiträge zur Wirtschaftsgeschichte Nürnbergs, Nürnberg 1967, II, S. 751–799, hier S. 790–795.

318 STROMER 1979, S. 84; vgl. auch Anm. 332.

319 SCHWEMMER 1962, S. 55.



Fig. 96. Mendel-Fenster. Chor n VI, 1–5a–d/6b/c. Nürnberg(?), um 1380/90.

Rekonstruktion, ikonographisches Programm, Komposition: Das fragmentarisch überlieferte Bildprogramm des Fensters ist der Annen-Marien-Geschichte gewidmet und basiert neben den kanonischen Büchern des Neuen Testaments auf den apokryphen Schriften zur Vorgeschichte und Geburt Mariae, dem Protevangelium des Jakobus, dem *Evangelium Pseudo-Matthaei sive liber de ortu beatae Mariae et infantia Salvatoris* und dem knapperen *Evangelium de nativitate Mariae*, die auch Eingang in die *Legenda aurea* gefunden haben[320]. Über der Wappenzeile mit vier großen Mendel-Schilden und den Beischilden der Pfinzing (1a), zweimal Stromer (1b/c) und Schürstab (1d), die den Kreis der oben genannten Fensterstifter bezeichnen, setzt das legendäre Geschehen um die Eltern der Jungfrau Maria mit der Verkündigung an Anna und die Begegnung von Anna und Joachim an der Goldenen Pforte in der 2. Zeile ein. Sicherlich nicht an ihrem ursprünglichen Platz befinden sich die beiden seitlichen Baldachinscheiben mit den bärtigen Assistenzfiguren (Propheten?), deren Gestus des Hinweisens ohne ein entsprechendes Pendant in der Zeile darunter sinnlos geworden ist. In Zeile 3 folgen Geburt und Tempelgang Mariae, Maria als Tempeldienerin im Kreise weiterer Jungfrauen am Webstuhl und Josephs grünender Stab, in Zeile 4 die Vermählung von Maria und Joseph, die Verkündigung (4/5b/c) und die abschließende Begegnung der beiden Schwangeren, Maria und Elisabeth (die Heimsuchung). Lediglich die 4. Fensterzeile hat mit den Engelschören in der direkt anschließenden 5. Architekturzeile (5b/c) anscheinend ihre ursprüngliche Bekrönung noch an Ort und Stelle bewahrt, während das Gewölbe der 6. Zeile, wie die moosgrünen Pfeiler nahelegen, ehemals wohl als architektonische Überleitung über den Szenen der 3. Figurenzeile gesessen haben muss. Abgesehen von erheblichen Verlusten in den Bildarchitekturen, die einst jede einzelne figürliche Zeile bekrönten, hat die Rekonstruktion des ursprünglichen Bildprogramms in erster Linie mit weiteren Ereignissen der apokryphen Vorgeschichte – der Zurückweisung von Joachims Opfer und dessen Rückzug bei den Herden[321] – sowie, als Fort-

320 Vgl. Schneemelcher, I, ⁶1990, S. 330ff.

321 In dieser Reihenfolge befinden sich die Szenen auch in der 12. Zeile des Annen-Marien-Fensters im Ulmer Münster, das um 1395/1400 von Glasmalern Nürnberger Provenienz geschaffen wurde; vgl. CVMA Deutschland I,3, 1994, Abb. 85 und 87.

322 Eine entsprechende Leserichtung von oben nach unten zeigen beispielsweise die Chorfenster nord II, süd II und süd III mit der Heilsgeschichte von der Verkündigung bis zum Marientod in der Nürnberger Marthakirche (Klemm 2011, Abb. 7, 9 und 10) oder wiederum das Annen-Marien-Fenster und das Johannesfenster im Chor des Ulmer Münsters (Scholz 1994, S. 20–22, Abb. 79–102 bzw. 108–121).

setzung des Marienlebens nach der Heimsuchung, vorzugsweise mit der Geburt Christi zu rechnen, ungeachtet des Umstands, dass diese auch wiederholt in den benachbarten bzw. gegenüberliegenden Fenstern der Behaim, Volckamer, Grundherr und möglicherweise Grabner dargestellt worden war.
Ein begründeter Rekonstruktionsvorschlag ist auf dieser Basis kaum mehr zu leisten, und erschwerend kommt noch eine weitere Ungewissheit hinzu: Prinzipiell bestand immer auch die Möglichkeit, dass die Erzählfolge nicht von unten nach oben, sondern umgekehrt, von der Fensterspitze abwärts angeordnet war[322], und zieht man nur die Versetzung der Szenen vor der Neuordnung von 1954/55 zu Rate (vgl. Fig. 41), dann spricht einiges für eine solche Lesart. So saßen damals unmittelbar über den Wappen in der 2. Zeile die Vermählung, die Verkündigung und die Heimsuchung, in der 4. Zeile die Mariengeburt bis zu Josephs grünendem Stab und erst in der 5. Zeile die Verkündigung an Anna und die Begegnung von Joachim und Anna an der Goldenen Pforte. Setzt man diese Leserichtung auch für die ursprüngliche Gesamtkomposition des Fensters voraus, dann könnte die Verteilung der Szenen im Fenster etwa wie in Fig. 57 dargestellt ausgesehen haben.



Fig. 97. Tempeldienerinnen (Ausschnitt aus dem Hornbeck-Fenster). Freising, Benediktuskirche. Nürnberg oder München(?), 1412.

Farbigkeit, Ornament: Vgl. Fig. 96. Der relativ kleinteilige Farbwechsel in den Szenen und Hintergründen bestimmt wie im Großteil der ersten Ostchorverglasung das buntfarbige Erscheinungsbild des Mendel-Fensters, wobei als Charakteristikum eine insgesamt kühlere Farbstimmung – ähnlich dem benachbarten Tucher-Fenster – festgehalten werden soll. Insbesondere die verschiedenen, meist geometrischen Hintergrundornamente (Muster X,49, 51), die in dieser Form und Auswahl in keinem zweiten Fenster im Sebalder Ostchor Verwendung fanden, dafür in einer Reihe charakteristischer, recht weit gestreuter Werke im fränkischen und bayerischen Raum begegnen (s. unten), tragen mit ihren kräftigen Farben zu einer äußerst unruhigen Wirkung bei. Im Unterschied dazu dominieren im architektonischen Bereich insgesamt die hellen Töne: Weiß, ein blasses Rosa bzw. Braun, lediglich akzentuiert durch die Farben Gelb (an Profilen, Maßwerkblenden, Gewölberippen, Basen und Kapitellen), Grün und Blau (an Säulenschäften, Kassettendecken und architektonischem Zierat) sowie vereinzelt auch Rot und Violett (für rückwärtige Architekturstützen und Gewölbekappen und Hintergründe). Größerflächige Farbakzente bieten allein die Gewänder der Figuren und die Wappen der ersten Zeile.



Fig. 98. Maria als Tempeldienerin. Mendel-Fenster, Chor n VI, 3c. Nürnberg(?), um 1380/90.

Technik, Stil, Datierung: Im Unterschied zum überwiegenden Teil der ersten Ostchorverglasung von St. Sebald lässt sich das Mendel-Fenster ungeachtet seines ruinösen Erhaltungszustands auf einer äußerst komfortablen Basis zeichentechnischer, motivischer und stilistischer Merkmale mit einer ganzen Reihe relativ weit gestreuter Werke verbinden, die anscheinend alle aus ein und derselben Werkstatt hervorgegangen sind. Mit dem Mendel-Fenster setzt die nachweisbare Produktion dieses erstrangig besetzten Ateliers wohl um die Mitte der 1380er Jahre ein, in chronologischer



Fig. 99. Josephs grünender Stab (Ausschnitt). Mendel-Fenster, Chor n VI, 3c. Nürnberg(?), um 1380/90.



Fig. 100. Stifterpaar aus dem Astaler-Fenster. München, Frauenkirche, Chor n II, 6c. Nürnberg oder München(?), nach 1392.

Ordnung gefolgt von den Resten des Astaler-Fensters der Münchner Frauenkirche (nach 1392)[323], den beiden Chorflankenfenstern der St. Jakobskirche in Rothenburg o. d. T. (um 1390/1400)[324] und dem Hornbeck-Fenster in der St. Benediktuskirche des Freisinger Domes (von 1412)[325]. Wesentlich derber in der Charakterisierung der Figuren, doch möglicherweise noch von jüngeren Kräften derselben Werkstatt oder einem Nachfolger geschaffen ist das Christusfenster in der Chorscheitelkapelle des Augsburger Domes (nach der Wölbung des Ostchores 1413),

323 Vgl. grundlegend Frankl 1936, bes. S. 9–14; neuerdings Fischer 1994, S. 400–402, Abb. 7, mit viel zu später Datierung »um 1420/30«.
324 Knipping 1989, S. 112–124; Scholz 2002, I, S. 473–475; Gottfried Frenzel, in: 500 Jahre St. Jakob 1485–1985, Rothenburg o. d. T. 1985, S. 141.
325 Frankl 1936, S. 14–17; Werner 1975, S. 205–218.
326 Frankl 1936, S. 18–22; Chevalley 1995, S. 186–189.
327 Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. OAR 508A, B, G und OAR 511A–F (Bestand konfiszierter Privatsammlungen, Récupération nach 1945); Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Inv. Nr.: MAD LXX 1–4 (Provenienz: 1970 aus der Sammlung Michel Acezat erworben); vgl. Christiane Block, Un panneau de vitrail du début du XV^{e} siècle, in: Saison d'Alsace 33/34, 1970, S. 196f., Becksmann 1986, S. 48, und Françoise Gatouillat, in: Hérold/Gatouillat 1994, S. 234f.
328 Hierzu bereits ausführlicher Scholz 2002, I, S. 473–475, mit Fig. 332f. – Die Pfarrkirche in Wilton wurde nach 1840 von Lord Sidney Herbert of Lea errichtet, doch bislang ist kaum geklärt, auf welchem Weg, d.h. über welche Händler, er die deutschen und französischen Glasmalereien erwarb. Dass die Scheiben einer Schmerzensmutter und eines Hl. Bischofs aus der Tucher'schen Hauskapelle in Nürnberg nach ihrer Versteigerung 1833 über den Kunsthandel (zunächst den Münchner Händler Gottfried) nach Wilton gelangten, könnte dafür sprechen, dass auch die hier in Frage stehenden Restscheiben ehemals im Nürnberger Raum beheimatet gewesen waren. Möglicherweise erfolgte der Ankauf auch über den aus Marbach gebürtigen Industriellen John Christopher Hampp in Norwich, dessen Aquisitions-Touren in Sachen Glasmalerei nach Amiens, Paris, Rouen, Aachen, Köln und Nürnberg führten (vgl. Bernard Rackham, English importations of foreign stained glass in the early 19th century, in: Journal of the British Society of Master Glass-Painters 6, 1927, S. 86–94); vgl. Uwe Jens Wandel, John Christopher Hampp Esquire – von Marbach nach Norwich, in: Ludwigsburger Geschichtsblätter 49, 1995, S. 92–104, hier bes. S. 98.
329 Vgl. auch Weilandt 2007, S. 126; Fleischmann 2008, II, S. 698f.
330 Fleischmann 2008, II, S. 700 bzw. 702; vgl. außerdem Stromer 1965, S. 62–65.
331 Karlheinz Goldmann, in: Treue 1965, S. 7–60.
332 Fleischmann 2008, II, S. 699; zur Person Marquards I. ausführlich Stromer 1965, S. 62–65; zu Marquards Stiftung des Kartäuser-

das im Übrigen aber noch ganz demselben ornamentalen Formenschatz verpflichtet bleibt[326]. Hinzu kommt noch eine Reihe engverwandter dislozierter Restscheiben unbekannter Provenienz und unterschiedlicher Entstehungszeit, die sich heute verstreut in französischem Museumsbesitz bzw. in der englischen Pfarrkirche in Wilton (Wiltshire) befinden: 1. sechs Scheiben eines Medaillons mit der Anbetung der Könige (Paris, Musée du Louvre) und drei weitere Medaillonfragmente mit der Darbringung im Tempel (Strasbourg, Musée de l'Œuvre-Notre-Dame); 2. vier Scheiben eines architektonisch gerahmten Fensters mit der Kreuzigung und den Hl. Laurentius und Magdalena (wiederum Paris) und ein Nebenfeld der Louvre-Kreuzigung mit den Assistenzfiguren des Evangelisten Johannes und des Hauptmanns Longinus (wiederum Strasbourg)[327]; 3. sechs durch Korrosion stark in Mitleidenschaft gezogene Scheiben eines Jüngsten Gerichts mit Fürbittern und die Reste eines typologischen Fensters, die in den 1840er-Jahren nach Wilton gelangt sind[328]. Die zuletzt genannten Restscheiben sind möglicherweise noch vor dem Mendel-Fenster um 1380 entstanden und könnten hinsichtlich ihrer spezifischen Kompositionsform – altertümlichen, im frühen 14. Jahrhundert vor allem in der oberrheinischen Glasmalerei gebräuchlichen Bogenpassrahmungen einschließlich kleiner Prophetenbüsten in den eingerollten Enden – auf mögliche oberrheinische Wurzeln oder Einflüsse verweisen.

Alle genannten Beispiele verbindet zunächst in technischer Hinsicht eine besonders freie, zunehmend temperamentvolle, nervöse zeichnerische Ausführung, die sich heute in ihrer höchsten Perfektion und Eigenart in den Rothenburger Chorflankenfenstern studieren lässt. Leider kann dieses Spezifikum der Werkstatt an den spärlich überkommenen Resten und Spuren der ursprünglichen Schwarzlotmalerei im Mendel-Fenster nur noch an ganz vereinzelten Stellen (etwa in Feld 3d) nachgewiesen werden. Dieselbe Einschränkung betrifft naturgemäß den Nachweis des eng verwandten Typenschatzes, der gleichwohl bei den weiblichen und männlichen Figuren wie bei den Engeln noch immer geführt werden kann (vgl. Fig. 17, 98f.). Zusätzliche Eigentümlichkeiten dieser Werkgruppe, die sich in keinem der übrigen Sebalder Chorfenster, aber auch im weiteren Umkreis der süddeutschen Glasmalerei nicht in gleicher Weise wiederfinden, betreffen etwa die verräumlichte Form der Windungen an den gewirtelten Säulen, eine besondere Form der Kassettierung flachgedeckter Räume, aber auch Motive wie den liebevoll detailliert gezeichneten Schnallenschuh eines der Freier in 3d, die in exakt der gleichen Form sowohl in Rothenburg als auch in Wilton anzutreffen ist (vgl. Fig. 17, 99 und 101). Wesentlich bessere Vergleichsmöglichkeiten ergeben sich im Bereich des ornamentalen Dekors, der durchgehend aus demselben Fundus schöpft. Dies gilt ebenso für die vegetabilen wie die geometrischen Hintergründe (Muster X,49, 51), doch noch mehr für die der Bildarchitektur applizierten Flächenmuster, die locker aufgereihten, wie ausgestanzt erscheinenden Vierpasskreise, die die verschiedenen Gesimse zieren (Muster X,40), oder die breit ornamentierten Bänder, die eine regelmäßig alternierende Folge von separat eingebleiten farbigen Blütenrosetten und einfach aufgemalten Kreisen, Rauten und Vierpässen zeigen (Muster X,41).

Nürnberg(?), um 1380/90.



Fig. 101. Ungedeutete Szene aus einem typologischen Zyklus. Kolorierte Nachzeichnung einer der im 19. Jh. nach Wilton (Wiltshire) gelangten Glasmalereien, süddeutscher Provenienz. Nürnberg(?), um 1380. London, British Museum.

Vorbemerkung zum Katalog: Die Bestandsdokumentation am Mendel-Fenster wurde im September 2004 in situ vom Gerüst aus durchgeführt. Dem Tafelteil liegen Aufnahmen von Rafael Toussaint zugrunde, die nach der letzten Restaurierung 1989 in der Werkstatt G. van Treeck in München angefertigt wurden.

1a WAPPEN MENDEL MIT BEISCHILD PFINZING
Fig. 96, 102, Abb. 121f.

H. 104,5 cm, B. 51,5 cm.
Erhaltung: Wappenschilde und Helmzier wurden im 19. Jh. vollständig erneuert. Überwiegend mittelalterliche Glassubstanz enthalten der geometrische Hintergrund und Teile der gewirtelten Säule. Reste von Malerei auf originalen Gläsern beschränken sich auf die Dekoration des rosafarbenen Rahmengitters im Teppichgrund und vereinzelte Vierblattkaros der Diamantquader.
Ikonographie: Wappen des ratsfähigen Geschlechts der Mendel: zweimal schräggeteilt von Gold, Rot und Schwarz, hier aus Courtoisie gewendet; Helmzier: über dem silbernen Stechhelm mit roten Decken der rote Rumpf eines Mohren mit goldenen Flügeln und goldenem Haupt- und Barthaar; Beischild Pfinzing: von Gold und Schwarz geteilt. Die Wappenallianz bezieht sich auf Paulus Mendel († 1389), der mit einer geb. Pfinzing verheiratet war und von 1370 bis 1387 mit wenigen Unterbrechungen das Amt eines älteren Bürgermeisters innehatte[329].
Komposition: Flankiert von gewirtelten Säulen, spannt sich über die gesamte Fensterbreite hinter allen vier Mendelwappen (1a–d) ein geometrisch gemusterter Teppichgrund, der fast die gesamte Höhe der Felder einnimmt. Darüber, in einem schmalen Streifen des obersten Sechstels, blickt man in einen flach gedeckten, von Balken getragenen Kastenraum, der am oberen Rand von einem schmalen horizontalen Gesims abgeschlossen wird.
Ornament, Farbigkeit: Teppichgrund aus hell-dunkelblauen Diamantquadern mit zentralen roten Vierblattkaros, unterteilt von einem rosafarbenen Rahmengitter, dessen Schnittpunkte von aufgelegten weißen Fünfpasskreisen verdeckt werden (Muster X,49).

CVMA T 6965



Fig. 102. ES Chor n VI, 1-2a–d. M 1:20

1b WAPPEN MENDEL MIT BEISCHILD STROMER
Fig. 96, 102, Abb. 121f.

H. 104 cm, B. 49 cm.
Erhaltung: Bis auf den originalen Kopf des Mohren wurden Wappen und Helmzier im 19. Jh. vollständig erneuert, während im geometrischen Teppichgrund wieder nur geringfügige Ergänzungen zu verzeichnen sind. Bemalungsreste wie in 1a.
Ikonographie, Komposition: In Courtoisie nach rechts geneigtes Wappen Mendel, daneben das kleine Frauenwappen der Stromer: in Rot ein gestürztes silbernes Dreieck, an den Spitzen halbe silberne Lilien. Die Wappenallianz bezieht sich auf einen der beiden Brüder, Konrad I. († 1414) oder Peter I. Mendel († 1423), die mit den Töchtern Ulrichs I. Stromer, Elisabeth, verwitwete Ortlieb († 1385), und Anna Stromer, verheiratet waren[330]. Konrad I. hat sich insbesondere als Stifter des Mendel'schen Zwölfbruderhauses 1388 einen festen Platz in der Nürnberger Geschichte erworben[331]. Gemeinsam mit seinem Bruder Peter stiftete er darüber hinaus ein Seelhaus für acht Seelnonnen in der Schildgasse. Peter amtierte nur einmal im Jahr 1397 in Vertretung für Konrad als jüngerer Bürgermeister im Rat der Stadt.
Ornament, Farbigkeit: Vgl. 1a.
Technik: Innenseitig ausgekratzter Rotüberfang im Mohrenkopf der Helmzier.

CVMA T 6966

1c WAPPEN MENDEL MIT BEISCHILD STROMER
Fig. 96, 102, Abb. 121f.

H. 104 cm, B. 50 cm.
Erhaltung: Mit Ausnahme der Helmdecken vollständig erneuertes Mendel-Wappen, einschließlich Helmzier und Beischild. Weitreichend mittelalterliche Glassubstanz ist indessen wieder im Teppichgrund und in der abschließenden Kassettendecke zu verzeichnen. Umfangreichere Reste deckender Schwarzlotmalerei in den ornamentalen Bändern des Rahmengitters.
Ikonographie: Nach links geneigtes Wappen Mendel, daneben das kleine Frauenwappen der Stromer. Die Wappenallianz bezieht sich auf einen der beiden Brüder Konrad I. oder Peter I. Stromer (vgl. 1b).
Komposition, Ornament, Farbigkeit: Vgl. 1a.

CVMA T 6967

1d WAPPEN MENDEL MIT BEISCHILD SCHÜRSTAB
Fig. 96, 102, Abb. 121f.

H. 104,5 cm, B. 50 cm.
Erhaltung: Mendel-Wappen bis auf die Helmdecken und den Kopf des Mohren vollständig erneuert. Partielle Ergänzungen in der rahmenden Säule und im geometrischen Teppichgrund stammen teils aus dem 19. Jh., teils von 1954/55; Bemalungsreste wie in 1a.
Ikonographie: Nach rechts geneigtes Wappen Mendel, daneben das nur im oberen Teil erhaltene kleine Frauenwappen der Schürstab: in Silber zwei schräggekreuzte, gestümmel-

klosters s. Johann Ferdinand Roth, Geschichte und Beschreibung der Nürnbergischen Kartause, Nürnberg 1790, S. 17–19, 28–46; Heinrich Heerwagen, Die Kartause in Nürnberg 1380–1525, in: MVGN 15, 1902, S. 88–132; Hermann Maué, Die Bauten der Kartause von ihrer Gründung 1380 bis zur Übernahme des Museums im Jahre 1857, in: Deneke/Kahsnitz 1978, S. 315–356, hier S. 320–322.
333 CVMA Deutschland I,3, 1994, Farbtaf. IV, Abb. 81–83, 88f.,

te schwarze, rot lodernde Äste. Die Wappenallianz bezieht sich auf den ältesten Sohn von Heinrich Mendel, Marquard I. († 1385), der seit 1370 mit Kunigunde Schürstab verheiratet war und 1380 das Nürnberger Kartäuserkloster gestiftet hat[332].
Komposition, Ornament, Farbigkeit: Vgl. 1a.
Technik: Innenseitig ausgekratzter Rotüberfang im Mohrenkopf der Helmzier.

CVMA T 6968

2a PROPHET IN ARCHITEKTURBALDACHIN
Fig. 96, 102, Abb. 121f.

H. 104 cm, B. 50 cm.
Erhaltung: Architekturbaldachin und Prophetenfigur sind nahezu vollständig erneuert. Lediglich eine Säule, Basen und Kapitelle, Teile der Innenwände und Decken sowie der vegetabile Hintergrund enthalten noch mittelalterliches Glas. Reste der ursprünglichen Konturmalerei sind in den Architekturgliedern noch abzulesen. Wenige gesprungene Gläser wurden von Frenzel 1954/55 rückseitig doubliert.
Ikonographie, Komposition: Assistenzfiguren, seien es Engel oder Propheten, die die Bildarchitekturen bevölkern und von dort auf das eigentliche Geschehen herabblicken, sind in der Glasmalerei Nürnberger Provenienz ein recht geläufiges Motiv und insbesondere in den ebenso ausgedehnten wie phantasievollen Bildarchitekturen der Ulmer Chorverglasung in zahlreichen Beispielen wiederzufinden[333]. Die Geste des Hindeutens, die freilich selten derart demonstrativ in Szene gesetzt wird wie hier, nochmals gesteigert im gegenüberliegenden Feld 2d, verlangt nach einem zentralen heilsgeschichtlichen Ereignis, das in der Zeile darunter dargestellt gewesen war. Da sich im überkommenen Scheibenbestand keine passenden Anschlüsse für die im Ansatz sichtbaren Stützen dieser Architekturbekrönung finden lassen, müssen diese szenischen Felder bei der Komprimierung des Fensters ausgeschieden worden sein.
Ornament: An der Rückwand des Baldachins kreuzförmig gemusterte Flächen (nach Befund erneuert), die in dieser Form sehr häufig in der kleinfigurigen Fenstergruppe des Erfurter Domchores, aber auch wiederholt am Eucharistiefenster (Chor süd II) der Rothenburger Jakobskirche anzutreffen sind[334]. Der Rankengrund mit lilienartigen Blättern (Muster X,59) begegnet in dieser Form auch in den Hintergründen des Freuden-Marien-Fensters (Chor nord II) der Rothenburger Jakobskirche[335].

CVMA T 6969

2b VERKÜNDIGUNG AN ANNA Fig. 96, 102, Abb. 121f.

H. 102 cm, B. 51 cm.
Erhaltung: Im geometrischen Hintergrund und in der Figur der Hl. Anna noch überwiegend mittelalterliche Glassubstanz; der Verkündigungsengel ist weitgehend erneuert. Minimale Spuren originaler Schwarzlotkonturen in den Flügelfedern des Engels und im Rautengrund. Im Kopf Annas sind die Konturen von Kellner nachgezogen worden. Zwei doublierte Gläser.
Ikonographie, Komposition: Während Joachim nach der Schande seines zurückgewiesenen Opfers nicht zu seiner Frau zurückkehrt, sondern in die Einsamkeit flieht und einige Zeit im Gebirge bei seinen Hirten und Herden bleibt, erhält Anna nach langem Klagen und Jammern die wunderbare Verkündigung von der Empfängnis Mariae und das Gebot, nach Jerusalem zu gehen, um Joachim an der Goldenen Pforte zu treffen. Diese im Protevangelium des Jakobus und bei Pseudo-Matthäus geschilderte Begebenheit wird im Fenster kaum dramatisiert als schlichte Begegnung zwischen Anna und dem Engel ins Bild gesetzt, wobei alle besonderen Motive der apokryphen Textgrundlage, wie der Garten, in dem Anna ihre Klage und ihr Gebet um Nachkommenschaft anstimmt, und das Sperlingsnest im Lorbeerbaum, unberücksichtigt bleiben[336].
Ornament: Rot-grüner Rautengrund mit Blattfüllung.

CVMA T 6970

2c BEGEGNUNG VON JOACHIM UND ANNA
Fig. 96, 102, Abb. 121f.

H. 100 cm, B. 49,5 cm.
Erhaltung: Ergänzungen des 19. und 20. Jh. konzentrieren sich auf die Bereiche des oberen Drittels sowie der rechten Hälfte des Feldes und betreffen in erster Linie beide Köpfe und die Gestalt Joachims. Reste von Schwarzlotkonturen im gelben Mantel Joachims, im Geldbeutel und im gemusterten Gürtel. Drei rückseitig doublierte Gläser.
Ikonographie, Komposition: Die Begegnung von Joachim und Anna, die im Protevangelium des Jakobus (Protev 4,1–4) als Heimkehr an der Türe ihres Hauses geschildert wird, ist bei Pseudo-Matthäus (Ps Mt 3,5) und so auch später in der *Legenda aurea* an die Goldene Pforte von Jerusalem verlegt, dem Osttor des Tempels, das der Prophezeiung zufolge verschlossen bleibt, bis der Messias Einzug halten wird (Ez 44,1ff.)[337]. Im Mendel-Fenster ist die Szene auf die Umarmung der beiden Eheleute beschränkt; die Architektur einer Pforte ist möglicherweise durch die massive Ergänzung der rechten Seite verloren gegangen. Allein eine rote Hängekonsole über dem Kopf Joachims kommt als Rest hierfür in Betracht, doch ebenso gut kann das Motiv, wie der quer hervorstehende Balken im linken oberen Eck, Teil der verlorenen architektonischen Bekrönung der nächsten Fensterzeile gewesen sein.
Ornament: Im Gürtel X-O-X-Dekor. Reste des Rankengrundes scheinen dem Muster in 2a zu entsprechen.
Technik, Stil: Die wenigen Spuren der ehemaligen Binnenzeichnung am Ärmel des gelben Mantels vertreten einen ausgeprägt graphischen Zeichenstil, der sich in ähnlich ösenartig umbiegenden Faltenmulden auch in den Rothenburger Chorflankenfenstern, freilich bei unvergleichlich besserer Erhaltung wieder findet.

CVMA T 6971

95f., 101f., 110f., 122–125, 133–136, 141–148.
334 Zu Erfurt CVMA DDR I,2, 1983, passim; zu Rothenburg CVMA Deutschland X,1, 2002, II, Abb. 361.
335 CVMA Deutschland X,1, 2002, II, Abb. 354, 356–358.
336 Tischendorf ²1876, S. 60; Schneemelcher, I, ⁶1990, S. 338–340; vgl. Schiller, IV,2, 1980, S. 59–61.
337 Tischendorf ²1876, S. 60; Schneemelcher, I, ⁶1990, S. 340; Benz ⁹1979, S. 681; Schiller, IV,2, 1980, S. 61–63.
338 Vgl. Scholz 2002, I, S. 10f., bzw. II, Abb. 354–364.
339 Tischendorf ²1876, S. 61; Schneemelcher, I, ⁶1990, S. 340; vgl. Schiller, IV,2, 1980, S. 63–66.

2d PROPHET IN ARCHITEKTURBALDACHIN Fig. 96, 102, Abb. 121f.
H. 103,3 cm, B. 50,8 cm.
Erhaltung: Bis auf die im Zentrum des Feldes befindlichen Teile der Bildarchitektur, die Kassettendecke, das waagrechte Gesims, eine Säule mit Basis und Kapitell, ein zweites Kapitell und den Einblick in den Innenraum des Loggiengeschosses, die noch mittelalterliche Glassubstanz bewahrt haben, vollständig erneuert. Vereinzelte gesprungene Gläser sind rückseitig doubliert.
Ikonographie, Komposition: Wie 2a. Außergewöhnlich viele Reste von originaler Bemalung gewähren durch die rückwärtige Maueröffnung der Loggia einen Durchblick auf ein mit drei gotischen Maßwerkfenstern versehenes Gebäude, ein für die Zeit ungewöhnlich realistisches Detail einer Architekturkulisse.
Ornament: Alle ornamentalen Motive, die in diesem Feld noch vergleichsweise gut abzulesen sind, sind demselben Fundus zuzuordnen, der auch in den Rothenburger Chorflankenfenstern Verwendung fand: So finden wir wieder die kreuzförmig gemusterten Pfeilerspiegel (wie in 2a), ausradierte Diamantquader in der Kassettendecke (ähnlich den Mustern X,3 und X,5), und die locker durchbrochenen Vierpasskreise auf dem waagrechten Gesims[338].

CVMA T 6972

3a GEBURT MARIENS Fig. 96, 103, Abb. 121f., 124
H. 103,5 cm, B. 50,5 cm.
Erhaltung: Im Kern der Szene weitgehend, doch wohl nach Befund erneuert. Mittelalterlicher Glasbestand ist nur in der Gestalt der Wärterin und beim Engel mit der Krone, immerhin beide mit den originalen Köpfen, sowie in der rahmenden Bildarchitektur zu verzeichnen. Spuren der ursprünglichen Schwarzlotzeichnung sind in diesen Köpfen und in der Albe des Engels noch vergleichsweise gut ablesbar.
Ikonographie, Komposition: Die in den apokryphen Texten (Protev 5,2 und Ps Mt 4) nur kurz und ohne ausschmückende Details erwähnte Mariengeburt fehlt gleichwohl kaum in einem der Kindheit Marias gewidmeten Bilderzyklus und folgt in aller Regel dem ikonographischen Typus der Geburt Christi mit der liegenden Wöchnerin[339]. Die ins ungünstige Hochformat eingezwängte Komposition des Mendel-Fensters zeigt die Hl. Anna auf der linken Seite, mehr in aufrecht sitzender denn auf dem Wochenbett liegender Haltung, auf dem Schoß die nackte Gestalt der neugeborenen Maria. Die göttliche Bestimmung des Kindes wird durch die Krone angezeigt, die ihm ein herabschwebender Engel gerade auf das Haupt setzt[340]. Der oben anschließende Baldachin darf als einzig erkennbares Motiv des Innenraumes zur Bettstatt Annas gerechnet werden. In der rechten Bildhälfte ist die Hebamme damit beschäftigt, die Wiege Marias mit einem weißen Betttuch und einer Decke herzurichten. Dies ist auch das einzige anekdotische Element aus der reichen Bildtradition der Mariengeburt, das die Nürnberger Szene belebt. Weder für Joachim noch für weitere Assistenzfiguren reichte der Platz: So fehlen das Bad des Kindes wie auch die Wirtschafterin am Herd, die die wenig spätere, allerdings auf zwei Scheiben ausgedehnte Komposition der Mariengeburt im Annen-Marien-Fenster des Ulmer Münsters, ein Werk Nürnberger Glasmaler um 1395/1400, auszeichnen (Fig. 18)[341]. Andere zeitgleiche Fassungen des Themas, die gleichfalls von Nürnberger Meistern geschaffen wurden, etwa in der Marienkirche in Mühlhausen/Thüringen, bleiben dagegen wie hier auf eine Scheibe und die Anwesenheit von nur einer Wärterin beschränkt[342].

CVMA T 6973

3b MARIÄ TEMPELGANG Fig. 96, 103, Abb. 121f.
H. 103,5 cm, B. 50,5 cm.
Erhaltung: Obwohl Teile der hinter der linken Randsäule hervortretenden Gestalt Joachims sowie der kleinen Gestalt Marias, der Kopf des Hohenpriesters und der Altartisch mit dem aufgeschlagenen Buch im 19. Jh. erneuert wurden, ist die Komposition noch vergleichsweise gut lesbar. Die Schwarzlotzeichnung ist allerdings nahezu vollständig verloren. Im Kopf der Hl. Anna wurden die Gesichtszüge auf dem alten Glas von Kellner nachgezogen.
Ikonographie, Komposition: Als der Engel des Herrn Anna die Erfüllung ihres Gebets um ein Kind verkündete, tat diese das Gelübde, ihr Kind dem Tempeldienst zu weihen: »So wahr der Herr, mein Gott, lebt, wenn ich gebären werde, sei es ein Knabe oder ein Mädchen, so will ich es dem Herrn als Opfergabe darbringen, und es soll ihm Dienst verrichten alle Tage seines Lebens« (Protev 4,1)[343]. Als das Kind dreijährig war und entwöhnt von den Eltern, brachten Joachim und Anna es hinauf in den Tempel des Herrn, wo Maria vom Priester Zacharias empfangen und gesegnet wurde.
Im Unterschied zu dem nicht nur in der Glasmalerei verbreiteten Bildtypus, der die kleine Gestalt der dreijährigen Maria allein über mehrere Stufen hinauf dem Priester entgegengehen lässt, wobei sie von den Eltern oder auch nur von Anna allein dem Tempeldienst anempfohlen und präsentiert wird, verzichtet die Szene im Mendel-Fenster auf das im Pseudo-Matthäus-Evangelium so entschieden hervorgehobene Motiv des mehrstufigen Treppenaufstiegs[344] und beschränkt dieses auf die Wiedergabe einer einzigen Altarstufe. Hier empfängt der Priester die Jungfrau am Altar, indem er mit beiden Händen ihre Hände ergreift.

340 Das Motiv des herabschwebenden Engels begegnet bereits im Südseitenschifffenster süd III des Straßburger Münsters, nur hält der Engel dort anstelle einer Krone das Schriftband mit dem Namenszug *S. Maria*, vgl. CV France IX,1, 1986, Fig. 183.
341 Scholz 1994, S. 41, Farbtaf. II, und Abb. 88. Entsprechend ausgedehnte Kompositionen, die neben dem Wochenbett insbesondere das Bad der kleinen Maria bzw. den Besuch von Frauen mit Speisen und Getränken in Szene setzen, sind in der Glasmalerei des deutschsprachigen Raumes bereits seit der 1. Hälfte des 14. Jh. wiederholt anzutreffen, so etwa im Chorfenster nord II, 3b/c der Frauenkirche in Esslingen (CVMA Deutschland I,1, 1958, Abb. 282 und 289), in Chorfenster nord VI,6a–c der Klosterkirche zu Königsfelden (Kurmann-Schwarz 2008, Farbtaf. 56) oder im Marienfenster Lhs. süd III, 2b/c in St. Florentius in Niederhaslach (vgl. Michael Burger, Die Langhausfenster der Stiftskirche St. Florentius zu Niederhaslach, ungedruckte Magisterarbeit Freiburg i. Br. 2007, Abb. 20).
342 Richter 1993, S. 100f. und Abb. 127. Vermutlich hatte auch die heute verlorene Mariengeburt im Annen-Marien-Fenster in Markt Erlbach, aus der gleichen Werkstatt wie das Mühlhauser Fenster, ehemals nur ein hochrechteckiges Feld in Anspruch genommen; hierzu Scholz 2002, I, S. 288f., 301–305, Fig. 174.
343 Schneemelcher, I, ^{6}1990, S. 340.
344 Tischendorf ^{2}1876, S. 60.
345 Tischendorf ^{2}1876, S. 62–65; Schiller, IV,2, 1980, S. 72–75; vgl. auch Beissel 1909, S. 587.
346 Schiller, IV,2, 1980, Abb. 542, 549; vgl. CVMA Deutschland

Mit der behütenden Geste ihrer Rechten übergibt Anna ihre Tochter dem Priester. Joachim tritt von der Seite hinzu und nimmt mit betend erhobenen Händen am Geschehen teil.

CVMA T 6974, Detail T 6987

3c MARIA ALS TEMPELDIENERIN

Fig. 96, 103, Abb. 121f.

H. 103,5 cm, B. 50 cm.

Inschrift: Im aufgeschlagenen Buch Marias in gotischer Minuskel: *ecce [p]anis ang[el]orum.*

Erhaltung: Die Ergänzungen des 19. und 20. Jh. betreffen in erster Linie die Randbereiche, während in den Figuren der Tempeljungfrauen und insbesondere in allen vier Köpfen noch weitgehend alte Glassubstanz zu verzeichnen ist. Die Binnenzeichnung der Gesichter wurde indessen in allen Fällen von Kellner nachgezogen. Reste originaler (partiell ebenfalls retuschierter) Bemalung sind nur mehr punktuell in gut lesbarer Form erhaltenen geblieben: so etwa in der Krone Marias, in den Blütenkränzen im Haar ihrer Begleiterinnen und im gemusterten Gürtel der Jungfrau am Webstuhl, um nur wenige Stellen hervorzuheben. Vereinzelt rückseitig doublierte Gläser.

Ikonographie, Komposition: Die Darstellung des Lebens der Jungfrau Maria im Tempel beruht wesentlich auf zwei Kapiteln im apokryphen Pseudo-Matthäus-Evangelium (Ps Mt 6f.) bzw. späteren Redaktionen in den verschiedenen mittelalterlichen Marienleben und schildert – neben der wunderbaren Speisung Marias durch die Engel – meist die Tempeldienerinnen bei der gemeinsamen Handarbeit[345]. Doch die Darstellung im Mendel-Fenster unterscheidet sich wiederum in bemerkenswerter Weise von der geläufigen Ikonographie in der abendländischen Kunst, die in der Glasmalerei des 14. Jh. im deutschsprachigen Raum u.a. durch bezaubernde Beispiele in Esslingen, Regensburg, Straßengel oder Ulm vertreten wird[346]. So ist es nicht Maria selbst, die allein oder im Kreise weiterer Tempeljungfrauen am Webstuhl sitzend gezeigt wird, sondern eine ihrer Gefährtinnen. Maria, durch Krone und Nimbus ausgezeichnet, hält derweil ein aufgeschlagenes Buch in der Hand und scheint den anwesenden Jungfrauen deren Inhalt zu erläutern – ein Motiv, das seinerseits an die Unterweisung Marias im Lesen erinnert, die zwar keinen Rückhalt in der literarischen Überlieferung besitzt, doch gleichwohl in zahlreichen Bildbeispielen Verbreitung gefunden hat[347]. Der Text im aufgeschlagenen Buch gibt indessen den Hinweis auf das Brot der Engel, das Maria alltäglich als himmlische Speise in den Tempel gebracht wird (s.o.)[348].

CVMA T 6975

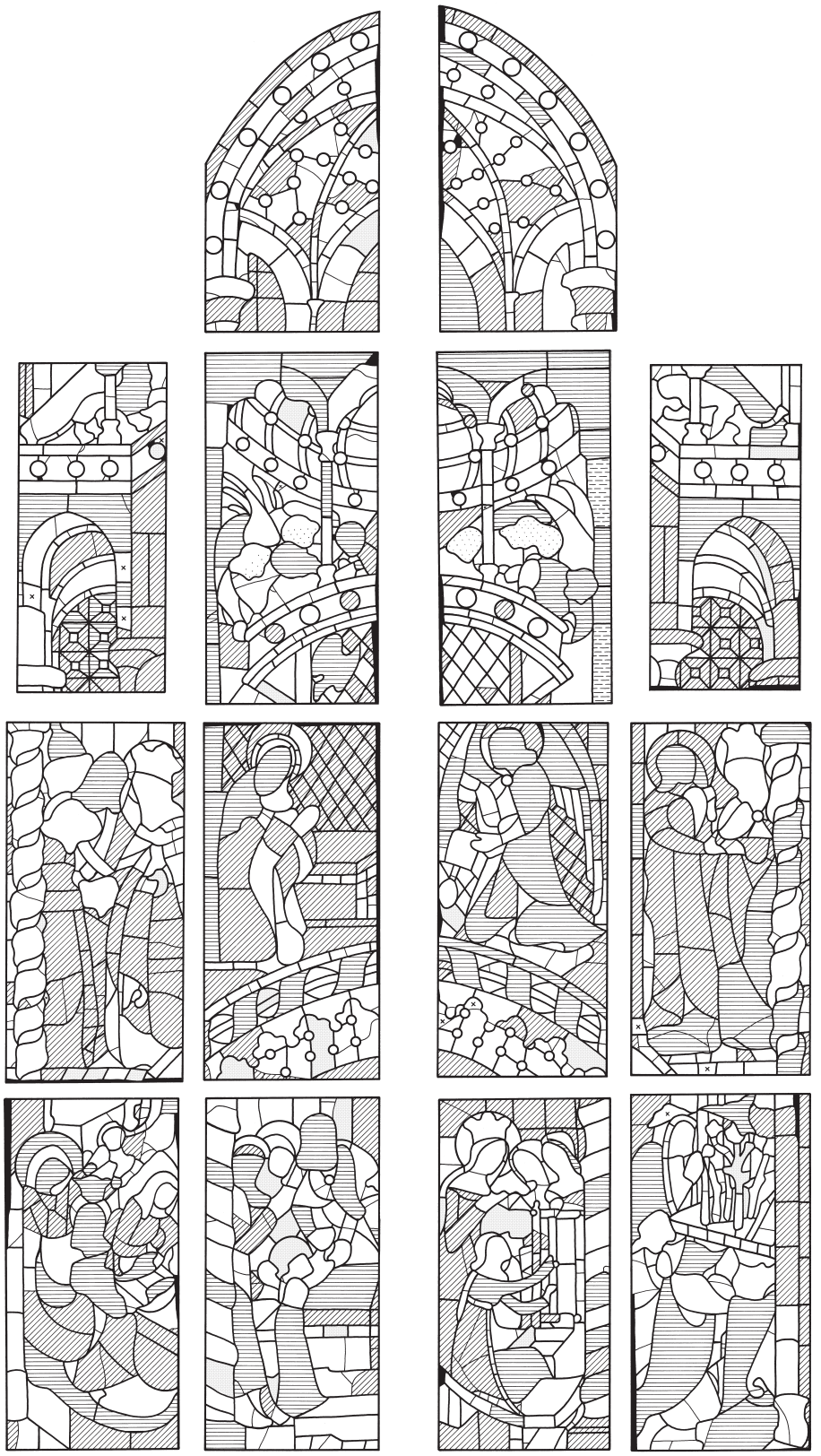


Fig. 103. ES Chor n VI, 3-5a–d/6b/c. M 1:20

I,1, 1958, Abb. 292f.; CVMA Deutschland XIII,1, 1987, II, Abb. 446; CVMA Österreich I, 1962, Abb. 258; CVMA Deutschland I,3, 1994, Abb. 89.

347 Sicher verweist das Motiv aber auch auf die spätmittelalterliche Vorstellung von Maria als des Lesens kundiger, mit der ganzen Heiligen Schrift vertrauter und mit der Einsicht himmlischer Weisheit gesegneter Jungfrau; vgl. Klaus Schreiner, Maria. Jungfrau – Mutter – Herrscherin, München/Wien 1994, S. 113–123, bes. S. 118f.

348 Über den unmittelbaren Bezug der Inschrift zur legendären Engelsspeisung und deren Sinnbildcharakter für die Eucharistie hinaus hat Weilandt 2007, S. 305, vermutet, dass sich der tiefere Sinn der Darstellung an dieser Stelle erst durch die Einbeziehung in die Fronleichnamsprozession vom Sakramentshaus (Wandfeld nord II) durch den nördlichen Chorumgang vorbei am Mendel-Fenster erschließen würde. Der Text sei nicht der Legende entnommen, sondern der Sequenz »Lauda sion salvatorem« des Thomas von Aquin, die zum Fronleichnamsfest angestimmt wurde und außerdem häufig im Kontext von Sakramentshäusern zu finden sei. Vgl. Georg Stolz, in: Ecce panis angelorum. Das Sakramentshaus des Adam Kraft, in: Mitteilungen des Vereins zur Erhaltung der St. Lorenzkirche in Nürnberg NF 39, 1994, S. 25.

349 Schneemelcher, I, [6]1990, S. 342; Benz [9]1979, S. 682; vgl. Schiller, IV,2, 1980, S. 42f. und 76.

3d JOSEPHS GRÜNENDER STAB

Fig. 96, 103, Abb. 121f., 125f.

H. 104,5 cm, B. 52 cm.

Erhaltung: Ergänzungen, meist des 19. Jh., aber teilweise von Frenzel 1954 übergangen, betreffen neben der polygonalen Säule am rechten Rand vor allem die Gewänder des Priesters und der beiden im Vordergrund knienden Juden sowie den Kopf dessen mit dem Judenhut, der freilich so deutlich den Typus der Rothenburger Chorflankenfenster vertritt, dass die Neufassung von Kellner nicht ohne Befund geschaffen worden sein kann (vgl. Fig. 17, 99, Abb. 125). Köpfe und Hände, aber auch Accessoires wie die Schuhe des Knienden, die Blätter des grünenden Stabs und vereinzelte Partien der originalen Gewänder haben noch sehr viel mehr von ihrer Schwarzlotbemalung bewahrt als das Gros des Fensters. Wenige kleinere Glasstücke sind rückseitig doubliert.

Ikonographie, Komposition: Der Szene liegt die im Protevangelium des Jakobus (Protev 8,3 und 9,1) und später abgewandelt in der *Legenda aurea* überlieferte Legende von der Erwählung Josephs zum Mann Marias durch das Stabwunder zugrunde[349]. Da die Tempeldienerinnen mit zwölf Jahren den Tempel verlassen mussten, um zu heiraten, Maria aber Keuschheit gelobt hatte, sollten auf göttlichen Rat hin alle Witwer (nach der *Legenda aurea* alle Unvermählten vom Stamme Davids) eine Rute zum Altar bringen, und derjenige, dessen Stab ein Wunderzeichen offenbare, sollte Maria zu sich nehmen. Unter den vier um den Altar versammelten Juden, die das Wunder mit gefalteten Händen bestaunen, muss der würdige Greis hinter dem Altar entweder mit dem Priester Zacharias oder aber mit Joseph selbst identifiziert werden[350]. Als Zeichen für dessen Erwählung durch Gott sind im Mendel-Fenster gemäß dem Text der *Legenda aurea* beide Versionen des Stabwunders miteinander vereint: So ergrünt der Stab und treibt Blätter hervor, während alle übrigen dürr bleiben, und eine Taube kommt vom Himmel herab und setzt sich auf die Spitze der Rute.

Stil, Datierung: Sowohl die Kopftypen und die eigentümliche Zeichnung des Schuhs als auch der charakteristische Zeichenstil weisen voraus auf die Hauptwerke desselben Glasmalerateliers in den Chorflankenfenstern der Rothenburger Jakobskirche, während besondere Merkmale wie die scharfe Zeichnung der Wimpern neben einzelnen Köpfen im Rothenburger Eucharistiefenster (z.B. in der Taufszene) ihre unmittelbarste Parallele in den Resten des Astaler-Fensters der Münchner Frauenkirche, nach 1392, besitzen (vgl. Fig. 100).

CVMA T 6976, Details T 6988f.

4a VERMÄHLUNG VON JOSEPH UND MARIA

Fig. 96, 103, Abb. 121, 123

H. 105 cm, B. 51,5 cm.

Erhaltung: Weitreichende Ergänzungen Frenzels mit stark strukturierten Echtantikgläsern in den Gewändern von Joseph und Maria. Daneben sind noch vereinzelte Reparaturen des 19. Jh. im Kopf des Priesters und im Hut einer Assistenzfigur zu verzeichnen. Bemalung überwiegend verloren; nur im Streiflicht lässt sich die Kopfzeichnung hier und da noch erahnen. Vereinzelte kleine Doublierungen.

Ikonographie, Komposition: Die Verlobung bzw. Vermählung Josephs mit Maria folgt in der *Legenda aurea* unmittelbar auf das Stabwunder, fehlt jedoch in den apokryphen Kindheitsevangelien[351]. Das Fenster zeigt die Zeremonie der Eheschließung durch Handreichung, die durch den Priester im Beisein einer bärtigen Gestalt (Joachim?) vollzogen wird.

CVMA T 6977

4/5b/c VERKÜNDIGUNG AN MARIA

Fig. 96, 103, Abb. 121, 123

H./B.: 4b: 105/50, 4c: 104/49,5 cm; 5b: 103,5/50,5, 5c: 104/50,5 cm.

Inschrift: Auf der gesiegelten Botschaft Gabriels in gotischer Minuskel der Engelsgruß: *ave.*

Erhaltung: Im szenischen Bereich der 4. Zeile überwiegend erneuert. Nur das kassettierte und mit Sternen besetzte Gewölbe im unteren Randbereich hat seine mittelalterliche Glassubstanz nahezu vollständig bewahrt. Weit besser erhalten ist der Kuppelraum der 5. Zeile mit der Engelschar auf der Balustrade. Hier sind lediglich die drei großen Bögen der nach vorn geöffneten Loggia zum größten Teil, der äußerste rechte Engel, zwei weitere Engelsköpfe in 5b, einige Flügel, die Geisttaube und wenige Blütenrosetten ergänzt. Schwarzlotkonturen auf originalen Gläsern sind bis auf geringe Spuren, zumeist in der Architektur und im Rautengrund, verloren oder aber – wie in den Köpfen der Engel – komplett übermalt. Wenige rückseitig doublierte Gläser.

Ikonographie, Komposition: Nach Lc 1,26–38. Die auf vier Felder ausgedehnte, über zwei Zeilen und den mittleren Fensterpfosten hinweggreifende Komposition des Engelsgrußes zeigt links Maria in demutsvoll kniender Haltung mit gefalteten Händen, während der Erzengel Gabriel, ebenfalls kniend, von rechts seine himmlische Botschaft überbringt. Trotz der vergleichsweise großzügigen Bildanlage sind die räumlichen Verhältnisse etwa im Sinne realistischer Accessoires eines Innenraums kaum weiter definiert; allein ein Altartisch (oder Lesepult) hinter Maria deutet Tiefe an, doch erst in der Zusammenschau mit dem zugehörigen Architekturgeschoss, der Engelsempore unter einer kassettierten Gewölbekuppel in 5b/c, gewinnt die Idee eines zweigeschossigen Zentralraumes Gestalt. Von hier schwebt auch die Taube des Hl. Geistes als sichtbares Zeichen der Beschattung durch die Kraft des Höchsten auf das Haupt der Jungfrau herab. Dass die Darstellung zentraler heilsgeschichtlicher Ereignisse in den Hauptgeschossen oftmals von einzelnen Engeln oder Propheten in den Architekturkulissen oder -bekrönungen begleitet und beobachtet wird, ist gerade in der Glasmalerei des späten 14. Jh. Nürnberger Provenienz ein recht verbreitetes Motiv. Doch selten sonst wird gleich eine ganze Schar von Engeln bemüht, die mit unverhohlener Neugierde über die Brüstung der offenen Loggia gebeugt das Mysterium der Frohen Botschaft verfolgen[352].

Besonders bemerkenswert am Verkündigungsbild des Mendel-Fensters ist noch ein weiteres überaus ungewöhnliches Detail: Während die Botschaft des Engels im Spätmittelalter häufig durch ein Spruchband oder eine Schriftrolle übermittelt wird, überbringt Gabriel hier den mit *ave* betitelten göttlichen Ratsschluss in einem gesiegelten und damit von höchster Stelle be-

350 Für Ersteres spricht allerdings der über den Kopf gezogene und mit einem verzierten Saum versehene Mantel, der in ähnlicher Form (wenngleich im 19. Jh. erneuert) beim Priester der Vermählungsszene in 4a wiederkehrt.

351 Benz [9]1979, S. 682; vgl. ausführlich Schiller, IV,2, 1980, S. 42f. und 76.

352 Interessanterweise sind es gerade Werke desselben Glasmalerateliers – das Astaler-Fenster in München, das Hornbeck-Fenster in Freising und letztlich auch das Christusfenster im Augsburger Dom –, in denen sämtliche heilsgeschichtlichen Ereignisse mit ähnlich zahlreichen Engelscharen bevölkert werden; vgl. Frankl 1936, Tafel B–H.

353 Rund ein halbes Jahrhundert nach Entstehung des Mendel-Fens-

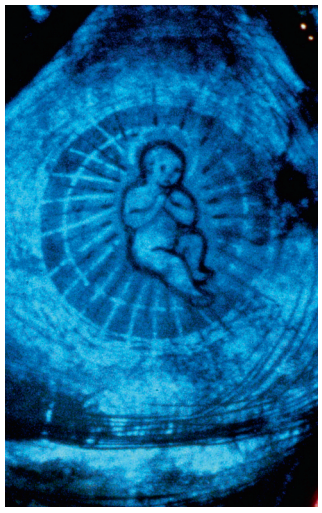


Fig. 104. Jesuskind im Bauch der Jungfrau Maria. Freising, Benediktuskirche, Hornbeck-Fenster. Um 1412.



Fig. 105. Botschaft der Verkündigung mit angehängtem Siegel, darin das Bild des Jesuskindes (Detail aus Abb. 123).

glaubigten Brief, dessen Siegel das Bild des nackten Jesuskindes trägt (Fig. 105)[353]. Dabei gleicht die kleine sitzende Gestalt auf dem Siegel kaum von ungefähr der im 14. und 15. Jh. verbreiteten Darstellung der Leibesfrucht in der Ikonographie der schwangeren Jungfrau oder der Heimsuchung, bei der die Kinder Jesus und Johannes im Schoß der Mütter sichtbar sind[354]. Eine besondere Vorliebe der Glasmaler für ebendieses Motiv wird darin sichtbar, dass es sowohl in der Verkündigung des Astaler-Fensters als auch im Hornbeck-Fenster (hier sogar inflationär wiederholt im Josephszweifel, in der Verkündigung und unmittelbar daneben in der Gestalt Elisabeths, die hier als verkürzter Hinweis auf die Heimsuchung der Verkündigung beigesellt wurde) zur Anwendung kam (Fig. 104)[355]. Wie der verschlossene Garten und der versiegelte Quell (Ct 4,12), so darf auch der versiegelte Brief als Sinnbild der Unberührtheit Marias gedeutet werden.

Ornament: Ob sich das in 4a und b nahezu komplett erneuerte hell/dunkelblaue Vierblatt-Rautenmuster ursprünglich auf den gesamten Hintergrund erstreckte, ist fraglich. Unter den Dekorationsmotiven der Bildarchitektur sind folgende Ornamente noch zu erkennen: 1. das schmale X-O-X-Band zur Einfassung des flachen unteren Bogens und zur Unterteilung der kassettierten Kuppel; 2. ein breiteres Band mit kleinen aufgemalten Vierpass- und Kreisformen sowie in regelmäßigen Abständen eingebleiten Blütenrosetten an der Balustrade und am Ansatz der Kuppel (Muster X,41).

CVMA T 6978f., 6982f.

4d HEIMSUCHUNG Fig. 96, 103, Abb. 121, 123

H. 103,5 cm, B. 52 cm.

Erhaltung: Obwohl die Scheibe heute das Resultat einer weitreichenden Erneuerung bzw. Überarbeitung Kellner'scher Ergänzungen des 19. Jh. durch die Werkstatt Frenzel ist, können das Bleinetz und damit die Komposition als gesichert gelten. Nennenswerte originale Glassubstanz ist nur noch in Kopf und Brustbereich Marias, der rahmenden Säule und im Bodenbereich zu verzeichnen. Sichtbare Reste von Bemalung in den gestanzten Vierpässen der gewirtelten Säule; Schemen der ursprünglichen Gesichtszeichnung und Haarmodellierung bei Maria.

Ikonographie, Komposition: Die Begegnung der beiden schwangeren Frauen, Maria und ihrer Verwandten Elisabeth, von der das Lukasevangelium in unmittelbarem Anschluss an die Verkündigung berichtet (Lc 1,39–56), folgt dem seit der Frühzeit bekannten Bildtypus der Begegnung, bei der Elisabeth die Hand Marias ergreift. Der Ort der Begegnung, das Haus Elisabeths, ist nicht näher charakterisiert.

Ornament: Links über der Schulter Elisabeths ist das aus 2a und 2d bekannte schlichte, kreuzförmige Flächenmuster noch zu erkennen; vgl. dort.

CVMA T 6980

5a ARCHITEKTURBALDACHIN MIT LÖWE Fig. 96, 103, Abb. 121, 123, 127

H. 97 cm, B. 43 cm (Lüftungsflügel). Die Felder 5a und 5d waren nach der Komprimierung des Fensters um 1500 bis zur Neuordnung 1955/56 in der 3. Fensterzeile in einen Lüftungsflügel mit breiterer Eisenrahmung eingesetzt und mussten an ihrem neuen Standort wieder auf das notwendige Maß angestückt werden.

Erhaltung: Während der untere Teil des schräggestellten Gehäuses mitsamt dem Diamantquadergrund im 19. Jh. großzügig erneuert und die Ergänzungen Kellners wiederum teilweise von Frenzel ersetzt bzw. überarbeitet wurden, ist der obere Abschluss des Feldes mit dem dekorativen Architrav und der gefliesten Bodenfläche mit dem Löwen bis auf geringfügige Reparaturen intakt erhalten. Spuren von Schwarzlotzeichnung in den originalen Teilen.

Ikonographie, Komposition: Der schräggestellte Baldachin mit der abschließenden geraden Bodenfläche bildete einst den oberen Abschluss einer architektonischen Zwischenzone und die Basis für ein weiteres szenisches Geschoss. Seiner perspektivischen Ausrichtung zufolge muss das Feld immer schon in der linken Fensterbahn gesessen haben. Das Motiv des Löwen, der ebenso wie sein Pendant in 5d den vorderen Rand der Plattform belebt, erinnert sehr an jene zwei Löwen hinter Säulen in den gleichfalls schräggestellten, offenen Tabernakelhäuschen

353 ters überbringt auch der Verkündigungsengel im Tucher-Altar der Nürnberger Frauenkirche seine Botschaft in Form eines dreifach gesiegelten Dekrets; SCHILLER, I, ³1981, S. 61f., Abb. 117, 119, vermutet eine Entstehung des Motivs um 1400 und nennt noch zwei weitere Vergleichsbeispiele: ein Diptychon des Meisters von Heiligenkreuz im Kunsthistorischen Museum Wien (um 1410) mit einfach versiegeltem Brief und die Tafel eines bayerischen Meisters im Kunsthaus Zürich (um 1450) mit der dreifach versiegelten Botschaft des dreieinigen Gottes. Auch die Verkündigung auf den Außenflügeln von Stephan Lochners Altar der Stadtpatrone im Kölner Dom kennt das Motiv des einfachen Siegels. Keines der genannten Beispiele zeigt jedoch das Siegelbild des Christuskindes.

354 Hierzu allgemein Gregor Martin LECHNER O.S.B., Maria Gravida. Zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst (Münchner kunsthistorische Abhandlungen IX), München/Zürich 1981.

355 So gesehen ist das Siegelbild als einfallsreiche Paraphrase des Glasmalers über die Herabkunft des Logos und die Fleischwerdung des Gottessohnes zu betrachten.

356 Die Madonnentafel ist die Mitteltafel eines Altars, den der Prager Erzbischof Ernst von Pardubitz um 1350 mutmaßlich in das von ihm gegründete Augustinerchorherrenstift Mariae Verkündigung im schlesischen Glatz gestiftet hatte; vgl. zuletzt KEMPERDICK 2010, S. 78–87. Wie dort könnten die Löwen der Ikonographie der Maria als Thron Salomonis entlehnt worden sein und zwei ihrer Kardinaltugenden

der aufragenden Thronarchitektur der Glatzer Madonna in der Berliner Gemäldegalerie[356]. Dasselbe Motiv begegnet ein weiteres Mal im Eucharistiefenster in St. Jakob in Rothenburg o. d. T., im Geschoss der Mannalese (Chor süd II, 8a und c)[357].
Ornament: Der komplett erneuerte Teppichgrund mit Diamantquadern wurde mit einiger Sicherheit nach Befund ausgeführt (Muster X,51); das gleiche Ornament zeigt auch der Teppichgrund hinter den Medaillons in den Resten des Astaler-Fensters der Münchner Frauenkirche und im Hornbeck-Fenster des Freisinger Domes sowie im Fenster der Verkündigung der Rothenburger Jakobskirche[358]. Das breite ornamentale Band des Architravs deckt sich mit jenen in 5b und 5c.

CVMA T 6981, Detail T 6990

5d ARCHITEKTURBALDACHIN MIT LÖWE
Fig. 96, 103, Abb. 121, 123

H. 96 cm, B. 44 cm (Lüftungsflügel); vgl. 5a.
Erhaltung: Wie in 5a ist auch hier die untere Feldhälfte überwiegend erneuert, während die Plattform mit dem Löwen weitgehend originale Glassubstanz aufweist. Einzelne rückseitig doublierte Gläser.
Ikonographie, Komposition, Ornament: Gegenstück zu 5a (vgl. dort).

CVMA T 6984

6b/c GEWÖLBERAUM Fig. 96, 103, Abb. 121, 123

H./B.: 6b: max. 94/50,3, c: max. 94,5/50 cm.
Erhaltung: Ergänzungen des 19. und 20. Jh. verteilen sich relativ locker in Pfeilern, Kapitellen, Rippen und Gewölbekappen.
Ikonographie, Komposition: Der heute ausgeschälte polygonal geschlossene Gewölberaum mit dem sternenbesetzten Rippengewölbe dürfte einst vergleichbar in die übergreifende Bildarchitektur eingebunden gewesen sein wie das Gewölbe über der Darbringung im Tempel im Grabner/Paumgartner/Pirckheimer-Fenster (vgl. Fig. 125).
Ornament: Das rahmende Ornamentband mit aufgemalten Kreisen und Vierpässen sowie alternierend eingebleiten Blütenrosetten entspricht wieder jenem in den Feldern 5b und 5c.

CVMA T 6985f.

CHORFENSTER süd VI (BEHAIM-FENSTER) Fig. 59, 107–110, Abb. 128–132

Lichtes Gesamtmaß: H. ca. 15 m, B. ca. 2,25 m.
Vierbahniges Fenster von zwölf Zeilen und vier Kopfscheiben, gruppiert zu zwei mal zwei Lanzetten. Maßwerkbekrönung mit zwei stehenden Dreipässen über den Doppellanzetten und einer großen bekrönenden Kreisform mit vier eingeschriebenen Dreipässen. Das Fenster umfaßt 48 Rechteckfelder, vier spitzbogige Kopfscheiben, zwei große und vier kleinere Dreipässe sowie 13 kleinere Zwickel. Heute sind nur noch die unteren sieben Zeilen des Fensters mit Glasmalereien gefüllt[359].

Gesamtaufnahmen: CVMA Großdia RT 06/048; Montage: G–RT 2005/1

Obwohl die prominent platzierten Stifterbilder zuseiten der Verkündigung den Ratsherr und Losunger Friedrich II. Behaim († 1365) und seine Ehefrau Margarete Pfinzing († 1368) zeigen, müssen als eigentliche Fensterstifter – ausweislich der beiden monumentalen Wappen der Stifterzone (1b/c) – die beiden im Jahr der Chorweihe 1379 binnen zweier Tage verstorbenen Söhne Friedrich III. und Herdegen Behaim gelten, die auch in St. Sebald begraben sind[360]. An der Realisierung waren jedoch mit Anton († 1432), Hans († 1404), Heinrich († 1423) und Berthold Behaim († 1405) noch weitere Söhne, Neffen und Vettern beteiligt, deren Gräber sich – mit Ausnahme Bertholds – ebenfalls in St. Sebald befinden. Als Zeitpunkt der Ausführung ist damit auch ein Datum nach der Chorweihe 1379 in Betracht zu ziehen.

Bibliographie: Carbach 1733, S. 8 (bemerkt, dass »zu oberst« im Fenster die Geburt Christi mit Ochs und Esel vorgestellt sei); Würfel 1766, S. 22 (Erwähnung mit Hinweis auf die Geburtsszene); Murr ²1801, S. 71 (nennt das Fenster »vortrefflich [ausgeziert] mit Wappen und Figuren«); Mayer 1831, S. 37 (überliefert ganz oben im Fenster anstelle der Marienkrönung noch »die Wappen der Behaim, Volkamer und Schopper«); Waagen 1843, S. 225 (merkt an, dass das Fenster neben anderen der Erstverglasung einen schöneren Eindruck macht als die Renaissancefenster); Lochner 1873, S. 93 (»das Schürstab'sche, das Behaim'sche und das Haller'sche [Fenster] verdienen den Vorzug«); Detzel 1885, S. 52 (beschreibt das Fenster als eines der schönsten im Chor); Thode 1891, S. 37 (bringt das Fenster völlig abwegig mit dem im ersten Drittel des 15. Jh. tätigen Meister Berthold in Verbindung); Oidtmann 1907, S. 44 (merkt die von Thode angedeutete Verbindung mit Meister Berthold an); Hoffmann 1912, S. 182 (datiert 1372–1379; die beschriebene Anordnung der Felder entspricht der heutigen Situation; überliefert im Maßwerk noch Medaillons mit zwei Behaimschen Allianzwappen, je von einem Engel gehalten, aus dem 16. Jahrhundert); Kautzsch 1931, S. 13f., 29, 33, 41, 56 (wiederholte Erwähnung im Rahmen der morphologischen Untersuchungen zur Entwicklung der Glasmalerei in Nürnberg und Franken hinsichtlich Körperform, Raumform, Kraftformen, Lichtform und Farbe;

datiert vor 1389 und zählt das Behaim-Fenster zu einer Hauptgruppe, dem er auch Grabner-, Mendel- und die oberen Teile des Geuder-Fensters zurechnet); Frenzel 1954, S. 3f., 29–31, 63f., 68f., Kat. S. 39–43 (datiert das Fenster um 1379 und ordnet es zusammen mit den untereinander sehr disparaten Fenstern der Paumgartner, Schürstab und Mendel einem vermeintlichen »1. Sebalder Kreis« zu); Kurzinventar 1961 bzw. ²1977/82, S. 140 bzw. S. 143 (Auflistung der einzelnen Scheiben; Datierung um 1379); Dehio Franken 1979, S. 600, bzw. ²1999, S. 737 (Datierung nach Frenzel); Stromer 1979, S. 87f. (folgt Frenzel); Weiss 1984, S. 10, Nr. 14 (notiert die Inschriften); Scholz 2002, I, S. 60, 470 (nennt Behaim- und Grabner-Fenster als Zeugen für die engen Zusammenhänge zwischen Glas- und Wandmalerei in Nürnberg nach Mitte des 14. Jh., mit besonderem Blick auf die verlorenen Wandmalereien der Moritzkapelle); Scholz 2004, S. 26f. (kurze Darstellung der Stiftungsgeschichte anhand der genealogischen Vorgaben; datiert um 1380/90 und konstatiert enge stilistische Zusammenhänge zum Grabner/Paumgartner/Pirckheimer-Fenster süd IX sowie zum zeitgleichen Passionsfenster im Erfurter Domchor); Weilandt 2007, S. 126, 318–325 (vermutet, dass die – allerdings erst gegen 1450 geschaffene – steinerne Heimsuchungsgruppe unterhalb des Fensters dessen Bildprogramm ergänzte; erörtert im Übrigen die Konkurrenz zwischen den Familien Behaim und Volckamer um Einflusssphären im südlichen Chorumgang); Scholz 2007, S. 9, 56–59 (im Wesentlichen wie 2004; zuzüglich Überlegungen zur Rekonstruktion des ursprünglichen Bildprogramms); Fleischmann 2008, II, S. 318 (wertet die Fensterstiftung von 1379 als posthume Würdigung für Friedrich II. Behaim und die Wappenallianzen als »eine ganze Genealogie des Geschlechts«); Parello 2008, S. 449, Anm. 239 (sieht in den böhmischen Löwen im Fond des Behaim-Fensters, 1b/c, eine sinnige Anspielung auf den Namen der Fensterstifter); Gast 2011, S. 237 (verweist für den Geschossaufbau im Achsenfenster der Ingelheimer Burgkirche auf das Vorbild der Nürnberger Glasmalerei des späten 14. Jh., namentlich auf das Behaim-Fenster).

Erhaltung: Gemessen an den massiven Eingriffen, die alle Fenster der Erstverglasung im Zuge der großen Neuordnungs- und Renovierungswelle um 1500 auf etwa die Hälfte ihres ursprünglichen Umfangs reduzierten, zeigt das Behaim-Fenster auf den ersten Blick noch ein erstaunlich geschlossenes Gesamtbild. Trotz dieses positiven ersten Eindrucks, der nicht zuletzt durch einen relativ hohen Anteil an originaler Glassubstanz bei allenfalls geringfügig getrübter Transparenz verursacht wird, kann der Erhaltungszustand des Fensters nur als dramatisch beschrieben werden. Sämtliche originalen Farbgläser tragen auf der Außenseite eine relativ gleichmäßig geschlossene Verwitterungsschicht, die im Zuge der letzten konservatorischen Maßnahmen 1984–1992 bis auf die harten Beläge und Krusten abgetragen worden war. Auch die Innenseiten sind weitgehend flächig korrodiert. Die Schwarzlotzeichnung der Konturen ist in extremer Weise gemindert und über weite Strecken komplett verloren. Spuren der ursprünglichen Malerei sind nur mehr an wenigen peripheren Stellen, besonders in den ornamentalen Hintergründen oder hier und da im Architekturdekor, noch einigermaßen lesbar erhalten geblieben. Kaltretuschen und Nachkonturierungen jüngerer Zeit sind vielfach wieder abgegangen oder haben im Verein mit Festigungsmitteln der letzten Restaurierungsmaßnahmen – Paraloid B 72 in Tuolol bzw. Butylacetat – ein sehr heterogenes fleckiges Erscheinungsbild der Oberflächen verursacht. Die im Rahmen des DBU-Projekts (Aktenzeichen 18351) von 2002–2004 durchgeführte Überprüfung älterer Malschichtsicherungen ergab, dass sich die Paraloid-Festigungen lockerer Partien, von absolut vereinzelten Ausnahmen abgesehen, als stabil erwiesen haben[361]. Ein besonderes Schadensphänomen ist die so bezeichnete »Häutchenbildung«, vorzugsweise an den Südseitenfenstern an bestimmten, grau-rosafarbenen und bräunlichen Farbgläsern, womit ein durch Korrosionsmechanismen verursachtes Aufwerfen und Ablösen der obersten Glasoberfläche (des ehemaligen Feuerschmelzes) im Verbund mit Fremdsubstanzen früherer Übermalungen und Festigungen gemeint ist. »Auslöser ist ein erster glasmalerischer, stark korrosionsanfälliger Überzug«, der zur Aufspaltung zweier Oberflächenschichten führt, deren spätere wiederholte Beschichtung, Festigung und Kaltübermalung mit Öltempera, Asphaltlack, einschließlich eines (nicht mehr aktiven) Schimmelpilzbefalls, ein kompliziertes »Verbundsystem aus Korrosionsprodukten, Gelschicht, Glasmalschichten, Kaltübermalungen und Paraloidfestigung« auf den Innenseiten präsentiert[362].

verkörpern; vgl. auch Ferdinand Piper, Maria als Thron Salomonis und ihre Kardinaltugenden bei der Verkündigung, in: Jahrbücher für Kunstwissenschaft 5, 1873, S. 97–137, bes. S. 103–111.

357 CVMA Deutschland X,1, 2002, II, Abb. 362.

358 Frankl 1936, Frontispiz, Abb. 1–4 und Tafel B–E, bzw. CVMA Deutschland X,1, 2002, II, Abb. 359.

359 Auf historischen Aufnahmen der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg zeigt einer der eingeschriebenen Dreipässe des großen Maßwerkkreises noch den Rest einer mittelalterlichen Verglasung (laut Kurzinventar ²1977/82, S. 143, ein 1956 aus Fragmenten der Marthakirche hier eingesetzter Christus des späten 14. Jh.).

360 Biedermann 1748, Tab. 3.

361 Vgl. Van Treeck/Hör 2004 bzw. ²2009, S. 36–38.

362 Ebenda S. 40–45.



Fig. 106. Verkündigung an Maria. Erfurt, Dom, Eustachiusfenster (Chor n VI, 2b/c). Nürnberg, um 1380/90.

Umfangreiche Ablaufspuren von Kondenswasser auf der Innen- und (stärker) auf der Außenseite der Felder, die durch das Abtauen von Frost und Raureif aufgrund hoher Temperatur- und Feuchteschwankungen auf den originalen Oberflächen hervorgerufen werden, belegen die problematischen klimatischen Verhältnisse im Ostchor von St. Sebald, die auch durch eine verbesserte Schutzverglasung nicht vollständig ausgeglichen werden konnten.

Sämtliche Felder wurden im Zuge der Nachkriegsrestaurierung 1954–1956 ihrer mittelalterlichen Bleinetze beraubt und in der Werkstatt Frenzel neu verbleit (Verbleiung ganzflächig verzinnt). Aus dieser Zeit stammt auch der größte Teil der insgesamt recht überschaubaren Zahl an Ergänzungen, die zumeist mit stark strukturierten, flächig überzogenen Echtantikgläsern bestritten wurden. Umgekehrt wurden die historischen Abschlüsse der Zeit um 1500, die die spitzbogig zugeschnittenen oberen Felder mit einer Einfassung aus schmalen Randstreifen mit einem krautigen Blattstab umgaben (mutmaßlich aus der Hirsvogel-Werkstatt), aus einem falsch verstandenen Purismus heraus ausgeschieden, wodurch ein für die Beurteilung der gesamten Chorverglasung wesentlicher historischer Zustand beinahe undokumentiert beseitigt wurde[363].

Rekonstruktion, ikonographisches Programm, Komposition: In den großartigen Resten des Behaim-Fensters ist ohne Zweifel die formal großzügigste und künstlerisch überzeugendste Gesamtkomposition parlerzeitlicher Glasmalerei in Nürnberg erhalten geblieben. Im Verein mit ihrer großflächig plakativen Farbigkeit bieten die gewölbten, jeweils über zwei Zeilen und alle vier Lanzetten ausgedehnten Hauptgeschosse eine weiträumige Bühne für wenige zentrale Ereignisse der Mariengeschichte. Die auf jeweils acht Felder übergreifenden Darstellungen der Verkündigung (2/3a–d), der Geburt Christi (4/5a–d) und der verherrlichung Mariä (6/7a–d) sind der Rest eines ursprünglich wohl auf fünf Szenen ausgedehnten Bildprogramms, das – wie wenig später im Chor des Ulmer Münsters – den *Fünf Freuden Mariens* gewidmet gewesen sein dürfte. Über der eigentlichen Stifterzeile (1a–d) sind an herausgehobener Position zu Seiten der Verkündigung weitere Stifterbilder Friedrichs II. Behaim († 1365) und seiner Ehefrau Margarete Pfinzing († 1368) dargestellt (2a und 2d). Überlegungen zur Rekonstruktion des ursprünglichen, das gesamte Fenster bis zur Maßwerkspitze ausfüllenden heilsgeschichtlichen Bildprogramms müssen davon ausgehen, dass die verbleibende Fensterfläche Platz für zwei weitere große Szenen bot, die wiederum zentralen Ereignissen der Mariengeschichte gewidmet waren. Diese korrespondierten mutmaßlich mit den hohen Marienfesten, die am benachbarten Marienaltar (am Pfeiler V schräg gegenüber) begangen wurden. Dessen Nebenpatrozinium der Heiligen Drei Könige und der Umstand, dass die Feier der Feste Mariä Verkündigung (25. März), Mariä Heimsuchung (2. Juli), Mariä Lichtmess (2. Februar) und Mariä Himmelfahrt (15. August) zudem mit einem besonderen Ablass begnadet waren[364], könnte zunächst als Hinweis auf die heute verlorenen Szenen der Epiphanie bzw. der Darbringung im Tempel betrachtet werden, die auch im benachbarten Volckamer-Fenster dargestellt waren. Ein entsprechendes Bildprogramm mit fünf freudenreichen Ereignissen aus dem Marienleben wurde wenig später auch im Chor des Ulmer Münsters realisiert (Fenster süd III); lediglich die Verkündigung wurde dort durch den Marientod ersetzt[365]. Einer entsprechenden Rekonstruktion mit beiden Darstellungen steht allerdings der Sachverhalt entgegen, dass zwischen den Bildkompositionen der Verkündigung (2/3a–d) und der Geburt Christi (4/5a–d) kein unmittelbarer architektonischer Anschluss besteht. Das bedeutet aber, dass wir bereits an dieser Nahtstelle mit verlorenen Zeilen rechnen müssen. Als Szene kommt dafür in

363 Lediglich auf den Kriegsbergungsaufnahmen von 1942/43 sind die betreffenden Blattstabrahmen noch bildlich überliefert; Frenzel 1954, Kat. S. 43, erwähnt sie noch an Ort und Stelle.

364 Weilandt 2007, S. 589.

365 Scholz 1994, S. 22, 64–74.



Fig. 107. Stifterzone und Verkündigung an Maria. Behaim-Fenster, Chor s VI, 1–3a–d (Montage). Nürnberg, um 1380/90.



Fig. 108. Geburt Christi und Segnung Mariens. Behaim-Fenster. Chor s VI, 4–7a–d (Montage). Nürnberg, um 1380/90.

chronologischer Ordnung nur die Begegnung von Maria und Elisabeth, die Heimsuchung, in Betracht, die auch im gegenüberliegenden Fenster nord VI der Mendel zu sehen war (vgl. Abb. 123), und das Fest Mariä Heimsuchung zählte ja auch zu den besonders begnadeten Hochfesten der Marienverehrung in St. Sebald (s.o.)[366]. Weilandt hat, ohne die nachträgliche inhaltliche Verstümmelung des Fensters in Rechnung zu stellen, die Überzeugung ausgesprochen, dass die erst um 1450 geschaffene steinerne Heimsuchungsgruppe auf den Wandfeldern zu beiden Seiten des Fensters das Bildprogramm im Behaim-Fenster ergänzt habe[367], doch schon der Blick auf das benachbarte Volckamer-Fenster mit der zugehörigen Skulpturengruppe der Verkündigung beweist, dass dies nicht gegen die zusätzliche – zumal frühere – Darstellung des Themas im Fenster spricht. Nicht auszuschließen ist freilich auch das ehemalige Vorhandensein einer weiteren architektonischen Zwischenzeile, doch in diesem Fall hätten keine fünf szenischen Ereignisse im Fenster Platz gefunden. Mit Sicherheit muss jedoch zwischen den heute unmittelbar aufeinanderfolgenden Szenen der Geburt Christi und der Verherrlichung der Gottesmutter mit einer weiteren verlorenen Bildkomposition (der Anbetung der Könige, der Darbringung im Tempel oder dem Marientod) gerechnet werden, denn auch an dieser Nahtstelle fehlt der direkte architektonische Anschluss. Unter Berücksichtigung aller verfügbaren Indizien besitzt die im einleitenden Kapitel vorgeschlagene Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands die größte Plausibilität (vgl. Fig. 54).

Ornament: Die geometrisch-heraldischen Hintergrundornamente im Behaim-Fenster mit horizontal-vertikalen (1b/c) als auch diagonalen Gitterstrukturen (2a–d) erinnern nicht von ungefähr an die entsprechend gestalteten Hintergründe auf den Wandmalereien der kaiserlichen Burg Karlstein, namentlich die der Apokalypse in der Marienkirche ebenda[368]. Die Quadrate sind mit eingeschriebenen böhmischen Löwen[369], die Rauten mit eingeschriebenen Vierblättern gefüllt. Darüber hinaus zeigte der hellgrüne Vorhang hinter Gottesmutter und Gottessohn in der Szene der Verherrlichung (6b/c) eine flä-

366 Zu den Vorkehrungen der Feier Visitacionis Marie (2. Juli) Gümbel 1929, S. 27f.; vgl. Weilandt 2007, S. 585–604, hier bes. S. 589 (I.5.k).
367 Weilandt 2007, S. 324.
368 Vgl. Dvoráková/Krása/Merhautová/Stejskal 1964, Abb. 140–142, 144f. und 148.
369 Ein entsprechendes Hintergrundornament mit heraldischen Löwen zeigen auch die um 1390 offenbar von den gleichen Werkstattkräften ausgeführten Rechteckwappen von Hans II. († 1389) und Konrad I. Imhoff († 1396) auf der Imhoff-Empore in St. Lorenz (Lhs. nord XII), hier allerdings im Wechsel mit heraldischen Adlern. Einen verwandten heraldischen Teppichgrund mit Löwen und Adlern zeigt ferner die Verkündigungsszene, die sich im Eustachiusfenster des Erfurter Domchors (n VI, 2b/c) befindet und ebenfalls um 1380/90 von Nürnberger Glasmalern ausgeführt wurde (vgl. Fig. 106).
370 Das gleiche Ornament ziert auch eine Rahmenborte um die Figur des Hl. Aegidius auf einer Nürnberger Scheibe unbekannter Provenienz im Museum der Stadt Worms; vgl. Gast 2011, S. 449.
371 Zu den Mustern s. Scholz 2002, I, S. 14, Figuren X,21 und X,22.
372 Vgl. hierzu den vollständigen Abbildungsapparat in CVMA DDR I,2, 1983, besonders Abb. 1–94 bzw. 376–477; besser lesbar sind die Abbildungen in Goern 1961, hier besonders Abb. 22–98, bzw. Drachenberg 1990, Abb. 58–116.
373 Biedermann 1748, Tab. 2; vgl. Weilandt 2007, S. 445, Anm. 111 mit Hinweis auf das Geschlechterbuch des Michael Behaim von 1486 (StadtAN, E 17/I, Nr. 848, fol. 12v–13r); s. auch Fleischmann 2008, II, S. 320.

chenfüllende Anordnung jener stilisierten heraldischen Formen (Flügel oder Blätter), wie sie als aneinandergereihte Einzelformen im Wechsel mit runden Blütenrosetten in den breiten Schmuckborten sowohl am großen Wimperggiebel im Grabner-Fenster (3b/c) als auch im abschließenden Gewölberaum des Eisvogel/Fürer-Fensters (7b/c) verwendet wurden (vgl. Muster X,38 und Fig. 73, 128)[370].
Schmuckmotive, die ehemals bestimmten ausgezeichneten Architekturteilen appliziert waren, sind wie überall den dramatischen Bemalungsverlusten fast vollständig zum Opfer gefallen. An den Stirnkanten und -flächen der architektonischen Rahmung sind hier und da noch vereinzelte Reste von Zierat in Form von Maßwerkzwickeln und -kreisen, Blendfenstern, Rundbogen-, Diamant- und Zahnschnittfriesen sowie Blütenrosetten zu erkennen. Als vegetabile Rankengründe fanden zwei der geläufigsten Muster Verwendung (Muster X,21 und X,22)[371].

Farbigkeit: Vgl. Fig. 107f. Die ungewöhnlich plakative farbige Gesamtwirkung des Fensters verdankt sich in erster Linie dem noch intakten großflächigen Wechsel der Grundfarben Grün (als helleres Grasgrün und dunkleres Flaschengrün), Rot und Blau in den Hintergründen und den Gewölbekappen der übergreifenden Architekturgehäuse. Die gleichen Farben, ergänzt um ein helles Blau (für den Mantel der Jungfrau Maria) und ein kühles Chrysoprasgrün (für die Engelflügel), beherrschen auch die Figuren, während Gelb, Weiß, Violett und Rosa wesentlich für die konstruktiven Elemente der Bildarchitektur Verwendung fanden. Gelb tritt großflächiger auch in der Strohmatte der Geburtsszene, in den Pfauenflügeln des Verkündigungsengels und in den Wimpergbekrönungen einzelner Tabernakel in Erscheinung, wird aber auch zur Hervorhebung von Gewandsäumen, Musikinstrumenten, Kronen und Nimben sowie zur ornamentalen Dekoration der Gewölbekappen (mit Sternen), der Engelsflügel (mit Pfauenaugen), der Inschriften und Spruchbänder oder diverser Architekturglieder (mit Blütenrosetten) eingesetzt.

Technik, Stil, Datierung: Unter allen Fenstern der ersten Ostchorverglasung vermittelt das Behaim-Fenster noch die beste Vorstellung vom einstigen Erscheinungsbild, da zumindest die vier großen, auf jeweils vier bzw. acht Felder übergreifenden Bildeinheiten der Stifterzone, der Verkündigung, der Geburt Christi und der Verherrlichung der Gottesmutter als in sich geschlossene Blöcke bei der Komprimierung der Farbverglasung um 1500 unangetastet geblieben sind. Gesamtkomposition, Architekturmotive, die Vielfalt des ornamentalen Dekors und nicht zuletzt Figurenstil und Typenschatz verbinden das Behaim-Fenster, zusammen mit dem Grabner/Paumgartner/Pirckheimer-Fenster (süd IX) und – mit gewissen Abstrichen – dem Eisvogel/Fürer-Fenster (nord IV) im Sebalder Chor selbst, auf das Engste mit den herausragenden Leistungen der kleinfigurigen Fenstergruppe im Erfurter Domchor: Hier sind in erster Linie das Genesisfenster (süd II) und das Passionsfenster (nord II) zu nennen, in denen die Schnittmenge gemeinsamer Motive am größten ist[372]. In beiden Erfurter Fenstern findet sich zudem in den oberen Partien jene ökonomische Glasmalerhandschrift wieder, die – soweit dies heute noch zu erkennen ist – auch in den genannten Sebalder Fenstern, und hier besonders im Eisvogel/Fürer-Fenster das Bild bestimmen. Ob in St. Sebald ehemals auch jene zweite, subtilere Werkstattrichtung der so genannten »kleinfigurigen Fenstergruppe« des Erfurter Domchors maßgeblich beteiligt war, ist aufgrund der fast vollständig verlorenen Schwarzlotmalerei bedauerlicherweise nicht mehr mit Sicherheit zu entscheiden. Doch wenn nicht alles täuscht, dann könnte diese Richtung im Grundherr-Fenster den Ton angegeben haben (vgl. hierzu nochmals S. 169f. und Fig. 112, 114–116). – Nürnberg, um 1380/90.

Vorbemerkung zum Katalog: Die Bestandsdokumentation des Behaim-Fensters wurde im Juni 2005 in ausgebautem Zustand in der Nordsakristei von St. Sebald durchgeführt. Den Abbildungen liegen die dabei angefertigten Neuaufnahmen von Rüdiger Tonojan zugrunde.

1a MÄNNLICHE STIFTERBILDER MIT ALLIANZWAPPEN BEHAIM-VORCHTEL/GRAUBERG UND BEHAIM-KOLER/WAGNER Fig. 59, 107, 109, Abb. 128f.
H. 105,5 cm (ohne unteren Rand), B. 45,7–47 cm.
Inschrift: Auf dem Spruchband der vorn knienden Stifterfigur in gotischer Minuskel: · *ora · p(ro) me · s · maria.*
Erhaltung: Nahezu vollständig originale Glassubstanz; nur in den Architekturstützen minimal ergänzt. Bis auf wenige Reste von Schwarzlotkonturen in der Bildarchitektur und den Wappen ist die Bemalung komplett verloren. Im Schriftband abgewitterte, als negatives Relief sichtbare Inschrift. Innen- und außenseitig flächig korrodiert. Vereinzelt doublierte Gläser.
Ikonographie, Komposition: Das Wappen vorn bezieht sich auf Berthold Behaim († 1405), der nacheinander mit Anna Koler († 1370), Gertraud Wagner und Klara Hegner verheiratet war[373]: Der gevierte Schild zeigt in Feld 1 und 4 das Behaim'sche Stammwappen (von Rot und Silber gespalten, belegt mit einem schräglinken schwarzen Wellenbalken), in Feld 2 das Wappen

der Koler (in Rot ein silberner Ring) und in Feld 3 das Wappen Wagner (in Blau ein silberner Ochsenkopf)[374]. Das Wappen hinten weist auf dessen Brüder Heinrich († 1423), der mit einer Vorchtel verheiratet war[375], und Peter Behaim (1356–1414), der eine von Grauberg zur Gemahlin hatte[376]: Der gevierte Schild zeigt wiederum in 1 und 4 das Behaim-Wappen, in 2 das Wappen von Grauberg (in Rot zwei mit dem Rücken gegeneinander gekehrte silberne, goldengegriffte Sicheln) und in 3 das Wappen Vorchtel (in Gold ein roter Sparren). Bei allen dreien handelt es sich um Söhne Albrechts IV. (1288–1359), dem jüngeren Bruder Friedrichs II., folglich um Vettern ersten Grades gegenüber den Fensterstiftern Herdegen und Friedrich III.
Ornament: Radierter Rankengrund (vgl. 1d).
Datierung: Hinsichtlich der Datierung des Fensters ist zu bemerken, daß das Wappen der dritten Gemahlin Bertholds, Klara Hegner, noch nicht berücksichtigt wurde, somit die Ausführung vor dem unbekannten Jahr der Eheschließung erfolgt sein muss.

CVMA RT 13298, Großdia RT 05/099

1b WAPPEN BEHAIM MIT BEISCHILD GROSS
Fig. 59, 107, 109, Abb. 128f.
H. 106 cm (ohne unteren Randstreifen), B. 44,5–44,8 cm.
Erhaltung: Komplett erneuertes Behaim-Wappen samt Helm, daneben wenige kleinere Ergänzungen am unteren Rand. Bemalung überwiegend verloren. Innenseitig negatives Relief im ausradierten Löwenornament. Außenseiten flächig korrodiert. Vereinzelt doublierte Gläser.
Ikonographie, Komposition: Nach rechts geneigtes großes Wappen des ratsfähigen Geschlechts der Behaim[377]: von Silber und Rot gespalten, belegt mit einem schräglinken schwarzen Wellenbalken; Beischild Groß (im silbernen Schild auf goldenem Dreiberg ein Kreuz mit Zweigen von 13 Lindenblättern bewachsen); Helmzier: grauer Stechhelm mit roten Decken und rotem Wulst, darauf ein weißer Adler.
Die Wappenallianz bezieht sich auf den Ratsherrn Herdegen Behaim (1312–1379) und seine Gemahlin Katharina Groß[378].
Ornament: Im farbig erlesenen helldunkelgrünen Karogrund erscheint – in Anspielung auf den Namen der Stifterfamilie? – ausradiert der böhmische Löwe (Muster X,46); vgl. auch Anm. 369.

CVMA RT 13299, Großdia RT 05/100

1c WAPPEN BEHAIM MIT BEISCHILDEN PFINZING UND WEIGEL Fig. 59, 107, 109, Abb. 128f.
H. 105,5 cm (ohne unteren Randstreifen), B. 48 cm.
Erhaltung: Behaim-Wappen und Helm im 19. Jh. erneuert (und später zur besseren Anpassung oberflächlich überzogen). Reparaturen Frenzels in den Beischilden und in größeren Teilen der Architekturrahmung am rechten Rand. Bemalung der alten Gläser massiv reduziert. Reste von Rückseitenmalerei zur Verstärkung der Deckfähigkeit in den Wappen. Neun kleinere Doublierungen.
Ikonographie, Komposition: Nach links geneigtes großes Behaim-Wappen (gegen 1b gewendet) mit Beischilden: vorn Weigel (von Schwarz und Rot geteilt, in Rot ein silberner Löwe); hinten Pfinzing (von Gold und Schwarz geteilter Schild); Helmzier wie in 1b.
Die Wappenallianz bezieht sich auf den Ratsherrn Friedrich III. Behaim (1311–1379) und seine beiden Gemahlinnen Christina Pfinzing († 1363) und Kunigunde Weigel, Herrn Jakob Ortliebs hinterlassene Witwe († 1380), die auch ihren zweiten Gemahl überlebte und laut Biedermann zahlreiche fromme Stiftungen und Legate in St. Katharina und im Spital zum Heiligen Kreuz tätigte[379]. Die Gebeine Friedrichs und seiner beiden Ehefrauen wurden in St. Sebald beigesetzt[380].
Ornament: Wie 1b.

CVMA RT 13300, Großdia RT 05/101

1d MÄNNLICHE STIFTERBILDER MIT ALLIANZWAPPEN BEHAIM-NÜTZEL UND BEHAIM-GEUDER
Fig. 59, 107, 109, Abb. 128f.
H. 105 cm (ohne unteren Randstreifen), B. 45,5–46 cm.
Inschrift: Auf dem Spruchband der vorn knienden Stifterfigur in gotischer Minuskel (teils abgewittert): · *miserere · mei · deus*.
Erhaltung: Im Randbereich minimal ergänzt; weitestgehend originale Glassubstanz. Bemalung überwiegend verloren. Reste von Kontur sind nur in Teilen der Bildarchitektur und in den Wappen erhalten geblieben. In den Behaim-Wappen ist innenseitig ein negatives Verwitterungsrelief zu beobachten.
Ikonographie, Komposition: Zu 1a gekontert. Die beiden Wappen beziehen sich möglicherweise nicht, wie bisher einhellig angenommen wurde, auf die jüngeren Brüder Michael und Krafft, sondern auf den Nürnberger Ratsherrn Anton Behaim († 1432), den Sohn Herdegens, der mit Elisabeth Nützel verheiratet war (das Nützel-Wappen in 1 und 4 zeigt in Rot ein gestürztes silbernes Dreieck, an den Spitzen mit halben silbernen Lilien besteckt), und auf Hans Behaim († 1404), den Neffen von Herdegen und Friedrich III., der mit Klara Geuder verheiratet war (das Geuder-Wappen zeigt in Blau ein gestürztes silbernes Dreieck, an jeder Spitze mit einem silbernen Stern besteckt)[381]. Beide sind, wie Herdegen und Friedrich auch, in St. Sebald bestattet.
Ornament: Radierter Rankengrund (Muster X,54).

CVMA RT 13301, Großdia RT 05/102

2/3a–d VERKÜNDIGUNG AN MARIA MIT DEN STIFTERBILDERN VON FRIEDRICH II. BEHAIM UND MARGARETE PFINZING Fig. 59, 107, 109, Abb. 128f.
H./B.: 2a: 103,5/45, 2b: 105/44–46, 2c: 106/45, 2d: 106/43,7–45 cm; 3a: 99,5/41 (ohne Randstreifen), 3b: 105,5–106,5/45, 3c: 106/44–46, 3d: 98/42 cm (ohne Randstreifen)[382].
Inschriften: Auf dem übergreifenden Spitzbogen in 3a–d separat verbleite, großteils komplett abgewitterte Buchstaben: · … · … · … · … · … / … · … · … / *a.t . maria* / … · … ·
Im aufgeschlagenen Buch des Erzengels kaum lesbare Silbenreste der ehem. Schrift in gotischer Minuskel: … *der · / us* ·
Auf den Spruchbändern der Stifterfiguren ist jegliche Malerei komplett abgewittert.

374 Vgl. Schöler 1975, Taf. 99.
375 Biedermann 1748, Tab. 2; StadtAN, E 17/I, Nr. 848, fol. 13r.
376 Biedermann 1748, Tab. 4, verzeichnet Peter Behaim (1356–1414) als Sohn Michael Behaims; gemäß StadtAN, E 11/II, Nr. 507, fol. 8v, soll er allerdings ein weiterer Bruder Bertholds gewesen sein; vgl. Weilandt 2007, S. 445, Anm. 111, der das Wappen in Feld 2 als das derer von Grauberg identifiziert.
377 Den Zusatz »von Schwartzbach« erhielt die Familie erst 1677 durch kaiserliches Privileg, als nachträgliche Interpretation des Stammwappens (Fleischmann 2008, II, S. 317).
378 Biedermann 1748, Tab. 3; vgl. Fleischmann 2008, II, S. 319, mit weiteren Nachweisen zur Person Herdegen Behaims.
379 Ebenda Tab. 3; zu Friedrich III. vgl. auch Fleischmann 2008, II, S. 318f.

Erhaltung: In allen acht Feldern überwiegend alte Glassubstanz: Größere Ergänzungen zeigt lediglich das blaue Untergewand der männlichen (2a) und der grüne Mantel der weiblichen Stifterfigur (2d). Umlaufende Anstückungen in den Feldern 3a und 3d deuten auf ihre frühere Funktion als Lüftungsflügel hin. Die Bemalung ist überall großflächig abgewittert bzw. durch wiederholte mechanische Reinigung verloren gegangen. Minimale Spuren ehemaliger Konturzeichnung sind vereinzelt im Bereich der Leisten und Karos der Hintergründe, im ornamentalen Dekor der Bildarchitektur und in den Pfauenaugen der Engelsflügel erhalten geblieben. Spuren von ehemaliger Gesichtszeichnung im Kopf der Jungfrau sind mutmaßlich einer späteren Nachkonturierung zu verdanken. Auch das Behaim-Wappen wurde in späterer Zeit wiederholt nachkonturiert. Innen- und Außenseiten sind ganzflächig korrodiert; vielfach abgewitterter Rotüberfang. Relativ gleichmäßig verteilt zahlreiche, meist kleine rückseitige Doublierungen.

Ikonographie, Komposition: Nach Lc 1,26–38. Das zentrale Ereignis der Verkündigung spielt in einem übergreifenden Gewölberaum, der sich nach vorn in einem von gewirtelten Säulen getragenen, flachen Spitzbogen öffnet. Die schmale Bühne der zweiten Zeile, auf der der Besuch des Erzengels Gabriel bei Maria von den knienden Stifterbildern der verstorbenen Ahnen der Fensterstifter – Friedrich II. Behaims († 1365) und Margarete Pfinzings († 1368), jeweils mit Familienwappen[383] – begleitet wird, ist nach hinten durch einen kostbaren Vorhang begrenzt, den vier Engel über alle vier Bahnen ausgebreitet halten. Der Akt der Empfängnis wird wie üblich durch die von Gott gesandte Taube des Hl. Geistes symbolisiert, die vom Mund Gottvaters ausgehend auf das Haupt der Jungfrau herabschwebt. Der Büste Gottvaters im Vierpasskreis des linken Bogensegments korrespondiert auf der rechten Seite die Büste eines Laute spielenden Engels. Gewand *und* Flügel des Erzengels sind mit Pfauenaugen übersät und unterscheiden ihn diesbezüglich vom Gros der nur mit entsprechenden Flügeln gezierten himmlischen Heerscharen, so etwa in der zeitgenössischen Nürnberger Tafelmalerei, im Tabernakelaltar des Klaraklosters oder im Jakobskirchenaltar, aber auch in der Szene der Geburt Christi im selben Fenster.

Ornament: Im diagonalen Gitter des die Szene hinterfangenden Vorhangs werden rote Spitzrauten mit eingeschriebenen Vierblättern von schmalen Bändern mit X-O-X-Muster gerahmt (ähnlich Muster X,44). Die Stirnkanten der Sockelplatte und des Throns werden durch eine lockere Folge kleiner Maßwerkkreise geziert.

CVMA RT 13302–13309, Großdias RT 05/103–110

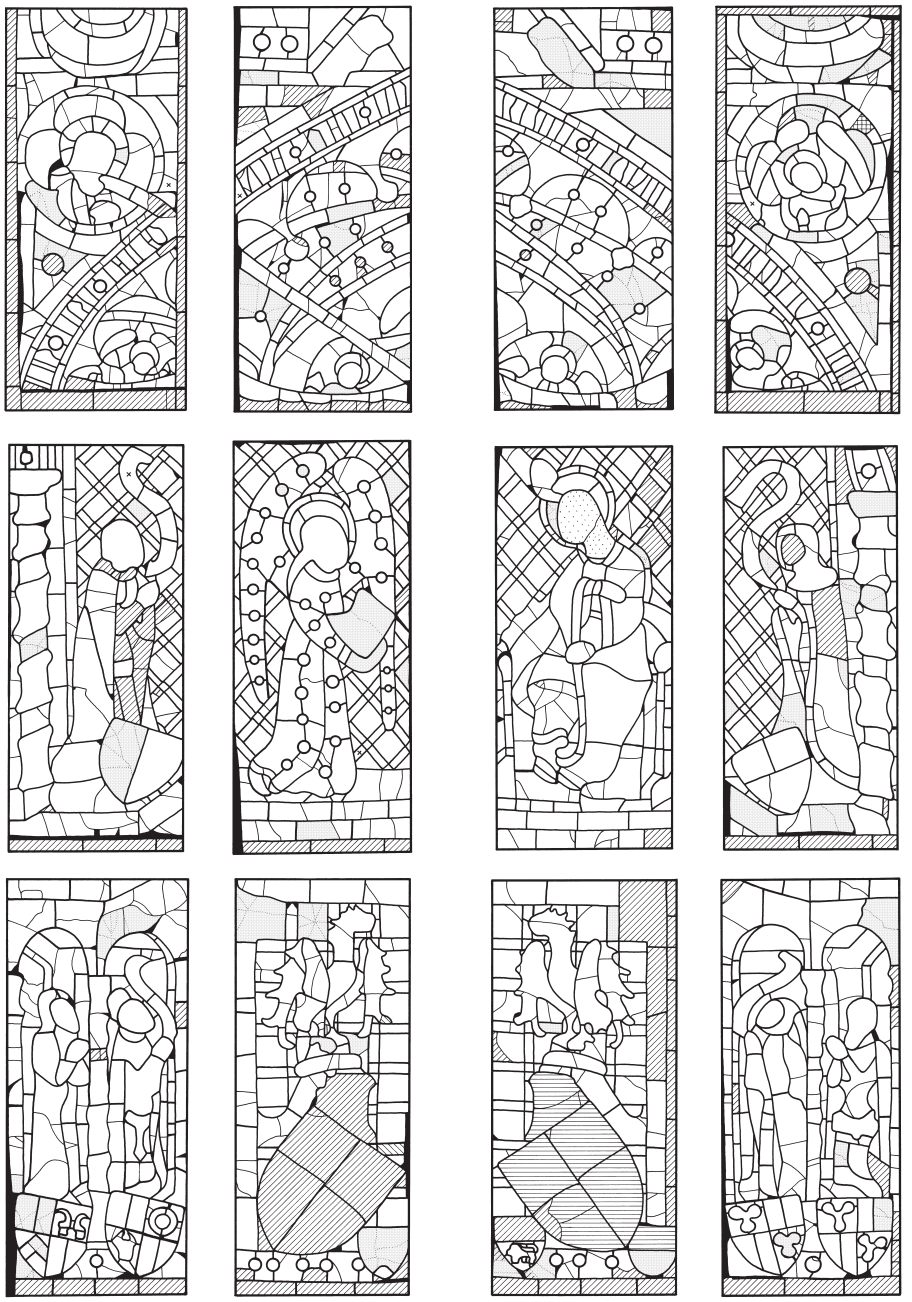


Fig. 109. ES Chor s VI, 1–3a–d. M 1:20

380 Weilandt 2007, S. 474, Anm. 191.

381 Vgl. Biedermann 1748, Tab. 3. – Die von Frenzel 1954, S. 3, vorgeschlagene Identifizierung der Wappen mit den beiden jüngeren Brüdern von Herdegen und Friedrich III., Michael (1315–1389) und Krafft (1326–1406), ist dagegen nicht zwingend: Michael war dreimal verheiratet, und zumindest das Wappen seiner zweiten Gemahlin Margarete geb. Kumpf müsste eigentlich erscheinen, da das Jahr der Vermählung 1362 der Ausführung des Fensters in jedem Fall vorausgeht. Seine dritte Vermählung mit Margareta geb. Wagner datiert ins Jahr 1377, sodass streng genommen auch deren Wappen noch erscheinen sollte. Dieselbe Identifikation findet sich auch bei Stromer 1979, S. 90, Scholz 2004, S. 27, Weilandt 2007, S. 445, Anm. 111, und Scholz 2007, S. 57, wiederholt; Weilandt nennt als mögliche Alternative noch Albrecht († 1359) und dessen zweite Frau Margarete Stromer, die Eltern der in 1a dargestellten Brüder.

382 Die Felder 3a und 3d saßen ehemals in Lüftungsflügeln mit breiteren Eisenrahmen, die in verschiedenen Fenstern des Sebalder Ostchores bis zur Kriegszerstörung jeweils in der dritten Zeile vorhanden waren. Die Anstückungen wurden bei der Restaurierung 1956 vorgenommen.

383 Biedermann 1748, Tab. 3; Fleischmann 2008, II, S. 318.

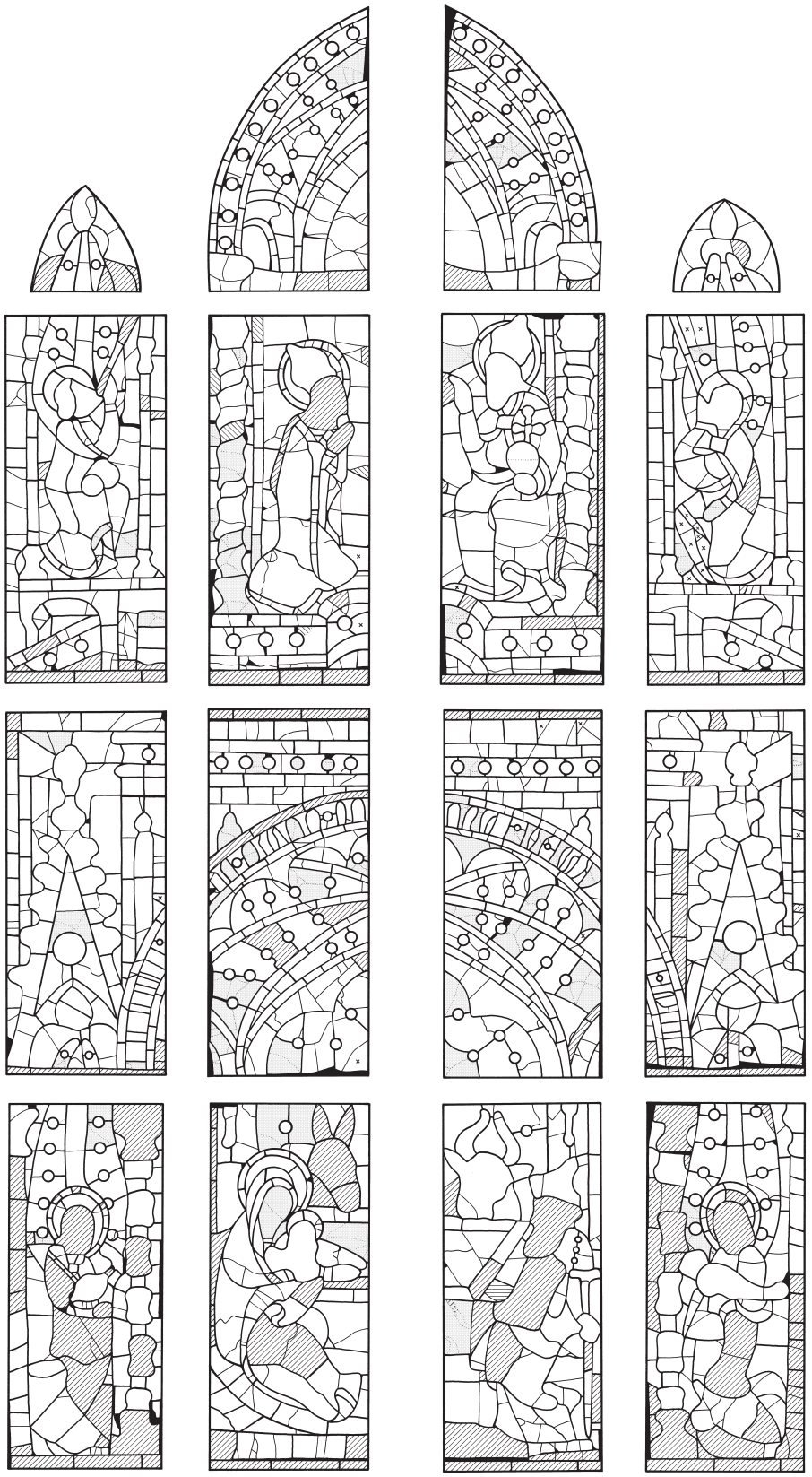


Fig. 110. ES Chor s VI, 4–7a–d. M 1:20

4/5a–d GEBURT CHRISTI, FLANKIERT VON MUSIZIERENDEN ENGELN

Fig. 59, 108, 110, Abb. 128, 130

H./B.: 4a: 107/43,5–44,5, 4b: 103,5–104/44,5–46, 4c: 107,5/45,5, 4d: 108/45,5 cm; 5a: 104,5/46, 5b: 107,5/46,5, 5c: 107,5/45,7, 5d: 107/46 cm.

Inschrift: Auf dem übergreifenden Schildbogen in 5a–d mit separat umbleiten, großteils unleserlichen Buchstaben in gotischer Minuskel: + *maria / do . .elag . lb / .cep ir schy / n .*

Erhaltung: Während die Architekturzone der 5. Zeile beinahe flächendeckend ihre originale Glassubstanz bewahren konnte, betreffen größere, zum Teil recht grob strukturierte Ergänzungen der vorletzten Restaurierung mit Echtantikglas vor allem die Figuren der beiden Engel, den Hl. Joseph, den Mantel der Gottesmutter, den Esel und die stützenden Säulen. Die Bemalung ist bis auf wenige intakte Partien im ornamentalen Rankengrund und in den Architekturgliedern (etwa bei den gelben Krabben der seitlichen Wimperge) überwiegend verloren oder doch extrem gemindert. Nicht zu entscheiden ist, ob die Inschrift auf dem Bogen in früherer Zeit durch Nachkonturierung schon einmal aufgefrischt wurde. Innen- und Außenseiten sind flächig korrodiert, in ihrer farblichen Brillanz dennoch kaum getrübt; auf der Rückseite überdies deutlich sichtbare Laufspuren von Kondenswasser. Vereinzelte doublierte Gläser, gehäufter nur in den Architekturfeldern 5b und 5c.

Ikonographie, Komposition: Nach Lc 2,1–20. Der architektonische Rahmen für die Geburt Christi setzt sich zusammen aus einem zentralen hohen Gewölberaum auf gewirtelten Säulen und seitlich leicht zurückversetzten schlanken Tabernakeltürmchen, in denen Laute spielende Engel dem Geschehen beiwohnen. Das Weihnachtsgeschehen selbst ist um einen zentralen steinernen Futtertrog in Gestalt eines mit Blendarkaden gezierten Sarkophags gruppiert und zeigt links im Vordergrund Maria mit dem Jesuskind im Arm auf eine Strohmatte gelagert, ihr gegenüber die streng ins Profil gewendete Figur des Nährvaters Joseph und auf der Rückseite der Futterstelle Ochs und Esel. Die oben abschließende Deckplatte findet keinen direkten Anschluss an die heute folgende Fensterzeile mit der Marienkrönung und muss vielmehr als Bodenniveau einer verlorenen Bildkomposition (Anbetung der Könige, Darbringung im Tempel oder Marientod) betrachtet werden.

Ornament: Dunkelblauer kurvierter Nierenrankengrund mit eingestreuten roten Blütenrosetten (Muster X,64). Im horizontalen Architekturprofil ein locker aufgemalter Kleeblattfries.

CVMA RT 13310–13317, Großdias RT 05/111–118

6/7a–d VERHERRLICHUNG MARIENS, FLANKIERT VON FANFARE BLASENDEN ENGELN

Fig. 59, 108, 110, Abb. 128, 130–132

H./B.: 6a: 104/45,5–46,2, 6b: 108,5/46–46,5, 6c: 108,5/46–47, 6d: 108,5/45–45,5 cm; 7a: max. 29,5/32, 7b: 81,5/45, 7c: 81/45, 7d: 25,5/30,5 cm.

Erhaltung: Abgesehen von wenigen marginalen Ergänzungen der Frenzel'schen Restaurierung, vor allem im Randbereich der architektonischen Rahmung, hat die Komposition ihre originale Glassubstanz weitestgehend bewahrt. Aufgrund der massiven Bemalungsverluste fällt selbst die einzige erwähnenswerte Reparatur im Marienkopf kaum mehr störend ins Gewicht. Lediglich im ornamentalen Rankengrund und in den separat eingebleiten Gewölbesternen und Blütenrosetten der Rahmenarchitektur ist die Schwarzlotmalerei noch in größerem Umfang erhalten geblieben. Reste der ursprünglichen Konturzeichnung

sind als Relief an einzelnen Köpfen (Christus, Engel) sowie in einzelnen Gewandpartien, ebenfalls beim thronenden Christus, auch als Spuren der trocken ausgewischten Modellierung zu erkennen. Vorderseitige Krusten und vereinzelt eine Ablösung der obersten Glasschicht einschließlich früherer Übermalungen bzw. Festigungen[384].
Die bereits um 1500 – im Zuge der großen Neugestaltungs- und Renovierungskampagne – spitzbogig zugeschnittenen Felder der abschließenden 7. Zeile wird man sich der Bildarchitektur im darunterstehenden Geburtsbild entsprechend mit seitlichen Tabernakeltürmchen vervollständigen müssen. Innenseitig abgewitterter Rotüberfang, vorzugsweise an Stellen mit ausradiertem oder -gewischtem Halbton (besser erhalten sind die Partien, die von Halbtonüberzügen lange Zeit geschützt waren). Innen- und außenseitig gleichmäßige Flächenkorrosion, bis auf die harten Krusten gereinigt.
Ikonographie, Komposition: Die im Rahmen der Homilien, Hymnen und liturgischen Texte zum Fest der Himmelfahrt Mariae (15. August) ausgebildete Vorstellung von der Krönung, Inthronisation und Verherrlichung der Gottesmutter ist in den maßgeblichen Marienlegenden nicht erwähnt und auch in der *Legenda aurea* nur angedeutet[385]. Nicht der Krönungsakt selbst ist gezeigt, sondern die bereits gekrönte Himmelkönigin, die vor Christus kniend mit zur Fürbitte gefalteten Händen den Segen empfängt. Im Unterschied zum annähernd zeitgleichen Beispiel im Eustachiusfenster des Erfurter Domchores (nord VI, 19b/c) wird die Segnung der gekrönten Gottesmutter durch Christus nicht durch eine Mandorla gerahmt und somit in einer idealen himmlischen Zone angesiedelt, sondern auf eine schmale gewölbte Raumbühne gebracht, die – wie im Fall der Verkündigung – nach hinten durch das Hoheitsmotiv eines Vorhangs ausgezeichnet ist. Maria empfängt kniend den Segen des Sohnes, der als Zeichen seiner Herrschaft in der anderen Hand die Weltkugel trägt. Flankiert wird die Szene von zwei Engeln, deren Fanfaren wiederum als sichtbares Zeichen der Verherrlichung Mariä zu verstehen sind. Ein bemerkenswertes Detail ist die Rolle des rechten Engels als Herold, dessen Fanfare das Banner der Behaim ziert (Abb. 131).
Ornament: Im grünen Vorhang karierte Flächengliederung mit eingeschriebenen heraldischen Blattformen (Muster X,50). Blauer Nierenrankengrund (Muster X,56).

CVMA RT 13318–13325, Großdia RT 05/119–126

2BC4 SEGNENDER CHRISTUS
H. ca. 35 cm, B. ca 35 cm.
Die Dreipassfüllung mit der Halbfigur des segnenden Christus stammt angeblich aus der Maßwerkverglasung der Marthakirche und wurde erst im Zuge der Restaurierungsmaßnahmen 1956 hier eingesetzt (vgl. Anm. 359).

CHORFENSTER NORD VIII (GRUNDHERR-FENSTER) Fig. 111f., 114–119, Abb. 140–146

Lichtes Gesamtmaß: H. ca. 12 m, B. ca. 2,30 m.
Vierbahniges Fenster von zehn Zeilen und vier Kopfscheiben, gruppiert zu zwei mal zwei Lanzetten. Maßwerkbekrönung aus zwei großen stehenden Fischblasen über den Seitenbahnen und einem zentralen genasten Zwickel in der Fensterspitze. Das Fenster umfasst 48 Rechteckfelder, vier genaste spitzbogige Kopfscheiben, drei große Maßwerkfelder und sechs kleine Zwickel. Heute sind nur noch die unteren fünf bzw. sechs Zeilen mit insgesamt 22 Feldern des Fensters mit Glasmalereien gefüllt.

Gesamtaufnahme: CVMA RT 06/050; Montage: M/K-vT 1988/1

Das Fenster ist eine Stiftung des 1388 verstorbenen Ratsherrn und Sebalder Kirchenpflegers Michael I. Grundherr zum Gedächtnis seiner Eltern Heinrich und Kunigunde geb. Gletzelmann[386]. Der Stifter ist mit seinem und dem Wappen seiner ersten Frau, Juliane Lauffenholz, die 1380 noch lebte, im rechten Feld der ersten Fensterzeile dargestellt. Terminus ante quem der Ausführung ist das Jahr seiner zweiten Eheschließung mit Katharina Schopper, der Witwe des erst 1386 verstorbenen Ratsherrn Peter Nützel, deren Wappen im Fenster noch nicht erscheint[387].
Ursprünglich hatte das Grundherr-Fenster seinen Platz im gegenüberliegenden Wandfeld SÜD VIII (oberhalb der Kramer-Kapelle), doch es wurde im frühen 19. Jahrhundert mit dem Imhoff-Fenster vertauscht[388].

384 Zum Zustand der Oberflächen vgl. insbesondere für das Probefeld 6b den Abschlussbericht des DBU-Projekts in: Sicherung und Erhalt ²2009, S. 30f. und S. 50–67 (Peter van Treeck/Martha Hör und Falko Bornschein).
385 Beissel 1909, S. 439ff., LCI, II, 1970, Sp. 671 (H. W. van Os); Schiller, IV,2, 1980, S. 114–118, und Marienlexikon, III, 1991, S. 680–683; s. auch Benz ⁹1979, S. 608. Theologischer Hintergrund für die Krönung Marias durch Christus ist die Übertragung der Brautsymbolik des Hohenliedes auf Maria als Braut Christi und als Personifikation der Gesamtheit der Kirche (Ekklesia). Die kniende Haltung betont die Rolle der Gottesmutter als Fürbitterin für die Menschheit.
386 Weilandt 2007, S. 602f.; Fleischmann 2008, II, S. 472f.
387 Schaper 1979, S. 175, vermerkt, dass die zweite Ehe Michaels mit Katharina Schopper nur von kurzer Dauer gewesen sein kann und erst nach der Fensterstiftung erfolgte. Dazu passt die Nachricht bei Fleischmann 2008, II, S. 734, dass Katharina Schopper in erster Ehe mit dem 1386 verstorbenen Peter II. Nützel verheiratet war. Gerd Wunder, »Pfintzing die Alten«. Ein Beitrag zur Geschichte des Nürnberger Patriziats, in: MVGN 49, 1959, S. 34–65, hier S. 49, gibt ferner den Hinweis auf das Testament der Anna Pfinzing von 1380, in dem sie als Testamentsvollstrecker Michael Grundherr bestimmt, »der auch ein Lauffenholzerin hette«; im selben Jahr dürfte sie folglich verstorben sein.
388 Das Grundherr-Fenster wurde von Würfel 1766, S. 22, zuletzt noch am ursprünglichen Standort verzeichnet; am neuen Standort

Bibliographie: Carbach 1733, S. 8 (Erwähnung noch auf der Südseite bei der Orgel); Würfel 1766, S. 22 (wie Carbach); Mayer 1831, S. 36 (überliefert Stifter und Wappen und zählt einige Apostel auf; bemerkt eine dem Geuder-Fenster vergleichbare erbärmliche Erhaltung); Lochner 1873, Grundrissplan vor S. 91 (»Fenster, Verkündigung, Petrus, Barthol., Paulus u. Johannes«); Oidtmann 1907, S. 38 (hebt die wohlgelungene Raumeinteilung hervor; gibt eine knappe, unvollständige Angabe der Darstellungen; notiert, dass das Fenster einst an anderer Stelle stand); Hoffmann 1912, S. 180 (datiert 1372–1379 und gibt eine Beschreibung, vermerkt auch die Versetzung); Fritz Burger, in: Burger/Schmitz/Beth 1917, S. 283 (hebt das helle silbrige Gesamtkolorit des Fensters hervor); Kautzsch 1931, S. 20, 46, 49 (wiederholte Erwähnung im Rahmen der morphologischen Untersuchungen zur Entwicklung der Glasmalerei in Nürnberg und Franken hinsichtlich Körperform, Raumform, Kraftformen, Lichtform und Farbe); Frenzel 1954, S. 7, 16f., 37, 44f., 69, 74–77, Kat. S. 5–9 (datiert das Fenster vor 1386 und wertet es als eine der eindrucksvollsten Leistungen der Zeit; betont die stärkere Individualisierung der Figuren und spricht von zunehmender »Verinnerlichung«; unzutreffend bleibt gleichwohl die Zusammenstellung mit dem vermeintlichen »2. Sebalder Kreis«, unter dem auch Fenster abweichender Merkmale, hier etwa Eisvogel/Fürer-Fenster, Haller-Fenster und Tucher-Fenster subsumiert werden); Kurzinventar 1961 bzw. ^{2}1977/82, S. 140 bzw. S. 144 (Auflistung der einzelnen Scheiben; Datierung nun vor 1388; erwähnt starke Ergänzungen); Stromer 1979, S. 83 (folgt Frenzel in Charakterisierung und Verortung des Fensters und datiert wieder um 1386); Schaper 1979, S. 175 (datiert um 1379–1388); Dehio Franken 1979, S. 601, bzw. ^{2}1999, S. 737 (Datierung vor 1388); Scholz 2004, S. 27f. (kurze Angaben zur Fensterstiftung und zum Terminus ante quem der Ausführung vor der zweiten Ehe mit Katharina Schopper; rückt den Figurentypus anhand der geringen Spuren von Bemalung in den Köpfen versuchsweise in die Nähe zur Werkstatt des Marthafensters in St. Martha und der ältesten Fenstergruppe des Ulmer Münsterchores und datiert um 1379–1388); Weilandt 2007, S. 126, 601f. (erklärt das Bildprogramm einerseits durch die Nähe zum Marienaltar an Pfeiler süd V, andererseits mit Bezug auf den Jakobsaltar als Apostelaltar direkt unterhalb des Fensters; datiert um 1379); Scholz 2007, S. 9, 56–59 (Hinweise zur Fensterstiftung und stilistische Verortung wie 2004; zuzüglich Überlegungen zur Rekonstruktion des ursprünglichen Bildprogramms); Fleischmann 2008, II, S. 473 (datiert mit Stromer 1979 um 1386; unzutreffend sein Hinweis auf die Darstellung zweier »Stifterpaare« und das Vorhandensein der Wappen beider Ehefrauen des Fensterstifters).

Erhaltung: Mit insgesamt 18 kompletten und vier beschnittenen Rechteckfeldern, die auf uns gekommen sind, hat das Grundherr-Fenster durch die um 1500 vorgenommene umfassende Komprimierung der Erstverglasung mehr als die Hälfte seines ursprünglichen Umfangs eingebüßt. Vor der 1955 erfolgten Neuordnung und Rekonstruktion des einstigen Zustands der Stifterzone und der Wiederherstellung der korrekten Abfolge der verbliebenen fünf Medaillons war insbesondere in den unteren Fensterzeilen einiges durcheinander geraten: So waren die knienden Stifter Heinrich und Kunigunde Grundherr sowie Michael Grundherr mit den Wappen Grundherr und Lauffenholz, die ursprünglich die unterste Zeile besetzten, in die zweite Zeile hinaufgerückt und stattdessen in 1a und 1d die Stifterbilder zweier anderer Glieder der grundherrischen Familie eingefügt[389]. Diese Stifterscheiben, die aufgrund ihres Stilbildes nicht vor 1440/50 entstanden sein können, stammen, wie deren kleinere Feldmaße beweisen[390], aus einem völlig anderen Stiftungszusammenhang und wurden folgerichtig bei der Neuordnung wieder ausgeschieden; sie sitzen heute in der 3. Zeile des ehemaligen Holzschuher-Fensters im Langhaus (vgl. Kat. S. 271f.)[391]. Wann deren Versetzung ins Grundherr-Fenster vorgenommen worden war, ist nicht überliefert, doch kann dies erst in nachmittelalterlicher Zeit geschehen sein.

erstmals bezeugt von Mayer 1831, S. 36; vgl. Weilandt 2007, S. 602, Anm. 214.

389 Diese Situation ist erstmals von Veit August Holzschuher 1739 exakt beschrieben und durch eine Skizze belegt (StadtBN, Amb. 221 2°, S. 53; im Wortlaut mitgeteilt bei Weilandt 2007, S. 602, Anm. 220). Exakt in dieser Anordnung befanden sich die Scheiben noch bis zur Kriegsbergung, wie der zeichnerischen Bestands- und Restaurierungsdokumentation von Gottfried Frenzel zu entnehmen ist (vgl. Fig. 46).

390 So mussten die beiden Scheiben in der Höhe um mehrere Zentimeter angestückt werden, um sie in die ohnehin niedrigere Stifterzeile des Fensters einfügen zu können (vgl. nochmals Fig. 181f.).

391 Weilandt 2007, S. 603, hat die Scheiben auf Peter Grundherr († 1386) und dessen Gemahlin Elisabeth Haller sowie Ulrich Grundherr († 1434) und dessen Gemahlin Margarete Stromer bezogen und angenommen, dass diese Veränderung aufgrund der genealogischen Bezüge bereits im frühen 15. Jh. vorgenommen wurde. Dabei geht er irrtümlich davon aus, dass Peter und Ulrich Söhne Michaels gewesen seien; Peter war jedoch dessen älterer Bruder (Biedermann 1748, Tab. 61; ebenso Fleischmann 2008, II, S. 472). In Anbetracht des Stilbildes muss man die Dargestellten vielmehr mit einem der Enkel Michaels I., Paul I. Grundherr, und seiner Gemahlin Agnes geb. Stromer (⚭ 1434) sowie mit dessen Sohn Ulrich und seiner Gemahlin Anna geb. Haller (⚭ 1453) verbinden; vgl. nochmals Biedermann 1748, Tab. 61, und Fleischmann 2008, II, S. 475f.

392 Siehe oben und Anm. 388.

393 Die betreffenden Stellen sind in der Kartierung der Maßnahmen der Werkstatt van Treeck festgehalten (Exemplar im Archiv von St. Sebald).

Der heutige Zustand des Fensters geht wesentlich auf die tiefgreifende Restaurierung und Neuordnung durch Gottfried Frenzel in den Jahren 1954–1956 zurück. Damals wurden die unzugehörigen Stifterbilder ausgeschieden, die eigentliche Stifterzone aus der 2. in die 1. Zeile herabgerückt und die szenischen Medaillons in die richtige Reihenfolge gebracht (Leserichtung von unten nach oben). Die im Zuge der Versetzung von SÜD VIII nach NORD VIII (jedenfalls vor 1831)[392] an allen Scheiben angefügten Randstreifen aus wahllos zusammengesuchten alten Flickstücken, die in einer historischen Aufnahme des 19. Jahrhunderts noch zu sehen sind, wurden entfernt und durch opak abgedeckte Gläser ersetzt. Farblich stark herausfallende Ergänzungen und Flickstücke wurden mit kalten Überzügen flächig abgedeckt. Fatalerweise wurden seinerzeit auch die im Rahmen der Reduzierung der ersten Farbverglasung um 1500 angebrachten Einfassungen der spitzbogig beschnittenen oberen Abschlüsse entfernt, die in Form einfach gekehlter Rahmenprofile sehr wahrscheinlich aus der Werkstatt des Stadtglasers Veit Hirsvogel hervorgegangen und auf den Kriegsbergungsaufnahmen noch zu sehen waren (vgl. Fig. 46); vgl. nochmals allgemein S. 69–71.

Alle Farbgläser sind rückseitig durch geschlossene Flächenkorrosion (im Zuge der Maßnahmen der 1950er Jahre massiv bis in die Gelschicht hinein gereinigt und mit einer Polyester-Beschichtung versiegelt) und vorderseitig durch partielle Verbräunung geschädigt. Zahlreiche Weißgläser sind stark craqueliert. Bei der Dokumentation des Erhaltungszustands war insbesondere in den Medaillonrahmen nicht immer klar zu entscheiden, inwieweit hier nicht frühe nachmittelalterliche Reparaturmaßnahmen stattgefunden haben. Die Gläser weisen teilweise unterschiedliche Strukturen auf und unterscheiden sich auch hinsichtlich ihres mehr oder weniger fortgeschrittenen Craquelés. Wo kein eindeutiges Urteil getroffen werden konnte, wurde auf eine Kartierung verzichtet. Die Bemalungsverluste sind durchwegs extrem; gefährdete Restspuren von Malerei wurden bei der letzten großen Restaurierung 1988 in der Münchner Werkstatt van Treeck in größerem Umfang mit Paraloid gefestigt[393]. Rückseitige Doublierungen gesprungener Gläser mit Araldit sind nur sporadisch zu verzeichnen. Die Felder 1a, 1b, 1c, 2a, 3a, 4a, 4c, 5b, 5c und 6b haben ihr mittelalter-



Fig. 111. Grundherr-Fenster. Chor N VIII, 1–5a–d/6b/c (Montage). Nürnberg, um 1379–1386.



Fig. 112. Geburt und Tempelgang Mariens. Grundherr-Fenster, Chor N VIII, 5/6b/c (Montage). Nürnberg, 1379–1386.



Fig. 113. Hl. Anna aus dem Tempelgang Mariens. Ulm, Münster, Annen-Marien-Fenster (Chor s II, 10c). Nürnberg(?), um 1400.

liches Bleinetz bewahrt, Feld 3d besitzt eine Neuverbleiung des 19. Jahrhundert. Alle übrigen Scheiben wurden im Zuge der Nachkriegsrestaurierung neu verbleit.

Rekonstruktion, ikonographisches Programm, Komposition: Die außergewöhnliche Gesamtkomposition des Fensters zeigt eine Folge von fünf miteinander verketteten zentralen Großmedaillons in Vierpassrautenform mit Szenen der Annen-Marien-Geschichte: Diese beginnt wie üblich mit der Zurückweisung von Joachims Opfer (2b/c) und setzt sich ohne Fehlstelle fort mit der Verkündigung an Joachim (3b/c), der Verkündigung an Anna mit anschließender Begegnung an der Goldenen Pforte (4b/c), der Mariengeburt (5b/c) und – beschnitten in der Bogenspitze – der Tempelgang Mariens (6b/c). Flankiert wird der zentrale Erzählstrang von Standfiguren der Apostel Petrus und Paulus (2a und d), Thomas und Matthäus (3a), Simon und Judas Thaddäus (3d) sowie Bartholomäus und Johannes (4a und d), wobei die ehemals eingeschobenen, zeittypisch verschachtelten Architekturbaldachine über jeder Apostelscheibe bis auf die spitzbogig zugeschnittenen Felder der 5. Zeile im Rahmen der Komprimierung des Fensters um 1500 ausgeschieden wurden. Gleichfalls verloren sind weitere vier Medaillons, für deren Inhalt sich die Fortsetzung der Legende mit den Darstellungen der Jungfrau Maria als Tempeldienerin am Webstuhl, Josephs grünendem Stab, der Vermählung von Maria und Joseph und schließlich ein weiteres Mal der Verkündigung an Maria anbieten würden (vgl. Rekonstruktion Fig. 56). Damit aber hätte das Grundherr-Fenster – von der Apostelserie abgesehen – ein annähernd identisches Bildprogramm gezeigt wie das Mendel-Fenster

394 Vgl. Weilandt 2007, S. 75 (Grundrissplan mit Angabe der Altar- und Fensterplätze) und S. 603.
395 Scholz 2002, I, S. 435f.
396 Zu Mühlhausen CVMA Deutschland XVI, 1993, Abb. 76–78; zu Königsfelden CVMA Schweiz II, 2008, Farbtaf. 20–30; zu Naumburg einstweilen Schmidt 1975a, S. 74, Abb. S. 48, 51, 57 und 61; zu Esslingen CVMA Deutschland I,1, 1958, Abb. 69–100; zu Köln CVMA Deutschland IV,1, 1974, Abb. 152; zu Regensburg einstweilen Drexler 1988, Abb. 10–22.
397 Frankl 1936, S. 42–45, Taf. P–S, und Fischer 1994, S. 402–404, Abb. 8.

(nord VI), eine thematische Redundanz, die zugleich WEILANDTS Argument der räumlichen Nähe zum Marienaltar im Fall des ersteren Fensters wieder relativiert (vgl. nochmals S. 82–84). Allein die Darstellung der Apostel nimmt Bezug auf die in der Nord-Süd-Achse zwischen den Wandfeldern nord VIII und süd VIII bestehenden vier Apostelaltäre: den Bartholomäusaltar, den Zwölfbotenaltar, den Johannesaltar und den Jakobusaltar[394].
Hinsichtlich der Kombination zweier Gliederungsprinzipien mittelalterlicher Glasmalerei – Großmedaillons und architektonisch gerahmte Kompositionen – innerhalb ein und desselben Fensters ist in zeitlicher und regionaler Nachbarschaft vor allem das gleichfalls vierbahnige Chorachsenfenster in der Jakobskirche in Rothenburg o. d. T. zu nennen, das in seinen beiden Mittelbahnen einen ausführlichen Christuszyklus von der Verkündigung bis zur Auferstehung in Medaillonrahmen zeigt, der in den Außenbahnen von jeweils zwei Zeilen hohen Standfiguren der Propheten unter Baldachinen begleitet wird[395]. Die Rahmenform der Medaillons mit Vierpassrauten, die vertikal über ineinander verhakte Spitzen wie Kettenglieder miteinander verbunden werden, lässt sich in der Glasmalerei in mehr oder weniger verwandten Beispielen, etwa in St. Blasius in Mühlhausen/Thüringen (Chor süd IV, nach 1362), in der Klosterkirche Königsfelden (Chor nord III und süd III, um 1340), im Naumburger Dom (Ostchor süd II, ebenfalls um 1340), in St. Dionys in Esslingen (Chor nord II, um 1300) oder im jüngeren Bibelfenster aus der Kölner Dominikanerkirche (heute Dom, Stephanuskapelle, um 1280), bis ins späte 13. Jahrhundert zurückverfolgen, wobei mit den jüngeren Chorfenstern der Regensburger Minoritenkirche (Bibelfenster und Franziskusfenster, um 1370, heute Bayerisches Nationalmuseum, München und Museen der Stadt Regensburg) wohl das zeitlich und räumlich nächstliegende Vorbild erhalten geblieben ist[396]. Einen späten Reflex fand dieses Gliederungssystem noch um 1430 im Fenster der Fünf Freuden Mariens in der Münchner Frauenkirche (Chor süd IV)[397].

FARBIGKEIT, ORNAMENT: (vgl. Fig. 111) Während Szenen und Figuren der gleichen Farbpalette unterliegen wie ein Großteil der Erstverglasung und in ihrer Farbverteilung keine nennenswerten Besonderheiten zu verzeichnen sind, treten in der Gesamtwirkung des Fensters die weißen Gläser der Medaillonrahmen und der breiten umlaufenden ornamentalen Bordüre als konstruktive Elemente deutlich in den Vordergrund. Die starken weißen Vierpassrahmen der beiden Mittelbahnen sind überall von einem schmaleren roten Randstreifen eingefasst und hinter den szenischen Darstellungen mit blauen Rankengründen hinterlegt. Die mit den zwölf Aposteln besetzten Architekturtabernakel der seitlichen Lanzetten stehen indessen durchgehend vor rotem Grund. Die durch dominantes Weiß und lichtes Blau der Rankengründe hervorgerufene kühle Farbtemperatur wird zusätzlich durch den verstärkten Einsatz hellblauer Gläser in den Architekturbekrönungen unterstützt. Die Anteile grüner, roter und gelber Gläser halten sich die Waage. Die breite geometrische Bordüre, die das gesamte Fenster umzieht, besteht aus einem hellblau/dunkelblau geteilten Kern, der von einem breiten äußeren und einem schmaleren inneren weißen Profil eingefasst und im Wechsel mit großen Rauten und kleinen gelben Ovalen besetzt ist; die Rauten bestehen ihrerseits aus einem perspektivisch verräumlichten äußeren weißen Rahmenprofil mit eingeschriebenen gelb besamten roten Blüten (Muster X,39). Das vegetabile Hintergrundmuster zeigt eine stark verzweigte Ranke mit nierenförmig eingerollten Blättern (wie Muster X,56). Sämtliche Zwickelflächen hinter den Passbogenmedaillons sind mit einem überaus erlesenen Muster aus schuppenförmig überlappenden Pfauenfedern belegt, das heute leider durch den massiven Verlust der Bemalung und unsachgemäße Ergänzungen kaum noch richtig wahrgenommen, geschweige denn angemessen gewürdigt werden kann (Muster X,37).

TECHNIK, STIL, DATIERUNG: Stellt man angesichts der massiv reduzierten Bemalung des Fensters alle einigermaßen verwertbaren Indizien in Rechnung, dann erweisen sich Grundherr-Fenster und Stromer-Fenster (Chor n III) als Arbeiten derselben maßgeblichen Kräfte, seien diese Glasmaler nun in einer veritablen Werkstatt oder als lockerer Verbund im Rahmen der Bauhütte organisiert gewesen. Im figürlichen Bereich ist die enge Verwandtschaft der Kopf- und Handzeichnung noch an einigen Beispielen nachzuvollziehen: Der Gesichtstypus des Hl. Paulus (soweit er sich noch erahnen lässt) weist in Richtung des knienden Stifters im Stromer-Fenster (3a) und des Hl. Andreas ebenda (3c), die spiralig gelockte Haartracht der Apostel Bartholomäus und Johannes findet ihre Entsprechung bei den Aposteln Matthias(?) und Jakobus dem Älteren im Stromer-Fenster (5c und 6c), lässt sich indessen auch im Schürstab-Fenster, dort in der Figur des männlichen Stifters beobachten (Abb. 120). Hinzu kommen die wie aus Holz gezimmerten Architekturbekrönungen, die an die Tafeln des Nürnberger Tabernakelaltärchens aus dem Klarakloster erinnern und sich in den Fenstern des Sebalder Ostchores unmittelbar mit jenen im Stromer-Fenster – und nur mit diesen – vergleichen lassen.



Fig. 114–116. Kopfdeteils der Apostel Judas und Johannes sowie des Hohenpriesters im Tempelgang Mariens. Grundherr-Fenster, Chor N VIII, 4c, 5c und 6b. Nürnberg, um 1379–1386.

Der vegetabile Rankengrund mit den eingerollten nierenförmigen Blättern wird in beiden Fenstern ausschließlich verwendet, während der Rest der Chorverglasung abweichende Hintergrundornamente zeigt.
Die nur mehr in wenigen Spuren sichtbare Gesichtszeichnung zeigt jenen freundlichen Typus mit vollen Lippen, der für die Werkstatt des späteren Marthafensters in der Nürnberger Spitalkirche St. Martha, einen Engel im Architekturbaldachin in St. Lorenz (dort nicht ursprünglich; vgl. Kat. S. 459) und vor allem die älteste Fenstergruppe des Ulmer Münsterchores charakteristisch ist. Ob es sich aber wirklich um die gleichen Kräfte handelte, ist auf der schmalen Basis des Erhaltenen nicht mehr zu entscheiden. In jedem Fall aber ist der hohen Wertschätzung des Grundherr-Fensters bei Gottfried Frenzel uneingeschränkt beizupflichten, der die Figuren in ihrer individuelleren Charakterisierung zu den eindrucksvollsten Leistungen der Zeit zählte.
Nürnberg, um 1379–1386 (s. oben S. 165).

Vorbemerkung zum Katalog: Die Bestandsuntersuchung erfolgte mit Hilfe eines Hubsteigers in eingebautem Zustand im Februar 2011 und stützt sich zugleich auf die Restaurierungsdokumentationen von 1954 (Frenzel) und 1988 (van Treeck). Dem Tafelteil liegen die Aufnahmen zugrunde, die Rafael Toussaint nach Abschluss der Restaurierung 1988 in der Werkstatt van Treeck in München für das CVMA angefertigt hat. Die Farbaufnahmen der Einzelfelder, die im Katalog, für die Montage der Gesamtaufnahme und die Rekonstruktion Verwendung fanden und im Katalog entsprechend gekennzeichnet sind, wurden dankenswerterweise durch die Werkstatt G. van Treeck zur Verfügung gestellt.

1a WAPPEN GRUNDHERR Fig. 111, 117, Abb. 140f.
H. 101 cm, B. 43,5 cm (48 mit neutralem Randstreifen links).
Erhaltung: Bemerkenswert sind die um 1500 erneuerten halben Löwen in Schild und Helmzier, deren routinierte Zeichnung sowie schwungvoll mit dem Federkiel ausradierte Lichter in der Löwenmähne alle Merkmale einer Ausführung durch die Hirsvogel-Werkstatt verraten. Im Randbereich ferner wenige periphere Ergänzungen Frenzels. Bleinetz mittelalterlich.
Ikonographie, Komposition: Nach links geneigtes großes Stammwappen des ratsfähigen Nürnberger Patriziergeschlechts der Grundherr: in Rot ein oberhalber, golden gekrönter, silberner Löwe (die rote Zunge fehlerhaft mit weißem Glas ergänzt?); Helmzier: über dem blauen Stechhelm mit roten Decken der wachsende silberne, golden gekrönte Löwe.
Ornament: Die breite geometrische Bordüre am linken und unteren Rand setzt sich umlaufend durch das ganze Fenster fort (Muster X,39). Das vegetabile Hintergrundmuster zeigt wie überall im Fenster die stark verzweigte Ranke mit nierenförmig eingerollten Blättern (Muster X,56).
Technik: In Stechhelm und Helmdecken lässt sich an besser erhaltenen Partien der Schwarzlotzeichnung noch ganz gut die flotte graphische Modellierung mit dichten Kreuzschraffuren beobachten.
CVMA T 6912, MF Dia Werkstatt Van Treeck

1b/c STIFTERPAAR HEINRICH GRUNDHERR UND KUNIGUNDE GEB. GLETZELMANN

Fig. 111, 117, Abb. 140f.

H. 101/100 cm, B. jeweils 43,5 cm (47,5 mit neutralem Randstreifen links).

Erhaltung: Im Randbereich teilweise mit alten Scherben minimal ergänzt; Feld 1c besitzt noch nahezu vollständig alte Glassubstanz. Die Bemalung ist weitestgehend verloren; lediglich geringfügige Spuren von Schattierung und ehemaligem Dekor in der Bildarchitektur und im Hintergrund das ausradierte Rankenornament sind vereinzelt noch abzulesen. Bleinetz mittelalterlich.

Ikonographie, Komposition: Ausweislich des großen Grundherr-Wappens in 1a und des Beischilds Gletzelmann (in Rot ein silberner Balken, begleitet von drei silbernen Rosen) unter der weiblichen Stifterfigur in 1c ist das dargestellte Paar als Heinrich I. Grundherr († 1351) und seine Gemahlin Kunigunde geb. Gletzelmann († 1344) zu identifizieren[398]. Dass das Wappen von Heinrichs erster, nach 1314 verstorbenen Frau Gerhaus Lesemeister fehlt, muss nicht verwundern, handelte es sich doch um das Gedächtnis, das der Fensterstifter Michael I. Grundherr (1d) für seine Eltern hatte aufrichten lassen. Der immense Wohlstand Heinrichs I. wird auf die Heirat mit Kunigunde Gletzelmann im Jahr 1319 zurückgeführt. Er erwarb zahlreiche Grundstücke und Lehen im Umland und besaß innerhalb Nürnbergs u.a. das Haus zum Goldenen Schild (s. Kat. S. 483). Als Großbankier der Wittelsbacher, aber auch der Nürnberger Burggrafen, zählte er neben Konrad I. Groß in jener Zeit zu den bedeutendsten Männern der Reichsstadt. Soweit durch Aufzeichnungen nachweisbar, war er als erster der Familie von 1340–1347 kontinuierlich im Kleineren Rat, zumeist im Amt eines jüngeren Bürgermeisters, vertreten.

Inmitten eines niedrigen gewölbten Raumes, der sich nach vorn in drei Rundbögen mit Hängekonsolen, seitlich und hinten in mehreren Fenstern öffnet, erscheint auf schmaler Bühne, einander zugewandt, das vornehm gekleidete kniende Stifterpaar. Heinrich Grundherr trägt unter einem weiten Umhang ein gegürtetes Untergewand, seine Gemahlin einen goldgesäumten Mantel und als Kopfschmuck den modischen Kruseler mit einem üppigen, Kinn, Hals und Nacken umschließenden Schleiertuch, eine Umbildung der so genannten Rise[399].

Ornament: Am unteren Rand durchlaufende Bordüre (Muster X,39). In den Mauerdurchbrüchen des niedrigen Gewölberaumes lassen sich vereinzelt noch die Überreste des vegetabilen Nierenrankengrundes (Muster X,56) ausmachen.

CVMA T 6913f., MF Dia Werkstatt G. van Treeck

1d KNIENDER STIFTER MICHAEL GRUNDHERR MIT WAPPENALLIANZ GRUNDHERR-LAUFFENHOLZ Fig. 111, 117, Abb. 140f.

H. 100 cm, B. 43,5 cm (47,5 mit neutralem Randstreifen rechts).

Erhaltung: Ergänzungen am unteren Rand anstelle des sonst durchlaufenden ornamentalen Bandes sowie am rechten Rand. Extreme Bemalungsverluste. Rückseitig zwei kleinere Doublierungen im Wappen Lauffenholz und in der Gewölbezone der Bildarchitektur. Das Feld wurde im Zuge der Nachkriegsrestaurierung neu verbleit.

Ikonographie, Komposition: Anhand der Wappenallianz Grundherr-Lauffenholz am Fuß der Scheibe gibt sich die kniende Stifterfigur als Michael I. Grundherr († 1388) zu erkennen, der in 1. Ehe mit Juliana von Lauffenholz († 1380?) und später mit Katharina Schopper verheiratet war[400]. Wappen des Nürnberger Geschlechts derer von Lauffenholz: geteilt, oben golden und ledig, unten in drei Reihen blau-silbern geschacht[401]. Da das Wappen der zweiten Frau fehlt, muss das Fenster jedenfalls vor dieser zweiten Eheschließung entstanden sein[402]. Als Ratsherr amtierte Michael I. kontinuierlich von 1361 bis 1385 im Rang eines jüngeren Bürgermeisters; 1386 und 1387 wurde er zum älteren Bürgermeister bestellt. Ohne Zweifel war er der Stifter des Fensters, das neben der eigenen Memoria auch dem Gedächtnis seiner Eltern gewidmet war. Ihnen räumte er – wie dies schon die Stromer und Behaim in ihren Chorfenstern vorgemacht hatten – einen Ehrenplatz im Zentrum der Stifterzone ein. Dass er selbst sich ohne seine Gemahlin als Stifter darstellen ließ, mag verschiedene Gründe haben. Einerseits ist der Zwischenraum bis zur ornamentalen Randbordüre nur äußerst knapp bemessen, um einer zweiten Stifterfigur ausreichend Platz zu bieten. Dafür wurde an dieser Stelle eine Säule eingefügt, die – vermittelt über das kauernde Figürchen eines Atlanten – das Gewölbe trägt[403]. Andererseits mag das Fehlen darauf zurückzuführen sein, dass die Stiftung erst nach dem Tod der ersten Frau erfolgte.

Ornament: Spuren des Nierenrankengrundes (Muster X,56).

CVMA T 6915, MF Dia Werkstatt G. van Treeck

2a APOSTEL PETRUS Fig. 111, 117, Abb. 140f., 145

H. 100 cm, B. 43 cm (47,5 mit neutralem Randstreifen links).

Erhaltung: Reparaturen im Bereich der unteren Figurenhälfte und in der ornamentalen Randbordüre stammen aus früherer Zeit und wurden durchgängig mit alten Flickstücken bestritten. Minimale Bemalungsreste sind noch in Kopf und Gewand des Apostelfürsten, beim Hintergrundornament und bei der

398 Schaper 1979, S. 164; Weilandt 2007, S. 602; Fleischmann 2008, II, S. 471, mit weiteren Nachweisen zur Person; vgl. auch Biedermann 1748, Tab. 61, mit z.T. fehlerhaften Angaben.

399 Vgl. Ottilie Rady, Der Kruseler, in. Zs. für historische Waffen- und Kostümkunde NF 1, 1924, S. 131–136, hier bes. S. 135.

400 Biedermann 1748, Tab. 63; Fleischmann 2008, II, S. 472f.

401 Schöler 1975, S. 68, Taf. 13 (4).

402 Nach Schaper 1979, S. 175, soll Michaels 2. Ehe mit Katharina Schopper nur von kurzer Dauer gewesen sein, woraus freilich nicht ersichtlich ist, welcher der beiden Ehepartner den anderen überlebte.

403 Atlanten sind in der zeitgleichen Nürnberger Glasmalerei noch an weiteren Fenstern erhalten geblieben: so in nahezu identischer Haltung gleich in achtfacher Ausfertigung in der Rahmenarchitektur der Verkündigung im Chorflankenfenster n II der Rothenburger Jakobskirche (CVMA Deutschland X,1, 2002, II, Abb. 377), um nur ein besonders prägnantes Beispiel zu nennen.

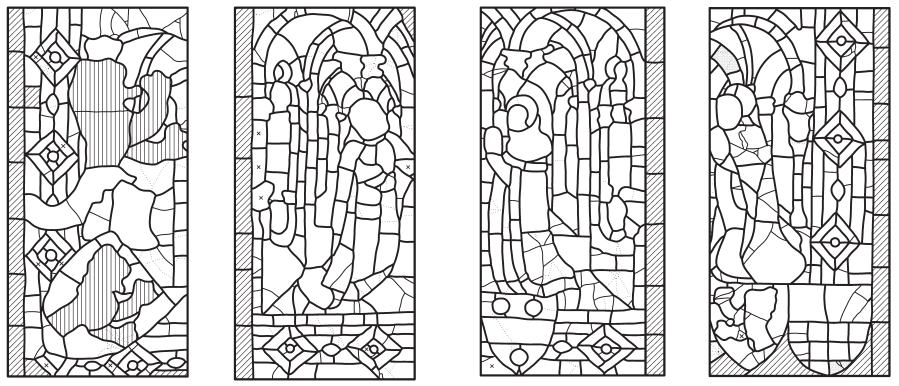


Fig. 117. ES Chor N VIII, 1a–d. M 1:20

Abschattierung der Rauten der Randbordüre zu verzeichnen. Bleinetz mittelalterlich.
Ikonographie, Komposition: Petrus steht in leichter Wendung nach rechts auf einer sechseckigen Sockelplatte. In der Rechten hält er als individuelles Attribut gleich einem Szepter den überdimensionalen Schlüssel (der Himmelspforte), mit der Linken hält er ein Buch vor die Brust gepresst. Der untere Teil des dreiseitig gebrochenen Baldachins über der Figur, der nicht mit jenem über der Paulusfigur in 2d übereinstimmt[404], entwickelte sich einst in der nächsten Zeile zu einer aufragenden architektonischen Bekrönung.
Ornament: Randbordüre links (Muster X,39). Hinter der Figur Reste des vegetabilen Rankengrundes (Muster X,56).
CVMA T 6916, MF Dia Werkstatt G. van Treeck

2b/c ZURÜCKWEISUNG VON JOACHIMS OPFER

Fig. 111, 117, Abb. 140f.
H. 99/100 cm, B. jeweils 43,5 cm (48 mit neutralen Randstreifen).
Erhaltung: Abgesehen von den seitlich angestückten opaken Randstreifen finden sich nur wenige, relativ gleichmäßig verteilte Ergänzungen der Werkstatt Frenzel mit neutral überzogenen Echtantikgläsern sowie eine Handvoll alter Flickstücke. Spärliche Reste von Malerei zeigt der Pfauenfederngrund außerhalb und der Rankengrund innerhalb des Medaillons, das Profil der Rahmung, die Altardecke, das Böcklein und Joachims erhobene Linke. Ein halbes Dutzend gesprungener Gläser wurde rückseitig mit Araldit doubliert. Bleinetz von Frenzel erneuert.
Ikonographie, Komposition: Nach den apokryphen Berichten der Kindheitsevangelien, die später in die *Legenda aurea* eingegangen sind, wurde das Opfer Joachims am Fest der Tempelweihe zurückgewiesen, da er als einziger Unfruchtbarer unter den Stammesgenossen Israels keine Nachkommen gezeugt hatte[405]. Trotz des Verlusts der Konturmalerei ist die Szene der Zurückweisung des Opfers noch zu erkennen. Um den mächtigen Altarblock in der Mitte gruppieren sich auf der rechten Seite der Priester und zwei Assistenzfiguren, auf der linken Seite Joachim und Anna. Beide haben die Arme zur Klage erhoben, während das zur Opferung bestimmte Böcklein vom Altar herabgestoßen wird. Einen Hinweis auf den Tempel als Ort der Handlung bieten neben dem Altar auch die beiden in den Spitzen des Passbogens sichtbar aufgehängten brennenden Öllampen.
Ornament: Reste des vegetabilen Rankengrundes (Muster X,56). Hinter dem Passbogenmedaillon Reste des Ornamentteppichs aus Pfauenfedern (Muster X,37).
CVMA T 6917f., KB Dias Werkstatt G. van Treeck

2d APOSTEL PAULUS

Fig. 111, 117, Abb. 140f.
H. 100 cm, B. 43 cm (47,5 mit neutralem Randstreifen).
Erhaltung: Minimale Ergänzungen teils älterer, teils jüngerer Zeit im ornamentalen und architektonischen Rahmen. Bemalung erloschen. Bleinetz Frenzel.
Ikonographie, Komposition: Paulus erscheint in leichter Wendung nach links, zur Mitte des Fensters hin stehend in einem schmalen Tabernakel. In der Linken hält er sein persönliches Attribut, das Schwert als Hinweis auf sein Martyrium durch Enthauptung, die ihm als römischem Staatsbürger zuteil wurde. Wie bei allen Aposteln, so setzte sich auch der Tabernakel des Hl. Paulus ursprünglich in der nächsten Zeile mit einer architektonischen Bekrönung fort.
Stil: Obwohl die Gesichtszeichnung so gut wie vollkommen verloren ist, lässt sich im Streiflicht noch eine große Ähnlichkeit des Kopftyps mit dem knienden Stifter Ulrich Stromer zur Goldenen Rose im Stromer-Fenster konstatieren (s. Abb. 65).
CVMA T 6919, MF Dia Werkstatt G. van Treeck

3a APOSTELPAAR THOMAS UND MATTHÄUS

Fig. 111, 117, Abb. 140f., 146
H. 100 cm, B. 43 cm (47,5 mit neutralem Randstreifen).
Inschrift: Die ehemals auf der Schriftrolle befindliche Inschrift, die sehr wahrscheinlich die Namen der beiden Apostel bezeichnete, ist vollständig abgewittert.
Erhaltung: Im gesamten weißen Randstreifen finden sich sehr verschieden anmutende, teils blanke, teils nachretuschierte Gläser, über deren ursprüngliche Zugehörigkeit bzw. nachträgliche Einflickung nicht definitiv entschieden werden kann. Das obere Ende der Inschriftbanderole ist ergänzt. Nur an wenigen Stellen sind im Streiflicht noch Spuren der ehemaligen Schwarzlotzeichnung auszumachen. Bleinetz mittelalterlich (mit wenigen Ergänzungen Frenzels).
Ikonographie, Komposition: Eng gedrängt in den schmalen Raum neben der breiten Randbordüre erscheinen die beiden traditionell als Thomas und Matthäus bezeichneten Apostel einander zugewandt und mit einer langen Schriftrolle unter ihren Armen. Über den Köpfen sind noch zwei schlichte Vierkantkonsolen zu erkennen, die in der nächsten Zeile in einen bekrönenden Architekturbaldachin überleiteten, wie er z.B. in der – heute spitzbogig zugeschnittenen – Scheibe 5a erhalten geblieben ist.
CVMA T 6920, MF Dia Werkstatt G. van Treeck

3b/c VERKÜNDIGUNG AN JOACHIM

Fig. 111, 117, Abb. 140f.
H. 100/99 cm, B. 43–42/43 cm (47,5 bzw. 48 cm mit neutralen Randstreifen).
Erhaltung: Die Scheiben befanden sich bereits vor der Vertauschung des Fensterplatzes von der Süd- auf die Nordseite (von S VIII nach N VIII) bis zur Kriegsbergung 1942 in falscher Versetzung in der untersten Fensterzeile[406]. Durch die Versetzung in die verkürzte unterste Zeile von Fenster N VIII im frühen 19. Jh. wurden beide Felder jeweils um ca. das untere Drittel ihrer ursprünglichen Höhe beschnitten, ein gravierender Eingriff, der erst bei der Nachkriegsrestaurierung durch großflächige Ergänzungen der Werkstatt Frenzel, teils mit Echtantikgläsern, teils mit alten Scherben, notdürftig wieder rückgängig gemacht werden konnte. Die weißen Gläser des Medaillonrahmens sind massiv craqueliert. Minimale Restspuren von Bemalung in Kopf, Händen und Flügeln des Verkündigungsengels und in den Hintergründen. Bleinetz von Frenzel erneuert.
Ikonographie, Komposition: Nachdem sein Opfer zurückgewiesen worden war, kehrte Joachim aus Scham nicht nach Hause zurück, sondern er begab sich zu seinen Hirten und verweilte einige Zeit im Gebirge bei seinen Herden. Dort erschien ihm eines Tages der Engel des Herrn und überbrachte die frohe Botschaft von der Empfängnis Mariä. So überliefert es die *Legenda aurea* des Jakobus de Voragine, während sich Joachim den älteren Kindheitsevangelien (Protev 1,1) zufolge in die Wüste zurückzog, um dort 40 Tage und 40 Nächte zu fasten und zu beten[407]. Da die Zweifiguren-Komposition im Grundherr-Fenster mit der Gegenüberstellung des links heranschwebenden Verkündigungsengels und der gebückten, auf einen Stab gestützten Gestalt Joachims im rechten Medail-

lonkompartiment – im Unterschied zur überwiegenden Zahl spätmittelalterlicher Darstellungen – auf die Ausschmückung der Szene mit den Herden verzichtet, hatte man offenbar ganz bewusst die Buße Joachims in der Einsamkeit zum Thema gewählt[408]. Gleichwohl wird die Landschaft durch einzelne kugelige Baumkronen charakterisiert.
Ornament: Hinter dem Passbogenmedaillon geringe Reste des Pfauenfedernornaments.
Stil: Die Gestalt Joachims mit der Zipfelmütze und dessen Physiognomie mit den weit auseinander liegenden Augen findet eine recht genaue Entsprechung in der Gestalt des David mit der Stifterin in Feld 3d des Stromer-Fensters (s. Abb. 63).

CVMA T 6921f., KB Dias Werkstatt G. van Treeck

3d APOSTELPAAR SIMON UND JUDAS THADDÄUS

Fig. 111, 117, Abb. 140f.

H. 100 cm, B. 43 cm (48 mit neutralem Randstreifen rechts).
Inschrift: Auf der (möglicherweise nach Befund?) neu bemalten Schriftrolle in Versalien die Namen der beiden Apostel:
· S · SIMON · ET · IVDAS ·
Erhaltung: Geringfügige Reparaturen mit einer Handvoll alter Flickstücke. Im Kopf des linken Apostels auf der Innenseite ein flächig amorpher Überzug aus jüngerer Zeit. Reste von Gesichtszeichnung und der Faltenmodellierung des Mantels beim rechten Apostel gehen über das normale Maß erhaltener Bemalungsspuren hinaus. Abgesehen vom Rand Bleinetz des 19. Jh.
Ikonographie, Komposition: Die häufig als Apostelpaar dargestellten Hll. Simon und Judas Thaddäus fügen sich annähernd spiegelbildlich zu ihren Pendants Thomas und Matthäus in 3a in die schmale Nische neben der breiten Randbordüre. Als zusätzliches Attribut ist ihnen ein aufgeschlagenes Buch beigegeben, in dem sie gemeinsam blättern.
Ornament: Über den Köpfen Reste einer Blattranke.

CVMA T 6923, MF Dia Werkstatt G. van Treeck

4a APOSTEL BARTHOLOMÄUS

Fig. 111, 118, Abb. 140, 142

H. 100 cm, B. 43 cm (48 mit neutralem Randstreifen links).
Erhaltung: Abgesehen von einem guten Dutzend kleinerer Flickstücke aus altem Glas und dem links angefügten Randstreifen wohl überwiegend originale Glassubstanz; verminderte Transparenz besonders in den gelben und roten Gläsern. Die Bemalung ist im vegetabilen Hintergrundornament noch außergewöhnlich gut abzulesen, ansonsten jedoch weitgehend verloren. Bleinetz mittelalterlich.
Ikonographie, Komposition: Der zu den Erstberufenen unter den Aposteln zählende Hl. Bartholomäus steht wie Petrus leicht nach rechts gewendet auf einer sechsseitigen Sockelplatte, wobei der frei flatternde Mantelzipfel der Figur eine größere Dynamik verleiht. In der erhobenen Linken hält er das Schindmesser, das auf sein Martyrium durch Häutung bei lebendigem Leibe verweist; zudem hat er ein Buch unter den rechten Arm geklemmt. Die spitzen Schuhe, die ihm im Unterschied zu den ansonsten barfüßig dargestellten Aposteln zugestanden wurden, gehen auf die Legende zurück, wonach er bei seiner Mission in Indien Kleider und Schuhe 26 Jahre lang getragen hatte, ohne dass sie alt oder schmutzig geworden wären[409]. Über den schmalen seitlichen Stützen mit Kapitellen erhob sich ehemals in der nächsten Zeile ein bekrönender Baldachin.
Ornament: Der stellenweise noch einigermaßen intakte Fensterspiegel hinter der Figur zeigt die bekannte Ranke mit eingerollten Blättern (Muster X,56).

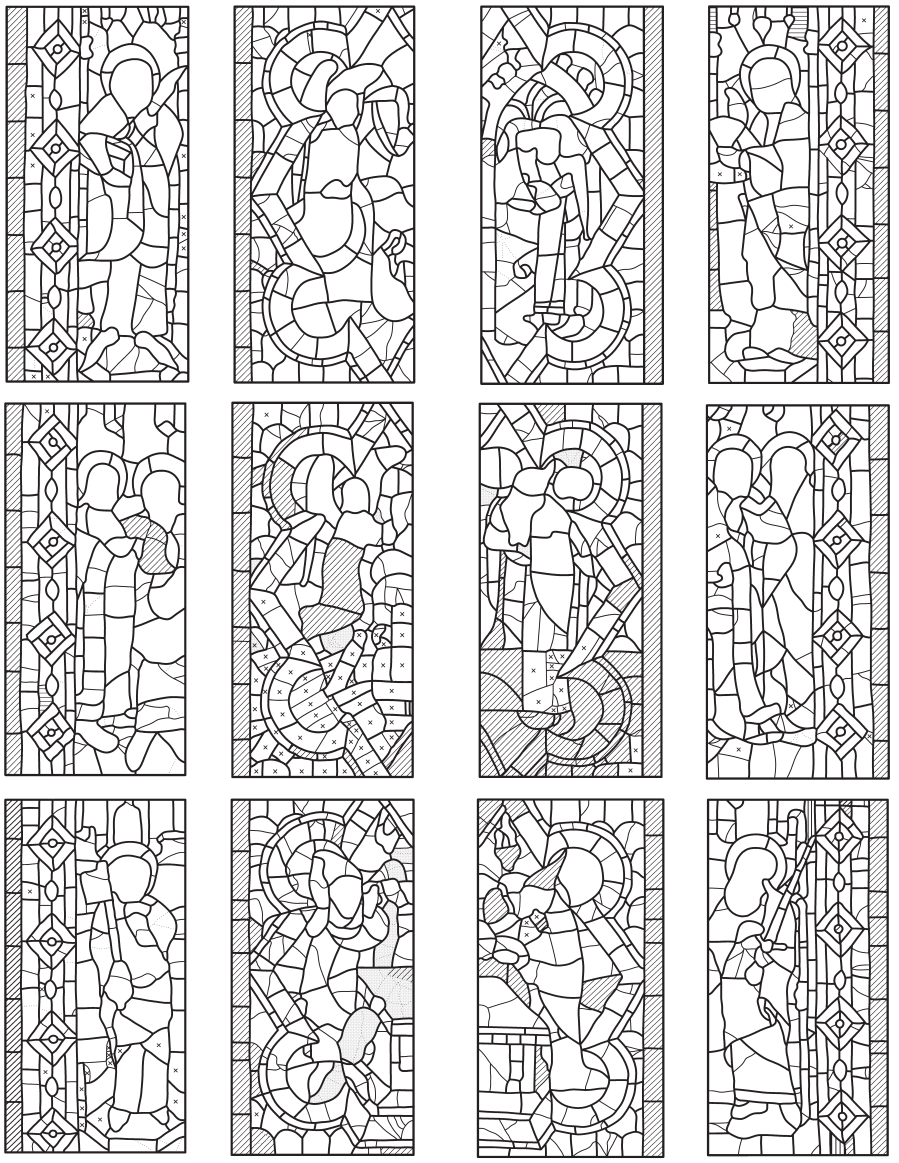


Fig. 118. ES Chor N VIII, 2–4a–d. M 1:20

404 Symmetrie vorausgesetzt, wird man als ehemaliges Gegenüber des Apostelfürsten Petrus folglich nicht (wie im heutigen Zustand) Paulus in Anspruch nehmen können, sondern einen der heute verlorenen Apostel (vorzugsweise Jakobus maior oder Andreas, den Bruder des Petrus). Für Jakobus könnte sprechen, dass unmittelbar unter dem Fenster S VIII der Jakobsaltar seinen Platz besaß.
405 Tischendorf [2]1876, S. 54; Schneemelcher, I, [6]1990, S. 338; vgl. Benz [9]1979, S. 679.
406 Vgl. Holzschuher 1739 (wie Anm. 389), S. 53, der die Szene irrtümlich als die Verkündigung der Geburt Johannes des Täufers an den Priester Zacharias gedeutet hat.
407 Benz [9]1979, S. 680; Schneemelcher, I, [6]1990, S. 338f.
408 Freilich ist nicht auszuschließen, dass die heute vor allem im unteren Drittel weitgehend erneuerte Komposition ehemals mit Schafen und Böcken bevölkert gewesen war.
409 Benz [9]1979, S. 625.

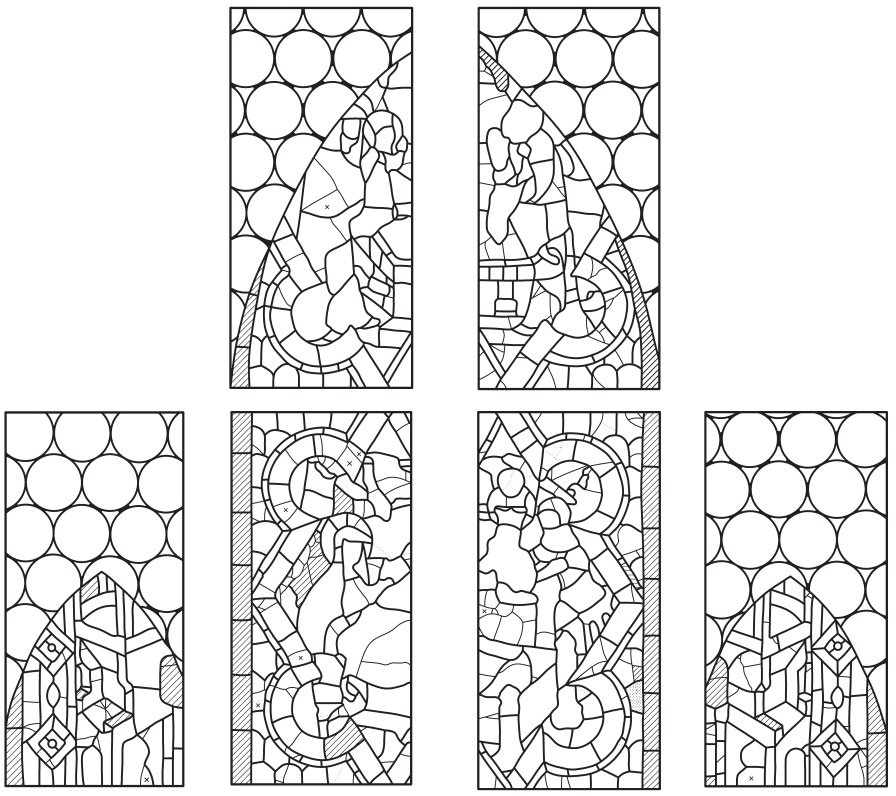


Fig. 119. ES Chor N VIII, 5a–d/6b/c. M 1:20

Stil: Der einstmals markante Kopf des Apostels zeigt trotz überwiegend verlorener Bemalung noch den charakteristisch spiraligen Lockenkranz, der auch mehreren Köpfen im Stromer-Fenster eigentümlich ist.

CVMA T 6924, MF Dia Werkstatt G. van Treeck

4b/c VERKÜNDIGUNG AN ANNA / BEGEGNUNG AN DER GOLDENEN PFORTE
Fig. 111, 118, Abb. 140, 142

H. jeweils 100 cm, B. jeweils 43 cm (47,5 mit den neutralen Randstreifen).

Erhaltung: Im Randbereich minimal ergänzt. Feld 4c hat sein mittelalterliches Bleinetz bewahrt; 4b wurde von Frenzel neu verbleit.

Ikonographie, Komposition: Das dritte Medaillon vereint – auf sinnige Weise durch den Fensterpfosten getrennt – die Ereignisse der Verkündigung an Anna und der anschließenden Begegnung von Joachim und Anna an der Goldenen Pforte von Jerusalem, die in den apokryphen Kindheitsevangelien geschildert sind[410]. Im Unterschied zur Verkündigung an Joachim besitzt der Engel hier Flügel aus Pfauenfedern. Die Goldene Pforte ist als goldgelber, mit Krabben besetzter Spitzbogen wiedergegeben, unter dem sich die beiden Eheleute in inniger Umarmung begegnen.

Ornament: Aufseiten der Verkündigung Reste des bekannten vegetabilen Rankengrundes.

CVMA T 6925f., KB Dias Werkstatt G. van Treeck

4d APOSTEL JOHANNES Fig. 111, 115, 118, Abb. 140, 142

H. 100 cm, B. 43 cm (47,5 mit neutralem Randstreifen).

Erhaltung: Mehrere alte Flickstücke früherer Reparaturmaßnahmen wurden von Frenzel durch einen kalten Überzug flächig abgedeckt. In Kopf und segnender Hand des Heiligen markante Reste der ursprünglichen Bemalung. Bleinetz modern.

Ikonographie, Komposition: Der Lieblingsjünger Christi und Evangelist Johannes dürfte schon im ursprünglichen Zustand des Fensters das Pendant zum Hl. Bartholomäus in 4a abgegeben haben. Darauf deutet zunächst die identische architektonische Rahmung, doch auch der Umstand, dass beiden Aposteln jeweils eigene Altäre in der Fensterachse nord VIII / süd VIII geweiht waren, könnte für eine herausgehobene Position im unteren Bereich des Fensters ausschlaggebend gewesen sein (vgl. oben S. 168f.). Johannes erscheint wiederum zur Mitte hin gewendet auf dem sechsseitigen Podest, in der Hand den Kelch als persönliches Attribut. Die segnende Rechte verweist auf den vergifteten Trank, den der Apostel mit der Kraft Gottes unschädlich gemacht hatte.

CVMA T 6927, MF Dia Werkstatt G. van Treeck

5a ARCHITEKTURBEKRÖNUNG
Fig. 111, 119, Abb. 140, 142

H. max. 56 cm, B. 42,5 cm (47,5 mit neutralem Randstreifen).

Erhaltung: Wenige Ergänzungen der Nachkriegsrestaurierung betreffen vornehmlich den Randbereich. Vollständig abgewitterter Rotüberfang in einzelnen Gläsern der ornamentalen Bordüre. Bleinetz modern.

Komposition: Die seltsam hölzerne, verschachtelte Gehäusekonstruktion vermittelt uns noch eine Vorstellung davon, wie die architektonischen Zwischengeschosse, besser Baldachine oder Tabernakelspitzen, über den Apostelfiguren ausgesehen haben. Die schlichte und geradlinige Form verbindet sich unmittelbar mit den Resten der Architekturgeschosse im Stromer-Fenster (Fig. 11) und weiterhin mit den eng verwandten Bildarchitekturen eines Nürnberger Tabernakelaltars, dessen Tafeln sich heute in diversen Sammlungen in Frankfurt, Berlin und Privatbesitz befinden (vgl. Fig. 6f.)[411].

CVMA T 6928, KB Dia Werkstatt G. van Treeck

5b/c GEBURT MARIÄ Fig. 111, 119, Abb. 140, 142

H. jeweils 100 cm, B. 43/43,5 cm (47,5 bzw. 48 mit den neutralen Randstreifen).

Erhaltung: Geringfügige Reparaturen, teils mit alten Flickstücken im Medaillonrahmen, im Pfauenfederngrund und im Wochenbett; ansonsten weitestgehend originale, durch vorder- und rückseitige Korrosion stark geschädigte Glassubstanz. Die Bemalung ist bis auf minimale (retuschierte?) Spuren in Rahmung und Hintergrundornament, im Nimbus der Hl. Anna, in den Köpfen der rechten Seite und in der Bettstatt flächendeckend verloren. Bleinetz in beiden Feldern mittelalterlich.

Ikonographie, Komposition: Die auf zwei Felder ausgedehnte Darstellung der Mariengeburt wird dem Thema eher gerecht

410 Schneemelcher, I, ⁶1990, S. 338–340; Benz ⁹1979, S. 681; vgl. Schiller, IV,2, 1980, S. 59–63.
411 Vgl. Kemperdick 2002.
412 Das Motiv begegnet ebenso in der Mariengeburt des Mendel-Fensters; hierzu S. 152 mit Anm. 340.
413 Scholz 1994, S. 41, Farbtaf. II (nach S. 40).
414 Tischendorf ²1876, S. 60; Benz ⁹1979, S. 681; vgl. Schiller, IV,2, 1980, S. 67f.

als jenes beengte, auf das ungünstige Hochformat einer Scheibe beschränkte Bild im Mendel-Fenster (hierzu Kat. S. 152, Abb. 122). Bildbeherrschendes Motiv ist nun die schräggestellte und mit massiven Pfosten versehene Bettstatt, auf der sich die Hl. Anna mit gefalteten Händen aufgerichtet und der kleinen Maria zugewendet hat. Ein rückwärtiger Vorhang betont die Intimität der Wochenstube, das weiße Trockentuch über waagrechter Stange verweist bereits auf das Geschehen der rechten Bildseite. Hier hat sich die Magd auf einem dreibeinigen Schemel niedergelassen, um das neugeborene Mädchen zu baden. Mit hochgestreiften Ärmeln hat sie das Kind unter den Armen gepackt und in einen großen hölzernen Badezuber gesetzt. Im selben Moment schwebt ein Engel von oben herab und setzt dem von Gott auserwählten Kind eine Krone auf den Kopf; auf den Nimbus wurde verzichtet[412]. Bedauerlicherweise lassen sich die ansprechend vorgebrachten narrativen Details, die in einer reichen Bildtradition verwurzelt sind, heute nur noch schemenhaft und auch nur aus nächster Nähe im Streiflicht noch einigermaßen beurteilen. Welch hohen Reiz die Szene bei ungetrübter Erhaltung einst ausgeübt haben mag, lässt ein vergleichender Blick auf die Mariengeburt im Annen-Marien-Fenster des Ulmer Münsterchores erahnen, ein Werk das nur wenige Jahre später gleichfalls von Nürnberger Glasmalern geschaffen wurde (vgl. Fig. 18)[413].
Ornament: Wenige Partien hinter der Szene zeigen wiederum den bekannten Blattrankengrund (Muster X,56). Hinter dem Medaillon umfangreiche Reste des ausgefallenen Pfauenfedernornaments (Muster X,37).
CVMA T 6929f., KB Dias Werkstatt G. van Treeck

5d ARCHITEKTURBEKRÖNUNG
Fig. 111, 119, Abb. 140, 142
H. max. 56 cm, B. 43,5 cm (48 mit neutralem Randstreifen).
Erhaltung: Im Randbereich geringfügig ergänzt. Bemalung bis auf den ausradierten Rankengrund, die Vierblattkaros der Randbordüre und Spuren von Dekor in der Architektur verloren. Bleinetz modern.
Komposition: Spiegelbildlich zu 5a (s. dort).
Ornament: Ranke mit eingerollten Blättern (Muster X,56).
CVMA T 6931, KB Dia Werkstatt G. van Treeck

6b/c TEMPELGANG MARIÄ
Fig. 111f., 119, Abb. 140, 142–144
H. max. 87,5/89,5 cm, B. 43/43,5 cm (47,5 mit Randstreifen).
Erhaltung: Sieht man von der spitzbogigen Beschneidung ab, dann hat die Komposition ihre originale Glassubstanz nahezu vollständig bewahrt, wenn auch, wie überall im Fenster, in stark korrodiertem Zustand. Gleichwohl sind die Reste von Bemalung in keinem anderen Medaillon so umfangreich wie hier, abzulesen an der Zeichnung und Modellierung der Gesichter und Gewänder, aber auch der Hintergründe. Feld 6b hat sein mittelalterliches Bleinetz bewahrt; 6c von Frenzel neu verbleit.
Ikonographie, Komposition: Trotz massiver Beschneidung des Medaillons zeigt sich sogleich, dass der Tempelgang Mariens – ebenso wie im Mendel-Fenster – in wesentlichen Punkten nicht der geläufigen Ikonographie verpflichtet ist (vgl. nochmals Kat. S. 152). Nicht der Aufstieg der Dreijährigen über mehrere Stufen des Tempels hinauf, ohne sich umzudrehen dem Priester entgegen, den einige apokryphe Schriften (Ps Mt 6; *Legenda aurea*) so betont hervorgehoben haben[414] und den auch die überwiegende Zahl der Bildbeispiele zeigt, wurde in Szene gesetzt, sondern eine an die Darbringung Jesu im Tempel angelehnte Form der Übergabe am Altar. So präsentiert Anna ihre Tochter, die ihrerseits auf dem Altartisch kniet, während der Priester, gleich dem greisen Seher Simeon in der Darbringung Christi, hier wenigstens mit einer verhüllten Hand dargestellt, dem Empfang entgegensieht. Hinter dem Priester (heute beschnitten) erscheint eine weitere vornehm gekleidete Gestalt, die ihm die Hand auf den Rücken legt.
Ornament: Ornamentteppich mit Pfauenfedern und Fiederranke mit eingerollten Blättern wie auch in der Geburt Mariens in 5b/c.
CVMA T 6932f., MF Dia Werkstatt G. van Treeck

CHORFENSTER nord IX (SOG. GEUDER-FENSTER)

Fig. 48f., 120–124, Abb. 150–154

Lichtes Gesamtmaß: H. ca. 10,50 m, B. ca. 2,10 m.
Vierbahniges Fenster von neun Zeilen und vier Kopfscheiben, gruppiert zu zwei mal zwei Lanzetten. Maßwerkbekrönung mit zwei mehrfach genasten Bogendreiecken über den Doppellanzetten und einem großen abschließenden Maßwerkkreis, darin eingeschrieben fünf radial um ein zentrales Fünfblatt angeordneten spitzblättrigen Vierpässen. Das Fenster umfasst 36 Rechteckfelder, vier flache genaste Kopfscheiben, zwei große und acht kleinere Maßwerkteile sowie sechs größere und sieben kleine Zwickel. Heute befinden sich in den unteren fünf Zeilen 20 Restscheiben aus wenigstens drei verschiedenen Fenstern der Erstverglasung, die hier zu einem unbekannten Zeitpunkt (im 16. Jahrhundert?) zusammengestellt wurden.
Gesamtaufnahme: CVMA RT 06/052; Montage: K-T 1988/2

Die geläufige Benennung des Fensters stützt sich auf vier ehemals hier befindliche Geuder-Wappenrundscheiben des 16. Jahrhunderts (heute entfernt). Man spricht besser von einem Depotfenster, denn zum einen ist ein Stiftungsrecht der Geuder für diesen Fensterplatz nicht gesichert und zum anderen stammen die hier abgestellten Restscheiben ganz offenkundig aus wenigstens drei verschiedenen Fensterzyklen: 1. einem typologischen Fenster, 2. einem Fenster der Schöpfungsgeschichte (beide um 1379) und 3. einem Fenster der Passion Christi (nach 1400).

Bibliographie: Carbach 1733, S. 8 (Erwähnung als Stiftung der Geuder); Würfel 1766, S. 23 (wie Carbach); Mayer 1831, S. 35 (bezeichnet das Fenster als erbärmlich zerworfen und ergänzt; noch am besten zu erkennen die Grablegung und Ausgießung des hl. Geistes; oben zwei Wappen der Geuder); Oidtmann 1907, S. 37f. (charakterisiert das Fenster in Zeichnung und Technik als grobe und derbe Arbeit; missdeutet im oberen Teil der schwer erkennbaren Szenen eine Geißelung und Dornenkrönung?); Hoffmann 1912, S. 179f. (datiert das Fenster um 1360, »zweifellos noch vor Beginn des Ostchorumbaues vollendet«; beschreibt die Anordnung der Felder, deren Darstellungen teilweise unklar bleiben; im oberen Teil des Fensters zwei runde Medaillons mit Wappen der Geuder); Kautzsch 1931, S. 14, 21, 29f., 41, 56 (wiederholte Erwähnung im Rahmen der morphologischen Untersuchungen zur Entwicklung der Glasmalerei in Nürnberg und Franken hinsichtlich Körperform, Raumform, Kraftformen, Lichtform und Farbe); Frenzel 1954, S. 6, 15f., 36f., 43, 57, 69, 71–73, Kat. S. 1–4 (unterscheidet im Fenster drei verschiedene Zyklen, datiert diese vor 1381 bzw. um 1400 und ordnet den früheren Bestand zusammen mit fünf weiteren Fenstern, z.T. unterschiedlicher Werkstattstile, einem vermeintlichen »2. Sebalder Kreis« zu; sieht hier insbesondere enge Verbindungen zum Fürer-Fenster); Kurzinventar 1961 bzw. ^{2}1977/82, S. 141 bzw. S. 144 (Auflistung der einzelnen Scheiben; Datierung um 1380, die untere Zeile möglicherweise etwas später; Deutung der höfischen Figurengruppe als Verlobung oder Trauung Kaiser Karls IV. bzw. König Wenzels als Reste des alten Chorhaupt-Mittelfensters von 1379); Frenzel 1962, S. 13–17 (behandelt erneut die mutmaßliche Trauung König Wenzels als Rest des Chormittelfensters, für das er einen umfangreichen Zyklus zum Leben König Wenzels annimmt; trennt die Verlobung Mariens und die Assistenzfiguren in 2b indessen davon ab und vermutet darin mögliche Reste des Volckamer-Fensters I oder des Vorchtel-Fensters); Stromer 1979, S. 82f. (folgt Frenzel in allen Punkten; diskutiert schließlich die Wahrscheinlichkeit, ob wenigstens einer der drei Zyklen einer Geuder'schen Fensterstiftung entsprungen sein kann); Dehio Franken 1979, S. 601, bzw. ^{2}1999, S. 737 (»verschiedene aus dem Zusammenhang gerissene, fragmentarische, religiöse und weltliche Szenen«); Scholz 2002, I, S. 224, Anm. 15 (problematisiert erstmals die von Frenzel eingeführte Deutung der Trauung als Darstellung der Vermählung Wenzels IV. mit Johanna von Bayern); Scholz 2004, S. 28 (vermutet in den beiden Verlobungsszenen die Reste eines typologischen Fensters); Weilandt 2007, S. 121, 126, 129 (hält Frenzels Deutung einer Darstellung der Hochzeit König Wenzels an dieser Stelle für möglich, da diese die Vita Wenzels auf den verlorenen Wandmalereien der Moritzkapelle fortgesetzt hätte; überlegt, ob die Geuder-Rundwappen des 16. Jh. im oberen Teil des Fensters bedeuten, dass das Stiftungsrecht bereits von Anfang an bei den Geudern gelegen haben könnte); Scholz 2007, S. 50–53 (unterscheidet wie Frenzel Reste aus drei verschiedenen Zyklen: einen typologischen Zyklus aus dem Chorachsenfenster, einen Genesiszyklus, beide 1379, und einen Passionszyklus um 1400; nimmt für den Genesiszyklus als ursprünglichen Fensterplatz s II oder n II an und vermutet in den Scheiben der 1. Zeile die Reste des ersten Imhoff-Fensters); Fleischmann 2008, II, S. 411 (nimmt an, dass die »Stiftung des Geuder-Fensters von 1379« auf Heinrich I. Geuder zurückzuführen ist); Scholz 2009a, S. 222–224 (behandelt nur die heute im sog. Geuder-Fenster überlieferten Reste des mutmaßlichen typologischen Chorachsenfensters als Stiftung König Wenzels).

Erhaltung: »Das erste Fenster im Chor enthält viele Stücke des ältesten Glasmosaik, welche aber meist erbärmlich zerworfen waren, noch erbärmlicher aber ergänzt wurden …«[415]. An diesem Zustand scheint sich auch bis zur Kriegsbergung nichts Wesentliches geändert zu haben, denn noch Frenzel vermerkt in seiner Dissertation 1954, dass »die Scheiben bis zur Unkenntlichkeit entstellt« seien und erst nach der Restaurierung und Reinigung wieder angemessen beurteilt werden könnten[416]. Abgesehen von diesen Maßnahmen, die der Kartierung zu entnehmen sind, zeigen die aus wenigstens drei, vermutlich vier verschiedenen Beständen hier bereits zu einem frühen Zeitpunkt (im 16. Jahrhundert?) zusammengeführten Glasmalereien durchaus unterschiedliche Schadensbilder:
Die in Zeile 1 versetzten niedrigen Felder sind in ihrer originalen Glassubstanz, insbesondere in den szenischen Bereichen, am stärksten reduziert, zeigen indessen noch deutlich sichtbare Reste von Malerei, die teils kalt nachkonturiert, teils im Negativ der abgewitterten oberen Schwarzlotschichten erscheinen (Abb. 153f.).
Die beiden übergreifenden Bildkompositionen der Zeilen 2 und 3 haben größere Anteile an originalen Gläsern bewahrt, doch die Schwarzlotmalerei ist bis auf geringste Spuren verloren gegangen. Lediglich im Fall der seit Langem

415 Mayer 1831, S. 35.
416 Frenzel 1954, S. 16.
417 Frenzel 1962, S. 13–15.
418 Kehrer 1912, S. 57–59; Schädler-Saub 2000, S. 133f.

seitenverkehrt – mit der Innenseite nach außen – eingebauten Scheibe 2c sind in den Köpfen noch erstaunliche Überreste der ehemals rückseitigen Halbtonlasuren (zur unterstützenden plastischen Modellierung) erhalten geblieben, während die heutige Rückseite innerhalb der flächig abgewitterten Glasoberfläche nur noch punktuell aufstehende Reliefs der ehemaligen Hauptkonturzeichnung zeigt (Fig. 122–124).

Die Szenen des Genesisfensters in der 4. und 5. Zeile enthalten den größten Anteil an mittelalterlichem Glas und sind auch nicht so dramatisch von Bemalungsverlusten betroffen wie die beiden Fensterzeilen darunter. Vor allem im Bereich der ornamentalen Hintergründe und im architektonischen Dekor finden wir deutlich bessere Anhaltspunkte zur Rekonstruktion des ehemaligen Formenrepertoires. Daneben hat die Gestalt des Erzengels Michael in 4a in Kopf und Händen noch so umfängliche Reste an Schwarzlotzeichnung bewahrt, dass Aussagen über handschriftliche Eigentümlichkeiten des verantwortlichen Glasmalers möglich sind (s. unten).

Sämtliche mittelalterlichen Gläser im Geuder-Fenster zeigen rückseitig eine gleichmäßig geschlossene kreidige Verwitterungsschicht, ausgedünnte Krusten aus Gelglas und Gips, die seit der tiefgreifenden Reinigung der Nachkriegsrestaurierung kaum merklich nachgewachsen sind. Seinerzeit wurden auch sämtliche Bleinetze erneuert.



Fig. 120. Sog. Geuder-Fenster, Chor n IX, 1–5a–d (Montage). Nürnberg, um 1379 (2–5a–d) bzw. Anfang 15. Jh. (1a–d).

Rekonstruktion, ikonographische Programme, Standortfrage: Keine der heute im Chorfenster nord IX zusammengestellten Restscheiben ist für diesen Standort geschaffen worden. Als Relikte ehemals umfangreicherer, fensterfüllender Bildprogramme sind jedoch von ihrer Ikonographie sowie möglichen weiteren Anhaltspunkten (Scheibenmaße, Proportionen) Rückschlüsse auf ihren ursprünglichen Fensterplatz zu erwarten, die freilich nicht in allen Fällen zu zwingenden Ergebnissen führen:

1. Ehemaliges typologisches Achsenfenster: In den Zeilen 2 und 3 befinden sich in einheitlich gewölbten Bildräumen die Vermählung von Maria und Joseph (2/3a/b) und ein zweites Hochzeitsbild (2/3c/d), das von Frenzel als Verlobung/Vermählung Kaiser Karls IV. oder König Wenzels und folglich als Rest des ehemaligen Chorachsenfensters gedeutet wurde[417]. Tatsächlich deutet die Parallelisierung der beiden thematisch und kompositorisch verwandten Ereignisse auf ein ehemals typologisches Bildprogramm und somit auf den herausragenden Platz in der Chorachse hin, die Fensterstiftung des römischen Königs Wenzel. Selbst wenn eine solche Gegenüberstellung der Heilsgeschichte mit einem weltlichen Ereignis mehr als ungewöhnlich wäre, ganz auszuschließen ist sie nicht angesichts der Tatsache, dass Szenen aus dem Leben Wenzels bereits in der benachbarten Moritzkapelle, wenn auch an weniger prominenter Stelle, verewigt gewesen waren (vgl. Fig. 5, 60)[418]. Wenzel hatte in Nürnberg das Licht der Welt erblickt und war am 11. April

1361 in St. Sebald getauft worden. Die im Krieg zerstörten, wohl noch vor 1370 gemalten Wandbilder zeigten die Geburt, die Taufe und die frühe Unterrichtung Wenzels. Dessen Vermählung mit Johanna von Wittelsbach fällt ins Jahr 1370, eine diesbezügliche Darstellung im Fenster hätte somit als Fortsetzung der in der Moritzkapelle begonnenen Vita verstanden werden können[419].

Freilich ist es im Hinblick auf das typologische Gesamtprogramm des Fensters nur schwer vorstellbar, wie weitere Gegenüberstellungen mit der Vita Wenzels im Sinne einer Parallelisierung mit dem Leben Christi (bzw. Marias) ausgesehen haben könnten. Eines der alttestamentlichen Vorbilder der Vermählung Mariens im *Speculum humanae salvationis* ist die Vermählung von Tobias und Sara (Tob 3,16 bzw. 7,12f.), und betrachtet man nur die zeittypische, hochmoderne Kleidung des späten 14. Jahrhunderts, die von den alttestamentlichen Figuren in der Wenzelsbibel von Fall zu Fall getragen wird, dann möchte man zunächst dieser traditionelleren Lesart der Szene gegenüber der erstgenannten den Vorzug geben[420]. In einer dem Umfang nach begrenzten heilsgeschichtlichen Typologie erschiene die Wahl des eher peripheren Geschehens der Vermählung Mariens freilich ebenfalls äußerst ungewöhnlich und ließe sich allenfalls mit einer ausgeprägten Marienverehrung aufseiten des Fensterstifters erklären, die immerhin für Wenzels Vater Karl IV. bezeugt ist[421].

Für die Rekonstruktion des Bildprogramms an zentraler Stelle im neu errichteten Ostchor bietet eine dritte Deutung der fraglichen Szene als legendäre »Vermählung des Hl. Sebald mit der Königstochter von Frankreich« vielleicht die plausibelste Lösung, fügt sie sich doch hervorragend in die vom Nürnberger Rat mit Macht betriebene Propaganda für den Kult des noch nicht kanonisierten Stadtpatrons[422]. Mit dem Neubau des Chores der ersten und ältesten Pfarrkirche und zugleich Ratskirche Nürnbergs avancierte Sebald vom Neben- zum Hauptpatron des Hochaltars. Bereits 1377 hatte der Rat der Stadt die *hystorie von sand Sebolde* abschreiben und an alle Klöster der Stadt verteilen lassen, *daz man alle jar an seinem tag* [dem 19. August] *die mit gesang bege als in der Pfarre*[423]. Auch im weiteren Verlauf beförderte man durch Abschriften der Legende und deren Verbreitung die zunehmende Sebaldverehrung, bis schließlich 1425 die lang ersehnte Kanonisation durch Papst Martin V. erfolgte[424]. Dass der wachsende Kult um 1380 eine Fülle von Darstellungen des Kirchenpatrons nach sich zog, dafür zeugen allein in Nürnberg zahlreiche Beispiele – meist in der bekannten Gestalt als Standfigur im Pilgergewand mit dem Modell seiner Kirche in der Hand[425]. Wäre es nicht ein ebenso naheliegender wie ansprechender Gedanke, dass man den Platz in einem der zentralen Fenster des neuen Chores, d.h. direkt hinter dem Sebald geweihten Hochaltar, für die Darstellung zentraler Stationen der Legende und der Wundertaten des Nürnberger Stadtpatrons genutzt und diese in propagandistischer Absicht – wie es im Fall etwa der Heiligen Franziskus (Erfurt, Barfüßerkirche), Dominikus (Wimpfen, Dominikanerkirche) oder Elisabeth (Marburg, Elisabethkirche) praktiziert wurde – passenden heilsgeschichtlichen Szenen gegenübergestellt hätte[426]? Spätere Beispiele illustrierter Sebaldsviten wie in dem bei Koberger 1488 verlegten Heiligenleben oder dem von Sebald Schreyer für das Heilig-Kreuz-Münster in Schwäbisch Gmünd gestifteten, von Gesellen Dürers 1508 gemalten Sebaldsaltar zeigen neben weiteren Szenen jeweils auch die Vermählung des herrschaftlich gewandeten Sebald mit der französischen Prinzessin[427]. Im Gmünder Sebaldsaltar beginnt der Zyklus mit der Geburt des Heiligen, der der Legende nach selbst von fürstlichem oder königlichem Geblüt gewesen war, sei es, dass er als Königssohn aus Dänemark und Gefährte der Frankenmissionare Willibald und Wunibald betrachtet wurde, wie in den ältesten deutschen Viten 1380/85, sei es, dass man in ihm – in Anlehnung an die Legende des Hl. Theobald – einen französischen Edelmann erblicken mochte, wie in den bereits um 1340 kompilierten lateinischen Lektionen »Omnia que gesta sunt«[428]. In der deutschen Vita *Es was ain kunek* wird der Dänenprinz zum Studium nach Paris geschickt, wo er schließlich als 18-jähriger die Tochter des Königs von Frankreich heimführen soll. Nun war es aber der erklärte Wille Sebalds, eine heilige Ehe zu führen *wie*

419 In diesem Sinne interpretiert Weilandt 2007, S. 121, die Szene.

420 Hier wäre etwa die reiche modische Gewandung der Frau Manoahs in der Verkündigung der Geburt Samsons oder der Hanna in der Darstellung Samuels im Tempel zu Silo anzuführen; vgl. Wenzelsbibel, Bd. 4, S. 74, Miniatur 274 und S. 139, Miniatur 294.

421 Vgl. hierzu auch das mariologische Bildprogramm der kaiserlichen Fensterstiftung in der Nürnberger Frauenkirche, Kat. S. 402–407, bzw. der Fensterstiftung der böhmischen Krone in die Pfarrkirche Hersbruck (Scholz 2002, I, S. 220–222); Fig. 332.

422 Hierzu ausführlich Borst 1966, S. 54ff.; vgl. auch Imhoff 1979, S. 12–31, und Weilandt 2007, S. 68–71, 156f.

423 StAN, Rep. 54, Nr. 1, S. 111; Chroniken III, 1864, S. 64, Anm. 7; Borst 1966, S. 57; Weilandt 2007, S. 69.

424 Borst 1966, S. 80–82.

425 Eine schöne Reihe früher Darstellungen in St. Sebald selbst bringt Weilandt 2007, Abb. 49–53.

426 Zu Erfurt s. CVMA DDR I,1, 1976, S. 12–16 (Karl-Joachim Maercker); zu Wimpfen: Wentzel 1958, S. 235f., und Kat. Ausst. Köln 1998, S. 212f. (Hartmut Scholz); zu Marburg: Parello 2008, S. 406, bzw. Daniel Parello, Die Elisabethkirche in Marburg (Meisterwerke der Glasmalerei 4), Regensburg 2009, S. 20f., 42–50.

427 Schramm, XVII, 1934, Taf. 51, Nr. 145; Strieder 1993, S. 248, Nr. 121.

428 Borst 1966, S. 45 bzw. S. 60–62.

unser fraw und Joseph, und so belehrte er darüber seine frisch vermählte Frau, verließ sie noch in der Hochzeitsnacht *und ließ all fründt umnd gross gut und all leipliche wollust* hinter sich[429].
So sehr diese dritte Lesart der beiden Hochzeitsbilder mit der erwähnten Textpassage der zeitgleichen Sebaldsvita zusammengeht, hinterlässt letztlich auch sie offene Fragen, denn der Bräutigam ist ohne Nimbus dargestellt, was angesichts der lang anhaltenden Bemühungen der Stadt um die offizielle Anerkennung des Sebalduskults doch sehr verwundern würde.
2. Ehemaliges Genesisfenster: In den Zeilen 4 und 5 haben sich, nun unter einer gemeinsamen übergreifenden Bildarchitektur zusammengefasst, Szenen eines Genesisfensters erhalten. Wir sehen drei Ereignisse nach der Vertreibung aus dem Paradies: Links reicht der Erzengel Michael Adam eine Hacke (4/5a/b); rechts erscheint das erste Elternpaar bei Feld- und Hausarbeit (4/5c/d). Als ehemaliger Standort des Fensters kommt vorzugsweise einer der im frühen 16. Jahrhundert mit Neustiftungen modernisierten Fensterplätze zunächst der Chorachse in Betracht, d.h. entweder die erste Stiftung des Bamberger Bischofs Lambert von Brunn (nord II) oder aber die des Nürnberger Burggrafen Friedrich V. (süd II). Ein Genesisfenster Nürnberger Provenienz besetzt auch im Erfurter Domchor das Fenster rechts der Chorachse (süd II)[430], und die Marienkirche in Frankfurt an der Oder, deren Grundriss das Vorbild von St. Sebald wiederholt, zeigt neben dem typologischen Achsenfenster ein Fenster der Genesis (nord II) und ein weiteres mit der Geschichte des Antichrist (süd II)[431]. Wie umfänglich wir uns das Bildprogramm des Sebalder Genesisfensters vorzustellen haben, hängt nicht zuletzt davon ab, in welchem Rhythmus sich der Wechsel zwischen Darstellungen und architektonischen Zeilen vollzogen hatte. Nimmt man das (ehemals benachbarte?) Stromer-Fenster nord III mit einem Wechsel von jeweils zwei szenischen mit einer architektonischen Zeile zum Vergleich, dann wird man wahrscheinlich mit wenigstens sechs figürlichen Registern rechnen dürfen. Vergleichen wir ferner die Szenenfolge im ebenfalls vierbahnigen, allerdings in der Höhe auf 20 Zeilen ausgedehnten Erfurter Genesisfenster, so gelangt man mit sechs szenisch gefüllten Registern vom Sechstagewerk über Sündenfall und Vertreibung, das erste Elternpaar bei Feld- und Hausarbeit, die Geschichte von Kain und Abel, den Brudermord bis zum Bau der Arche und zu Noahs Dankesopfer nach der Sintflut[432]. Je nachdem, ob sich die angesprochenen Themen überwiegend auf Einzelfelder beschränkten oder – wie im Fall der Unterweisung in der Feldarbeit – bahnübergreifend angelegt gewesen waren, hätte die Auswahl auch knapper ausfallen oder aber, wie etwa im Grabower Altar Meister Bertrams, erst mit Abraham und Isaak zum Abschluss gekommen sein können[433].
3. Eine dritte Gruppe von vier Restscheiben sitzt in der niedrigen 1. Fensterzeile: Christi Höllenfahrt (1a) und Grablegung (1b), die Ausgießung des Hl. Geistes (1c) sowie eine stark ergänzte Darstellung der Darbringung im Tempel(?) dürften aufgrund ihrer Maße und figürlichen Proportionen am ehesten in einem bzw. zwei Fenstern des Langhauses ihren ursprünglichen Platz besessen haben. Die Vermutung, es könne sich um die Reste des ersten, 1599–1601 durch die Neuschöpfung Jakob Sprünglis ersetzten Imhoff-Fensters handeln[434], lässt sich dagegen nicht bestätigen (zur *Verneuung* des Imhoff-Fensters vgl. S. 263–265).

ORNAMENT, TECHNIK, STIL, DATIERUNG: Um einigermaßen begründete Aussagen über die Verortung der hier versammelten Restscheiben treffen zu können, müssen die spärlichen Indizien hinsichtlich Ornamentik, Maltechnik, Figurenstil und Typenschatz im Zusammenhang gesehen werden. Betrachten wir zunächst die Reste des potentiellen ersten Chorachsenfensters, so lässt sich von der ausgeprägten Halbtonmodellierung einzelner Köpfe in starkem Hell-Dunkel im rechten Vermählungsbild (2c) in maltechnischer Hinsicht wie im Kopftypus ein Brücke schlagen zur kleinfigurigen Fenstergruppe des Erfurter Domchors, hier insbesondere zum Abrahamfenster (süd III), aber ebenso

429 Zitiert nach BORST 1966, S. 63. – Auch persönliche Beweggründe für ein solches Bildprogramm aufseiten des Fensterstifters wären anzuführen: So hatte Kaiser Karl IV. bereits um 1358 für den Hl. Wenzel, den Patron seines Kronlandes und seines Thronfolgers, ein Reimoffizium verfasst, demzufolge der gekreuzigte Christus beim Märtyrertod Wenzels im frühen 10. Jahrhundert dem König von Dänemark erschienen sei, um ihn zum Bau einer Wenzelskirche zu bewegen. Karl IV. diente dieses Legendenmotiv zur Festigung der politischen Allianz mit König Waldemar IV. von Dänemark, und das kaiserliche Nürnberg, das den Wenzelskult lebhaft unterstützte, konnte sich damit hervortun, dass auch der königliche Stadtpatron einst aus dem christlichen Freundesland gekommen war; s. hierzu Anton BLASCHKA, Kaiser Karls IV. Jugendleben und St.-Wenzels-Legende, Weimar 1956, S. 120f., Anm. 20.
430 Dort finden sich auch die Szenen der Übergabe der Hacke an Adam, Adams Feldarbeit und Eva am Spinnrocken; s. DRACHENBERG 1980, S. 91–111, 1983, Abb. 1–3 und bes. Abb. 39f., 43.
431 Hierzu zuletzt Eva FITZ in: CVMA DEUTSCHLAND XXII, 2010, I, S. 416–428, 455–469, Fig. 426, II, Abb. 365.
432 CVMA DDR, I,2, 1983, Abb. 1–3.
433 Vgl. KAT. AUSST. HAMBURG 1999, S. 101–111, Nr. 1.
434 SCHOLZ 2007, S. 66.

zum eng verwandten Schürstab-Fenster der Spitalkirche St. Martha in Nürnberg selbst. Da auch die verwendeten Hintergrundornamente in die gleiche Richtung weisen, denn drei von vier vegetabilen Rankengründen im Erfurter Abrahamfenster finden sich auch in den wenigen Restscheiben des ehemaligen Sebalder Chorachsenfensters wieder (Muster X,53, 54, 57), dürfen wir die begründete Vermutung aussprechen, dass hier in allen Fällen zumindest ein Teil der mitwirkenden Kräfte identisch gewesen sein wird. Weniger gute Vergleiche lassen sich in besagter Werkgruppe für die überaus schlanken figürlichen Proportionen und das modisch gekleidete Personal der beiden Hochzeitsbilder beibringen, doch diese mögen nicht zuletzt dem Thema und dem extrem schmalen Hochformat geschuldet sein, das den Scheiben der Sebalder Ostchorfenster eigentümlich ist.
Die schlanke Proportionierung der Figuren ist auch für die Restscheiben des Genesisfensters charakteristisch, und so offensichtlich erneut die Bezüge im ornamentalen Bereich erscheinen – genannt sei nur die Verwendung des bekannten Rankengrunds mit stilisierten nierenförmigen Blättern (Muster X,57), aber auch der geometrische Teppichgrund hinter dem bekrönenden Wimperg mit Vierblattkaros inmitten eines Gitterrasters mit X-O-X-Leisten (ähnlich Muster X,47), der in Nürnberg selbst in zwei Varianten in den Fenstern süd VI und süd IX, in Erfurt aber nur im Passionsfenster begegnet –, so problematisch ist es in diesem Fall, darüber hinausgehende Bezüge zum Erfurter Genesisfenster herzustellen.

Vorbemerkung zum Katalog: Die Bestandsuntersuchung erfolgte mit Hilfe eines Hubsteigers in eingebautem Zustand im Februar 2011 und stützt sich zugleich auf die Restaurierungsdokumentationen von 1954 (Frenzel) und 1989 (van Treeck). Dem Tafelteil liegen die Aufnahmen zugrunde, die Rafael Toussaint nach Abschluss der Restaurierung 1989 in der Werkstatt van Treeck in München für das CVMA angefertigt hat.

1a HÖLLENFAHRT CHRISTI Fig. 120f., Abb. 150
H. 62 cm, B. 40,5 cm.
Erhaltung: Umfangreichere Ergänzungen, überwiegend mit stark strukturierten Echtantikgläsern, die im Zuge der Nachkriegsrestaurierung eingebracht wurden, betreffen vor allem den oberen Teil von Rahmung und Hintergrund sowie die Gestalt Christi. Die sichtbare grobe Binnenzeichnung beim ersten Elternpaar und in Teilen der Rahmung wurde mutmaßlich nachkonturiert. Im unteren Teil der Szene wurden mehrere gesprungene Gläser rückseitig doubliert.
Ikonographie, Komposition: Im Unterschied zu der auf zwei Felder übergreifenden, reicher ausgestalteten Fassung des Themas im wenig früheren Schürstab-Fenster beschränkt sich der Abstieg Christi in die Vorhölle im vorliegenden Bild auf ein Minimum an Personal: Neben dem Erlöser, der von links heranschreitet, entsteigt nur das erste Elternpaar, Adam und Eva, dem aufgesperrten Höllenrachen. Die obligatorische Siegesfahne Christi dürfte der großflächigen Reparatur im oberen Randbereich des Feldes zum Opfer gefallen sein.
Zu Textgrundlage und Ikonographie des apokryphen Geschehens ausführlich S. 142.
Ornament: Breiter, ausradierter Fiederrankengrund.
Stil, Datierung: Obwohl verbindliche Anhaltspunkte für eine Datierung der ersten Fensterzeile ebenso fehlen wie Werke vergleichbarer Art in der Nürnberger Glasmalerei, wird man mit einer Entstehung im ersten Viertel des 15. Jh. kaum fehlgehen. Vorausgesetzt, die Nachkonturierung der Köpfe von Adam und Eva führt uns nicht in die Irre, dann verraten die großen aufgerissenen Augen zwar eine gewisse Nähe zu den Tafelmalereien im Umfeld des um 1420 entstandenen Imhoff-Altars, ohne dass sie freilich an deren verfeinertes Stilbild heranreichen[435].
CVMA T 6991, Detail T 7011

1b GRABLEGUNG CHRISTI Fig. 120f., Abb. 150, 153
H. 61,5 cm, B. 42,5 cm.
Erhaltung: Während die architektonische Rahmung relativ gleichmäßig verteilte Reparaturen unterschiedlicher Instandsetzungsmaßnahmen zeigt, hat die szenische Darstellung ihre originale Glassubstanz weitgehend bewahrt; lediglich zwei Köpfe (Nikodemus[?] und Maria) und die Bodenfläche vorne links wurden von Frenzel erneuert. Die Zeichnung im Kopf Christi ist wiederum grob nachkonturiert. Vergleichsweise gut erhalten ist demgegenüber der Kopf des Nikodemus(?); insbesondere die nur geringfügig reduzierte Kopfzeichnung scheint keine Retuschen aufzuweisen (Abb. 153). Ein mit zahlreichen Sprüngen durchsetztes großes Glasstück des Sarkophags wurde 1954 rückseitig doubliert.
Ikonographie, Komposition: Die wenig geglückte Schrägstellung des Sarkophags ist dem ungünstigen Hochformat geschuldet, für das der Glasmaler offensichtlich keine befriedigende Lösung gefunden hat. Die Ausgestaltung der Szene beschränkt sich mit den ins Bild gedrängten Figuren des Nikodemus und des Joseph von Arimathäa sowie der Gottesmutter im Hintergrund auf das absolut notwendige Personal. Während die Physiognomie des toten Christus mit den schräg geschnittenen, geschlossenen Augen epigonal und wenig überzeugend erscheint, wird man den mächtigen Schädel des Nikodemus(?) mit dem kurz geschnittenen Kinnbart und einer geblähten Gugel als

435 Zum Altar des Konrad Imhoff in St. Lorenz und dessen Werkstattkreis vgl. Strieder 1993, S. 26–29, 170.
436 Vgl. Scholz 1994, S. XLV, Textabb. 8–14, Abb. 81–100. – Eine gewisse Vorliebe für die Gugel als Kopfbedeckung ist bezeichnenderweise im Ulmer Annen-Marien-Fenster festzustellen, wo sie gleich dreimal in nahezu identischer, gut vergleichbarer Form bei Joachim und einem Propheten zur Darstellung kam (ebenda Abb. 81, 85f.).

Kopfbedeckung zu den eindrucksvollen Leistungen dieses Restzyklus zählen dürfen.
Ornament: Fiederrankengrund wie 1a.
Stil, Datierung: Der Kopf des Bärtigen mit der Gugel, dessen gut lesbare Zeichnung noch ungetrübt von Retuschen erhalten scheint, erinnert mit seinen vollen, sinnlich geschwungenen Lippen an den charakteristischen Typenschatz jener Werkstatt, die um 1400 besonders für das Marthafenster in der Nürnberger Spitalkirche St. Martha und das Annen-Marien-Fenster des Ulmer Münsterchors verantwortlich zeichnete[436].
Nürnberg(?), bald nach 1400.

CVMA T 6992, Detail T 7012

1c AUSGIESSUNG DES HEILIGEN GEISTES
Fig. 120f., Abb. 150, 154

H. 61,5 cm, B. 39 cm.
Erhaltung: Großflächige Ergänzungen Frenzels betreffen vor allem die linke Apostelgruppe, die bis auf die Nimben vollständig erneuert ist; auf der rechten Seite fallen zudem die mit stark strukturierten Echtantikgläsern ergänzten Gewandteile der beiden vorderen Apostel negativ ins Gewicht. Die Bemalung der originalen Köpfe, die möglicherweise zu einem früheren Zeitpunkt kalt übergangen worden war, ist extrem verblasst und nur noch als Schemen zu erkennen.
Ikonographie, Komposition: Das Pfingstbild zeigt eine dicht gedrängte Komposition mit Maria in der Mitte, auf beiden Seiten von jeweils sechs Aposteln flankiert, die in drei Zweierreihen übereinander angeordnet sind. Auf jedem einzelnen Haupt hat sich gemäß dem Bericht der Apostelgeschichte (Act 2,1–4) eine Feuerzunge des Hl. Geistes niedergelassen.
Das Fehlen rahmender Architektur spricht nicht zwangsläufig gegen eine Zugehörigkeit zu den Passionsszenen in 1a und b, doch lässt sich hierüber nicht mehr mit letzter Sicherheit befinden. Soweit es der reduzierte Zustand der Bemalung erlaubt, ist der Kopftyp des Hl. Petrus (rechts vorn) dem des Nikodemus(?) der Grablegung nicht unverwandt, wenngleich die unpräzise und verblasste Zeichnung sich nicht ohne Weiteres mit diesem verbinden lässt. Vielleicht stammt die Szene aber auch zusammen mit der benachbarten Darbringung aus einem marianischen Bildprogramm.
Stil, Datierung: Nürnberg(?), bald nach 1400.

CVMA T 6993

1d DARBRINGUNG IM TEMPEL(?) Fig. 120f., Abb. 150

H. 62 cm, B. 41 cm.
Erhaltung: Die seitlichen Säulen, der obere Randstreifen und die zentrale Mitte der szenischen Komposition wurden im Zuge der Nachkriegsrestaurierung mit unbemalten Gläsern erneuert. Die Zeichnung der originalen Teile ist nahezu komplett erloschen; allein die drei originalen Köpfe lassen noch geringe Spuren ihrer Bemalung erkennen.
Ikonographie, Komposition: Die im Zentrum durch größere Ergänzungen massiv gestörte Komposition ist allein anhand der um den Altarblock versammelten Figuren – rechts Maria, links zwei bärtige Männer – mit einiger Sicherheit als Darbringung Jesu im Tempel zu identifizieren. Dies wird auch durch die im abschließenden Architekturbogen aufgehängte brennende Öllampe bekräftigt, die in der Ikonographie des Ereignisses nicht nur zur Kennzeichnung des Tempels gebräuchlich war, sondern zudem auf das Fest der Reinigung (Mariä Lichtmess) verweist; vgl. hierzu nochmals den Katalog zur Darbringungsszene im Grabner/Pirckheimer/Paumgartner-Fenster S. 194f.

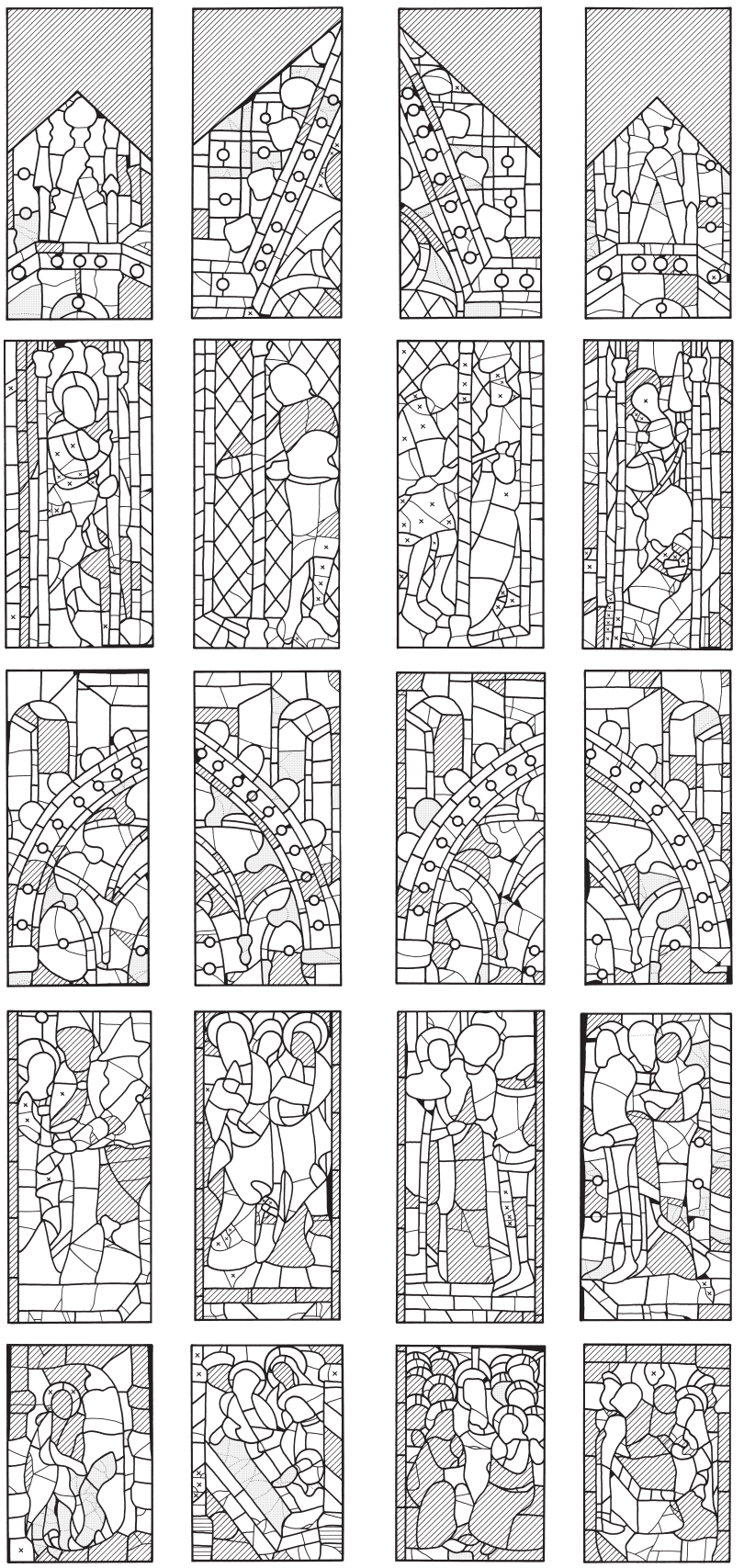


Fig. 121. ES Chor n IX, 1–4a–d. M 1:20

Eine Herkunft der Scheibe aus ein und demselben Kontext wie die Passionsszenen in 1a und 1b ist im vorliegenden Fall noch zweifelhafter als bei der Ausgießung des Heiligen Geistes.
Ornament: Feiner ausradierter Fiederrankengrund.
Stil, Datierung: Nürnberg(?), bald nach 1400.

CVMA T 6994

2a VERMÄHLUNG VON MARIA UND JOSEPH Fig. 49, 120f., Abb. 150
H. 89 cm, B. 37,5 cm (40 mit linker Randanstückung).
Zur Frage des ursprünglichen Standorts: Unter der Voraussetzung einer ehemals typologischen Parallelisierung mit der Vermählung in 2c/d kommt als ursprünglicher Standort der Scheibe nur der traditionelle Platz für ein typologisches Bildprogramm im Chorscheitelfenster (I) in Betracht, der Fensterstiftung König Wenzels[437].
Erhaltung: Die offenkundig bei der Versetzung an diesen Fensterplatz in der Höhe beschnittene und seitlich angestückte Scheibe besitzt trotz ihrer ruinösen Gesamterscheinung und dem nahezu totalen Verlust an Bemalung noch erstaunlich viel originale Glassubstanz. Ergänzungen, teils mit alten Scherben, teils neu von Frenzel, betreffen Kopf und Brustbereich des Priesters, den Mantel Josephs sowie wenige kleinere Partien im Gewand Marias. Reste von Schwarzlotzeichnung sind auf den stark korrodierten Gläsern in Kopf, Krone und Nimbus der Jungfrau und im vegetabilen Hintergrund erhalten geblieben.
Ikonographie, Komposition: Die Dreifigurengruppe mit der gekrönten jugendlichen Maria zur Linken, dem bärtigen Witwer Joseph mit dem spitzen Judenhut zur Rechten und dem vermittelnden Priester dazwischen folgt einem verbreiteten Bildschema der apokryphen Vermählungsszene[438]. Die Zeremonie der Eheschließung wird durch das Ineinanderlegen der Hände, vollzogen durch den Priester, zum Ausdruck gebracht. Die Konzentration auf die zentralen Personen des Geschehens in einer Scheibe könnte von Anfang an durch die Beigesellung zusätzlicher Assistenzfiguren im benachbarten Feld erweitert gewesen sein, wobei die Zugehörigkeit der heute in 2b befindlichen Darstellung dreier nimbierter Frauen fraglich bleibt. Fraglich insbesondere, wer in diesem Kontext außer der Hl. Anna als heiligmäßige Frau dargestellt gewesen sein könnte, aber auch, warum die Frauen entgegen der Bildtradition nicht hinter Maria, sondern hinter Joseph platziert wurden. Mit Blick auf die zweite Hochzeitsszene (2c) und deren mutmaßlich zugehörige Assistenzfiguren (2d) ist freilich nicht gänzlich auszuschließen, dass wir es hier mit einer eigenwilligen Redaktion des Glasmalers zu tun haben, die nicht ganz frei war vom missverstandenen Umgang mit fremden Vorbildern (vgl. überdies 2b).
Ornament: Blaue Ranke mit spitzen Fruchtständen (Muster X,54) und eingestreuter roter Blütenrosette.
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.

CVMA T 6995

2b DREI HEILIGE FRAUEN Fig. 49, 120f., Abb. 150
H. 88 cm, B. 36,5 cm (40 mit beidseitigen Randanstückungen).
Erhaltung: Im Kern der figürlichen Komposition alte, flächig korrodierte Glassubstanz. Geringfügige Ergänzungen im Kopf der rechten Figur, in diversen kleineren Gewandpartien und im Hintergrund. In der Höhe beschnitten. Bemalung weitestgehend verloren.
Ikonographie, Komposition: Ob die drei heiligen Frauen, deren Deutung strittig ist, ursprünglich die Hochzeitsgesellschaft von Maria und Joseph erweiterten, wie die heutige Anordnung in einem gemeinsamen Bühnenraum unter einem übergreifenden Architekturgewölbe suggeriert, ist aufgrund der oben angeführten Unstimmigkeiten nicht fraglos vorauszusetzen. Einer Benennung der Dargestellten als die »Drei Frauen am Grab Christi«, wie von Frenzel vorgeschlagen[439], steht andererseits der Umstand entgegen, dass die Frauen keine Salbgefäße in den Händen halten, sondern Bücher. An der stilistischen Zugehörigkeit der Scheibe zum selben Fenster wie die Vermählung kann indes kein Zweifel bestehen.
Ornament: Ranke mit Nierenblättern (Muster X,57).
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.

CVMA T 6996

2c VERMÄHLUNGSSZENE Fig. 49, 120–124, Abb. 150
H. 88,5 cm, B. 36,5–37 cm.
Erhaltung: Das Feld ist seitenverkehrt eingebaut. Reste rückseitiger Halbtonlasuren in den Köpfen (heute innenseitig) deuten darauf hin, dass das Feld bereits seit langer Zeit seitenverkehrt (mit der Innenseite nach außen) eingebaut gewesen sein muss (Fig. 123f.). Auf der heutigen Außenseite sind demgegenüber noch wenige Relikte der ehemaligen innenseitigen Konturzeichnung erhalten, die als Relief aus den flächig abgewitterten Gläsern aufstehen (Fig. 122). Die originalen Gläser sind beidseitig stark korrodiert. Als besonders störende Ergänzungen sind das Gewand des Priesters mit derben Echtantikgläsern und das Untergewand der Braut in giftigem Türkisgrün hervorzuheben.
Ikonographie, Komposition: Die zweite Hochzeitsszene, die durch die modische Tracht ihrer Protagonisten ins Auge fällt, zeigt die Frau in einem langen pelzverbrämten Mantel mit Kragen-Kruseler und Rise, den Mann in kurzer, modisch eng anliegender Schecke mit tief sitzendem Dupsing und schlanken Beinlingen, mi-parti rot/violett geteilt, und den Priester in einer langen Tunika mit Superpelliceum (die Figur großteils ergänzt) und rotem Birett. Frenzel hat den ersichtlich hohen Stand des Brautpaares und die vermeintlich profane Thematik zum Anlass genommen, die Szene als Vermählung oder Verlobung des römischen Königs Wenzel mit Johanna von Bayern zu interpretieren[440], und als Stütze seiner These auf die im Krieg zerstörten Wandmalereien der Moritzkapelle hingewiesen, die ebenfalls als Episoden aus dem Leben Wenzels (mit Geburt, Taufe und Unterricht des lang ersehnten Thronfolgers) gelesen werden[441].

437 Demgegenüber hat Frenzel 1962, S. 13, Anm. 8, den Bestand der zweiten und dritten Zeile im sog. Geuder-Fenster als ehemals nicht zusammengehörig betrachtet, nur sechs Scheiben als Rest der Wenzelstiftung (Chor I) angenommen, die seinerzeit noch richtig gedeutete Einzelscheibe der Vermählung Mariens versuchsweise dem Volckamer-Fenster I (Chor s VII) und die benachbarte Scheibe »mit den drei Marien am Grabe« dem Vorchtel-Fenster (Chor s III) zugewiesen. Diese willkürliche Verteilung von Einzelscheiben desselben Kontexts kann heute als obsolet betrachtet werden.
438 Vgl. Schiller, IV,2, 1980, S. 76–80, Abb. 572–580. Im Kurzinventar 1961, S. 141, bzw. ²1977/82, S. 144, wird die Szene irrtümlich als Tempelgang Mariens gedeutet; ebenso bei Stromer 1979, S. 82.
439 Frenzel 1954, Kat. S. 2, ebenso Kurzinventar ²1977/82, S. 144.
440 Die Hochzeit war bereits im September 1370 im zarten Alter von neun bzw. acht Jahren mit einem symbolischen Beilager geschlossen worden, wurde jedoch erst 1376 vollzogen.
441 Frenzel 1962, S. 11–17. Zu den Fresken der Moritzkapelle Kehrer 1912, S. 57–60, und zuletzt Schädler-Saub 2000, S. 133f.; ob-



Fig. 122–124. Kopfdetails aus der Vermählungsszene 2c. Abgewitterte Konturzeichnung (links) und ausnahmsweise erhaltene Rückseitenlasuren in dem über längere Zeit seitenverkehrt eingebauten Feld.

Eine solche Selbstdarstellung an zentraler Stelle der ersten Nürnberger Pfarrkirche wäre mit WEILANDT nicht nur »außergewöhnlich« zu nennen[442]; eine quasi typologische Gegenüberstellung und szenische Parallelisierung der Vita Wenzels mit dem Leben der Jungfrau Maria scheint uns an diesem Ort undenkbar, ebenso ein dem Leben des Königs »in aller Ausführlichkeit« gewidmetes Bildprogramm, wie es FRENZEL vorschwebte. Abgesehen von diesem grundsätzlichen Vorbehalt fehlen der Darstellung jene herrschaftlichen Insignien, die wir für ein diesbezügliches Zeremoniell erwarten müssten. Weder trägt der Bräutigam Krone und Szepter, noch sind in den Kreis der Begleitpersonen in 2d erkennbar Vertreter des Prager Hofes, geschweige denn Kaiser Karl IV. aufgenommen. So bleibt die Charakterisierung der Figuren doch zu allgemein, um eine konkrete Anspielung auf die Hochzeit des Fensterstifters zu geben.

Eine zweite mögliche Deutung geht davon aus, dass hier ein alttestamentliches Ereignis als Präfiguration der Vermählung von Maria und Joseph zum Bildgegenstand gewählt worden sein könnte. In der *Biblia pauperum* ist eine solche Gegenüberstellung noch nicht eingeführt, doch im jüngeren *Speculum humanae salvationis* gibt es sie: die Verlobung oder Vermählung des jungen Tobias mit Sara nach dem Buch Tobias (Tob 7,9–17)[443]. In der Glasmalerei reichen die frühesten Fassungen bis in die 1. Hälfte des 14. Jh. zurück: So bietet etwa der ehemals umfangreiche Heilsspiegelzyklus in St. Stephan im elsässischen Mühlhausen aus der Zeit um 1330/40 ein schönes Vergleichsbeispiel für die zeittypische Gewandung von Sara und Tobias[444].

Eine dritte, an dieser Stelle vielleicht plausibelste Interpretation der Szene als legendäre »Vermählung des Hl. Sebaldus mit der Königstochter von Frankreich« kann sich auf die älteste deutsche Vita des Heiligen stützen[445]: Geboren als Prinz von Dänemark wurde Sebald zum Studium nach Paris gesandt, wo schließlich die besagte Hochzeit mit der französischen Prinzessin erfolgte. Der erklärte Wille des Heiligen, wie Maria und Joseph eine heilige Ehe (Josephsehe) zu führen, wie es die Legende erzählt, hätte somit in der szenischen Parallelisierung der beiden Hochzeitsbilder seinen passenden Ausdruck gefunden; s. nochmals oben S. 178.

Ornament: Im oberen linken Eck der Scheibe Reste des Rankengrunds mit spitzen Fruchtständen (Muster X,54).

Stil, Datierung: Die überraschend gut erhaltene und lesbare Halbtonmodellierung im Kopf des Priesters lässt noch einen Werkstattzusammenhang mit jenen Kräften erahnen, die insbesondere für die in ausgeprägt plastischem Hell-Dunkel modellierten Köpfe der Patriarchenfenster im Erfurter Domchor (besonders des Abrahamfensters süd III) und des Schürstab-Fensters der Nürnberger Spitalkirche St. Martha (Lhs. nord VI) verantwortlich waren[446].

Nürnberg, 1379.

CVMA T 6997

2d ASSISTENZFIGUREN Fig. 49, 120f., Abb. 150

H. 87,5 cm, B. 42 cm.

Erhaltung: Gleichmäßig verteilte Ergänzungen in den beiden Figuren rechts, im Hintergrund und in der rahmenden Säule;

gleich die Deutung der Szenen als Kindheitsgeschichte des späteren Königs Wenzel zur allgemeinen Sprachregelung geworden ist, sind verschiedentlich auch Zweifel an der gängigen Interpretation laut geworden. So irritiert z.B. der Nimbus des Täuflings, worauf zuletzt WEILANDT 2007, S. 444, Anm. 71, hingewiesen hat. KEHRER 1912, S. 59, Anm. 1, schreibt den Heiligenschein fraglos dem Restaurator zu, der die Szene irrtümlich für eine Darstellung Christi gehalten habe: »Wann? weiß ich nicht. Für die etwaige Annahme, der Nimbus solle nur eine Art Verherrlichung des jungen Wenzel sein, ist keine einzige Analogie vorhanden«.

442 WEILANDT 2007, S. 121.

443 Zu Entstehungsgeschichte und Inhalt des Heilsspiegels grundlegend LUTZ/PERDRIZET 1907 und 1909; ferner Edgar BREITENBACH, Speculum humanae salvationis. Eine typengeschichtliche Untersuchung (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 272), Straßburg 1930.

444 Vgl. Jules LUTZ und Paul PERDRIZET, Die elsässischen typologischen Glasmalereien, in: LUTZ/PERDRIZET 1907, S. 303–329, hier S. 312f., und 1909, Taf. 102; zu Mühlhausen s. auch REHM 1999, S. 117–138 (mit älterer Literatur).

445 Zu der in zahlreichen späteren Abschriften überlieferten Legende vgl. BORST 1966, S. 59–75.

446 Vgl. CVMA DDR I,2, 1983, Abb. 136f., 146f., 152.

letztere wahrscheinlich unzugehörig hier angestückt. Die Gläser sind beidseitig flächig korrodiert. Die Bemalung ist vollständig verloren.
Ikonographie, Komposition: Die Figurengruppe, die rechts auf die Hochzeitsszene folgt, dürfte bereits ursprünglich in deren Kontext einbezogen gewesen sein. Das vorn heranschreitende Paar ist ähnlich wie die Brautleute gekleidet, lediglich die Farben von Schecke und Beinlingen sowie die grüne Kopfbedeckung (Gugel) des Mannes charakterisieren diesen als eigene Person und sprechen gegen eine szenische Abfolge mit ein und demselben Personal. Die dritte Figur (eines der Frau zugewandten bärtigen Mannes?) ist teilweise verdeckt und aufgrund der schlechten Erhaltung nicht mehr eindeutig zu benennen.
Ornament: Blauer Rankengrund (Zeichnung verloren) mit eingestreuten roten Blütenrosetten.
Stil, Datierung: Nürnberg, 1379.

CVMA T 6998

3a/b GEWÖLBEARCHITEKTUR Fig. 49, 120f., Abb. 150
H. jeweils 90 cm, B. 39,5/41 cm.
Erhaltung: Im Zuge der Nachkriegsrestraurierung vergleichsweise moderat ergänzt. Trotz flächiger Verwitterungsschichten auf der Außenseite und dünnerer, gleichwohl geschlossener Korrosion der Innenseiten ist die Transparenz nur an wenigen Stellen spürbar getrübt. Bemalung komplett verloren. Vereinzelt rückseitig doublierte Gläser.
Ikonographie, Komposition: Das (ursprünglich?) über der Vermählungsszene anschließende Architekturgeschoss gibt Einblick in einen polygonal geschlossenen, vorn in einem großen genasten Spitzbogen geöffneten Chorraum, dessen vier Pfeiler über Kapitellen und Konsolen ein Kreuzrippengewölbe tragen. Die breite Stirnseite des mit Krabben besetzten Spitzbogens wird von zwei schmalen Profilen eingefasst und in der breiteren Mitte mit einer dichten Reihe von Blütenrosetten verziert. In den Zwickeln oberhalb des Bogens öffnet sich in der Mitte über den Fensterpfosten hinweg ein einfacher rechteckiger Kastenraum, der auf beiden Seiten von ebenso schlichten schmalen, vorne rundbogig, seitlich durch Rechteckfenster geöffneten Gehäusen begleitet wird. Die Form des Bogens allein findet sich ähnlich im Eisvogel/Fürer-Fenster (Chor nord IV) wieder, dort allerdings als ausgeschältes zentrales Gewölbe und mithin ohne die anschließenden Kastenräume (Fig. 73).
Vorausgesetzt, die Kapitelle des Spitzbogens fußten ehemals auf seitlichen Säulen, wie dies noch heute in 3d der Fall ist, dann können die Gewölbe ursprünglich nicht über den heute darunter befindlichen Szenen gesessen haben. Denkbar ist andererseits, dass die Bögen wie über dem großen Kalvarienberg des Tucher-Fensters (nord V) von Anfang an auf seitliche Stützen verzichtet hatten[447].
Ornament: Die Bogenöffnungen des polygonalen Gewölberaumes waren mit einem blauen Blattrankengrund mit locker eingestreuten roten Blütenrosetten hinterlegt. Reste der Ranke mit nierenförmigen Blättern (Muster X,57) sind noch in der identischen Architekturbekrönung in 3c erkennbar.
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.

CVMA T 6999f.

3c/d GEWÖLBEARCHITEKTUR Fig. 49, 120f., Abb. 150
H. 89/89,5 cm, B. 41,5/41 cm.
Erhaltung: Weitgehend wie 3a/b. An den wenigen Stellen, an denen das Hintergrundornament noch gut erkennbar ist, sind auch Kaltretuschen zu verzeichnen.
Ikonographie, Komposition, Ornament: Form und Farbigkeit wiederholen exakt die benachbarte Gewölbearchitektur.
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.

CVMA T 7001f.

4a/b DER ERZENGEL MICHAEL ÜBERGIBT ADAM EINE HACKE Fig. 48, 120f., Abb. 150–152
H. 88/88,5 cm, B. 41,5/41 cm.
Erhaltung: Neben mehreren kleineren Reparaturen mit alten Gläsern wohl aus früherer Zeit beschränken sich die Ergänzungen Frenzels auf die Architekturstützen und einen Teil des Engelsflügels in 4a sowie Teile des gelben Rocks von Adam in 4b. Trotz gleichmäßig geschlossener Korrosionsschichten der Rückseite kaum Transparenzeinbußen. Die Bemalung zumindest der Köpfe und der Hintergründe ist ungeachtet massiver Verluste ungleich besser bewahrt als im Fall der Hochzeitsdarstellungen ein Register tiefer. Besonders der Nierenrankengrund hinter dem Erzengel präsentiert sich in der Zeichnung nahezu vollständig intakt.
Ikonographie, Komposition: Die auf zwei Felder ausgedehnte Szene gilt einer Begebenheit, die sich einst im Gesamtprogramm des verlorenen Genesisfensters unmittelbar an die Vertreibung aus dem Paradies angeschlossen haben muss. Die Übergabe der Hacke durch den Erzengel Michael ist in der abendländischen Kunst nur gelegentlich ins Bild gesetzt worden und wird im biblischen Bericht von Sündenfall und Bestrafung (Gn 3,1–24) auch nicht explizit erwähnt. In der lateinischen Fassung der apokryphen *Vita Adae et Evae* dagegen, einer reich ausgeschmückten Erzählung des Erdenlebens der Stammeltern, die auch in mittelhochdeutschen Nachdichtungen verbreitet war, wird das Gebot Gottes an Adam, den Ackerboden zu bestellen, von dem er genommen war, durch die Unterweisung in der Feldarbeit erweitert (Kap. 22,2): »Und Gott der Herr schickte durch den Engel Michael verschiedene Samen und gab sie Adam und zeigte ihm, zu arbeiten und die Erde zu bebauen, damit sie Früchte zum Essen hätten, wovon sie selbst und alle ihre Nachkommen leben sollten«[448]. In der vorliegenden Fassung hat Michael die Hacke mit der linken Hand auf den Boden gestützt und scheint Adam mit erhobenem Zeigefinger über den Gebrauch des Werkzeugs zu unterrichten. Adam, gekleidet in einen kurzen gelben Rock, der über der Hüfte mit einem einfachen Strick gegürtet ist, nimmt die Gabe mit offenen Armen in Empfang, um sich sogleich der Arbeit zuzuwenden.
Auch im etwa gleichzeitig in den 1370er Jahren von Nürnberger Glasmalern ausgeführten Genesisfenster des Erfurter Domchores (süd II, 8a) folgt die Szene unmittelbar auf die Vertreibung aus dem Paradies, doch beansprucht sie dort trotz der insgesamt größeren Fensterfläche nur ein Einzelfeld[449].
Ornament: Während der Erzengel Michael von einer außergewöhnlich gut erhaltenen vegetabilen Blattranke mit dichter Belaubung nierenförmiger Blätter hinterfangen wird (Muster X,57), erscheint Adam vor einem geometrischen Hintergrund aus Kreuzblattkaros (Muster X,45).
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.

CVMA T 7003f., Detail T 7013

4c ADAM BEI DER FELDARBEIT Fig. 48, 120f., Abb. 150
H. 88 cm, B. 41 cm.
Erhaltung: Reparaturen im gelben Rock Adams und im Erdhügel wurden mit alten Flickstücken und Gläsern bestritten, ohne dass wir den Zeitpunkt der Maßnahmen näher eingrenzen können. Die Bemalung ist bis auf vereinzelte Spuren verloren,

die Gläser sind flächig korrodiert; im oberen Bereich des Hintergrunds sichtbare Transparenzeinbußen.
Ikonographie, Komposition: In gespiegelter Architekturrahmung sieht man Adam mit der Hacke bei der Feldarbeit. Wie häufig besitzt der Acker die Form eines aufragenden Hügels und unterstreicht damit die Unwegsamkeit des mit Dornen und Disteln überwucherten Landstrichs (Gn 3,18). Der fruchtbar gemachte Streifen Erde ist in gelber Farbe vom Grün der unbearbeiteten Flächen hervorgehoben. Adam trägt den gleichen knielangen gelben Rock wie zuvor.
Ornament: Geometrischer Hintergrund aus Kreuzblattkaros wie in 4b (Muster X,45).
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.

CVMA T 7005

4d EVA AM SPINNROCKEN Fig. 48, 120f., Abb. 150
H. 88,5 cm, B. 39 cm (42 mit rechtem Randstreifen).
Erhaltung: Kleinere Reparaturen mit alten Flickstücken und moderne Ergänzungen Frenzels vorwiegend im Randbereich berühren kaum die figürliche Komposition; beklagenswerte Verluste: der Kopf Evas und das Kind in der Wiege. Obwohl die Bemalung der flächig verwitterten Gläser wiederum vollständig verloren ist, kann die Szene anhand der vom Bleiriss vorgegebenen Hauptkonturen und der Farbigkeit noch ohne Schwierigkeiten gelesen werden.
Ikonographie, Komposition: Die Darstellung Evas bei der Hausarbeit folgt einem überaus verbreiteten Bildtypus und zeigt die Stammmutter sitzend am Spinnrocken, zu ihren Füßen die Wiege mit dem Erstgeborenen Kain. Gut vergleichbare Kompositionen sind in sämtlichen Bildkünsten mehrfach anzutreffen: zeitlich bzw. regional benachbart im Westportal des Ulmer Münsters und im Grabower Altar Meister Bertrams (beide ohne die Wiege) oder wiederum im Genesisfenster des Erfurter Doms. Gerade letzteres Fenster offenbart in allen wesentlichen Motiven die engste Verwandtschaft, wenngleich die schlankere Proportionierung der Figuren in Nürnberg einen eleganteren Stil vertritt als das Erfurter Pendant. Bemerkenswert ist in beiden Fällen die realistische Darstellung der Wiege, die durch mehrfach quergespannte Schnüre gegen ein Herausfallen des Säuglings abgesichert ist – freilich ein verbreitetes Motiv, wie zahlreiche spätere Darstellungen u.a. im Holzschnitt belegen[450]. Der gewölbte Bauch der schwangeren Eva weist bereits auf die bevorstehende Geburt Abels voraus.
Architekturrahmung wie in 4a.
Ornament: Zwischen den schlanken Säulchen rechts Spuren des ausradierten Rankengrundes.
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.

CVMA T 7006

5a TABERNAKELSPITZE Fig. 48, 120f., Abb. 150
H. max. 65 cm, B. 41 cm.
Erhaltung: In Architektur und Grund geringfügig ergänzt. Schwarzlotzeichnung trotz gravierender Verluste im ornamentalen und architektonischen Dekor noch gut ablesbar.
Ikonographie, Komposition: Der passende Anschluss an die Mauerstreifen und Stützen des darunter befindlichen Feldes spricht für den ursprünglichen Zusammenhang. So ergibt sich ein dreiseitig vorkragender, innen kreuzgewölbter Tabernakel mit breit abschließendem Horiziontalprofil und einer versenkten, krabbenbesetzten Turmspitze, die an den Ecken von schlanken Fialen begleitet wird. Das darüber ansetzende rahmende Säulchen am linken Rand und die Mauerzunge rechts setzten einst die fragile Bildarchitektur bis zur nächsten figürlich besetzten Zeile nach oben fort. Auch der Anschluss nach rechts zum zentralen Wimperggiebel scheint noch die ursprüngliche Situation widerzuspiegeln.
Ornament: Links der Turmspitze ausradierter roter bzw. rosavioletter Rankengrund mit lappigen, dem Wermut ähnlichen Blättern und eingestreuten hellblauen Blütenrosetten (ähnlich Muster X,19)[451]; rechts der Turmspitze das altbekannte Nierenblatt auf blauem und rosaviolettem Grund (X,57).
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.

CVMA T 7007

5b/c WIMPERGGIEBEL Fig. 48, 120f., Abb. 150
H. max. 85/83 cm, B. 42/40 cm.
Erhaltung: Vergleichbar 5a; außerdem viele kleine Doublierungen.
Ikonographie, Komposition: Im Fall des zentralen Giebels sprechen sowohl der passende Anschluss an die Mauerstreifen und Stützen im Feld darunter als auch der durchlaufende geometrische Grund mit blau/roten Kreuzblattkaros für den ursprünglichen Zusammenhang. So bilden die Öffnungen vorn eine Art Palladio-Motiv avant la lettre, wobei die schmaleren seitlichen Durchblicke oben durch ein horizontales Gebälk geschlossen sind, während die breitere Mittelachse in einem flachen genasten Spitzbogen schließt. Über der Bogenöffnung erhebt sich ein steiler, mit großen Krabben besetzter Wimperg.
Ornament: Der geometrische Teppichgrund hinter dem Wimperg besitzt eine Gitterstruktur aus sich kreuzenden horizontalen und vertikalen schmalen grünen Bändern und kleinen roten Quadraten an den Schnittstellen (mit ausradiertem X-O-X-Dekor) Darin eingeschrieben große violette Kreuzblattquadrate mit zentral aufgelegten gelben Blütenrosetten.
Innerhalb des Bogens Kreuzblattkarogrund.
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.

CVMA T 7008f.

5d TABERNAKELSPITZE Fig. 48, 120f., Abb. 150
H. max. 63 cm, B. 40–41 cm.
Erhaltung: Vergleichbar 5a (insgesamt stärkerer Abrieb).
Ikonographie, Komposition: Gespiegelt wie 5a.
Ornament: Rankengrund mit lappigen Blättern, rechts mit eingestreuten Blütenrosetten.
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1379.

CVMA T 7010

447 Das abrupte Abbrechen der hinteren Gewölbepfeiler ebendort bedürfte indessen auch der Erklärung.
448 Ziziert nach Otto MERK und Martin MEISER (Übers.), Das Leben Adams und Evas, in: Hermann LICHTENBERGER u.a. (Hg.), Jüdische Schriften aus hellenistisch-römischer Zeit, II, Gütersloh 1999, S. 739–870, hier S. 802; zu mittelhochdeutschen Fassungen von »Adam und Eva« vgl. auch Hans Martin von ERFFA, Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen, I, München 1989, S. 268–273.
449 DRACHENBERG 1980, S. 100, bzw. 1983, Abb. 39.
450 Vgl. Harry KÜHNEL (Hg.), Alltag im Spätmittelalter, Graz/Wien/Köln 1985, Abb. 135, 215; weitere Beispiele des 14. und 15. Jh. in der Bilddatenbank IMAREAL des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Krems a.d. Donau.

CHORFENSTER süd IX (GRABNER/PIRCKHEIMER/PAUMGARTNER-FENSTER)

Fig. 125, 127f., 130f., Abb. 155–161

Lichtes Gesamtmaß: H. ca. 13,75 m, B. ca. 2,00 m.
Vierbahniges Fenster von zwölf Zeilen und vier Kopfscheiben, gruppiert zu zwei mal zwei Lanzetten. Das kleinteilig untergliederte Maßwerkcouronnement zeigt in den untergeordneten Spitzbögen der Doppellanzetten jeweils zwei genaste, einwärts stürzende Kopfscheiben mit einem spitzblättrigen Vierpass in der Spitze, der übergreifende Spitzbogen im Zwickel einen sphärischen Dreistrahl und darüber ein großes Bogendreieck mit drei eingeschriebenen Vierpässen. Das Fenster umfasst 48 Rechteckfelder, vier flache genaste Kopfscheiben, zehn mittelgroße Maßwerkteile und vier kleinere Zwickel. Heute sind nur noch die unteren sieben Zeilen des Fensters mit Glasmalereien gefüllt.

Gesamtaufnahme: CVMA RT 06/053; Montage: G-E 2010/1

Die heute geläufige Bezeichnung als Paumgartner-Fenster verschleiert den eigentlichen Stiftungshintergrund, doch auch die jüngst von Weilandt vorgeschlagene Lesart hält einer Überprüfung am Originalbestand des Fensters nicht stand: Nach seiner Interpretation ging die Fensterstiftung allein auf das Geschlecht der Grabner zurück, das als Stifter auch in St. Johannis überliefert ist, doch bereits 1458 ausgestorben war, weshalb die Fensterrechte zunächst an die Familie Pirckheimer und, nach deren Aussterben 1530, schließlich an die Paumgartner übertragen worden war[452]. Demnach hätten sich nur die beiden Grabner-Wappen (1c und 1d) mit den Beischilden Stromer und Ebner, die sich auf Friedrich Grabner d.Ä. († 1356) und seinen Sohn(?) Friedrich oder Fritz († 1386) beziehen lassen, von Anfang an im Fenster befunden.
Die Autopsie des Fensters belegt jedoch zweifelsfrei, dass auch die beiden Wappen Pirckheimer und Paumgartner in 1a und 1b jeweils in der Helmzier – dem Rumpf des bärtigen Mannes mit vier Birkenblättern im Haarkranz beim Pirckheimer-Wappen bzw. der silbernen Lilie beim Wappen Paumgartner – wie auch im umgebenden Teppichgrund originalen Glasbestand des späten 14. Jahrhunderts aufweisen und demzufolge auch zum ursprünglichen Bestand des Fensters gerechnet werden müssen[453]. Lediglich das unglücklich eingefügte Beischild mit dem Wappen Rieter, das sich auf die Gemahlin Willibald Pirckheimers, Crescentia geb. Rieter, bezieht, ist offenkundig eine Zutat der Zeit um 1500, während die großen Wappenschilde überwiegend im 19. Jahrhundert erneuert wurden.
Aufgrund dieses eindeutigen Befundes wird man wieder zur früheren Lesart zurückkehren und das Fenster als eine Gemeinschaftsstiftung aller drei Familien betrachten müssen. Gewiss kommt als maßgeblicher Fensterstifter zuallererst Friedrich Grabner d.J. in Betracht, über dessen gute Handelsbeziehungen nach Prag und zum Hof König Wenzels Wolfgang von Stromer berichtet hat[454]. Er war es auch, der als erstes und einziges Mitglied der reichen Familie in den Inneren Rat der Stadt Nürnberg gelangte, wo er 1381 das Amt eines jüngeren Bürgermeisters bekleidete[455]. Unter den Pirckheimern war es vor allem Hans II. († 1400), der ab Mitte der 1370er Jahre als Genannter des Größeren Rats fungierte und 1386 als Erster seines Geschlechts als jüngerer Bürgermeister in den Kleineren Rat aufgenommen worden war[456]. Die Paumgartner zogen mit Konrad III. († 1401) erst 1396 gleich, doch war auch er bereits seit 1367 zum Genannten des Größeren Rats berufen worden[457].

Bibliographie: Carbach 1733, S. 8 (Erwähnung des schön gemalten Fensters mit Grabner-Wappen); Würfel 1766, S. 22 (wie Carbach); Mayer 1831, S. 37 (überliefert die Wappen, darüber Geburt und Beschneidung Christi); Lochner 1873, Grundrissplan vor S. 91 (»Fenster: Geburt u. Beschneidung Christi«); Detzel 1885, S. 52f. (rückt die Architekturkonstruktionen v.a. der »Nebenabteilungen« in die Nähe des Eisvogel/Fürer-Fensters); Oidtmann 1907, S. 45 (gibt die Themen korrekt; »der Zustand des Fensters lässt die Darstellungen nur schwer erkennen«); Hoffmann 1912, S. 187 (datiert um 1360 und vermutet, dass das Fenster schon vor dem Bau des Ostchores vorhanden war; gibt eine Beschreibung); Kautzsch 1931, S. 13f., 20, 29f., 33, 41f., 56 (wiederholte Erwähnung im Rahmen der morphologischen Untersuchungen zur Entwicklung der Glasmalerei in Nürnberg und Franken hinsichtlich Körperform, Raumform, Kraftformen, Lichtform und Farbe); Frenzel 1954, S. 4, 31–33,

451 Vgl. CVMA Deutschland X,1, 2002, I, S. 12 (Muster X,19).
452 Vgl. Weilandt 2007, S. 601f.
453 Wären die Wappen – wie Weilandt annimmt – erst nachträglich um 1500 bzw. in der 2. Hälfte des 16. Jh. eingefügt worden, dann wäre dies auch eindeutig an Glasmaterial und Bemalung nachzuweisen.
454 Stromer 1979, S. 92.
455 Fleischmann 2008, II, S. 1106, mit weiteren Nachweisen.
456 Fleischmann 2008, II, S. 819f. Von 1386–1394 und 1396–1400 wurde er in diesem Rang stets wiedergewählt.
457 Ebenda S. 757f.

63f., 68f., Kat. S. 33–38 (datiert das Fenster um 1379 und rückt es stilistisch zutreffend in die Nähe des Behaim-Fensters; unzutreffend bleibt die Zusammenstellung eines vermeintlichen »1. Sebalder Kreises«, unter dem auch Fenster völlig abweichender Merkmale wie etwa das Mendel-Fenster subsumiert werden); KURZINVENTAR 1961 bzw. ²1977/82, S. 141 bzw. S. 144f. (Auflistung der einzelnen Scheiben; Datierung um 1379); STROMER 1979, S. 92f. (folgt FRENZEL in Charakterisierung und Verortung des Fensters und konzentriert sich im Übrigen auf Informationen zu den Familien Grabner, Pirckheimer und Paumgartner); DEHIO FRANKEN 1979, S. 601, bzw. ²1999, S. 737 (Datierung nach FRENZEL); SCHOLZ 2002, I, S. 60, 302, 470 (nennt Behaim- und Grabner-Fenster als Zeugen für die engen Zusammenhänge zwischen Glas- und Wandmalerei in Nürnberg nach Mitte des 14. Jh., mit besonderem Blick auf die verlorenen Wandmalereien der Moritzkapelle); SCHOLZ 2004, S. 26f. (kurze Überlegungen zur Stiftungsgeschichte anhand der genealogischen Vorgaben; vermutet eine Gemeinschaftsstiftung der Grabner, Pirckheimer und Paumgartner; konstatiert enge stilistische Zusammenhänge zum Behaim-Fenster süd VI, sowie zu den um 1365/70 entstandenen, im Zweiten Weltkrieg zerstörten Wandmalereien der Nürnberger Moritzkapelle mit der Jugendgeschichte König Wenzels); WEILANDT 2007, S. 601f. (gibt für Friedrich Grabners Mitgliedschaft im Rat den Ratsgang 1382 an und datiert das Fenster bald danach; rückt das Fenster in einen größeren Stiftungskomplex in räumlicher Nähe zur Familiengrabstätte); SCHOLZ 2007, S. 9, 56–59 (übernimmt WEILANDTS Überlegungen zur Fensterstiftung durch Friedrich Grabner d.J.; stilistische Verortung wie 2004; zuzüglich Überlegungen zur Rekonstruktion des ursprünglichen Bildprogramms); FLEISCHMANN 2008, II, S. 1106 (sieht in Friedrich Grabner d.J. den sicheren Stifter des um 1380 entstandenen Fensters); SCHOLZ 2009a, S. 231 (verweist am Beispiel des Grabner/Pirckheimer/Paumgartner-Fensters auf die engen Beziehungen zwischen der Nürnberger Glas- und Tafelmalerei, hier insbesondere zum Epitaph des 1370 verstorbenen Magisters Friedrich Mengot in Heilsbronn, einem Schulwerk aus dem Kreis des Jakobskirchenaltars); GAST 2011, S. 447 (vermutet, dass die ornamentalen Borten zweier Scheiben im Museum der Stadt Worms ehemals Teil einer übergreifenden Architekturdarstellung gewesen sein dürften, wie sie im Grabner-Fenster, 3b/c, noch erhalten ist).

ERHALTUNG: Kein Fenster der Erstverglasung im Ostchor von St. Sebald hat vergleichbar viel von seiner originalen Glassubstanz bewahrt wie das Grabner-Fenster. Abgesehen von den Verlusten, die die Komprimierung des Fensters auf sieben Zeilen



Fig. 125. Grabner/Pirckheimer/Paumgartner-Fenster, Chor s IX, 1–7a–d (Montage). Nürnberg, um 1380/90.

um 1500 verursacht hat, und den erneuerten Wappenschilden der Pirckheimer und Paumgartner sind nur sehr wenige Ergänzungen des 19. und 20. Jahrhunderts, dafür die komplette Übermalung durch Kellner 1849/50 zu verzeichnen (s. Reg. Nr. 53). Dieser Befund widerspricht nur scheinbar der Aussage Oidtmanns von 1907, denn die seinerzeit konstatierte schlechte Lesbarkeit der Darstellungen dürfte wesentlich durch die massive Korrosion der überwiegend mittelalterlichen Gläser, den dicken, die Transparenz mindernden Wettersteinschichten besonders der Außenseiten hervorgerufen worden sein. Diese wurden, wie in allen Fenstern der Ostchorverglasung, im Zuge der tiefgreifenden Restaurierung durch Gottfried Frenzel in den Jahren 1954/55 vollständig und zum Teil bis in die Gelschicht hinein abgetragen; lediglich an einzelnen Scheiben (z.B. Feld 3a) ist der frühere Zustand der stark verdunkelten Scheiben noch heute abzulesen. Der prekäre Zustand der Malschichten deckt sich im Wesentlichen mit den Beobachtungen, die im Rahmen des DBU-Projekts am Behaim-Fenster süd VI gemacht wurden (vgl. S. 157). Maßnahmen zur Festigung und Sicherung der noch vorhandenen, extrem gefährdeten Konturmalerei wurden mit Paraloid mehr oder weniger großflächig 1988 in der Werkstatt van Treeck in München durchgeführt (stellenweise im Jahr 2005 nachgesichert). Teile des mittelalterlichen Bleinetzes sind in Feld 1a erhalten geblieben. Daneben finden sich noch vereinzelt Verbleiungen von 1909 an den Feldern, die Zettler für Versuche zur Malschichtsicherung und Rückseitenversiegelung durch beidseitiges Überglasen überlassen worden waren (1d, 2d; vgl. Reg. Nr. 83). Alle übrigen Felder wurden 1955 in der Werkstatt Frenzel neu verbleit.

Rekonstruktion, ikongraphisches Programm, Komposition: Wie beim Behaim-Fenster, dessen Ausführung durch dieselben Werkstattkräfte durch zahlreiche stilistische und motivische Übereinstimmungen nahegelegt wird, so beanspruchten auch hier die einzelnen Darstellungen der Kindheit Christi, einschließlich der begleitenden Anräume mit Assistenzfiguren, die gesamte Fensterbreite und zusammen mit der übergreifenden Bildarchitektur auch jeweils zwei Zeilen in der Höhe. Zudem bieten zumindest die unteren fünf Zeilen des Fensters – mit Ausnahme der Felder 5a und 5d – einen architektonisch ununterbrochenen Aufbau, präsentieren sich also noch überwiegend in ihrer ursprünglichen Gesamtkomposition: Über der Wappenzeile, deren architektonische Substruktion bis auf die seitlichen Säulen nahezu vollständig hinter einem quadratisch abgesteppten Vorhang verschwindet, folgt in unmittelbarem Anschluss die Anbetung der Könige (2/3a–d), die – ebenso wie schon das Volckamer-Fenster – Bezug nimmt auf das Patrozinium des benachbarten Marienaltars[458]. Die durch einen spitzen Wimperggiebel überhöhte Mitte der Komposition zeigt vor geometrisch vergittertem Grund die bildbeherrschende Gestalt der thronenden Gottesmutter mit Krone und Szepter, das Jesuskind stehend auf ihren Knien, und zwei der drei Könige, die sich dem Heiland mit Ehrfurcht nähern. In den Seitenlanzetten erscheinen, etwas abgegrenzt in separaten Anräumen und vor einem andersartigen, vegetabilen Ornamenthintergrund mit eingestreuten roten Blütenrosetten, der Nährvater Joseph sowie der dritte König; über beiden sieht man in kleinen offenen Altanen Engel, die weniger auf das Heilgeschehen herab- als vielmehr aus dem Bildfenster herausschauen.

In der nächsten Etage, die durch einen durchlaufenden Architrav unmittelbar an die Architekturbekrönung der Anbetungsszene anschließt, folgt die Darbringung im Tempel (4a–d und 5b/c), die wiederum eine zentrale Komposition – Maria und den greisen Seher Simeon mit dem Jesusknaben am Altar in einem zweigeschossigen Gewölberaum – durch zwei Nebenräume mit den traditionell zur Szene gehörenden Begleitfiguren flankiert, die hier ausnahmsweise durch Nimben ausgezeichnet sind: links die greise Prophetin Hanna, rechts eine Dienerin mit dem Taubenopfer. Vierzig Tage nach der Geburt wurde Jesus, der nach jüdischem Brauch wie jede Erstgeburt dem Herrn geweiht war, im Tempel dargestellt und durch ein Opfer vom Tempeldienst ausgelöst. Damit verbunden ist die Begegnung mit dem gerechten und gottesfürchtigen Simeon und die Reinigung Marias (Lichtmess), die durch das Taubenopfer vollzogen wurde. Nach Lc 2,24 bestand das Opfer aus einem Paar Turteltauben oder zwei jungen Tauben, doch im vorliegenden Fall wurde das Soll sicherheitshalber übererfüllt, denn nicht nur die Dienerin bringt drei Tauben dar, auch die Seherin hält drei Tauben in der Hand, die heute freilich aufgrund verlorener Bemalung nur noch aus nächster Nähe zu erkennen sind. Die

458 Weilandt 2007, S. 602 bzw. S. 604 und 325f.
459 Frenzel 1954, Kat. S. 36; ebenso noch Scholz 2007, S. 70.
460 Vgl. LCI, I, 1968, Sp. 23–30 (Elisabeth Lucchesi Palli). – Ein schönes Beispiel für die verbindliche Inszenierung der Opferung Isaaks, wie sie auch im Nürnberger Kunstkreis der Zeit verbreitet war, zeigt die Szene im Abrahamfenster des Erfurter Domchores (CVMA DDR I,2, 1983, Abb. 175, Farbtaf. III). Selbst diese einzigartig ausführliche Schilderung der alttestamentlichen Ereignisse um Abraham und seine Nachkommen zeigt keine auch nur annähernd vergleichbare Komposition wie die vorliegende Scheibe.
461 Scholz 2007, S. 70, hatte die Möglichkeit einer Herkunft der Scheibe aus dem ehemaligen typologischen Chorachsenfenster erwogen, wo sie als Präfiguration einer Kreuzigung Christi gedient hätte.
462 Vgl. Dvoráková/Krása/Merhautová/Stejskal 1964, Abb. 140–142, 144f. und 148.

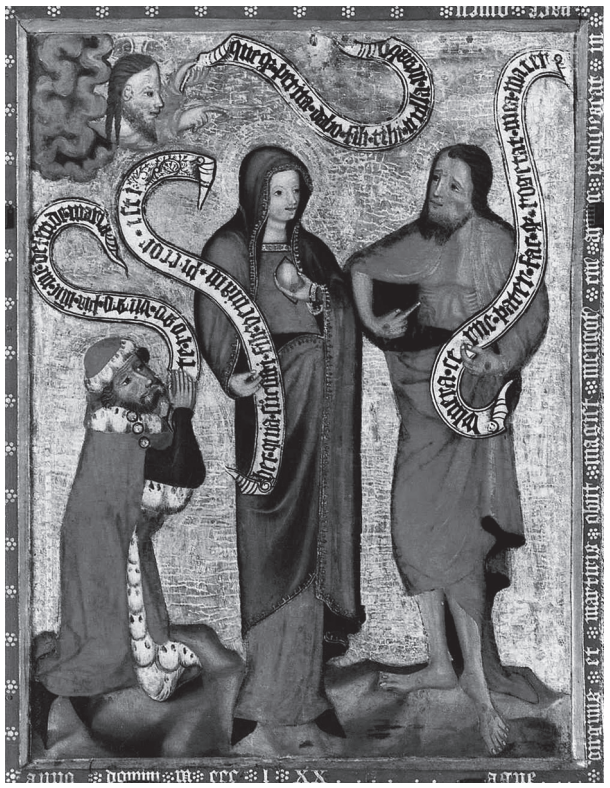


Fig. 126. Epitaph des 1370 verstorbenen Arztes Magister Friedrich Mengot. Heilsbronn, Münster. Nürnberg, um 1370.

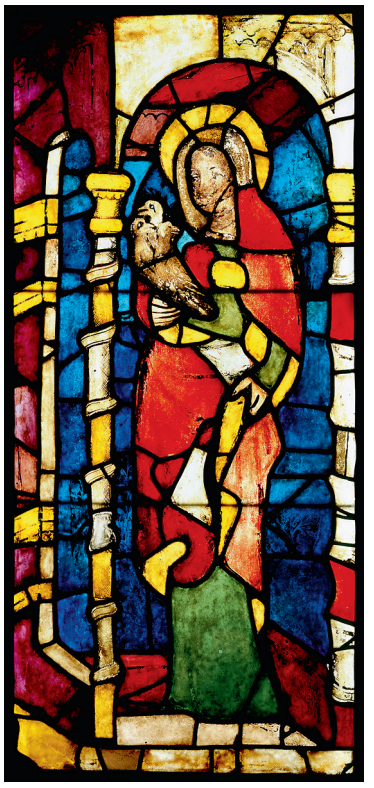


Fig. 127. Assistenzfigur aus der Darbringung Christi im Tempel (Chor s IX, 4d). Nürnberg, um 1380/90.

Architekturbekrönungen oberhalb der Assistenzfiguren besitzen keinen direkten architektonischen Anschluss an die Zeile darunter und unterscheiden sich überdies auch voneinander. Wenn sie denn aus dem Grabner-Fenster stammen, und darauf deuten die durchgehend ähnliche Konzeption und die eng verwandten Architekturelemente aller schräg gestellten Anräume, dann müssen sie einst an anderer Stelle, weiter oben im Fenster gesessen haben.
Das dritte Geschoss zeigt im Zentrum den Zwölfjährigen Christus im Tempel, umringt von Schriftgelehrten und in die Diskussion vertieft (6/7b/c). Der Tempelraum wird durch gemauerte Seitenwände und einen reichen Maßwerkgiebel ausgezeichnet. In den Anräumen erscheint links ein Schriftgelehrter, und im rechten Annex sehen wir einen bärtigen Juden, der sich zurückgewendet hat und an seiner Hand ein Kind in vornehmer Tracht mit sich führt, das allein durch die außergewöhnliche Kleidung als Hauptperson der Gruppe betrachtet werden muss. Obwohl es bislang nicht gelungen ist, die Darstellung eindeutig zu benennen, kann die Zugehörigkeit zur Tempelszene nicht ohne Weiteres ausgeschlossen werden. Der Gegenstand in der Hand des Alten wurde früher versuchsweise als Messer gedeutet und die Gruppe daraufhin als Abraham und Isaak auf dem Weg zur Opferung Isaaks interpretiert[459]. Dieses ungeheuerliche Menschenopfer, das dann doch im letzten Moment durch göttliche Intervention in Gestalt eines Erzengels verhindert wurde, besitzt in der abendländischen Kunst freilich eine völlig andere Bildtradition, in der Regel mit der Inszenierung des entscheidenden dramatischen Moments[460], und hätte jedenfalls im vorliegenden Kontext der Hauptszene (Christus im Tempel) nichts verloren (vgl. auch Kat. S. 196f.). Die Möglichkeit einer Herkunft der Scheibe aus einem der von 1501–1515 erneuerten vier Chorfenster nord II – süd III ist zwar grundsätzlich nicht auszuschließen, angesichts der Praxis im Fall der anderen verkürzten Fenster allerdings auch nicht sehr wahrscheinlich[461].

Ornament: Wie im Behaim-Fenster beherrschen auch im Fenster der Grabner, Pirckheimer und Paumgartner die geometrischen Hintergrundornamente mit horizontal-vertikalen (1a–d) und diagonalen Gitterstrukturen (2/3b/c) das Bild, die in den Wandmalereien der kaiserlichen Burg Karlstein, namentlich denen der Apokalypse in der Marienkirche, erstaunliche Parallelen besitzen[462]. Während die diagonalen Scherengitter mit einfachen Vierblattrauten gefüllt sind (Fig. 128), zeigt der hinter den Wappen der 1. Zeile quergespannte Vorhang innerhalb seines horizontal-vertikalen Rahmengitters eine komplexere Füllung aus Diamantquadern mit mittig aufgelegten Vierblattrosetten (Muster X,47). Ähnliche Diamantquader mit aufgelegten Blütenrosetten, nur ohne Rahmengitter, hinterfangen die Darbringung im Tempel im Zentrum der 4. und 5. Zeile (Fig. 125), ein Grund aus blau-rot geschachten Kreuzblattkaros mit kleinen,



Fig. 128. Stifterzone und Anbetung der Könige. Grabner/Pirckheimer/Paumgartner-Fenster, Chor s IX, 1–3a–d (Montage). Nürnberg, um 1380/90.

den Schnittpunkten aufgelegten Blütenrosetten den Zwölfjährigen Jesus im Tempel der 6. Zeile (Muster X,48). In den seitlichen Anräumen der Bahnen a und d dominieren hingegen die vegetabilen Hintergründe, sei es jene selten verwendete üppige Blattranke mit eingestreuten Blütenrosetten, die auch den Architekturspitzen in den Restscheiben des Genesisfensters (nord IX, 5a und 5d) hinterlegt wurde (ähnlich Muster X,19)[463], sei es die gleiche Blattranke ohne Blütenrosetten, die – teilweise auch als appliziertes Flächenmuster an Architekturteilen erscheint – hier wie dort freilich nur noch in wenigen Spuren nachzuweisen ist (Fig. 128, Abb. 157).

Schmuckmotive, die ehemals bestimmten ausgezeichneten Architekturteilen appliziert waren, sind großteils den dramatischen Bemalungsverlusten zum Opfer gefallen. An den Stirnkanten und -flächen der architektonischen Rahmung sind hier und da noch Reste von Zierat in Form von Maßwerkzwickeln und -kreisen, Blendfenstern, Rundbogen- und Kleeblattfriesen sowie Blütenrosetten zu erkennen. Besonders hervorzuheben ist die breite Schmuckborte am großen Wimperggiebel der 3. Zeile mit stilisierten heraldischen Formen (Flügeln oder Blättern), die hier – wie im Eisvogel/Fürer-Fenster – im Wechsel mit runden Blütenrosetten angeordnet sind, im Behaim-Fenster aber, heute kaum noch erkennbar, auch als flächenfüllender Fond hinter der Verherrlichung Mariä zum Einsatz kamen (Muster X,38, X,50)[464].



Fig. 129. Thronende Maria mit Kind. Katharinenfenster aus dem Erfurter Dom, Chor n V, 2b. Nürnberg, um 1380/90.

Farbigkeit: Ungeachtet des relativ kleinteiligen Farbwechsels und der damit einhergehenden unruhig bunten Gesamterscheinung, die mehr oder weniger für sämtliche Fenster der Erstverglasung des Ostchors charakteristisch ist, kann als Besonderheit im Fenster der Grabner, Pirckheimer und Paumgartner eine gewisse Dominanz von gelben, weißen (zumeist durch Korrosion getrübten), blassbraunen und hellrosafarbigen Gläsern in der rahmenden Bildarchitektur, aber auch in den Elementen der geometrischen Hintergrundmuster festgehalten werden. Kräftiges Rot findet sich überwiegend in den Wappen und Gewändern, aber auch in rückwärtigen Architekturteilen, Gewölbekappen und als Anteil der geometrischen Hintergründe. Dunkelblau kommt ausschließlich in den vegetabilen und geometrischen Hintergründen vor, Hellblau überdies in einzelnen Gewändern und hier und da zur Akzentuierung architektonischer Elemente. Ebenso zurückhaltend ist der Einsatz von Grün, das in kühlerer und wärmerer Tönung in Gewändern und Hintergründen meist im direkten Kontrast zu Rot verwendet wird, aber auch gelegentlich für architektonische Details herangezogen wurde. Purpur und kräftiges Violett treten ganz zurück und begegnen, von wenigen Gewändern abgesehen, bevorzugt in den schräggestellten Mauerzungen der seitlichen Anräume der Bildarchitektur.

Technik, Stil, Datierung: Architekturformen und das dekorative Vokabular des Fensters offenbaren unmittelbare Zusammenhänge mit den im Krieg zerstörten Wandmalereien der Moritzkapelle (um 1365/70), die der Jugendgeschichte König Wenzels gewidmet waren (Fig. 5, 60). Dass die Beziehung zu Werken der Nürnberger Wand- und Tafelmalerei freilich nicht allein auf Architekturmotive zu reduzieren ist, sondern ebenso die Figuren betrifft, bezeugt u.a. die Gegenüberstellung einer weiblichen Assistenzfigur aus der Darbringungsszene des Fensters mit dem Gedächtnisbild des 1370 verstorbenen Arztes Magister Friedrich Mengot in Heilsbronn, einem Schulwerk aus dem Kreis des Jakobskirchenaltars, die auf den ersten Blick die enge Verwandtschaft verrät (Fig. 126f.). Sucht man nach Verwandtem in der Glasmalerei, so sind zunächst innerhalb der Sebalder Ostchorverglasung selbst unmittelbare Werkstattbeziehungen zu den Fenstern der Behaim (süd VI) und der Eisvogel (nord IV) festzuhalten: Hier wie dort sind es die gleichen Gestaltungsprinzipien und Grundelemente der übergreifenden Bildarchitektur mit den gewirtelten Säulen, den zentralen Gewölberäumen und seitlich angrenzenden, perspektivisch schräggestellten Kastenräumen, den maßwerkverzierten

463 Vgl. CVMA Deutschland X,1, 2002, I, S. 13 (Muster X,19).

464 Das gleiche Ornament ziert auch eine Rahmenborte um die Figur des Hl. Aegidius auf einer Nürnberger Scheibe unbekannter Provenienz im Museum der Stadt Worms; vgl. Gast 2011, S. 449.

Balustraden, Türmchen etc., die im Verein mit dem gleichen ornamentalen Repertoire keinen Zweifel an der Identität der ausführenden Kräfte zulassen. Selbst die schöne Idee des Vorhangs, der – sinnlich erfahrbar gemacht durch den von Pfosten zu Pfosten leicht durchhängenden oberen Saum – hinter den Wappen alle vier Zeilen überspannt, findet sein Äquivalent im Behaim-Fenster (süd VI), dort von Engeln gehalten als Hoheitsmotiv hinter der Verkündigung (Fig. 107). Eben derselbe Bildgedanke wurde im Passionsfenster des Erfurter Domchors mit dem von Engeln gehaltenen Vorhang aus Pfauenfedern hinter dem Abendmahl geradezu zelebriert (vgl. Fig. 15), und außerhalb Nürnbergs ist es tatsächlich wieder vor allem die kleinfigurige Fenstergruppe im Erfurter Domchor, die uns die nächsten Parallelen bieten kann: Die großen, der Orthogonalprojektion gotischer Planrisse entlehnten Wimpergbekrönungen über der Anbetung der Könige und dem Zwölfjährigen Jesus im Tempel begegnen ähnlich im Genesisfenster (süd II), während architektonische Einzelformen – zum Beispiel die seltsam schwebenden, von unten gesehenen kegelförmigen Turmspitzen – samt dem ornamentalen Dekor gleich in mehreren Fenstern der kleinfigurigen Gruppe zu finden sind[465]. Nicht zuletzt ist es dieselbe Vorliebe für geometrische Hintergrundmuster und die Freude an deren Variabilität, die in Erfurt in dieser besonderen Ausprägung nur im Passionsfenster (nord II) anzutreffen ist.
Wenden wir uns den Figuren zu, so sind die Verhältnisse leider weniger eindeutig zu beschreiben. Bei aller Vorsicht, die angesichts der weitgehend verlorenen (oder nachkonturierten) Bemalung geboten ist: Am nächsten kommt den summarisch mit breitem Strich angelegten Konturen der etwas derben Gesichter im Nürnberger Fenster nicht der feinsinnig gezeichnete Kopftypus der drei bis vier ältesten kleinfigurigen Erfurter Fenster süd II–IV und nord II, sondern vielmehr jene ökonomische Variante, die in den anschließenden Fenstern des Domchors, besonders in süd V und nord IV–VI das Bild bestimmt; auch physiognomische Eigenheiten wie etwa die knappe Werkstattformel zur Zeichnung der Ohren sind hier wie dort annähernd identisch wiederzufinden (vgl. Abb. 160)[466]. Unterstellt man – ungeachtet der umstrittenen absoluten Chronologie der Erfurter Chorverglasung – eine weitgehend gleichzeitige Ausführung der beiden Großaufträge für Erfurt und Nürnberg ab Mitte der 1370er bis in die frühen 1380er Jahre, dann deutet im vorliegenden Fall alles auf eine späte Entstehung innerhalb dieses Zeitraums. Hierzu fügt sich neben den biographischen Daten zum Stifterkreis auch der exponierte Fensterplatz an der Nahtstelle des neuen Chorbaus zum alten Querhaus, der möglicherweise erst mit bauseitig verursachten Verzögerungen verglast worden ist (vgl. hierzu nochmals die Geschichte der Verglasung S. 66–69).
Nürnberg, um 1380/90.

Vorbemerkung zum Katalog: Das Fenster wurde im Frühjahr 2010 in ausgebautem Zustand in der Nordsakristei untersucht. Dabei wurden für das CVMA durchgehend farbige Großbildaufnahmen von Ulrich Engert angefertigt. Im Katalog sind auch die Schwarzweißaufnahmen verzeichnet, die Rafael Toussaint 1988 nach Abschluss der Restaurierung in der Werkstatt van Treeck in München angefertigt hat. Dem Tafelteil wurden die jüngsten Aufnahmen zugrunde gelegt.

1a WAPPEN PIRCKHEIMER MIT BEISCHILD RIETER
Fig. 125, 128, 130, Abb. 155f.
H. 91,5 cm, B. 40 cm.
Erhaltung: Drei Viertel des Pirckheimer-Schildes, Helm und Teile des Männerrumpfs der Helmzier wurden im 19. Jh. erneuert. Das kleine Beischild Rieter stammt hingegen aus der Zeit der großen Renovierung um 1500. Die Helmzier ist indessen alter Glasbestand und belegt somit, dass das Wappen von Anfang an zum Fenster gehört haben muss. Die Bemalung ist durch innenseitige Flächenkorrosion massiv geschädigt und an vielen Stellen ganz verloren. Größere Partien des mittelalterlichen Bleinetzes sind erhalten.
Ikonographie, Komposition: In Courtoisie nach links geneigtes Wappen des ratsfähigen Geschlechts der Pirckheimer: von Gold und Rot geteilt, darin eine silberne entwurzelte Birke; Helmzier: grauer Stechhelm mit roten Decken und bärtiger Männerrumpf mit vier Birkenblättern im Haarkranz. Beischild des Nürnberger Geschlechts der Rieter (hier vereinfacht tingiert): von Schwarz und Gold geteilt, darin eine rot gewandete und golden bekrönte zweischwänzige silberne Meerjungfrau. Diese nachträglich modernisierte Wappenallianz bezieht sich auf den bedeutendsten Sohn der Familie, Willibald Pirckheimer (1470–1530), und dessen Gemahlin Crescentia geb. Rieter († 1504). Als Zeitpunkt der Einfügung des Beischildes rückt das Jahrzehnt zwischen der Hochzeit 1495 und dem Tod Crescentias in den engeren Blick. Entscheidend dürfte des Weiteren gewesen sein, dass Willibald Pirckheimer, kaum 26-jährig, im Frühjahr 1496 im Rang eines jüngeren Bürgermeisters in den Rat gewählt wurde[467].
Ornament: Der geometrisch ornamentale Teppichgrund setzt sich zusammen aus einer rosafarbenen Gitterstruktur (mit

465 Vgl. den vollständigen Abbildungsapparat in CVMA DDR I,2, 1983, hier besonders Abb. 376–477.
466 Ebenda Abb. 284–360, 374f., 478–752; vgl. auch die zum Teil guten Ausschnitt- und Detailabbildungen bei Goern 1961, Abb. 82–98, und Drachenberg 1990, Abb. 81, 100–116.
467 Fleischmann 2008, II, S. 823f.

S-O-S-Borten), darin eingefügt rot-grüne Diamantquader mit jeweils aufgesetzten zentralen gelben Blütenrosetten (Muster X,47).
Die Bodenfläche unterhalb des Wappenschildes zeigt als Flächenmusterung ein einfaches, aus dem Halbton ausradiertes Maßwerkgitter von gespitzten Vierpässen, das so auch in den Wappenfeldern 1b und 1d noch vereinzelt erkennbar ist.

CVMA T 6934, Großdia E 10/005

1b WAPPEN PAUMGARTNER Fig. 125, 128, 130, Abb. 155f.
H. 92–92,5 cm, B. 39,5–40,5 cm.
Erhaltung: Vollständig erneuert sind Wappenschild, Helm und Decken; daneben lediglich kleinere Reparaturen im Randbereich. Mittelalterliche Glassubstanz enthalten auch die farblich unterschiedenen Diamantquader im Teppichgrund, die möglicherweise im Zuge der Komprimierung aus einer der ausgeschiedenen Kompositionen hier zur Komplettierung eingeflickt wurden. Die Helmzier ist alter Glasbestand und belegt, dass das Paumgartner-Wappen zum Originalbestand des Fensters gehört. Mehrere Gläser vor allem des Hintergrundes sind rückseitig doubliert.
Ikonographie, Komposition: Das von Silber und Schwarz geteilte Wappen des ratsfähigen Geschlechts der Paumgartner zeigt oben einen rot bewehrten grünen Sittich und unten eine silberne Lilie; die Helmzier wiederholt nochmals das Wappenbild. Ohne Beischild ist das Wappen keinem bestimmten Mitglied der Familie zuzuordnen und sollte wohl nur die Mitwirkung des Geschlechts an der Fensterstiftung anzeigen.
Ornament: Der Teppichgrund wiederholt mit veränderter Farbigkeit das geometrische Muster X,47. Bodenmuster wie 1a.

CVMA T 6935, Großdia E 10/006

1c WAPPEN GRABNER MIT BEISCHILDEN STROMER UND EBNER Fig. 125, 128, 130, Abb. 155f.
H. 90,5–91 cm, B. 39–40,5 cm.
Erhaltung: Relativ gleichmäßig über die Fläche verteilte Ergänzungen, die zum überwiegenden Teil von der Nachkriegsrestaurierung herrühren, betreffen Partien des Wappenschildes und der Helmzier, des Stromer-Schildes und den gesamten neutralen Hintergrundsockel hinter den rund gerahmten Beischilden. Diese wurden hier offensichtlich erst nachträglich zusammengeführt und unterbrachen die ehemals von 1a–d durchlaufende und mit Maßwerkmusterung versehene Bodenebene. Als Folge musste das Grabner-Wappen samt Helmzier und Teppichgrund um rund 10 cm nach oben gerückt werden, wodurch überdies das trefflich inszenierte Motiv des schwer durchhängenden Hintergrundvorhangs, das in den Feldern 1a/b und d so betont hervorgehoben wurde, aufgegeben werden musste. In der Substanz sind aber auch die Beischilde Stromer und Ebner vor runden Scheiben mit überschnittenen Kreisrosetten Originalbestand des späten 14. Jh., so dass wir über den genauen Hergang und Zeitpunkt des Eingriffs weiter im Unklaren bleiben. Asphaltlackretuschen in den Wappen. Zahlreiche, meist kleinere Gläser rückseitig doubliert.

Ikonographie, Komposition: Wappen des ratsfähigen Nürnberger Geschlechts der Grabner, das bereits 1458 erloschen ist: in Rot zwei gekreuzte silberne Grabschaufeln; in der Helmzier über weißem Stechhelm und roten Decken wiederholt sich das Wappenbild. Die beiden Beischilde Stromer und Ebner beziehen sich auf Friedrich d.Ä. Grabner († 1356), der mit einer geb. Ebner verheiratet war, und dessen Sohn(?) Friedrich oder Fritz d.J. († 1386) und dessen Gemahlin Kunigunde geb. Stromer, eine Tochter Wolframs II. Stromer[468].
Ornament: Der Teppichgrund wiederholt mit erneut variierter Farbigkeit das geometrische Muster X,47.
Technik: Die roten Helmdecken waren rückseitig mit einem Kreismuster in Halbton verziert, das sich heute noch in Teilen am abgewitterten Rotüberfang zu erkennen gibt.

CVMA T 6936, Großdia E 10/007

1d WAPPEN GRABNER Fig. 125, 128, 130, Abb. 155f.
H. 91 cm, B. 40–40,3 cm.
Erhaltung: Überwiegend originale Glassubstanz; geringfügige Reparaturen im Wappen, im Bodenbereich und in der rahmenden Säule. Die Bemalung ist wiederum durch Korrosion massiv geschädigt und an vielen Stellen verloren. Bleinetz frühes 20. Jh. (Zettler?).
Ikonographie, Komposition: Wappen Grabner wie in 1c, doch ohne Beischild. Zur Identifizierung vgl. 1c.
Ornament: Der Teppichgrund wiederholt mit erneut variierter Farbigkeit das geometrische Muster X,47.

CVMA T 6937, Großdia E 10/008

2/3a–d ANBETUNG DER KÖNIGE / ARCHITEKTUR-BEKRÖNUNG MIT ENGELN
Fig. 125, 128, 130, Abb. 155f., 158f., 161
H./B.: 2a: 92,5/40,3, 2b: 92/41, 2c: 92,5/41–41,5, 2d: 93/40; 3a: 90/40,3, 3b: 89,5–91/41,5, 3c: 90,8–91,5/41–41,5, 3d: 91/40,5 cm.
Erhaltung: Unter den wenigen Ergänzungen der auf acht Felder ausgedehnten Komposition sind insbesondere der Kopf Josephs in 2a und der Oberkörper des Jesuskindes in 2b als Beeinträchtigung hervorzuheben. Mehrere stark verformte mittelalterliche Gläser in 2c beruhen auf einem Neubrand durch Zettler, der auch zahlreiche Sprünge verursacht hat; dies hat auch die übermäßig vielen rückseitigen Doublierungen in diesem Feld nach sich gezogen (mehrere doublierte Gläser auch in 3c und 3d). Aufgekochte alte Konturen in anderen Feldern (2a) dürften ebenfalls auf einen Neubrand zurückzuführen sein. Die Bemalung hat überall stark gelitten und ist an vielen Stellen durch innenseitige Flächenkorrosion reduziert oder ganz verloren (aufgebrochene und an den Kanten aufstehende Malschichten wurden 1988 mit Paraloid gefestigt und 2005 nachgesichert). Stellenweise finden sich derbe bzw. schmierige Kaltretuschen mit Asphaltlack bzw. schwarz eingefärbtem Epoxidharz (3a, 3b)[469]. Das Bleinetz wurde in sieben Feldern zuletzt von Frenzel erneuert; ausgenommen Feld 2d, in dem eine ältere Neuverbleiung aus der Zeit um 1900 (Zettler) erhalten geblieben ist.
Ikonographie, Komposition: Von der Huldigung der drei Weisen aus dem Morgenland, die gekommen sind, den neugeborenen König anzubeten und ihm Geschenke darzubringen, berichtet nur das Matthäus-Evangelium (Mt 2,1–12). Die Anbetung der Könige im Beisein des Nährvaters Joseph erstreckt sich an ihrem ursprünglichen Platz in der zweiten Zeile über alle vier Bahnen des Fensters. Der von rechts nach links gerichtete Zug der Könige folgt einer in spätmittelalterlichen Darstellungen geläufigen Ikonographie und zeigt die Gottesmut-

468 Fleischmann 2008, II, S. 1106.
469 Schwarz eingefärbtes Epoxidharz ist im Rahmen der Untersuchungen des DBU-Projekts »Sicherung und Erhalt […]« als Maßnahme der Restaurierung 1954/55 für »grobe Ergänzungen fehlender darstellerischer Details« diagnostiziert worden; vgl. Van Treeck/Hör 2004 bzw. ²2009, S. 37f.

ter thronend, das Jesuskind auf den Knien, davor kniend den ältesten der drei Magier, flankiert und gefolgt von den beiden jüngeren Gefährten, die sich aufrecht nähern. Alle drei bringen ihre Geschenke in vergleichbaren goldenen Pokalen dar. Maria ist nicht nur durch Szepter und Krone ausgezeichnet; sie trägt zudem als vornehme modische Kopfbedeckung (die zumeist adeligen Frauen vorbehalten war) einen reich gefältelten, bis auf die Schultern herabfallenden Kruseler mit Kragenkranz, wie er zwischen 1370 und 1390 gebräuchlich war und gelegentlich auch bei Marienbildern der Zeit zu beobachten ist[470]. Eine weitere Besonderheit betrifft den Status der drei Weisen, die nur selten wie hier als Heilige mit Nimbus dargestellt werden, während Joseph – wie üblich in der mittelalterlichen Kunst – ein solcher nicht zugestanden wird[471]. Die Komposition wird gerahmt von gewirtelten Säulen und bekrönt von einem mächtigen Wimperg, der von einem Kastenraum hinterfangen und von zwei schräg gestellten offenen Gehäusen flankiert wird, aus denen heraus zwei Engel das Geschehen betrachten.

Ornament: Geometrisches Rautengitter als Hintergrund der zentralen Figurengruppe und unterhalb des bekrönenden Wimpergs; in den Seitenbahnen vegetabiler Rankengrund mit eingestreuten Blütenrosetten (Muster X,19)[472].

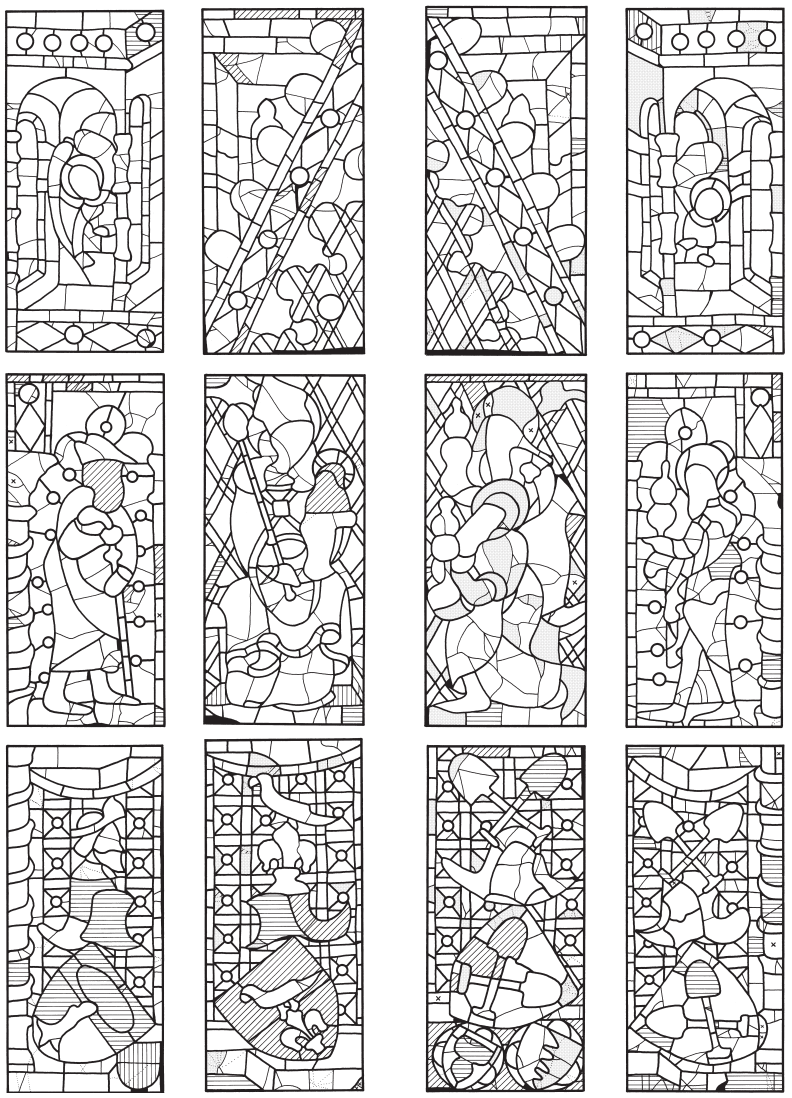


Fig. 130. ES Chor s IX, 1–3a–d. M 1:20

Die breite Schmuckborte des Wimperggiebels zeigt im Wechsel runde Blütenrosetten und Rauten mit stilisierten heraldischen Formen (Flügeln oder Lilien), wie sie ganz exakt auch im Eisvogel/Fürer-Fenster auftreten (vgl. Fig. 73)[473]. Daneben findet sich der gebräuchliche Kleeblattfries und die einfach diagonal geteilte Kassettierung der flachgedeckten Kastenarchitektur hinter dem Wimperggiebel, die auch in den Fenstern der Behaim (s VI) und Eisvogel (n IV) verwendet wurden.

CVMA T 6938–6945, Detail T 6962, Großdias E 10/009–016

4a–d/5b/c DARBRINGUNG IM TEMPEL / ARCHITEKTURBEKRÖNUNG Fig. 125, 131, Abb. 155, 157

H./B.: 4a: 90,8–91,7/40–40,5, 4b: 92,5/40,5, 4c: 91,8/41,2, 4d: 92/41 cm; 5b: 91,5/39–40,5, 5c: 92/40,5 cm.

Erhaltung: Bis auf marginale Ergänzungen, die sich weitgehend auf den architektonischen Rahmen beschränken, hat die auf sechs zusammenhängende Felder ausgedehnte Komposition ihre originale Glassubstanz nahezu vollständig bewahrt. Die rückseitigen Oberflächen zeigen eine stark ausgedünnte, flächig geschlossene Korrosionsschicht. Die extrem reduzierte Bemalung wurde 1988 mit Paraloid gefestigt und in einzelnen Feldern (4a–d) wiederholt 1997 bzw. 2005 nachgesichert. Verschiedentlich finden sich Kaltretuschen über den originalen Konturen mit Ölfarbe bzw. Asphaltlack (4c und d). Vereinzelt rückseitig doublierte Gläser.

Ikonographie, Komposition: Nach jüdischer Sitte wurde Jesus – wie jeder Erstgeborene – dem Herrn im Tempel dargestellt und durch ein Opfer vom Tempeldienst befreit (Lc 2,22–40). Mit der Darbringung Jesu verbunden ist die Begegnung mit dem gerechten Simeon, der in dem Kind den von Gott gesandten Messias erkennt, und die Reinigung Mariens, die nach 3 Mos 12 am vierzigsten Tag nach der Geburt des Kindes erfolgte[474]. Inmitten des hohen gewölbten Tempelraumes mit dem massiven Altarblock im Zentrum empfängt der greise Seher Simeon, der im Spätmittelalter häufig die Stelle des Priesters am Altar eingenommen hat, den Messias mit verhüllten Händen. Ihm gegenüber steht Maria, deren geöffnete Arme die Geste der Präsentation zum Ausdruck bringen. In kleineren Anräumen zu beiden Seiten der zentralen Szene bringen zwei Frauen (eine von ihnen wohl die Prophetin Hanna) das im Lukasevangelium

470 Als unmittelbare Parallele ist hier zunächst die thronende Maria im Katharinenfenster des Erfurter Domchores (n V, 2b) anzuführen, die um 1380/90 gleichfalls von Nürnberger Glasmalern ausgeführt wurde; CVMA DDR I,2, 1983, Abb. 576. Etwas früher oder zeitgleich mit unserem Fenster ist die Skulptur der thronenden Gottesmutter mit Kind aus Pfons, ein Werk Wiener oder Tiroler Provenienz im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck anzusetzen, die möglicherweise ebenfalls Teil einer plastischen Gruppe der Anbetung der Könige gewesen sein könnte; das Szepter, das sie ehemals in der Linken gehalten hatte, ist verloren; vgl. Lothar Schultes, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, II: Gotik, hrsg. von Günter Brucher, München u.a. 2000, S. 358, Nr. 103 und Farbabb. S. 81. Zu weiteren Beispielen s. Gert Ammann, Die Madonna von Pfons mit dem Kruseler, in: Festgabe für Erich Egg zum 65. Geburtstag, Innsbruck 1985, S. 12–23. Zur Entwicklung dieses besonderen Kopfschmucks vgl. Ottilie Rady, Der Kruseler, in: Zs. für historische Waffen- und Kostümkunde NF 1, 1924, S. 131–136.

471 Offiziell wurden die Magier nicht als Heilige verehrt, doch ihr Kult war seitens der Kirche geduldet. Ein auf die drei Könige als Heilige bezogenes Fest hat sich nur in Köln etabliert, wo die 1164 erfolgte Translatio ihrer Reliquien von Mailand nach Köln am 23. Juli gefeiert wird; vgl. LCI, I, 1968, Sp. 539–549 (Adolf Weis). Daher ist es auch

erwähnte Reinigungsopfer, ein Paar Turteltauben oder junge Tauben zum Altar. Im Unterschied zur überwiegenden Mehrzahl großzügig komponierter Fassungen des Themas in der Glasmalerei (Königsfelden, Straßengel, Pollenfeld, Ulm) wird auf das Fest der Reinigung (Mariä Lichtmess) darüber hinaus nicht mit demonstrativ ins Bild gesetzten Kerzen oder Öllampen Bezug genommen.

Bemerkenswert sind die beiden halbrund konsolartig vorkragenden Ausbuchtungen der oben abschließenden waagerechten Etage, die an dieser Stelle – dem vegetabil verzierten Terrain für die heute verlorene nächstfolgende Szene des Fensters (Bethlehemitischer Kindermord oder Flucht nach Ägypten) – seltsam unmotiviert erscheinen. Formal erinnern diese eher an den kanzelartigen Ausguck einer Stadtmauer[475].

Ornament: Rot/grüner Diamantquadergrund mit aufgesetzten gelben Blütenrosetten hinter der Darbringung. Der vegetabile Rankengrund hinter den seitlichen Figuren ist nur mehr in wenigen Spuren in 4d zu erkennen. Das Altartuch ist oben mit einem ausradierten weißen Blattrankendamast, die Verkleidung der Seiten mit gelben bzw. purpurfarbenen Vierblattkaros und eingestreuten komplementären Blütenrosetten verziert.

Im architektonischen Dekor dominiert der breite Architrav mit einem Wechsel von eingebleiten blauen Vierpasskreisen und aus dem Halbton ausradierten konkaven Maßwerkzwickeln. Daneben findet sich wiederum der bekannte Kleeblattfries und die einfach diagonal geteilte Kassettierung flacher Decken. In der oben abschließenden Bodenfläche wiederholt sich nochmals der Blattrankendamast der Altardecke.

Stil, Datierung: Die schlanke Figur der Magd mit den Tauben in 4d lässt sich unmittelbar mit der Marienfigur auf dem Gedächtnisbild des 1370 verstorbenen Magisters Friedrich Mengot in Kloster Heilsbronn, einem Schulwerk aus dem Umkreis des Jakobskirchenaltars, vergleichen (Fig. 126f.)

CVMA T 6946–6949, 6951f., Großdias E 10/017–020, 022f.

5a ARCHITEKTURGEHÄUSE Fig. 125, 131, Abb. 155, 157
H. 92 cm, B. 41 cm.

Erhaltung: Überwiegend originale Glassubstanz. Nur das breite Gesims am unteren Rand und ein Teil der Giebelfüllung des eingestellten kleinen Schreingehäuses sind ergänzt. Letzteres zeigt überdies geringe Spuren von Konturzeichnung (2005 nachgesichert). Mehrere gebrochene Gläser sind rückseitig doubliert.

Komposition, Position: Inmitten eines schräg gestellten, nach vorn in einem großen Rundbogen, seitlich und rückwärtig in schmaleren Bögen geöffneten Tabernakels steht ein kleines schreinartiges Gehäuse mit einem ziegelgedeckten Satteldach[476]. Dessen Stirnseite ist durch einen kräftig profilierten, mit Krabben besetzten Giebel ausgezeichnet und eröffnet ihrerseits einen kleinen, flach gedeckten Kastenraum; die Seitenwände sind durch hohe Blendarkaden geziert.

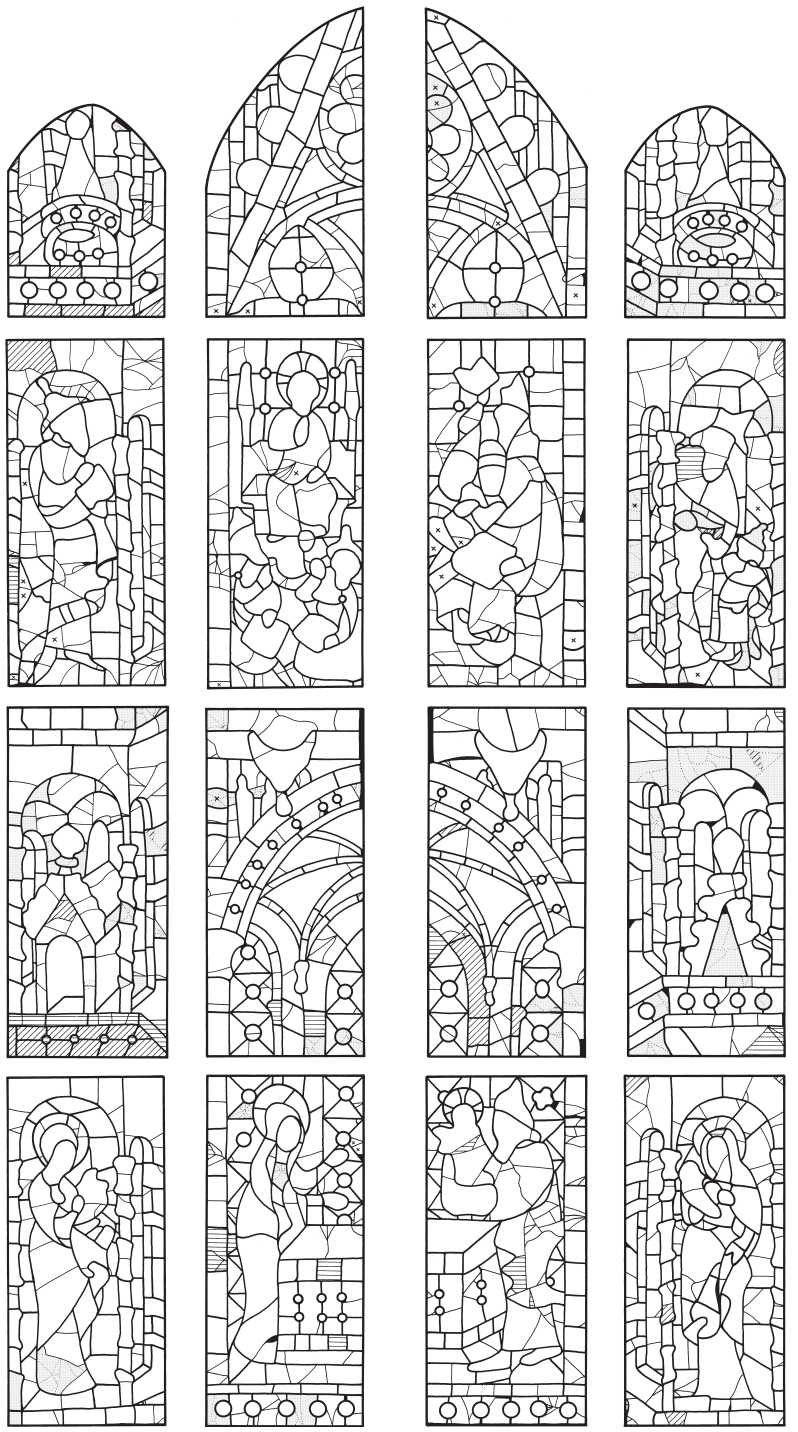


Fig. 131. ES Chor s IX, 4–7a–d. M 1:20

bemerkenswert, dass die Nürnberger Kunst der Zeit die Könige häufig mit Nimbus zeigt, so in der Glasmalerei durchgängig in St. Martha, Markt Erlbach, Mühlhausen/Thüringen und im Annen-Marien-Fenster des Ulmer Münsters. Vgl. hierzu auch den immer noch umfassenden Überblick von Hugo Kehrer, Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst, 2 Bde., Leipzig 1908/09 (Neudruck Hildesheim 1976).

472 CVMA Deutschland X,1, 2002, I, S. 13 (Muster).

473 Vgl. nochmals Anm. 464.

474 Schiller, I, ^{3}1981, S. 100–104.

475 Frenzel 1954, Kat. S. 36, verweist auf motivische Ähnlichkeiten im Erker des Engelschores in St. Sebald und in der I-Initiale der Genesis in der Wenzelsbibel; vgl. Krasa 1971, Abb. 102.

476 Ähnlich ineinandergestellte Kleinarchitekturen begegnen gelegentlich auch in der kleinfigurigen Fenstergruppe des Erfurter Domchores, hier im Abrahamfenster (s III, 9a und d) und im Apostelmartyrienfenster (n IV, 13a und 13d); vgl. CVMA DDR I,2, 1983, Abb. 97 bzw. 481.

Obwohl der vollständig erneuerte untere Abschluss der Scheibe mit dem breiten Gesims heute keinen direkten Anschluss an das Feld 4a besitzt, ist letztlich nicht auszuschließen, dass die Scheibe schon ursprünglich an dieser Stelle in die übergreifende Architekturkomposition eingefügt gewesen war. Doch ebenso gut kann sie einst weiter oben im Fenster ihren angestammten Platz besessen haben. In jedem Fall unterscheidet sie sich von ihrem heutigen Gegenstück in 5d, das dort definitiv nicht seinen originären Platz besetzt.

CVMA T 6950, Großdia E 10/021

5d ARCHITEKTURGEHÄUSE Fig. 125, 131, Abb. 155, 157
H. 91,5 cm, B. 40,5 cm.
Erhaltung: Minimale Ergänzungen in der Kassettendecke, im Rundbogen und im oberen rechten Eck. Überdurchschnittlich zahlreich sind die Reste der ehemaligen Schwarzlotzeichnung (in Teilen nachretuschiert?), darunter besonders bemerkenswert die Schattierung der Rundsäulen in Kreuzschraffur. Zehn, zum Teil größere Doublierungen.
Ikonographie, Komposition: Die im Rahmen gegenüber 5a nahezu identisch gebildete Tabernakelarchitektur umschließt im Inneren eine mit Krabben und Kreuzblume besetzte Turmspitze bzw. einen steilen Wimperg. Der breite, am linken Rand zurückspringende horizontale Architrav wird von einem Balken getragen (ein zweiter Balken ist wohl der falsch verstandenen Reparatur am rechten unteren Eck zum Opfer gefallen). Zusammen mit der in Untersicht wiedergegebenen Kassettendecke ergibt sich kein direkter Anschluss an das Feld 4d darunter, womit die ursprüngliche Position der Scheibe im Fenster weiter oben angenommen werden muss.
Ornament: Im architektonischen Dekor dominiert erneut der breite Architrav mit einem Wechsel von eingebleiten blauen bzw. roten Vierpasskreisen und aus dem Halbton ausradierten konkaven Maßwerkzwickeln. Daneben begegnen auch der einfach aufgemalte Kleeblattfries und die diagonal geteilte Kassettierung flacher Decken.

CVMA T 6953, Großdia E 10/024

6a SCHRIFTGELEHRTER Fig. 125, 131, Abb. 155, 157
H. 91,3 cm, B. 40,5 cm.
Erhaltung: Im Randbereich minimale Ergänzungen und alte Flickstücke. Massive Korrosionsschäden an den Glasoberflächen (partiell abgewitterter Rotüberfang im Mantel). Bis auf minimale Spuren in der rahmenden Architektur Totalverlust der Schwarzlotmalerei; derbe Kaltretuschen im Kopf der Figur[477].
Ikonographie, Komposition: Die im Kontrapost nach rechts gewendete Gestalt eines bärtigen Mannes mit Judenhut und Schriftstück in der Hand passt nicht schlecht zur zentralen Komposition des lehrenden Jesus im Tempel (6/7b/c) und könnte der Figur in der ursprünglichen Konzeption der Szene gleichsam die Rolle eines weiteren hinzukommenden Schriftgelehrten zugedacht haben. Die Deutung indessen steht und fällt mit jener der gegenüberliegenden Darstellung (6d), die sich nicht ohne Weiteres mit dem lehrenden Jesus verbinden lässt (vgl. 6d).
Ornament: Der locker entfaltete Blattrankengrund deckt sich wesentlich mit dem mehrfach im Fenster auftretenden Muster (ähnlich Muster X,59)[478].

CVMA T 6954, Großdias E 10/025f.

6/7b/c DER ZWÖLFJÄHRIGE JESUS IM TEMPEL
Fig. 125, 131, Abb. 155, 157, 160
H./B.: 6b: 92/40, 6c: 91–91,5/40–40,5 cm; 7b: 81(87)/40,5, 7c: 81(87)/41 cm.
Inschriften: Die aufgeschlagenen Buchseiten in den Händen der Schriftgelehrten sind lediglich mit Strichen und Kreisen gefüllt.
Erhaltung: Marginale Reparaturen in allen vier Feldern wurden wesentlich mit Flickstücken aus altem Glas bestritten. Die extrem geschädigte, massiv reduzierte und stellenweise ganz verlorene Schwarzlotbemalung wurde stellenweise nachkonturiert und neu eingebrannt (Zettler?). Daher rühren auch die starken Verformungen der betroffenen Gläser (vor allem in 6c). Die beiden bekrönenden Felder wurden im Zuge der Komprimierung des Fensters um 1500 spitzbogig beschnitten. Die bis 1954 erhaltene einfache Einfassung des Spitzbogens wurde im Zuge der Restaurierung durch Gottfried Frenzel entfernt und ist verloren. Großflächige Festigung der gefährdeten Malereireste mit Paraloid (van Treeck). An einigen wenigen Stellen sind rückseitig flächige Abdeckungen originaler Gläser mit grauer Farbe zu verzeichnen (Frenzel).
Ikonographie, Komposition: Als Jesus zwölf Jahre alt war, nahmen ihn seine Eltern zur Feier des Passahfestes mit nach Jerusalem, wie es alljährlichem Brauch entsprach. Ohne Wissen der Eltern blieb Jesus nach Ende der Festtage in Jerusalem zurück, wo er im Tempel den Lehrern die Heiligen Schriften, die Hauptstücke des Gesetzes und die Sprüche der Propheten auslegte. Erst nach dreitägiger Suche fanden ihn die Eltern im Kreise der Schriftgelehrten, und Jesus kehrte mit ihnen nach Nazareth zurück (Lc 2,41–52). Die Komposition zeigt den Zwölfjährigen in hervorgehobener Position auf einer hohen Kathedra sitzend, die Hand im Redegestus erhoben, im Gespräch mit den Schriftgelehrten, die die Worte mit Eifer in ihren Büchern verfolgen. Was der Szene fehlt und doch beinahe zwingend zur Bildtradition gehört, ist das Elternpaar, Maria und Joseph, die ursprünglich in einem der seitlichen Anräume dargestellt gewesen sein könnten, doch letzte Sicherheit besteht hierin nicht. Wie andererseits der Alte mit dem vornehm gekleideten Knaben an der einen Hand (und einem Messer in der anderen?) in 6d zur Ikonographie der Szene oder überhaupt zum Fenster gehört haben mag, erschließt sich noch weniger (vgl. 6d).
Von Anfang an zugehörig ist der bekrönende, mit Krabben besetzte Giebel in 7b/c, hinter dem sich auch der Teppichgrund der 6. Zeile fortsetzt. Diesem eingeschrieben sind zwei genaste Spitzbögen und ein großer Sechspass. Gerahmt und hinterfangen ist der Giebel von weiteren senkrechten Stützen.
Ornament: Geometrischer Teppichgrund aus roten und blauen Quadraten mit gewirbelten Vierblattfüllungen; an den Schnittpunkten aufgesetzte gelbe Blütenrosetten.

CVMA T 6955f., 6959f., Detail T 6963,
Großdias E 10/ 027f., 031f.

6d EINFÜHRUNG EINES JÜDISCHEN KNABEN IN DEN TEMPEL(?) Fig. 125, 131, Abb. 155, 157
H. 90,5–91,5 cm, B. 40,5 cm.
Erhaltung: Bis auf wenige Ergänzungen und alte Flickstücke originaler Glasbestand. Reste von Bemalung im Rankengrund, in der Tabernakelarchitektur und in den Köpfen. Zahlreiche kleine Doublierungen.
Ikonographie, Komposition: Inmitten des schräggestellten Tabernakelraumes sehen wir einen bärtigen Juden, gekleidet wie die Schriftgelehrten im Tempelinneren, der sich zurückgewen-

det hat und an seiner Hand ein Kind in vornehmer Tracht mit sich führt. Mit roten Beinlingen, einem eng anliegenden, gegürteten, blassvioletten Leibrock, einem gelb-grün gewendeten Umhang und dem charakteristischen Judenhut handelt es sich zweifellos um eine Hauptperson der Gruppe, deren Deutung bislang nicht zweifelsfrei gelungen ist. Aufgrund des an ein Messer gemahnenden Gegenstandes in der Hand des Alten hat FRENZEL die Gruppe mit Abraham und Isaak identifiziert, auf dem Weg zur Opferung Isaaks, die Gott von Abraham gefordert hatte, um dessen Gehorsam und Gottesfürchtigkeit zu prüfen[479]. Ganz abgesehen davon, dass die Bildtradition der Opferung Isaaks stets den dramatischen Moment der Entscheidung ins Zentrum stellt, in dem der Engel des Herrn Abraham in den Arm fällt und das Menschenopfer verhindert[480], wäre ein alttestamentliches Ereignis an dieser Stelle definitiv fehl am Platz. Vorausgesetzt, die Scheibe saß von Anbeginn an dieser Stelle im Kontext der Tempelszene (6b/c), und dafür spricht allein schon die architektonische Rahmenarchitektur[481], dann könnte es sich um die Einführung eines noch unwissenden Knaben in den Tempel zur Unterweisung in die fünf Bücher Mose handeln, die hier dem schriftkundigen, lehrenden Jesusknaben gegenübergestellt worden wäre. Doch auch diese Lesart der Szene muss ohne weitere Anhaltspunkte in apokryphen Textgrundlagen offenbleiben.
Ornament: Blattrankengrund (ähnlich Muster X,59).
CVMA T 6957, Großdia E 10/029

7a TABERNAKEL MIT EINGESCHRIEBENER KEGELSPITZE Fig. 125, 131, Abb. 155
H. 56(87,5) cm, B. 40,3 cm.
Erhaltung: Im Zuge der Komprimierung des Fensters um 1500 wurde das Feld um etwa die halbe Höhe spitzbogig beschnitten. Die bis 1954 erhaltene einfache Einfassung des Spitzbogens wurde im Zuge der Restaurierung entfernt und ist verloren. Sämtliche Ergänzungen sind der derselben Restaurierung zuzuordnen. Vereinzelt rückseitig doublierte Gläser.
Komposition: Über die mutmaßliche ursprüngliche Gestalt des beschnittenen äußeren Tabernakels kann ein Blick auf die Felder 3/4d Aufschluss geben. Der darin seltsam untektonisch eingestellte Ring mit Kegelspitze und abschließender Kreuzblume ist als Turmhelm in Untersicht zu interpretieren und begegnet in ähnlicher Form, wenn auch nicht mit der schneckenartigen Spirale des Turmhelms (die in 7d noch zu erkennen ist), wiederholt in der parlerzeitlichen Glasmalerei Nürnberger Provenienz: vor allem in den Patriarchenfenstern des Erfurter Domchores[482].
Ornament: Blattrankengrund (ähnlich Muster X,59).
CVMA T 6958, Großdias E 10/030

7d TABERNAKEL MIT EINGESCHRIEBENER KEGELSPITZE Fig. 125, 131, Abb. 155
H. 56(87) cm, B. 41 cm.
Erhaltung: Vgl. 7a. Vereinzelte Flickstücke. Im unteren Bereich verstärkt doubliert.
Komposition: Gegenüber 7a gespiegelt.
Ornament: Blattrankengrund (ähnlich Muster X,59).
CVMA T 6961, Großdias E 10/033

477 Vgl. nochmals Anm. 469.
478 Vgl. CVMA DEUTSCHLAND X,1, 2002, I, S. 13 (Muster).
479 FRENZEL 1954, Kat. S. 36.
480 Nicht einmal das szenenreiche Abrahamfenster im Erfurter Domchor kennt eine entsprechende Darstellung Abrahams mit dem Knaben Isaak an der Hand, sondern konzentriert sich auf die Opferszene; vgl. CVMA DDR I,2, 1983, Abb. 96–99, 175.
481 Daher ist auch die vom Verfasser 2007 erwogene ehemalige Zugehörigkeit der Szene zum typologischen Achsenfenster, von dem sich wenige Reste im Geuder-Fenster erhalten haben, nicht aufrechtzuerhalten (vgl. SCHOLZ 2007, S. 70).
482 CVMA DDR I,2, 1983, Abb. 154, 159, 207, 228, 244, 256, 363, 368, 560, 563.

2. DIE NEUVERGLASUNGEN IM ZUGE DER RENOVIERUNG UM 1500 UND 1601

Zur Geschichte der großen Renovierungswelle an den Ostchorfenstern von St. Sebald, die um 1488 mit der Neuverglasung des Volckamer-Fensters (süd VII) begann und mit den Neustiftungen Sebald Schreyers (nord VII, 1493), der Bamberger Bischöfe (nord II, 1501), Kaiser Maximilians I. (I, 1514), der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach (süd II, 1515), des kaiserlichen Rats Melchior Pfinzing (süd III, 1515) und schließlich mit großen Abstand der Patrizierfamilie Imhoff (ehem. NORD VIII, 1601) bis weit in nachmittelalterliche Zeit hinaufreichte, vgl. bereits S. 69–71.

Erhaltung: Gemessen an den Fenstern der ersten Chorverglasung ist der Erhaltungszustand der meisten dürerzeitlichen Fenster als auch der späten Imhoff-Stiftung generell als relativ gut zu bezeichnen. Ausnahmen hiervon bilden das Pfinzing-Fenster (süd III) und das Volckamer-Fenster (süd VII), die durch die Überglasung von 1919/20 und dadurch verursachte Folgeschäden heute in Farbigkeit und Lesbarkeit nachhaltig getrübt erscheinen. Am Markgrafenfenster sind Kontur- und Halbtonmalerei durchgehend etwas gemindert, ohne indessen den guten Gesamteindruck zu beeinträchtigen. Korrosion ist nur an bestimmten braunen Farbgläsern zu beobachten. Das Bleinetz ist – von wenigen Ausnahmen im Markgrafenfenster abgesehen – durchgehend erneuert.

Ikonographie: In der Wahl der Bildprogramme hatten die Neustifter völlig freie Hand. Auch nehmen diese im Unterschied zur Erstverglasung keine Rücksicht mehr auf die verschiedenen liturgischen Orte und Verehrungszonen, in deren Nähe sie sich befinden. Lediglich das Volckamer-Fenster scheint mit einer Reihe von Marienszenen, die mutmaßlich schon in der Erststiftung an diesem Platz zu sehen gewesen waren, den thematischen Anschluss an die benachbarte Zone der Marienverehrung am Marienaltar zu bewahren (vgl. S. 254f.). Im Bamberger Fenster hingegen gilt die spezifische Auswahl der Bistumspatrone, der Patrone des Bamberger Doms wie der Stifterfiguren allein dem Repräsentationsbedürfnis des Bamberger Bischofs. Das gleiche gilt in noch stärkeren Maße für die Neustiftungen des Kaisers, der Markgrafen von Brandenburg und dem Geschlecht der Pfinzing.
Zu Farbigkeit, Ornament, Technik, Stil und Datierung vgl. den Katalog der einzelnen Fenster.

CHORFENSTER I (KAISERFENSTER)

Fig. 21, 132, 134–140, 142f., Abb. 1–18

Lichtes Gesamtmaß: H. ca. 15 m, B. ca. 2,00 m.
Die 40 Rechteckfelder umfassende Gesamtkomposition der Fenster-Neustiftung von 1514 füllt die erste bis zehnte Zeile des vierbahnigen Fensters und reicht mit den abschließenden Rundbogensegmenten des bekrönenden Tonnengewölbes noch in die blankverglaste elfte Zeile hinauf.

Gesamtaufnahmen: CVMA RT 06/038; Montagen: CVMA T 6430–6465, GK-T 1987/1

Die Fensterstiftung Kaiser Maximilians I. ersetzte an dieser zentralen Stelle im Chorscheitel einen schadhaften Vorgänger von 1379, von dem sich die spärlichen Überreste eines mutmaßlich typologischen Bildprogramms im Depotfenster nord IX (dem so genannten Geuder-Fenster) erhalten haben (vgl. S. 177–179).
Über Auftragsvergabe und Preis des Fensters sind wir vergleichsweise gut unterrichtet: Kaiser Maximilian I. wendete sich in einem Schreiben vom 5. Februar 1514 an den Rat der Stadt Nürnberg mit der Bitte, das Fenster seiner Vorläufer in St. Sebald – die Stiftung König Wenzels (1379) – durch Vermittlung seines Rats Melchior Pfinzing neu machen zu lassen: *Nachdem unser vorfarn am reich, Romischer Kaiser und khonig, got zu lob ein venster in sant Sebolt khirchen zu Nuremberg vor verschiner zeit machen haben lassen, das aber durch alter etwas zerprochen und schadhaft worden sein soll; dieweil wir nun genaigt sein, die gedechtnus unser und derselben vorfarn zu meren und aufzuhalten, haben wir uns furgenommen, bemelt venster wiederumb machen zu lassen* [...]. *Geben in unser stat Rottenburg am Yn am funften tag des monatz februarii anno etc. im 1514* (Reg. Nr. 13). Die veranschlagten Kosten von 200 Gulden sollten vom Rat der Stadt vorgestreckt und später von der Stadtsteuer wieder einbehalten werden[483]. Bei der Schlussabrechnung erhielt die Glasmalerwerkstatt 140 Gulden, sodass der Restbetrag von 60 Gulden vielleicht direkt an den entwerfenden Künstler bezahlt wurde (vgl. Reg. Nr. 17).

Bibliographie: Sandrart, I, 1675, S. 231 (Erwähnung als Werk Veit Hirsvogels nach Neudörfer 1547); Carbach 1733, S. 8 (würdigt das Fenster zum Gedächtnis des Kaisers und überliefert die Inschrift mit falschem Datum 1515); Würfel 1766, S. 21 (wie Carbach); Murr 1778, S. 45, bzw. ²1801, S. 70 (dito); Murr 1787, S. 54 (dito); Roth 1808, S. 254 (Erwähnung des Fensters als Werk Veit Hirsvogels); Mayer 1831, S. 36 (überliefert die damalige umgekehrte Versetzung der Stifterbilder; bemerkt die sehr gute Erhaltung des von Heideloff restaurierten Fensters); Waagen 1843, S. 225 (betont die Hauptrolle der Figuren, »welche gewiß zum Besten gehören, was in dieser Art von alter Glasmalerei vorhanden ist«); Rettberg 1846, S. 138 (Kurzbeschreibung); Rettberg 1854, S. 137 (erwähnt das Fenster als eines der Hauptwerke Veit Hirsvogels d.Ä.); N.N., Die Pflege der Glasmalerei und ihre Wiedererweckung in Nürnberg, in: Album des literarischen Vereins in Nürnberg 1860, S. 248 (Erwähnung als Beispiel der Vorliebe für Wappendarstellungen in der Glasmalerei); Baader, I, 1860, S. 36, und II, 1862 (nennt die näheren Umstände der Neustiftung um die Summe von 200 Gulden, die Melchior Pfinzing zur Bezahlung des Fensters aus der einbehaltenen Stadtsteuer ausgehändigt werden sollten); Lochner 1873, Übersichtstafel St. Sebald Nr. 24 und S. 93 (Zuschreibung an Veit Hirsvogel 1514); Lochner 1875, S. 147 (Neudörfers 1547 niedergeschriebene Zuweisung des Fensters an Veit Hirsvogel d.Ä.); Thausing 1876, S. 374, bzw. ²1884, II, S. 120 (»es bleibt fraglich, ob Dürer auch dazu [zum Kaiserfenster] die Entwürfe geliefert hat«); Detzel 1885, S. 53f. (bewertet die künstlerische Qualität des Fensters ebenso wie die des Markgrafenfensters als minderwertig gegenüber den Fenstern der Erstverglasung); Oidtmann 1907, S. 41f. (Zuschreibung an die nämlichen Künstler wie beim Bamberger Fenster [Wolfgang Katzheimer und Veit Hirsvogel]; gibt eine kurze, aber detaillierte Beschreibung; »die nüchternen Formen der eigenartigen Steinarchitektur wirken nicht besonders günstig«); Schinnerer 1909/10, S. 327f. (kommentiert den Briefwechsel zum kaiserlichen Auftrag und gibt eine kurze Beschreibung); Bock 1909, S. 401–403 (Erstpublikation der verworfenen Berliner Entwurfsteile für das Kaiserfenster; vermutet, dass die Änderungen im ausgeführten Fenster auf das Eingreifen Dürers zurückzuführen sind); Hoffmann 1912, S. 182–184 (»1514 von Veit Hirschvogel gemalt«; gibt eine Auflistung des Dargestellten); Schmitz 1913, I, S. 149 (betont die »Überlegenheit in der monumentalen Gestaltung der Figuren […] gegenüber der flüchtig dekorativen, unarchitektonischen Zeichnung Kulmbachs« und gibt die künstlerische Oberleitung für das Fenster Dürer); Fischer 1914, S. 135f. (vermutet in Hans von Kulmbach den Entwerfer); Röttinger 1927, S. 12 (Erwähnung der verworfenen Entwürfe in Berlin); Sherrill 1927, S. 164f. (zählt das Fenster zu den besten und fühlt sich angesichts der dominanten Stifterporträts und Wappen an zeitgleiche Fenster in Flandern erinnert); Schilling 1929, S. 30f., Nr. 30 (behandelt Kulmbachs verworfene Entwürfe im Vergleich zum ausgeführten Fenster); Winkler 1929, S. 33, 40 (Erwähnung der verworfenen Entwürfe in Berlin, Göttingen und Haarlem); Stadler 1936, S. 32–34 (rekonstruiert die korrekte Versetzung der Felder und charakterisiert die Fortschritte im Aufbau des ausgeführten Fensters; bemerkt motivische Bezüge zur Ehrenpforte); Fischer ²1937, S. 145f. (wie 1914); Lutze 1939, S. 42 (Erwähnung als Werk Veit Hirsvogels nach Entwurf Hans von Kulmbachs); Winkler 1942, S. 31 und S. 78f., Nr. 77–80 (bezeichnet die Entwürfe als »entzückend leichte und schmucke Schöpfungen«; sieht im ausgeführten Fenster »die radikalere Neufassung des Markgrafenfensters« vorbereitet); Winkler 1959, S. 75f. (wesentlich wie 1942); Knappe 1960, S. 186 (konstatiert wesentliche Unterschiede im Figurenstil zwischen Kaiser- und Markgrafenfenster); Frenzel 1961,



Fig. 132. Kaiserfenster. Chor I, 1–11a–d (Montage). Hirsvogel-Werkstatt, 1514.

S. 34, 58 (sieht in Kulmbachs Entwürfen lediglich erste Orientierungsskizzen); Gottfried Frenzel, in: Kat. Ausst. Nürnberg 1961, S. 116f., Nr. 187 (Beschreibung des Fensters und Mitteilung der wesentlichen Fakten; schreibt die Ausführung ohne weitere Begründung den Hirsvogel-Söhnen Hans d.J. und Veit d.J. zu); Karl-Adolf Knappe, Rez. von Kat. Ausst. Nürnberg 1961, in: ZfKG 24, 1961, S. 250–260, hier S. 253 (Erwähnung als eines der höchst bedeutsamen Werke für die Geschichte der Glasmalerei; vermutet hinter den »mächtigen, großformig komponierten Gestalten« des Fensters Augsburger Visierungen); Knappe 1961, passim (mehrfache Erwähnung); Kurzinventar 1961, S. 136f. (»nach Entwurf wohl von Albrecht Dürer«; Auflistung der Scheiben); Karl-Adolf Knappe, in: Oettinger/Knappe 1963, S. 72, Anm. 396, 435 (spricht von dem neuen übergreifenden Gerüst im Sinne der Renaissance, das im Kaiserfenster Gestalt angenommen hat); Holl 1972, S. 44–47 (beschreibt Kulmbachs nicht umgesetzten Entwurf in Berlin und listet die Darstellungen im ausgeführten Fenster auf; behandelt das Fenster als Werk Kulmbachs); Knappe 1973, S. 78f. (betont die hohe Modernität des Fensters gemessen etwa am jüngeren Kaiserfenster in St. Gommarus im belgischen Lier); Stromer 1979, S. 82 (Erwähnung als Ersatz für die Fensterstiftung König Wenzels); Kurzinventar ^{2}1979/82, S. 140 (wie 1961); Butts 1985, S. 124f. (behandelt die zeichnerischen Merkmale von Kulmbachs Entwürfen); Scholz 1991, S. 150–154 (bringt die Kerndaten zur Neustiftung; betont die Monumentalität und die gewagte Untersicht der Figuren, die gegenüber den ersten, noch spätgotisch anmutenden Entwürfen Kulmbachs nur durch das redaktionelle Eingreifen Dürers zu erklären sind; charakterisiert die hohe technische Perfektion der Ausführung durch den Glasmaler); Peter Strieder, Rez. von Scholz 1991, in: Kunstchronik 46, 1993, S. 732–741, hier S. 736 (Resümee); Scholz 1995, S. 29–32 (wesentlich wie 1991 mit Konzentration auf die Entwicklung des monumentalen Renaissancefensters und den Anteil der Entwerfer an den Vorlagen); Scholz 1998, S. 163–166 (Zusammenfassung von 1995); Scholz 2000, S. 31 (Kurzfassung von 1998); Barbara Butts, in: Ausst. Kat. Los Angeles/Saint Louis 2000, S. 156–159, Nr. 49 (ausführliche Diskussion des Forschungsstands zu Kulmbachs Entwürfen und zum ausgeführten Fenster); Scholz 2004 und ^{2}2009, S. 21f. (resümiert die Modalitäten der Auftragsvergabe und charakterisiert kurz den Aufbau des Fensters); Butts 2006, S. 148–150, 185–187, Nr. 82–87 (behandelt die Entwürfe im Kontext des Œuvre-Verzeichnisses der Zeichnungen Kulmbachs); Weilandt 2007, S. 351f. (behandelt die ausgesuchte Ikonographie der Entwürfe im Vergleich zum ausgeführten Fenster, die auf den Bestimmungsort St. Sebald und dessen Nutzung keine Rücksicht nimmt, sondern vielmehr der Selbstdarstellung des Kaisers und dem Ruhm des Habsburgerreiches diente); Scholz 2007, S. 26–31 (inhaltlich wie 1995); Gasior 2012, S. 182f. (nimmt wiederholt Bezug auf das Kaiserfenster, dessen Gesamtkomposition als vorbildliche Lösung für das benachbarte Markgrafenfenster behandelt wird); Emmanuelle Brugerolles und Camille Debrabant, in: Kat. Ausst. Paris 2012, S. 96 (Darstellung der Zusammenhänge nach Scholz 1995).

Erhaltung: Verglichen mit den durch Überglasung oder gravierende Verluste an Malerei geschädigten übrigen Fenstern der großen Renovierungsphase um 1500 ist der Erhaltungszustand beim Kaiserfenster – ähnlich allein dem Bamberger Fenster – als ausgesprochen gut zu bezeichnen. Geringfügige Ergänzungen, teils bereits aus nachmittelalterlicher Zeit, teils aus jüngeren Instandsetzungsmaßnahmen (Frenzel 1954/55 und van Treeck 1987), umfassen weit weniger als 5% der Fensterfläche und beschränken sich zudem in erster Linie auf die peripheren Bereiche der Bildarchitektur und des ornamentalen Hintergrunds. Von Reparaturen am stärksten betroffen sind die beiden unteren Zeilen mit den tragenden Säulen und der komplett erneuerten Blankverglasung in Rundscheibenverbleiung mit Echtantikglas sowie die nach oben abschließende Tonnenwölbung. Figuren und Wappen besitzen demgegenüber fast durchgängig originale Glassubstanz, wenngleich die Bemalung in einzelnen Scheiben durch Konturverluste und Halbtonabrieb ersichtlich gemindert ist. Dies gilt nahezu überall für den hinterlegten grisaillefarbenen, in lichtem Wasserton schablonierten Damastgrund, aber auch für den flächenfüllenden Rankendekor der Wappenschilde. Bei den Figuren sind die Verluste der Gewandzeichnung und Faltenmodellierung (wiederum in Kontur und Halbton) insbesondere bei den Heiligen Andreas, Leopold und Jakobus sehr massiv, während vor allem die Stifterfiguren der kaiserlichen Familie trotz abgewaschener Partien noch ein erstaunlich intaktes Bild vermitteln. Die Farbgläser zeigen kaum substanzielle Korrosion (mit Ausnahme der stellenweise manganbedingten Verbräunung in den Grüngläsern der Bildarchitektur), doch über die gesamte Fensterfläche zahlreiche Kratzer und vereinzelt helle Beläge (»Wasserstein«). Das originale(?) Bleinetz wurde im Zuge der großen Nachkriegsrestaurierung 1954 durch die Werkstatt Frenzel vollständig erneuert; dabei wurden mehrfach gesprungene und ehedem durch Notbleie gesicherte Gläser rückseitig doubliert. Bei der letzten Restaurierung 1987 in der Münchner Werkstatt Gustav van Treeck wurden die Butzen der beiden unteren Zei-

len durch größere Rundscheiben ersetzt und ästhetisch unbefriedigende Reparaturen in der Sockelarchitektur gegen Neuschöpfungen ausgewechselt; auch die abschließenden Zinnen der 11. Zeile wurden 1987 neu angefertigt. Neben der Beseitigung störender Krustenbeläge, gelegentlichen Sprungklebungen und der Malschichtsicherung mit Paraloid, die allerdings nur sehr punktuell erfolgte, beschränkten sich die Maßnahmen auf weitere ästhetische Eingriffe wie das Schmälern der Notbleie zur Verbesserung der Gesamtwirkung.

Ikonographisches Programm, Komposition: Die Ikonographie des Kaiserfensters folgt dem erklärten Ziel, dem *Gedechtnus* des Kaisers, seiner Sorge um den persönlichen Nachruhm, ein monumentales Zeugnis zu schaffen. Der repräsentative Anspruch der Fensterstiftung kommt in der ebenbürtigen Darstellung der kaiserlichen Stifterfamilie – Maximilian I. und seine bereits 1482 verstorbene Gemahlin Maria von Burgund (6b/c), ferner deren 1506 verstorbener ältester Sohn Philipp (der Schöne) und dessen Gemahlin Johanna von Spanien (die Wahnsinnige) (5b/c) – im Kreise bevorzugter Schutzpatrone des Hauses Habsburg und des Kaisers – Jakobus, Andreas, Leopold und Georg – zum Ausdruck, wobei die Auswahl der Stifterporträts als politische Demonstration des habsburgischen Erbes in Burgund, den Niederlanden, insbesondere aber in Spanien, dem »edelsten Beutestück« der kaiserlichen Heiratspolitik, verstanden werden muss. Dem entspricht auch die dominante Wiedergabe der 16 Wappen der österreichischen Länder, dem burgundischen, spanischen und böhmisch-ungarischen Erbe:
4a. Königreich León, b. Grafschaft Granada, c. Königreich Neapel, d. Königreich Sizilien; 5a. vereintes Wappen Kastilien/León/Granada/Österreich/Bourbon/Burgund; d. vereintes Wappen Kastilien/León/Aragón/Sizilien/Granada; 6a. doppelköpfiger Reichsadler mit Brustschild Österreich/Burgund, d. vereintes Wappen der Herzogtümer Burgund und Österreich; 7a. Königreich Ungarn, d. Herzogtum Kärnten; 8a. Königreich Dalmatien, d. Grafschaft Tirol; 9a. Königreich Kroatien, b. Herzogtum Österreich, c. Herzogtum Steiermark, d. Herzogtum Brabant.
Ein erster Gesamtentwurf des Hans Süß von Kulmbach war verworfen worden, vermutlich weil er den Ansprüchen des Kaisers an eine zeitgemäße Stiftung nicht gerecht wurde, d.h. aus künstlerischer Sicht nicht mehr zu überzeugen vermochte. Dieser Umstand ist nicht ohne Interesse, denn inhaltlich zeigt der Entwurf eine gewisse Nähe zu der eineinhalb Jahre zuvor ausgeführten Kaisersstiftung im Hochchor des Freiburger Münsters[484]. Die heute in fünf Teile zerschnittene Visierung kann freilich nur ein Teil der ursprünglichen Konzeption sein. Die vier im Kupferstichkabinett in Berlin aufbewahrten Blätter[485] einschließlich der nach Kriegsende verschollenen, heute im Puschkin Museum in Moskau verwahrten Teile der ehemaligen Sammlung Koenigs, Rotterdam[486], umfassen zusammen noch 16 separat gerahmte, additiv neben- und übereinandergestellte Felder mit sechs stehenden Patronen des Hauses Habsburg – den heiligen Bischöfen Ulrich, Poppo und Otto von Friesland(?), Kaiser Karl d. Gr. und den weiblichen Heiligen Elisabeth und Walpurga – sowie zehn Wappenhaltern mit den Schilden der kaiserlichen Erblande (WK. 77–80; Fig. 133). Da im Entwurf sechs der später ausgeführten Wappen fehlen, darunter der kaiserliche Schild und die Stammlande Österreich, muss inklusive Architekturabschluss mit mindestens drei verlorenen Fensterzeilen gerechnet werden. Umgekehrt wurden die Wappen der Königreiche Böhmen und Bosnien, des Herzogtums Krain und der Grafschaft Elsass im ausgeführten Fenster weggelassen, was auf größere Abstimmungsprobleme im Entstehungsprozess hindeutet.
Doch abgesehen von den genannten inhaltlichen Modifikationen ist es in erster Linie die veränderte, in der deutschen Glasmalerei völlig neuartige Gesamtkonzeption, die einen entscheidenden Schritt über das erste Entwurfsstadium hinausführt und für das wir einen zweiten richtungsweisenden Entwurf, mindestens aber das korrigierende Eingreifen Albrecht Dürers voraussetzen müssen[487]. Das ausgeführte Fenster verzichtet auf die altertümlichen Astwerkrahmen in jedem der einzelnen Felder und setzt stattdessen Zeile für Zeile ein horizontal durchlaufendes, kräftig profiliertes Gebälk. Gestützt auf seitliche Pfeiler mit eingestellten ionischen Säulen und vorgeblendeten Wappenschilden entstand ein schlichter Skelettbau mit abschließender Tonnenwölbung, der das funktionale Gerüst der Fensterteilung in Pfosten und Quereisen widerspiegelt. In den offenen Geschossen erscheinen im Zentrum, über einer Sockelzone mit der vierzeiligen Stifterinschrift, die stehenden Figurenpaare der Stifterfamilie und Heiligen, gerahmt durch die

483 Tatsächlich musste Melchior Pfinzing die Summe vorstrecken, die ihm erst 1519 aus der Stadtsteuer zurückerstattet wurde (s. Reg. Nr. 19); vgl. Knappe 1973, S. 79, und Weilandt 2007, S. 350 und Anm. 22.
484 Vgl. Scholz 1998, S. 396–398; zu Freiburg zuletzt Becksmann 2010, I, S. 420–429.
485 Berlin, SMB, Kupferstichkabinett, KdZ 4278–4280, 4716; vgl. Bock 1909, S. 401–403.
486 Albert J. Elen, Missing Old Master Drawings from the Franz Koenigs Collection, Claimed by the State of The Netherlands, Den Haag 1989, S. 144, Nr. 239* und 240*; vgl. Kat. Ausst. Los Angeles/Saint Louis 2000, S. 158, Fig. 41.
487 Hierzu ausführlich Scholz 1995, S. 29–32.



Fig. 133. Erstentwurf zum Kaiserfenster (Montage). Berlin, SMB, Kupferstichkabinett, Inv, Nr. KdZ 4280, und Moskau, Puschkin Museum (Felder 3d und 4d). Hans von Kulmbach, 1514 (WK. 77–80).

Wappen der Habsburger Monarchie. Die Wappenhalter wurden ersatzlos gestrichen, um dafür den gekrönten Schilden jeweils die ganze Feldgröße zumessen zu können. Freilich geht das ausgeführte Fenster nicht nur in der übergreifenden Bildarchitektur neue Wege, sondern verleiht den Figuren in gewagter Untersicht und der dadurch bedingten optischen Überschneidung der Gesimse eine plastische Wucht, die den Rahmen der einzelnen Bildfelder zu sprengen droht.

Farbigkeit: Ungeachtet des durchgehenden grisaillefarbigen Damastgrundes und der blassgrünen Rahmenarchitektur steht das Kaiserfenster hinsichtlich seiner Farbwirkung dem über ein Jahrzehnt älteren Bamberger Fenster näher als den wenig späteren Stiftungen der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach und der Patrizierfamilie Pfinzing. Dies ist vor allem der Buntfarbigkeit der voluminösen Figuren und den überdimensionalen Wappen geschuldet, neben denen die lichteren Töne der Umgebung buchstäblich in den Hintergrund treten.

Ornament: Die ornamentalen Bestandteile des Kaiserfensters beschränken sich neben dem vielfach durch Korrosion der Halbtonlasuren verminderten oder ganz verlorenen filigranen Rankendekor der Wappenschilde auf den durchlaufenden lichten Damastgrund (Muster X,75) sowie diverse Stoffmuster in den prunkvollen Gewändern der kaiserlichen Familie (Muster X,74), von denen nur das Brokatmuster im Kleid Johannas (5c) bereits aus früheren Werken der Hirsvogel-Werkstatt bekannt war, hier etwa im Mantel des Kaisers Heinrich im Bamberger Fenster Verwendung fand (Muster X,73).

Technik: Die maltechnische Durchführung zeugt in allen Teilen von einem erstaunlichen Gleichmaß an Sorgfalt: Figuren, Wappen und Architekturteile, Gewänder, Rüstungen und Köpfe zeigen den lockeren und kalligraphischen Duktus des gemeinsamen Werkstattstils der Hirsvogel-Werkstatt mit einer Sicherheit und technischen Beherrschung vorgetragen, die ihresgleichen suchen. Durch den gezielten Einsatz von Halbton- und Eisenrotlasuren, differenziert ausgewischten

488 Zunächst war das Kaiserfenster, meist auf dem Umweg über das anschließend ausgeführte Markgrafenfenster, noch vorwiegend mit Kulmbach allein verknüpft worden (s. Bibliographie). Schinnerer 1909/10, S. 327f., Bock 1909, S. 403, und Schmitz 1913, I, S. 149, geben dagegen die künstlerische Oberleitung Dürer, ebenso bereits Thausing ^{2}1884, II, S. 120. Schilling 1929, S. 30f., Nr. 30, Stadler 1936, S. 32f., Winkler 1942, S. 31, Nr. 77–80, und ders. 1959, S. 75f., betrachten indessen auch die Veränderungen im ausgeführten Kaiserfenster als eigenständige Leistung Kulmbachs; ebenso Frenzel 1961, S. 36, und Gottfried Frenzel, in: Kat. Ausst. Nürnberg 1961, S. 116f., Nr. 187. Ernsthafte Bedenken daran äußerte erstmals Knappe 1960, S. 186, in seiner Rezension von Winklers Kulmbach-Buch. Für »die gegenüber dem Markgrafenfenster viel wuchtigeren Figuren« vermutet er »Augsburger Einfluss«, ein Hinweis, der wohl in der Sache zu weit abschweift. Der Gedanke berührt freilich – mit Blick auf die Beteiligung Augsburger Vorzeichner an den kaiserlichen Großaufträgen der Zeit: Ehrenpforte, Triumphwagen und Gebetbuch – doch ein Stück Wahrheit. Ursula Knappe 1973, S. 79, vermutet mindestens eine redaktionelle Beteiligung Dürers, ebenso in jüngerer Zeit Scholz 1991, S. 151–153, und später (siehe Bibliographie S. 200).

489 Dies verdeutlicht auch der Vergleich mit der nur zwei Jahre älteren Kaiserstiftung im Hochchor des Freiburger Münsters, einer Gemeinschaftsarbeit der Freiburger Glasmaler Hans von Ropstein, Jakob Wechtlin und Dietrich Fladenbacher, in der die Patrone des Hauses Habsburg ebenfalls noch in recht konventionellen Kastenräumen angesiedelt sind; vgl. Becksmann 2010, I, S. 410–429.

490 Rupprich 1956, S. 77f., Nr. 25.

491 Ebenda S. 77, Nr. 24.

Lichtern und der Modulation der Strichstärken von Kontur und Binnenzeichnung wird – ungeachtet der ausgeprägten Linienkultur in den Köpfen und Rüstungen – ein hohes Maß an malerischer Wirkung erzielt. Die charakteristischen Merkmale der holzschnittartigen Zeichnung mit überwiegend parallelen Schraffuren waren im Atelier des Stadtglasers Veit Hirsvogel bereits seit 1510/11 geläufig, wurden jedoch bis zum Kaiserfenster kaum irgendwo in einer vergleichbaren Perfektion vor Augen geführt. Zu den technischen Besonderheiten zählt der ausgiebige Einsatz von Ausschliff aus dem roten, in seltenen Fällen auch grünen Überfangglas: wiederholt in den Wappen, doch ungewöhnlich großflächig im königlichen Mantel der Gemahlin Maximilians und in der Fahne des Hl. Georg.

Stil, Datierung: Das Sebalder Kaiserfenster zählt ohne Frage zu den prominentesten Aufträgen dürerzeitlicher Glasmalerei und ist zudem eines der unbestrittenen Hauptwerke monumentalen Stils in Nürnberg. Obwohl die bereits erwähnten nicht realisierten Entwurfszeichnungen Hans von Kulmbachs (Fig. 133) eine Beteiligung des Künstlers an der Auftragsabwicklung in einem frühen Stadium belegen, deutet wenig darauf hin, ihm allein die radikale Wandlung von der verworfenen spätgotischen Gestaltung hin zu jener aufregenden Neukonzeption im ausgeführten Fenster zuzutrauen. Heute ist sich die Forschung weitgehend einig darin, dass die künstlerische Oberleitung für das Kaiserfenster nur bei Dürer selbst gelegen haben kann[488]. In der Frage nach Dürers Gesamtverantwortung ist eine Spur mit der häufig bemerkten Anlehnung einzelner Motive an den Holzschnittauftrag der Ehrenpforte Kaiser Maximilians auch bereits gewiesen. Entscheidender ist jedoch die wuchtige Gestaltung der in Untersicht gegebenen Stifter- und Heiligenfiguren. Ohne Dürers vermittelndes Eingreifen ist der Sprung von Kulmbachs offenbar unerwünschtem, noch ganz dem traditionellen Kanon verpflichteten Gesamtentwurf zum ausgeführten Fenster schwer vorstellbar[489]. Dürer selbst spricht in einem Brief an Christoph Kress, Ende Juli 1515 datiert, von vielen verschiedenen Entwürfen, die er im Auftrag des Kaisers gefertigt habe, und zu diesen muss eben auch die Redaktion der kaiserlichen Fensterstiftung gerechnet werden: *Item wist awch, das jch k(eiserlicher) M(ajeste)t awsserhalb des Trympfs sunst vill mencherley fisyrung gemacht hab …*[490]. Auch das schriftliche Ersuchen des Kaisers um die Befreiung des Künstlers von der Stadtsteuer trägt diesem Umstand Rechnung: Der Brief betont den Fleiß, den Dürer in allen Entwürfen für den Kaiser habe walten lassen, und das Anerbieten, dies auch in Zukunft in jedem Falle zu tun[491].



Fig. 134. Kaiserfenster. Chor I, 4–8a–d (Ausschnitt aus Fig. 127).

Die Beziehungen Maximilians zur Nürnberger Kunst hatten überhaupt erst mit seinem (letzten) Aufenthalt in der freien Reichsstadt vom 4. bis 15. Februar 1512 und seiner Begegnung mit Albrecht Dürer begonnen, dem er danach die wichtigsten seiner Aufträge anvertraute: »Was in Nürnberg für Maximilian geschaffen wurde, ging durchwegs durch Dürers Hand. Auch dort wo der Meister die Ausführung seinen Gesellen oder Schülern übertrug, hat er als ordnender Geist gewaltet«[492]. Vermutlich vollzog sich die Abwicklung der einzelnen Entwurfsstadien ähnlich wie beim Tucher-Epitaph von 1513, wo die grundlegende Ideenskizze gleichfalls von Dürer stammte. Erst die Anfertigung reingezeichneter Vorlagen (oder Kartons?) war dann gegebenenfalls Hans von Kulmbach vorbehalten worden, wobei nur vereinzelte Kopftypen – die Heiligen Georg, Andreas und Jakobus – überhaupt auf seine weitere Beteiligung am Kaiserfenster hindeuten. Angesichts der Bedeutung einer kaiserlichen Stiftung würde man zumindest für die Stifterporträts detaillierte Kartonzeichnungen erwarten dürfen, doch nicht einmal das Herrscherbildnis Maximilians in Rüstung und Krönungsmantel geht über eine recht allgemeine, in zahlreichen Porträts der Zeit kolportierte Ähnlichkeit hinaus.

Die außergewöhnliche Qualität des ausgeführten Fensters verrät indessen einen Glasmaler von überdurchschnittlichem Niveau. Dass dieser unter den hauptamtlichen Mitarbeitern der Werkstatt des Nürnberger Stadtglasers Veit Hirsvogel d.Ä. zu suchen ist, das beweist neben dem Augenschein, d.h. den maltechnischen Charakteristika und zahlreichen Querbezügen zum umfangreichen Œuvre des nahezu monopolartigen Betriebs, auch die zeitgenössische Nachricht des Nürnberger Schreibmeisters Johann Neudörfer, die besagt, dass »Meister Veit [Hirsvogel] seines Glasmalens sehr fleissig und berühmt gewest, wie dann die vier grossen Kirchenfenster hinter St. Sebalds Chor mit dem Kaiserlichen, Bischöflichen, Wappen, wie auch dem Markgräfischen und Pfinzingischem, genugsam anzaigen, die er anno 1515 gemacht hat«[493].

Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä., nach Vorlagen von Albrecht Dürer und Hans von Kulmbach, 1514 datiert.

Vorbemerkung zum Katalog: Die Bestandsuntersuchung des Kaiserfensters erfolgte im Februar 2011 in situ mit dem Hubsteiger. Für den Tafelteil wurde auf die Aufnahmen von Rafael Toussaint zurückgegriffen, die im Anschluss an die Restaurierung des Fensters im Dezember 1987 in der Werkstatt G. van Treeck in München für das CVMA entstanden sind.

1–2a–d SUBSTRUKTION MIT TRAGENDEN SÄULEN Fig. 132, 135

H./B.: jeweils ca. 105/39 cm.

Erhaltung: Überwiegend erneuert. Reste originaler Glassubstanz finden sich vorzugsweise in den tragenden Säulen, einschließlich der Postamente und Kapitelle, während die untere Sockelplatte und das oben abschließende Gesims zum Teil erst in jüngster Zeit durch die Werkstatt van Treeck rekonstruktiv ergänzt worden sind. Auch die Butzen imitierende Rundscheibenverglasung dazwischen wurde 1987 durch eine Neuschöpfung mit etwas größeren Rundscheiben komplett ersetzt.

Komposition: Die eigenartig fragile, auf zwei Zeilen ausgedehnte Substruktion mit vier schlanken Säulen unterhalb der geschlossen massiven, die Inschrift tragenden Sockelzone vermag formal, als logischer unterer Abschluss des hoch aufragenden Architekturskeletts, so wenig zu überzeugen, dass Zweifel an ihrer Ursprünglichkeit bestehen. Denkbar, dass die Gesamtkomposition des Kaiserfensters gegenüber dem benachbarten, ein Jahr später vollendeten neunzeiligen Markgrafenfenster nachträglich um zwei auf zehn Zeilen »angehoben« wurde, um die Hierarchie der Neustiftungen wieder herzustellen. Nicht auszuschließen ist aber auch die Möglichkeit, dass man durch diese Notlösung vermeiden wollte, dass die Fensterinschrift durch den unterhalb des Fensters platzierten Petersaltar verdeckt wurde.

Fotos Werkstatt G. van Treeck 1987

3a–d STIFTERINSCHRIFT Fig. 21, 132, 135, Abb. 1

H./B.: jeweils 105/39,5 cm.

Inschrift: Die Stifterinschrift in humanistischer Kapitalis erstreckt sich auf einer breiten Schriftrolle über vier Zeilen und alle vier Felder: M*AXI/MILIAN/VS . CRIS/*[TIA]*NOR(UM) // IMP(ERATOR) · AC / · SEPTEM / REGNOR(UM) / REX · HE // RESQ(UE) · / ARCHID(UX) · / AVS(TRIAE) · PLV/ RI[MR]V(M) // EVRO(PAE) · / PROVI(NCIARUM) PR/ INC(EPS) · POT/E(NTISSIMUS) ·F·F ·*

In den Rundbogennischen hinter der Schriftrolle die Jahrzahl: *M / CCCCC / X / IIII.*

Erhaltung: Die Stifterinschrift ist durch geringfügige neutrale Ergänzungen nur unwesentlich gestört. In den annähernd quadratisch zugeschnittenen Glastafeln fallen die Sprungbleie indessen deutlicher ins Gewicht; ein vereinzeltes rückseitig doubliertes Stück in 3c.

Komposition: Die über alle vier Bahnen angelegte eigentliche

492 Baldass 1923, S. 26f.
493 Lochner 1875, S. 147.
494 Gall 1977, S. 168.
495 Gall 1977, S. 165, 423. Eine geradezu inflationäre Vorliebe für das Motiv ist im Stammbaum Maximilians in der Ehrenpforte zu beobachten, wo Granatäpfel nicht nur als Attribut nahezu allen Verwandten der oberen Hälfte in die Hand gelegt wurden, sondern auch als Fruchtstände entlang des gesamten weitverzweigten Astes eingestreut erscheinen; vgl. Schauerte 2001, Abb. S. 378f.

Sockelzone besteht aus einer massiven, unten und oben mit Zinnen bewehrten Wand, darin eine von umlaufenden Rundstabprofilen gerahmte querrechteckige Vertiefung mit eingestellten flankierenden Säulen und vier rundbogig geschlossenen Blendarkaden. Vor dieser architektonisch strukturierten Wand erstreckt sich über alle vier Lanzetten die breite, auf beiden Seiten eingerollte Schriftrolle mit der Stifterinschrift.

CVMA T 6430–6433

4a WAPPEN DES KÖNIGREICHS LEÓN

Fig. 134f., Abb. 1, 3

H. 104 cm, B. 39,5 cm.
Inschrift: Auf dem das Wappen tragenden Gebälk in gotischer Minuskel: · *Legion* ·
Erhaltung: Bis auf zwei kleine Ergänzungen im linken oberen Eck originale Glassubstanz. Transparenzminderung durch Krusten im Wappenbild. Halbton im Damastgrund flächig abgewaschen. Fünf stark gesprungene größere Stücke.
Ikonographie, Komposition: Das gekrönte Wappen des Königreichs León zeigt in Silber einen purpurnen, goldgekrönten und -bewehrten steigenden Löwen. Das Wappen León kommt von 1503 bis 1836 in österreichischen Wappensuiten vor[494].

CVMA T 6434

4b WAPPEN DES KÖNIGREICHS GRANADA

Fig. 134f., Abb. 1, 3

H. 104 cm, B. 39,5 cm.
Inschrift: Auf dem das Wappen tragenden Gebälk in gotischer Minuskel: · *Granaten* ·
Erhaltung: In Architekturrahmung und Hintergrund drei alte Reparaturen und eine Ergänzung der vorletzten Restaurierung. Drei gesprungene Gläser in Grund und Wappen rückseitig doubliert. Die Bemalung ist durchgehend stark abgewaschen: Reduziert ist insbesondere das aus dem Halbton schablonierte Damastmuster und der Rankengrund des Wappenschildes.
Ikonographie, Komposition: Das Wappen des zur Krone Kastiliens gehörenden Königreichs Granada zeigt in Silber einen aufgeplatzten, mit zwei Blattzweigen versehenen grünen Granatapfel mit roten Kernen. Mit dem Sieg König Ferdinands des Katholischen über die Nasridenherrschaft in Granada 1492 endete auch die Reconquista. Kaiser Maximilian war von diesem Sieg der Christenheit so tief beeindruckt, dass er das Zeichen Granadas, den Granatapfel, zum persönlichen Emblem wählte[495].

CVMA T 6435

4c WAPPEN DES KÖNIGREICHS NEAPEL

Fig. 134f., Abb. 1, 3

H. 104,5 cm, B. 39,5 cm.
Inschrift: Auf dem das Wappen tragenden Gebälk in gotischer Minuskel: · *Napolis* ·
Erhaltung: Minimale Ergänzungen im Wappen und im Gebälk stammen aus unterschiedlichen Zeiten. Die mehrfach gesprungenen Gläser der Krone über dem Schild Neapels sind rückseitig doubliert. Die teilweise stark beriebenen Halbtonlasuren zeigen ein fleckiges Erscheinungsbild.
Ikonographie, Komposition: Inschrift und Wappen verraten größere heraldische Unsicherheiten, denn der Schild ist neunmal von Silber und Rot gespalten. Damit deckt sich auf Anhieb weder das Wappen des Königreichs Neapel (in der Ehrenpforte Maximilians I. von 1515 im gevierten Schild in 1 und 4 siebenmal geteilt, in 2 und 3 achtmal gespalten) noch das von Aragón (in Gold vier rote Pfähle). Seit 1442 im Besitz des Hauses

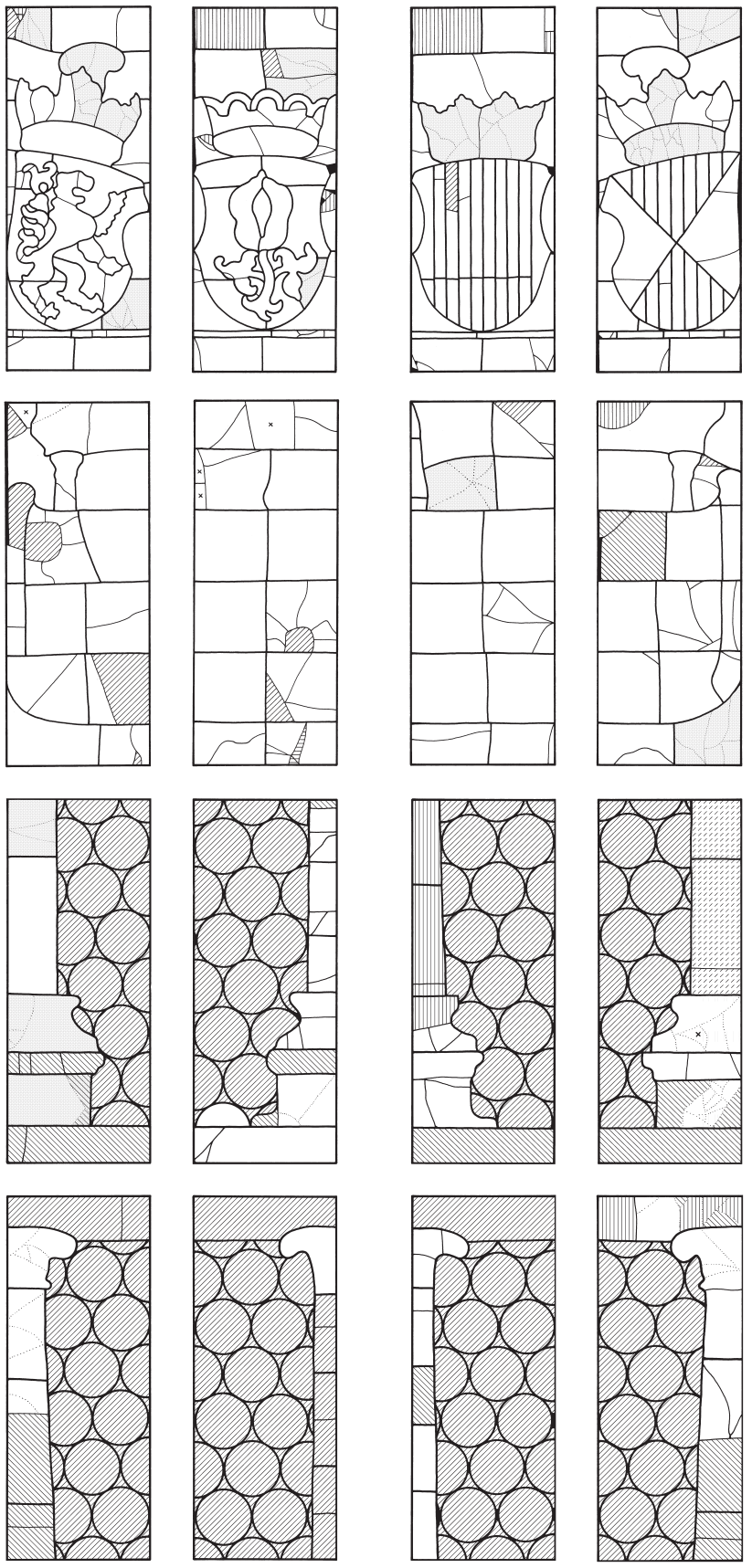


Fig. 135. ES Chor I, 1–4a–d. M 1:20



Fig. 136. König Philipp der Schöne (Ausschnitt aus Fig. 134).



Fig. 137. Königin Johanna von Spanien (Ausschnitt aus Fig. 134).

Aragón (Residenz spanischer Vizekönige), kam Neapel erst 1713 an Österreich. Als Anspruchswappen führte Maximilian I. das Wappen Neapel allerdings schon ab 1505[496].

CVMA T 6436

4d WAPPEN DES KÖNIGREICHS SIZILIEN

Fig. 134f., Abb. 1, 3

H. 104 cm, B. 39,5 cm.

Inschrift: Auf dem Gebälk in gotischer Minuskel: · *Sicilia* ·

Erhaltung: Vollständig originale Glassubstanz. Rückseitig doubliert sind die stark gesprungenen bzw. craquelierten Gläser der Krone über dem Schild und das rechte obere Eck der architektonischen Rahmung.

Ikonographie, Komposition: Das gekrönte Wappen des Königreichs Sizilien ist schräggeviert, oben und unten in Gold vier rote Pfähle, rechts und links in Silber ein schwarzer Adler. Wie das Wappen Neapels kommt auch Sizilien in der offiziellen österreichischen Heraldik erstmals bei Maximilian I. und bis zum Großen Reichswappen 1836 vor[497].

CVMA T 6437

5a VEREINIGTES WAPPEN VON KASTILIEN, LEÓN, GRANADA, ÖSTERREICH, BOURBON UND BURGUND

Fig. 134, 138, Abb. 1, 3

H. 105 cm, B. 39 cm.

Erhaltung: Abgesehen von marginalen Ergänzungen beidseits des Wappenschildes und in der Krone originale Glassubstanz.

Ikonographie, Komposition: Das Wappen Philipps des Schönen: im geteilten und dreimal gespaltenen Schild in Feld 1 und 8: in Rot ein goldener Turm mit Tor (Königreich Kastilien); Feld 2 und 7: in Rot ein silberner Balken (Erzherzogtum Österreich); Feld 3: ein gekrönter roter Löwe in Silber (Königreich León); Feld 4: in Blau drei (2:1) goldene Lilien (Herzogtum Bourbon?); Feld 5: in Silber ein grüner Granatapfel mit grünen Blättern (Königreich Granada); Feld 6: innerhalb eines roten Schildbordes fünfmal von Gold und Blau schrägrechts geteilt (Herzogtum Altburgund).

Seit der Eheschließung Philipps des Schönen mit Johanna von Spanien (1496) hatte Maximilian I. die Wappen des spanischen Erbes in die offizielle Heraldik des Habsburger Herrscherhauses aufgenommen.

CVMA T 6438

5b KÖNIG PHILIPP DER SCHÖNE

Fig. 134, 136, 138, Abb. 1, 3, 5, 15

H. 105 cm, B. 39,5 cm.

Erhaltung: Reparaturmaßnahmen unterschiedlicher Zeiten, u.a. auch mit alten Flickstücken, betreffen wiederum nur periphere Bereiche des architektonischen Gerüsts. Die Gestalt Philipps ist demgegenüber vollständig intakt.

Ikonographie, Komposition: Philipp der Schöne (* 22. Juli 1478, † 25. Sept. 1506), Erzherzog von Österreich, Herzog von Burgund und König von Kastilien, war der erste und einzige überlebende Sohn aus der Ehe Maximilians I. mit Maria von Burgund. Durch die Heirat mit der Infantin Johanna von Spanien am 20. Oktober 1496 erwarb er sich den Anspruch auf den Thron in Kastilien, León und Granada. Der Erbfall trat im November 1504 mit dem Tod Königin Isabellas ein, doch erst durch den Vergleich mit König Ferdinand, einer zunächst vereinbarten Herrschaftsteilung, und die zunehmende Unterstützung einer Mehrzahl der kastilischen Granden gelangte Philipp in Kastilien an die Macht. Kaum hatte Ferdinand ihm im Vertrag von Villafávila am 27. Juni 1506 die unbedingte Regentschaft über Kastilien, León und Granada eingeräumt, da verstarb Philipp, erst 28-jährig, noch im selben Jahr in Burgos an den Folgen eines heftigen Fiebers[498].

Die Darstellung zeigt Philipp stehend leicht nach rechts zu seiner Gemahlin Johanna gewendet, im Harnisch mit Waffenrock,

Krone und Szepter des Königs von Kastilien und der Kollane des vornehmen Ordens vom Goldenen Vlies (Ordre de la Toison d'or), dessen Großmeister Philipp durch das Erbe des Herzogtums Burgund vonseiten seiner 1482 verstorbenen Mutter Maria geworden war[499].

CVMA T 6439, Detail T 6466, Großdia T 21

5c KÖNIGIN JOHANNA VON SPANIEN Fig. 134, 137f., Abb. 1, 3, 6, 16

H. 105 cm, B. 39–39,5 cm.

Erhaltung: Vollständig originale Glassubstanz; das blaue Farbglas der Ärmel ist rückseitig flächig korrodiert. Reste rückseitiger Halbtonlasuren insbesondere im Kleid und in den Architekturteilen. Vereinzelt geklebte Sprünge im Kleid (die betroffenen Gläser sind rückseitig doubliert).

Ikonographie, Komposition: Johanna I. von Spanien, genannt die Wahnsinnige (* 14. Nov. 1479 in Toledo, † 12. April 1555 in Tordesillas), Tochter der Katholischen Könige Isabella I. von Kastilien (1451–1504) und Ferdinand II. von Aragón (1452–1516), seit 1496 Gemahlin Philipps des Schönen (5b), war von 1504 bis 1506 Königin, nach dem Tod Philipps bis zu ihrem eigenen Ableben nur mehr Titularkönigin von Kastilien und León und von 1516 bis 1555 auch Titularkönigin von Aragón[500]. Überspannt, schwermütig und von überschwenglicher Liebe zu ihrem Gatten sowie krankhafter Eifersucht geplagt, verfiel Johanna nach dessen frühem Tod der Sage nach endgültig dem Wahnsinn, weswegen sie freilich schon im Vertragswerk von Villafávila zwischen Philipp und seinem Schwiegervater Ferdinand als regierungsunfähig erklärt worden war[501]. Aus der Ehe mit Philipp gingen zwei Söhne und vier Töchter hervor, darunter die späteren Kaiser Karl V. (* 1500) und Ferdinand I. (* 1503).

Johanna erscheint stehend nach links zu ihrem Gemahl Philipp gewandt in einem reich verzierten Gewand, über der geflochtenen Netzhaube die Krone der kastilischen Könige und in beiden Händen den Granatapfel als Zeichen des zur Krone Kastiliens gehörenden spanischen Königreichs Granada.

Ornament: Neben dem durchlaufenden Damasthintergrund (Muster X,75) zeigt das Kleid der Königin einen kostbar gewirkten Brokat (Muster X,73).

CVMA T 6440, Detail T 6467, Großdia T 22

5d VEREINIGTES WAPPEN DER SPANISCHEN KÖNIGREICHE VON KASTILIEN, LEÓN, ARAGÓN, SIZILIEN UND GRANADA Fig. 134, 138, Abb. 1, 3

H. 104,5 cm, B. 39,5 cm.

Erhaltung: Im rechten oberen Rand der Bildarchitektur eine kleinere Ergänzung aus jüngerer Zeit. Drei rückseitig doublierte Gläser.

Ikonographie, Komposition: Das Wappen vereinigt alle spanischen Königreiche, die Johanna als Infantin der katholischen Könige Ferdinand und Isabella hier zugewiesen werden. Im geteilten und dreimal gespaltenen Schild mit zwischen 6 und 7 eingepfropfter Spitze sind folgende Wappen platziert: in Feld 1 und 8: in Rot ein goldener Zinnenturm mit Tor (Kastilien); in 2 und 7: ein gekrönter roter Löwe in Silber (León); in 3 und 6: achtmal von Gold und Rot gespalten (Aragón); in 4 und 5: schräggeviert, oben und unten in Gold vier rote Pfähle, rechts und links in Silber ein schwarzer Adler (Sizilien); eingepfropfte Spitze: in Silber ein grüner Granatapfel mit grünen Blättern (Granada).

Technik: Im Wappen ausgiebiger mechanischer Ausschliff aus dem zumeist roten, in Falle Granadas grünen Überfangglas.

CVMA T 6441

6a WAPPEN KAISER MAXIMILIANS I. Fig. 134, 138, Abb. 1, 3

H. 104 cm, B. 39,5 cm.

Erhaltung: Geringfügige Ergänzungen in der Kaiserkrone und der rahmenden Architektur. Zwei größere rückseitige Doublierungen. Die Halbtonlasuren mit ausradierten Ranken im Schild sind überwiegend verloren, im Damastgrund gemindert; deckende Nachkonturierung im Wappenbild.

Ikonographie, Komposition: Das repräsentative Wappen Maximilians I. als Römisch Kaiserliche und Königliche Majestät zeigt im goldenen Schild den nimbierten schwarzen Doppeladler; der Brustschild gespalten von Österreich und Altburgund. Der Schild wird von der Kaiserkrone bekrönt. Dieselbe Gestalt zeigt u.a. auch das kaiserliche Wappen über dem Bildnis Maximilians in Dürers prachtvollem Holzschnitt von 1519 (MEDER 255, 4. Stock)[502].

CVMA T 6442

6b KAISER MAXIMILIAN I. Fig. 134, 138f., Abb. 1, 3, 7, 13

H. 104,5 cm, B. 40 cm.

Erhaltung: Bis auf eine marginale Ergänzung im oberen linken Eck vollständig originale Glassubstanz. Die blassgrünen Gläser des oberen Gesimses sind zunehmend verbräunt. Die Bemalung ist im Kopf des Kaisers, im roten Mantelfutter und im Damastgrund etwas gemindert, ansonsten jedoch unverhältnismäßig gut bewahrt.

Ikonographie, Komposition: Kaiser Maximilian I., der Begründer des Habsburger Weltreiches (* 22. März 1459 in Wiener Neustadt, † Jan. 1519 in Wels), hatte bereits im Alter von 18 Jahren durch seine Heirat mit Maria, der Tochter Herzog Karls des Kühnen und Isabellas von Bourbon, am 19. August 1477 die Herrschaft über das Herzogtum Burgund erworben. Noch zu Lebzeiten seines Vaters, Kaiser Friedrichs III., wurde er am 16. Februar 1486 in Frankfurt am Main zum römischen König gewählt und trat nach Friedrichs Tod 1493 dessen Nachfolge als Regent und Erzherzog von Österreich an. Auf dem Italienzug 1508 ließ sich Maximilian im Dom von Trient als erwählter Kaiser des Heiligen Römischen Reiches proklamieren. Er wurde weder gekrönt noch gesalbt[503].

496 GALL 1977, S. 169.
497 Ebenda S. 170.
498 Vgl. Wilhelm MAURENBRECHER, Philipp der Schöne, in: ADB, XXV, Leipzig 1887, S. 754–757; WIESFLECKER, III, 1977, S. 296–306.
499 Pierre HOUART und Maxime BENOIT-JEANNIN, Histoire de la Toison d'or: La prodigieuse aventure d'un ordre éblouissant de Philippe le Bon à nos jours, Brüssel 2006, S. 93–123.
500 Vgl. LEITNER 2000, S. 95–162.
501 Johan BROUWER, Johanna die Wahnsinnige. Ein tragisches Leben in bewegter Zeit, München 1978, S. 51–53.
502 Vgl. SCHOCH/MENDE/SCHERBAUM, II, 2002, S. 456–459, Nr. 252, hier Abb. S. 458, mit Zuschreibung des nachträglich hinzugefügten architektonisch-ornamentalen Rahmens an Hans Weiditz (Dagmar EICHBERGER).
503 Zu den Umständen der Kaiserproklamation s. WIESFLECKER, IV, 1981, S. 6–15; zu Maximilian allgemein: WIESFLECKER 1991; Manfred HOLLEGGER, Maximilian I., 1459–1519. Herrscher und Mensch einer Zeitenwende, Stuttgart 2005.

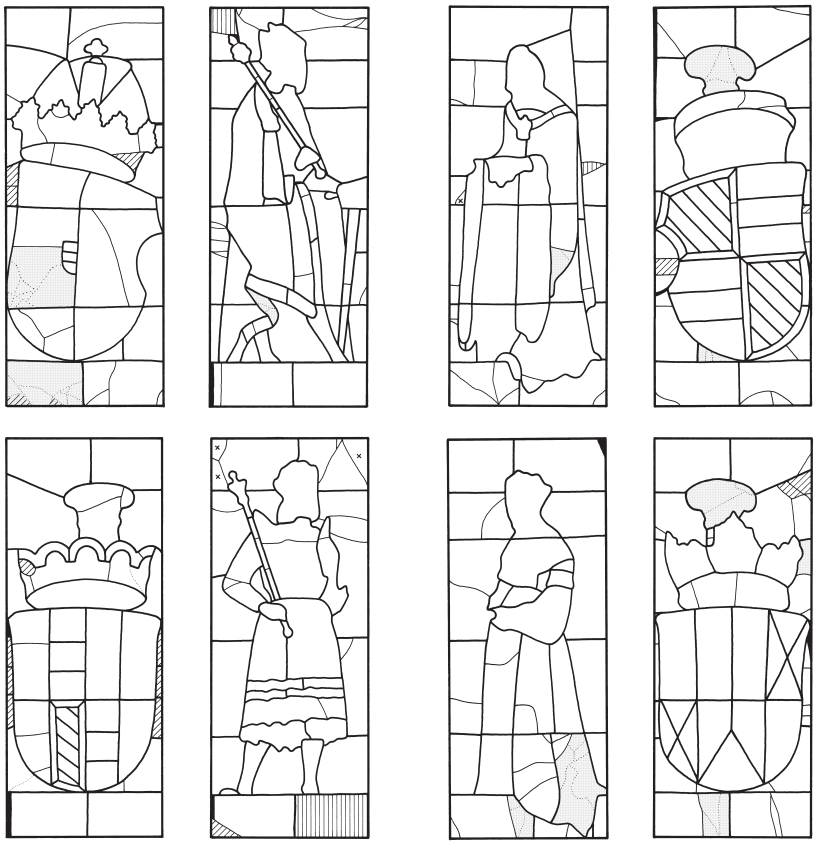


Fig. 138. ES Chor I, 5/6a–d. M 1:20

Als Fensterstifter und Auftraggeber ließ sich Maximilian neben seiner bereits 1482 verstorbenen ersten Gemahlin Maria von Burgund (6c) und ihrem gemeinsamen Sohn Philipp dem Schönen nebst dessen Gemahlin Johanna von Spanien (5b/c) stehend in repräsentativer Aufmachung darstellen. Der Kaiser trägt den Harnisch des letzten Ritters, darüber einen goldgesäumten, kostbar damaszierten bodenlangen Mantel. In der Rechten hält er das Szepter seiner Macht, die Linke stützt sich auf ein Schwert, auf dem Haupt sitzt die Kaiserkrone. Über der Brust, vom Szepter halb verdeckt, liegt die Kollane des Ordens vom Goldenen Vlies, dessen Großmeister Maximilian vom 30. April 1478 bis zum 27. März 1482 gewesen war[504]. Physiognomie und Frisur des Kaisers folgen dem bekannten Typus, ohne indessen die markanten individuellen Züge zu sehr herauszustellen.
Ornament: Im Mantel des Kaisers aus dem Halbton radiertes Damastmuster, eine nahezu identische Variante des rund 15 Jahre älteren Musters im Mantel Kaiser Heinrichs im Bamberger Fenster (Muster X,73; vgl. Fig. 139).
CVMA T 6443, Detail T 6468, Großdia T 23

6c HERZOGIN MARIA VON BURGUND
Fig. 134, 138, 140, Abb. 1, 3, 8, 18
H. 104,5 cm, B. 39,5 cm.
Erhaltung: Zwei minimale Reparaturen früherer Zeit, sonst originale Glassubstanz. Die Bemalung ist stellenweise geringfügig berieben, insgesamt aber gut bewahrt.
Ikonographie, Komposition: Maria von Burgund (* 13. Febr. 1457 in Brüssel, † 27. März 1482 in Brügge), einziges Kind Herzog Karls des Kühnen, erbte nach dessen Tod 1477 das Burgundische Reich ihres Vaters, zu dem neben dem Herzogtum Burgund auch die Niederlande (Flandern, Brabant, Luxemburg, Holland u.a.) gehörten. Durch die »Burgundische Hochzeit« mit Maximilian am 19. August 1477 fiel das burgundische Erbe an das Haus Habsburg (vgl. 6b)[505]. Obwohl Maria bereits 1482 an den Folgen eines Reitunfalls verstorben war und Maximilian 1493 mit Bianca Maria Sforza (1472–1510), der einzigen Tochter des Herzogs Galeazzo Maria Sforza von Mailand, eine zweite Ehe geschlossen hatte, ist im Fenster nur die erste Gemahlin dargestellt. Dies erklärt sich unzweifelhaft aus der ebenso überragenden wie nachhaltigen politischen Bedeutung der Verbindung Habsburgs mit Burgund, der aufseiten der Mailänder Heirat nichts Vergleichbares entgegenstand, hatte sich doch die erwünschte Stärkung der Stellung Maximilians in Italien nicht eingestellt[506].
Das Idealbildnis Marias folgt jenem weit verbreiteten Typus, der in Profilporträts der Sammlung Kisters, Kreuzlingen, sowie weiterer Fassungen in Graz, Wien, Ambras usw. vertreten ist[507]. Maria ist standesgemäß nach burgundischer Mode in ein überreich rot-weiß damasziertes, bodenlanges Gewand mit weiten Tütenärmeln gekleidet und trägt die für sie charakteristische spitze burgundische Haube mit lang auf dem Rücken herabfallendem Schleier. Um die Schulter ist ihr eine schwere goldene Ordenskette gelegt. In der linken Hand hält sie das Szepter ihrer Macht, mit der Rechten weist sie auf ihren Gatten Maximilian in der benachbarten Scheibe.
Ornament: Das großflächig angelegte Damastmuster X,74 im Kleid Marias scheint singulär im erhaltenen Schaffen der Hirsvogel-Werkstatt zu sein.
Technik: Großflächiger Ausschliff aus dem roten Überfangglas im Kleid der Herzogin.
CVMA T 6444, Detail T 6469, Großdia T 24

6d VEREINIGTES WAPPEN DER HERZOGTÜMER BURGUND UND ÖSTERREICH Fig. 134, 138, Abb. 1, 3
H. 104 cm, B. 39 cm.
Erhaltung: Neben minimalen Ergänzungen im Hintergrund sind nur die grünen Gläser der Bildarchitektur durch zunehmende Verbräunung in Mitleidenschaft gezogen. Die Halbtonlasuren im Wappenschild sind geringfügig berieben, ebenso Teile des hellen Damastgrundes auf Höhe des Herzogshuts. Zwei kleine Doublierungen.
Ikonographie, Komposition: Der gevierte Schild mit den Wappen der Herzogtümer Altburgund (Feld 1 und 4) und Österreich (Feld 2 und 3) steht für die politisch weitreichende Verbindung der Erbtochter Maria von Burgund mit Maximilian von Österreich durch deren Heirat im Jahr 1477.
CVMA T 6445

7a WAPPEN DES KÖNIGREICHS ALT-UNGARN
Fig. 134, 143, Abb. 1, 4
H. 105 cm, B. 39,5 cm.
Inschrift: Auf dem das Wappen tragenden Gebälk in gotischer Minuskel: · *Hungern* ·
Erhaltung: Mehrere Ergänzungen mit Echtantikgläsern am linken Rand. Bis auf wenige größere Sprünge in der Glassubstanz ansonsten gut. Die Bemalung offenbart wiederum in den Halbtönen der Wappen und im Damastgrund weitreichende Verluste.

504 Houart/Benoît-Jeannin 2006 (wie Anm. 499), S. 87–93.
505 Karl Theodor Wenzelburger, Maria von Burgund, in: ADB, XX, Leipzig 1884, S. 366f.; Leitner 2000, S. 30–53.
506 Hierzu Wiesflecker 1991, S. 78–81, Leitner 2000, S. 61–94.



Fig. 139, 140. Kaiser Maximilian I. und seine erste Gemahlin Maria von Burgund. Chor I, 6b/c (Ausschnitt aus Fig. 134).

507 Vgl. Kat. Ausst. Innsbruck 1969, Nr. 34, Abb. 3 (Schloss Ambras), mit Hinweis auf verwandte Darstellungen in der Wiener Schatzkammer. Dem Bildnis Marias im Kaiserfenster sehr ähnlich ist auch jenes im Weißkunig beim Erlernen der französischen Sprache, die die frisch Vermählten im Garten beieinander sitzend zeigt (vgl. Kat. Ausst. Stuttgart 1973, Nr. 189, 190, Abb. 165f.). Vgl. auch den Schautaler mit dem Bildnis Marias nach einer verlorenen Porträtmedaille von Giovanni Candida, 1479 datiert (Schramm/Fillitz 1978, S. 94, Nr. 147).

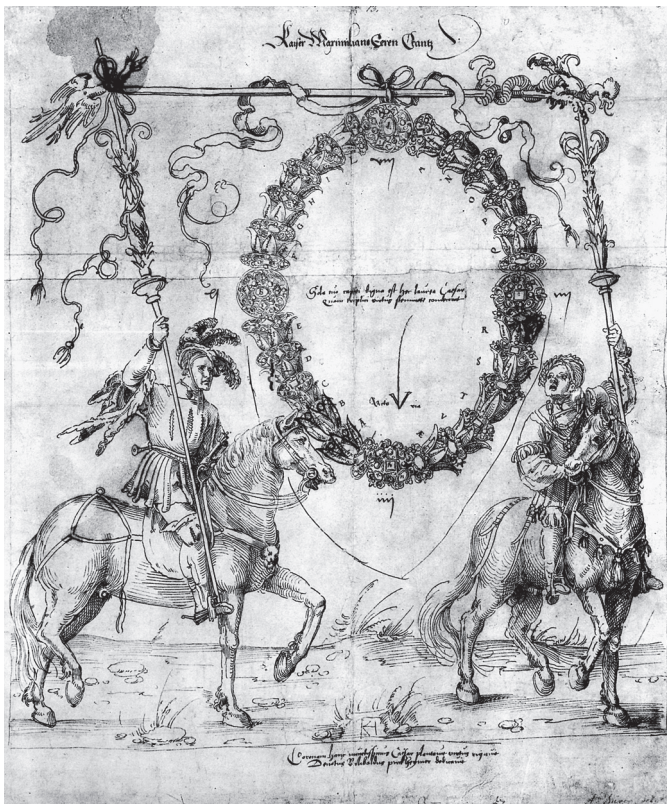


Fig. 141. Kaiser Maximilians Ehrenkranz (»Laurea«). Berlin, SMB, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 375. Hans von Kulmbach, 1518 (WK. 92).



Fig. 142. Hl. Georg. Chor I, 7c (Ausschnitt aus Fig. 134). Hirsvogel-Werkstatt, 1514 (nach Karton Hans von Kulmbachs?).

Ikonographie, Komposition: Das siebenmal von Silber und Rot geteilte Wappen Alt-Ungarns ist in der österreichischen Heraldik bereits im 15. Jh. verbreitet, so bei König Albrecht II. (1438–1439), bei Ladislaus Postumus (1444–1457), bei Kaiser Friedrich III. und ebenso bei Maximilian I.[508].

CVMA T 6446

7b HL. JAKOBUS DER ÄLTERE

Fig. 21, 132, 134, 143, Abb. 4, 9, 17

H. 105 cm, B. 39,5 cm.

Erhaltung: Vergleichsweise umfangreiche Ergänzungen unterschiedlicher Zeiten betreffen in erster Linie Architektur und Hintergrund. Auch die Bemalung ist gemessen am Gesamtbestand erheblich stärker reduziert. Besonders im roten Mantel und im Blau des Rocks sind die Verluste nahezu flächendeckend.

Ikonographie, Komposition: Der Apostel Jakobus der Ältere ist durch seine üblichen Attribute, den Pilgerstab, die Pilgertasche und den Hut, der hier in den Nacken zurückgeschoben ist, gekennzeichnet. Seine Anwesenheit im Kaiserfenster erklärt sich durch seine herausgehobene Funktion unter den Schutzheiligen des Hauses Habsburg, hier insbesondere in seiner Eigenschaft als Patron von Spanien, dem »edelsten Beutestück« habsburgischer Heiratspolitik.

CVMA T 6447, Detail T 6470, Großdia T 25

7c HL. GEORG Fig. 21, 132, 134, 142f., Abb. 1, 4, 10, 14

H. 104,7 cm, B. 39–39,8 cm.

Erhaltung: In der Architektur minimal ergänzt; Bemalungsverluste besonders im Waffenrock. Mehrere gesprungene Gläser sind rückseitig doubliert.

Ikonographie, Komposition: Der Ritterheilige Georg war Kaiser Maximilians erklärter Lieblingsheiliger und wird in einem Gedenkbuch für die verstorbenen Mitglieder aus dem Geschlecht Maximilians I. in der Eintragung zum 23. April, dem legendären Todestag des Heiligen, als »singularis patronus« des Kaisers bezeichnet[509]. Maximilians ausgeprägte Georgsverehrung, die sich auch in der Erneuerung des von Friedrich III. 1467 begründeten Georgsordens niederschlug[510], hat auch in mehreren Einblattholzschnitten Gestalt angenommen, von denen jene von Hans Burgkmair 1508 geschaffene Parallelisierung die Vorbildfunktion des Heiligen als »Vorkämpfer des christlichen Heeres« gegen den mohammedanischen Feind für Kaiser Maximilian, den »letzten Ritter«, am eindrücklichsten vor Augen führt[511]. Ein Reflex der Darstellung Georgs im Kaiserfenster findet sich in dem von Hans Springinklee signierten Einblattholzschnitt, der Maximilian kniend vor seinem Heiligen zeigt und möglicherweise für ein nicht realisiertes Buchprojekt bestimmt gewesen war[512]. Dort trägt das Banner des Heiligen das gleiche für die Georgsikonographie außergewöhnliche Scheibenkreuz wie im Fenster.

508 Gall 1977, S. 18of.
509 Vgl. Laschitzer 1886/87, S. 216, Anm. 1.
510 Vgl. Walter Winkelbauer, Kaiser Maximilian I. und St. Georg, in: Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs 7, 1954, S. 523–550, hier bes. S. 530ff.
511 Vgl. Kat. Ausst. Stuttgart 1973, Nr. 21–22 (Tilman Falk).
512 Laschitzer 1886/87, S. 216f.
513 Hierzu bereits Scholz 1991, S. 153, und ebenso Kat. Ausst. Los Angeles/Saint Louis 2000, S. 159 (Barbara Butts).
514 Gall 1977, S. 131f.

Die mächtige, in Untersicht noch monumentaler erscheinende Gestalt des Ritters im Plattenharnisch mit gelbem Waffenrock, Barett und weißem Federbusch zählt zu den herausragenden Figurenschöpfungen im Kaiserfenster. Die linke Hand am Schwert und in der Rechten die aufrecht stehende Lanze mit dem erwähnten Banner, triumphiert der Heilige über den im Todeskampf sich windenden Drachen zu seinen Füßen.
Der Kopftypus des Heiligen samt graphischer Behandlung findet eine enge Entsprechung in einem der Standartenträger in Hans von Kulmbachs 1518 entstandener Federzeichnung der »Laurea« für Kaiser Maximilians Ehrenkranz (Fig. 141), sodass wir annehmen dürfen, dass er (in Teilen?) für die Anfertigung der Kartons zuständig war (vgl. oben S. 204)[513].
Technik: Im Scheibenkreuz des Banners und im Drachenkopf Ausschliff aus dem roten Überfangglas.

CVMA T 6448, Detail T 6471, Großdia T 26

7d WAPPEN DES HERZOGTUMS KÄRNTEN

Fig. 21, 132, 134, 143, Abb. 1, 4

H. 105 cm, B. 39,5 cm.
Inschrift: Auf dem das Wappen tragenden Gebälk in gotischer Minuskel: · *Kernden* ·
Erhaltung: Mehrere Ergänzungen der Werkstatt Frenzel in den Randbereichen; Bemalung im Halbton partiell stark abgerieben. Drei gesprungene Gläser rückseitig doubliert.
Ikonographie, Komposition: Das Wappen des Herzogtums Kärnten: in dem von Gold und Rot gespaltenen Schild vorn drei übereinandergestellte schwarze schreitende Löwen, hinten ein silberner Balken. Im Verlauf des ersten Jahrtausends unter wechselnder Herrschaft zunächst der Awaren, später Bayern und Karolinger, wurde Kärnten 976 von Bayern separiert und zum Herzogtum erhoben, gelangte 1286 an die Grafen von Tirol und mit Herzog Albrecht II. 1335 an die Habsburger, die es mit Österreich, der Steiermark und Krain vereinigten[514].

CVMA T 6449

8a WAPPEN DES KÖNIGREICHS DALMATIEN

Fig. 21, 132, 134, 143, Abb. 2, 4

H. 105 cm, B. 39,5 cm.
Inschrift: Auf dem das Wappen tragenden Gebälk in gotischer Minuskel: · *Dalmac*[ien] ·
Erhaltung: Ergänzungen beschränken sich wiederum auf den Bereich der Architektur und den Hintergrund. Die Bemalung ist in Teilen des Wappens (Krone, Löwenköpfe) und im Hintergrund deutlich reduziert. Zahlreiche Sprünge wurden durch rückseitige Doublierungen gesichert.
Ikonographie, Komposition: Das Wappen des Königreichs Dalmatien zeigt in Blau drei (2:1) hersehende, gekrönte goldene Löwenköpfe. Die privilegierte Lage an der Ostküste der Adria und die wachsende Bedeutung ihrer festen Küstenplätze machte Dalmatien zum Spielball territorialer Ansprüche zunächst zwischen dem Weströmischen Reich und Byzanz, im Verlauf des Hoch- und Spätmittelalters zwischen Kroatien, Venedig, Ungarn, Bosnien und Serbien, bis schließlich die Venezianer, die 1409 als Sieger aus diesem Ringen hervorgegangen waren, zu Anfang des 16. Jh. der türkischen Übermacht weichen und bis auf wenige Küstenstädte den größten Teil Dalmatiens an das Osmanische Reich abtreten mussten. In der österreichischen Heraldik erscheint das Wappen erstmals 1438 unter König Albrecht II., der neben der Krone des Heiligen Römischen Reichs zugleich die Krone Ungarns und Kroatiens sowie die böhmische Krone in seiner Hand vereinte und den Anspruch auf Dalmatien aufrecht erhielt[515].

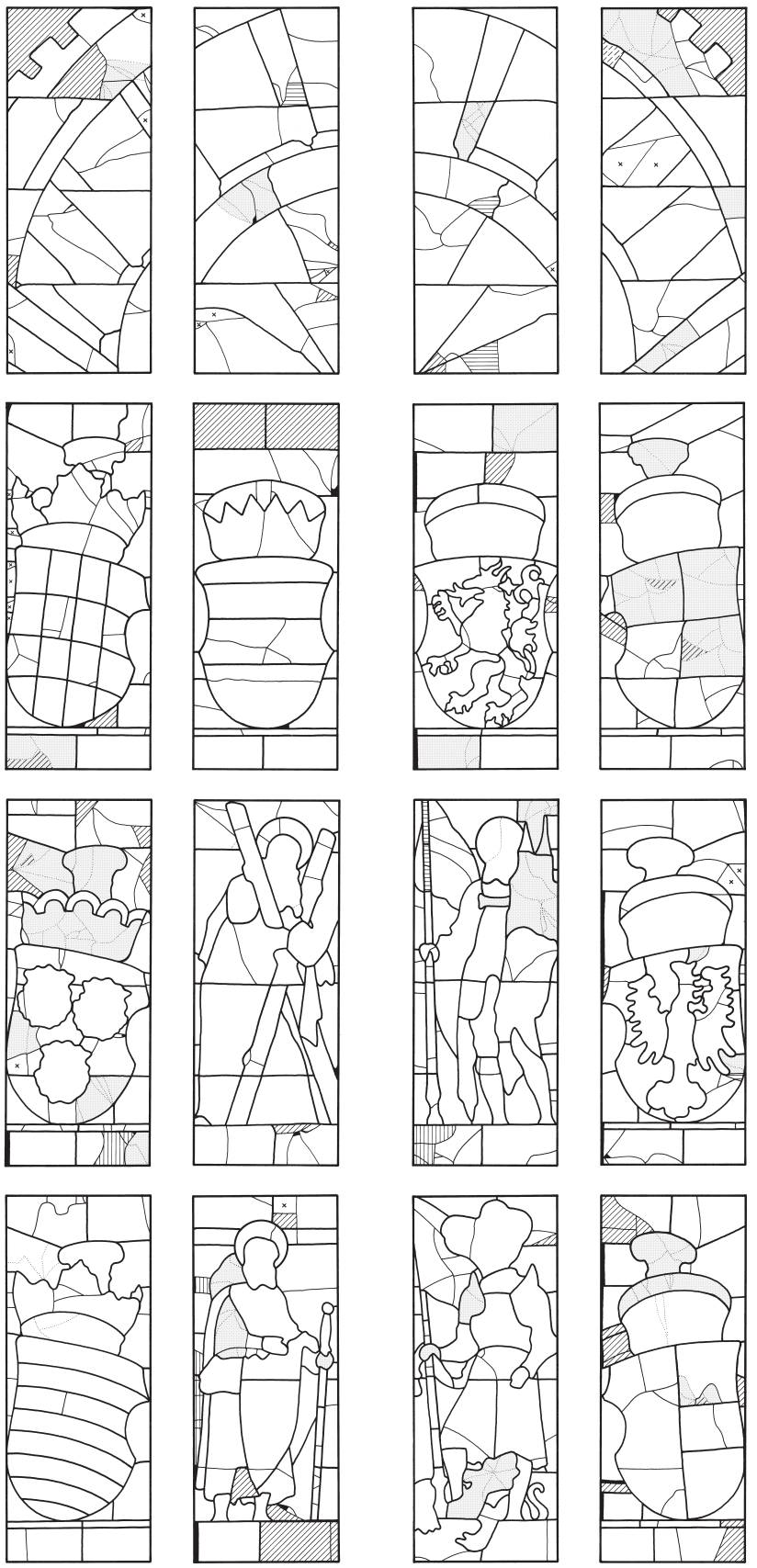


Fig. 143. ES Chor I, 7–10a–d. M 1:20

515 Ebenda S. 204; vgl. Wolfgang Libal, Dalmatien. Stadtkultur und Inselwelt an der jugoslawischen Adriaküste, München 1990, S. 377–380.

Ornament: Im Wappenschild radierter Fiederrankengrund.
CVMA T 6450

8b HL. ANDREAS Fig. 21, 132, 134, 143, Abb. 2, 4, 11
H. 105 cm, B. 39,5 cm.
Erhaltung: Während sich bis auf eine geringfügige Reparatur in der Architektur vollständig originale Glassubstanz erhalten hat, ist der Zustand der Bemalung beklagenswert. Sowohl die Gesichtszeichnung als auch der größte Teil der Faltenzeichnung und -modellierung im Mantel des Heiligen sind weitestgehend verloren; dagegen ist die Binnenzeichnung im Schrägkreuz, in Buch, Händen und in der Architektur noch recht gut bewahrt.
Ikonographie, Komposition: Der Apostel Andreas ist durch sein persönliches Attribut, das Schrägkreuz seines Martyriums, und das aufgeschlagene Buch in Händen gekennzeichnet. Er ist als Schutzpatron Burgunds und des von Herzog Philipp dem Guten 1430 begründeten Ordens vom Goldenen Vlies als einer der auserwählten Heiligen im Kaiserfenster präsent.
Die Haltung der Figur erinnert von Ferne an Hans von Kulmbachs Hl. Andreas im Wendelsteiner Altar, um 1510, doch in Anbetracht der gesteigerten Monumentalität ist eher auf das Tucher-Epitaph von 1513 in St. Sebald zu verweisen, dem bekanntlich ein Gesamtentwurf von Dürer zugrunde lag (Fig. 24).
CVMA T 6451, Großdia T 27

8c HL. LEOPOLD Fig. 21, 132, 134, 143, Abb. 2, 4, 12
H. 105 cm, B. 39,5 cm.
Erhaltung: Architektursockel und Lanzenschaft mit geringfügigen Ergänzungen. Die Faltenzeichnung des roten Mantels und im Beinzeug der Rüstung ist stellenweise komplett verloren, die Halbtonlasuren im Damastgrund insgesamt berieben. Im Bereich des Kirchenmodells sind mehrere gesprungene Gläser rückseitig doubliert.
Ikonographie, Komposition: Markgraf Leopold III. (1073–1137) aus dem Haus der Babenberger, 1485 heiliggesprochen, ist der Schutzpatron von Österreich und erscheint hier im Plattenharnisch mit Herzogshut, dem Kirchenmodell seiner Gründung Klosterneuburg (1114) und dem Fünf-Adler-Wappen Alt-Österreichs im Banner. Er tritt als Dritter im Bunde neben die Landespatrone von Spanien und Burgund, Jakobus und Andreas. Leopold zählt ferner zur Sipp-, Mag- und Schwägerschaft Kaiser Maximilians, einer Zusammenstellung der zur Verwandtschaft des Kaiserhauses gerechneten Heiligen, die im Auftrag des Kaisers vom Freiburger Stadtschreiber Jakob Mennel verfasst und 1514 – im Jahr der Fensterstiftung – in einer ersten Redaktion als Teil der »Fürstlichen Chronik, genannt Kaiser Maximilians Geburtsspiegel« vorgelegt worden war[516].
Technik: Im Banner Ausschliff aus dem blauen Überfangglas, mit Silbergelb hinterlegt.
CVMA T 6452, Detail T 6472, Großdia T 28

8d WAPPEN DER GRAFSCHAFT TIROL
Fig. 21, 132, 134, 143, Abb. 2, 4
H. 105 cm, B. 39,5 cm.
Inschrift: Auf dem das Wappen tragenden Gebälk in gotischer Minuskel: · *Tiroll* ·
Erhaltung: Im Randbereich kleinere Reparaturen, zum Teil mit alten Flicken. Bemalung vergleichsweise gut bewahrt.
Ikonographie, Komposition: Das Wappen der Grafschaft Tirol zeigt im silbernen Schild einen roten, goldgekrönten und -bewehrten Adler mit goldenen Kleestengeln. Tirol kam 1363 durch die Schenkung der Tochter des letzten Meinhardiners, Margarete Maultasch von Tirol, an ihren nächsten Verwandten, Rudolf den Stifter, an das Haus Habsburg[517].
Technik: Im Wappen Ausschliff aus dem roten Überfang, mit Silbergelb hinterlegt.
CVMA T 6453

9a WAPPEN DES KÖNIGREICHS KROATIEN
Fig. 21, 132, 143, Abb. 2, 4
H. 105 cm, B. 39,5 cm.
Inschrift: Auf dem das Wappen tragenden Gebälk in gotischer Minuskel: · *Croacien* ·
Erhaltung: Im Umfeld des Wappenschildes und in der Architektur mehrere kleinere Ergänzungen zum Teil mit alten Flickstücken. Bemalung in Wappen und Krone partiell stark berieben und abgewittert.
Ikonographie, Komposition: Das gekrönte Wappen des Königreichs Kroatien zeigt ein viermal silbern-rot geschachtes Feld. In der österreichischen Heraldik begegnet es offenbar zum ersten Mal am Innsbrucker Wappenturm Maximilians I. von 1499[518]. In Wahrheit kam Kroatien aber erst 1526 nach dem Tod Ludwigs II. Jagiello, dem letzten König von Böhmen, Ungarn und Kroatien, mit dem böhmisch-ungarischen Erbe an die Habsburger. In der Wiener Doppelhochzeit von 1515 hatte Maximilian zunächst stellvertretend seine Enkel Ferdinand und Maria mit den einzigen Kindern König Wladislaws II., Anna und Ludwig, verheiratet. Nach dem Tod Ludwigs 1526 bei der Schlacht von Mohacs gegen die türkische Übermacht unter Suleiman dem Prächtigen trat der Erbfall ein und Erzherzog Ferdinand von Österreich wurde aus dem Recht seiner Gemahlin Anna 1526/27 zum böhmischen und ungarischen König gekrönt[519].
CVMA T 6454

9b WAPPEN DES ERZHERZOGTUMS ÖSTERREICH
Fig. 21, 132, 143, Abb. 2, 4
H. 105 cm, B. 39,5 cm.
Inschrift: Auf dem das Wappen tragenden Gebälk in gotischer Minuskel: · *Osterreich* ·
Erhaltung: Abgesehen von der großen Ergänzung im abschließenden Gebälk intakt. Bemalung durchgehend berieben.
Ikonographie, Komposition: Das Wappen des Erzherzogtums Österreich zeigt den silbernen Balken im roten Schild, den be-

516 Laschitzer 1886/87, S. 70–88; zu Leopold ausführlich: Floridus Röhrig, Leopold III. der Heilige. Markgraf von Österreich, Wien/München 1985; Heide Dienst, Leopold III., in: NDB, XIV, Berlin 1985, S. 277–280.
517 Gall 1977, S. 138f.
518 Ebenda S. 176.
519 Wilhelm Maurenbrecher, Ferdinand I. (deutscher Kaiser), in: ADB, VI, Leipzig 1877, S. 632–644.
520 Schramm/Fillitz 1978, S. 92, Nr. 142.
521 Gall 1977, S. 138.
522 Ebenda S. 152 und 154.
523 Berlin, SMB ‚Kupferstichkabinett, KdZ 64; vgl. Winkler, II, 1937, S. 154f., Nr. 508, und Anzelewsky/Mielke 1984, S. 66f., Nr. 65 (Fedja Anzelewsky), mit älterer Literatur.
524 Vgl. Strieder 1993, S. 134f.
525 7a: Wappenallianz Welser/Imhoff mit Umschrift: *Maria im Hoff Starb Anno 15 · 85* (zzgl. Umschriftfragment); 7b und c: Wappenallianzen Oelhafen/Pömer, Oelhafen/Volckamer, beide 17. Jh.; Wappenallianz Welser/Pfinzing, E. 16. Jh.; vgl. Kurzinventar ²1979/82, S. 141.

kannten Bindenschild, der erstmals unter Herzog Friedrich II. um 1230 in Erscheinung tritt. Auf dem Schild ruht der historische Erzherzogshut von Österreich mit der Zackenkrone aus Hermelin und rotem Samt, wie ihn beispielsweise auch das Wappen Österreichs am Goldenen Dachl in Innsbruck zeigt[520]; in der Mitte des goldenen Bügels sitzt hier anstelle des Kreuzes jedoch ein Ring.
Ornament: Im Wappen ausradierte Fiederranken.

CVMA T 6455

9c WAPPEN DES HERZOGTUMS STEIERMARK

Fig. 21, 132, 143, Abb. 2, 4

H. 105 cm, B. 39,5 cm.
Inschrift: Auf dem das Wappen tragenden Gebälk in gotischer Minuskel: · *Steyr* ·
Erhaltung: Im Damastgrund minimal ergänzt, sonst intakt. Gesprungene Gläser der Bildarchitektur rückseitig doubliert.
Ikonographie, Komposition: Das Wappen des Herzogtums Steiermark zeigt im grünen Schild einen silbernen Panther, der aus dem Rachen und den Ohren rote Flammen hervorstößt; auf dem Schild ruht der Herzogshut. Die Steiermark war gemeinsam mit dem Herzogtum Österreich 1282 an die Habsburger gelangt[521].
Ornament: Im Schild ausradierter Fiederrankengrund.

CVMA T 6456

9d WAPPEN DER GRAFSCHAFT FLANDERN

Fig. 21, 132, 143, Abb. 2, 4

H. 105 cm, B. 39,5 cm.
Inschrift: Auf dem das Wappen tragenden Gebälk in gotischer Minuskel: · *Brobant* ·
Erhaltung: In Schild und Hintergrund geringfügig ergänzt. Die Scheibe ist durch zahlreiche Sprünge in Mitleidenschaft gezogen (teils durch rückseitige Doublierungen gesichert, teils auf Kante geklebt). Die Bemalung ist dementsprechend stärker geschädigt, im Wappenbild allerdings durch deckende Retuschen aufgefrischt.
Ikonographie, Komposition: Inschrift und Wappen verraten eine gewisse heraldische Unentschiedenheit, denn der Schild zeigt den schwarzen Löwen in Gold der Grafschaft Flandern, während das Wappen des Herzogtums Brabant, auf das die Inschrift verweist, in Wahrheit durch einen goldenen Löwen in Schwarz vertreten wird. Brabant und Flandern kamen gemeinsam mit dem burgundischen Erbe 1477 an das Haus Habsburg[522].
Ornament: Im Schild ausradierter Fiederrankengrund.

CVMA T 6457

10a–d TONNENWÖLBUNG Fig. 21, 132, 143, Abb. 2

H./B.: 10a–d: jeweils 105/39,5 cm.
Erhaltung: In der 10. Zeile nur geringfügig, zum Teil mit alten Flickstücken, zum Teil im Zuge der letzten Restaurierungsmaßnahmen nach dem Zweiten Weltkrieg ergänzt; die farbigen Anteile des Bogens, die geringfügig in die 11. Zeile hinaufreichen, wurden indessen 1987 in der Werkstatt van Treeck komplett erneuert. Zahlreiche Sprungbleie wurden in diesem Rahmen aus ästhetischen Gründen schmaler geschnitten. Die gesprungenen Gläser sind teils rückseitig doubliert (Frenzel), teils auf Kante geklebt (van Treeck).
Ikonographie, Komposition: Die mächtige Holztonne, die den architektonischen Aufbau des Kaiserfensters nach oben hin bekrönt, ist auf der Vorderseite durch einen steinernen, mit Zinnen bewehrten Bogen gerahmt und auf der Rückseite durch ein muschelartiges Rundbogenfeld abgeschlossen. Die Bildidee für einen entsprechenden Abschluss hatte Dürer bereits 1511 in seiner Entwurfszeichnung für das Tucher-Epitaph konzipiert (Fig. 24)[523], hier allerdings in Gestalt einer architektonischen Nische für die Gottesmutter, als Hoheitsraum in ausgeprägten Renaissanceformen. In der gemalten Tafel von 1513 hat Hans von Kulmbach die architektonische Anlage weitgehend getreu übernommen, dabei jedoch die Kassettierung des Tonnengewölbes weggelassen[524].
Ornament: Als architektonisches Ornament ist den Stirnkanten des vorderen und hinteren Rundbogens ein Fries vertiefter Ovale aufgelegt, den Kämpferzonen ein umlaufender Fries vertiefter Rechtecke. Der Zinnenkranz ist mit kleinen rundbogigen Nischen geziert.

CVMA T 6458–6465

CHORFENSTER nord II (BAMBERGER FENSTER) Fig. 19, 144–150, Abb. 19–37

Lichtes Gesamtmaß: H. ca. 15 m, B. ca. 2,00–2,05 m.
Die nur 16 Rechteckfelder umfassende Gesamtkomposition der Fenster-Neustiftung von 1501/02 setzt heute auf der 3. Zeile an und reicht bis in die 6. Zeile hinauf. Die in Zeile 7 befindlichen nachmittelalterlichen Rundscheiben mit Allianzwappen gehören nicht zur Stiftung der Bamberger Bischöfe und wurden erst im Zuge des Wiedereinbaus nach dem Zweiten Weltkrieg an diese Stelle versetzt[525]. Das Ganzfigurenporträt Albrecht Dürers von Carl Alexander Heideloff (1. H. 19. Jh.), das bis zur Kriegsbergung in 2a gesessen hatte, ist seither verschollen.

Gesamtaufnahmen: CVMA 98/223 (Montage), RT 06/039

Das Fenster ist eine Neustiftung des Bamberger Bischofs Veit Truchsess von Pommersfelden (1501–1503) und ersetzt an dieser Stelle eine ältere Stiftung des im Jahr der Chorweihe 1379 amtierenden Bamberger Bischofs Lamprecht von Brunn, woran dessen Stifterbild oben links im Fenster erinnert. Über das Bildprogramm dieses abgegangenen Fensters könnten vielleicht die wenigen, heute im Depotfenster nord IX (dem sog. Geuder-Fenster) abgestellten Restscheiben mit Szenen der Schöpfungsgeschichte Auskunft geben, doch käme auch der Fensterplatz süd II als ehemaliger Standort

dieses Genesisfensters in Betracht. Von den zwölf Scheiben der Werkstatt Katzheimer, die bereits 1495/96 im Auftrag des Bischofs Heinrich Groß von Trockau (1487–1501) zur Erneuerung desselben Fensters ausgeführt worden waren, fehlt indessen jede Spur (vgl. hierzu Rekonstruktion, ikonographisches Programm S. 215f.).

Bibliographie: Sandrart, I, 1675, S. 231 (Erwähnung als Werk Veit Hirsvogels nach Neudörfer 1547); Carbach 1733, S. 9 (Erwähnung); Würfel 1766, S. 24 (zitiert die Namensinschriften der vier Bamberger Bischöfe, deren Stifterbilder dargestellt sind); Murr 1778, S. 45, bzw. ²1801, S. 70 (Zuschreibung an Veit Hirsvogel und Transkription der Inschriften); N.N., in: Sammler für Kunst und Alterthum in Nürnberg, Heft 1, 1824, S. 53 (erwähnt nur die Neuanfertigung des Dürerporträts in ganzer Figur unter Heideloff); Mayer 1831, S. 36 (Beschreibung des Dargestellten und Zuschreibung an Veit Hirsvogel); Rettberg 1846, S. 138 (mit Falschdatierung 1515); Rettberg 1854, S. 99 (Aufzählung der dargestellten Figuren; »vielleicht von dem bambergischen Maler Wolf Katzheimer); Lochner 1873, Übersichtstafel St. Sebald, Nr. 22 (Zuschreibung an Veit Hirschvogel mit falschem Datum 1515); Oidtmann 1907, S. 40f. (vermutet eine Ausführung durch Veit Hirsvogel nach Entwurf Katzheimers); Hoffmann 1912, S. 182 (Benennung der Darstellungen; trotz korrekter Datierung 1501 Zuweisung an Wolf Katzheimer); Schinnerer 1913, S. 322–324 (versucht die beiden urkundlichen Nachrichten über die Autorschaft Katzheimers bzw. Hirsvogels am Bamberger Fenster dadurch in Einklang zu bringen, dass er von einer nachträglichen Erweiterung des Fensters durch Letzteren ausgeht, die insbesondere die unterste Zeile mit den Stifterbildern der Bischöfe Georg Groß von Trockau und Veit Truchsess von Pommersfelden betroffen haben soll; überliefert die Existenz einer heute verschollenen flüchtigen Skizze dieser ersten Fensterzeile im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig); Lutze 1939, S. 42 (folgt Hoffmann); Frenzel 1960, S. 200–204 (behandelt das Fenster als charakteristische Arbeit der Hirsvogel-Werkstatt nach Vorlagen der Dürerschule; sieht in Veit d.Ä. den Hauptmeister der zeichnerisch an Dürer orientierten Richtung im Fenster); Frenzel 1961, S. 39–41 (schließt aufgrund der Verschiedenheit der Vorbilder »teils Peter Hemmel, teils Wolf Katzheimer, teils Albrecht Dürer, teils Hans von Kulmbach« auf eine typische Werkstattarbeit der Glasmaler; »die wirklich schöpferischen, tragenden Ideen gehen aber allein auf Maler zurück, die der Werkstatt zusätzlich Ideenskizzen für figürliche Einzelscheiben« geliefert hätten); Gottfried Frenzel, in: Kat. Ausst. Nürnberg 1961, S. 112f., Nr. 180 (behauptet, dass die unterste Stifterzeile in Ikonographie und Komposition dem Bamberger Fenster des Wolf Katzheimer von 1493 folgen würde, das sich ehemals im Langhaus von St. Sebald befunden hätte; nimmt nur Ideenskizzen Dürers an, die von Hans von Kulmbach reingezeichnet wurden); Knappe 1961 (erste grundlegende und umfassende wissenschaftliche Bearbeitung aller mit Auftragsvergabe, Entwurf und Ausführung des Bamberger Fensters zusammenhängenden Fragen; gibt die Entwürfe für alle figürlichen Scheiben Albrecht Dürer, bleibt jedoch in der Frage des Kartonzeichners – auch im Fall des Petruskartons in London – unentschieden; in der Ausführung durch die Hirsvogel-Werkstatt unterscheidet er zwei Grundrichtungen, die er auch in anderen Werken der Nürnberger Glasmalerei um 1500 nachweisen kann; bringt ein erstes belastbares Œuvre-Verzeichnis der Werkstatt); Karl-Adolf Knappe, Rez. von Kat. Ausst. Nürnberg 1961, in: ZfKG 24, 1961, S. 250–260, hier S. 253 (besteht im Gegensatz zu Frenzel auf exakt ausgearbeiteten Visierungen Dürers, in Einzelfällen auch auf Kartons); Kurzinventar 1961, S. 137 (Auflistung der Scheiben; »1501 ausgeführt in der Werkstatt Veit Hirsvogels d.Ä.«); Karl-Adolf Knappe, in: Oettinger/Knappe 1963, S. 104, Anm. 241 (weist die von Frenzel 1960 vorgenommene Identifizierung des Werkstattleiters Veit Hirsvogel mit dem an Dürers Zeichenstil geschulten Glasmaler am Bamberger Fenster mit Recht zurück); Ursula Frenzel, in: Kat. Ausst. Nürnberg 1971, S. 385f. (Erwähnung im Rahmen einer kurzen Aufzählung der von dürerischen Konzeptionen berührten Verglasungen); Holl 1972, S. 28f. (schreibt die Entwürfe Hans von Kulmbach zu); Knappe 1973, S. 67–74 (konzise Zusammenfassung der Ergebnisse von Knappe 1961 mit – nomen est omen – knapper Diskussion der zentralen Fragen der personellen Zusammensetzung der Glasmalerwerkstatt, der Art der Entwürfe und Dürers Anteil daran); Stromer 1979, S. 88 (betrachtet das unter Bischof Veit Truchsess von Pommersfelden erneuerte Fenster als Arbeit Wolf Katzheimers nach Entwurf Dürers); Kurzinventar ²1979/82, S. 140f. (wie 1961); Butts 1985, S. 34–36, 161, 174–178, 182, 185–187, 281–294, 302f. (weist in eingehenden Vergleichen mit Kulmbachs sicherem Œuvre und einvernehmlich mit Knappe 1961 die Zuschreibung des Petruskartons zurück und reklamiert diesen für Dürer selbst); Lothar Hennig, in: Kat. Ausst. Bamberg 1987, S. 34f., Nr. 6a und b (kurze Zusammenfassung der Kerndaten nach Knappe); John Rowlands, in: Kat. Ausst. London 1988, S. 128f., Nr. 97 (hält an der alten Zuschreibung des Petruskartons an Hans von Kulmbach fest); Scholz 1991, S. 61–70 (behandelt das Bamberger Fenster wie Knappe als zentralen Ausgangspunkt für das Verständnis der Problematik von Entwurf und Ausführung,

die Verfahrensweisen bei der Abwicklung arbeitsteiliger Aufträge und die Zuschreibung weiterer Arbeiten aus der Zeit um 1500 an die Werkstatt Veit Hirsvogels; folgt KNAPPE in der Zuschreibung der figürlichen Entwürfe an Dürer, gibt die Reinzeichnung des Petruskartons jedoch dem anonymen Glasmaler der Werkstatt, dessen Notname »Meister des Heinrichskopfes« auf die besten Teile im Fenster verweist); ROWLANDS/BARTRUM 1993, S. 189f., Nr. 405 (wie 1988); SCHOLZ 1995, S. 30 (bezeichnet das Bamberger Fenster als Vorbild für Kulmbachs ersten Entwurf zum Kaiserfenster); SCHOLZ 1998, S. 156–158 (Charakterisierung der Arbeitsgepflogenheiten am Bamberger Fenster als Modell einer Künstlerwerkstatt der Renaissance); SCHOLZ 2000, S. 28f. (diskutiert die verschiedenen Stilrichtungen am Bamberger Fenster und die Herkunft der Entwürfe für Figuren bzw. Architekturbekrönungen); Barbara BUTTS, in: KAT. AUSST. LOS ANGELES/SAINT LOUIS 2000, S. 106–108, Nr. 18 (ausführliche Diskussion des Forschungsstands zum Londoner Petruskarton); Giulia BARTRUM, in: KAT. AUSST. LONDON 2002, S. 143f., Nr. 77 (kurze Zusammenfassung der Forschung; folgt der Zuschreibung des Kartons an Dürer); SCHOLZ 2005a, S. 14 (resümiert die Modalitäten der Auftragsvergabe am Bamberger Fenster in Bezug zum Straubinger Mosesfenster); Gerd ZIMMERMANN, in: KAT. AUSST. BAMBERG 2007, S. 122f. (behandelt die zu Beginn des 16. Jh. gelegentlich vorkommende Bereicherung des Wappens der Bamberger Kirche, des Hochstifts und des Erzbistums um das Wappen der ausgestorbenen Herzöge von Andechs-Meranien und des Herzogtums Kärnten und nennt als schönsten Beleg dafür die Stifterbilder der Bischöfe Heinrich Groß von Trockau und Veit Truchsess von Pommersfelden); ZIMMERMANN 2007, S. 122f. (behandelt die Wappen der Bischöfe im Fenster); WEILANDT 2007, S. 349f. (betont die auf Bistum und Dom von Bamberg bezogene Ikonographie des Fensters, unabhängig von den benachbarten Verehrungszonen im Chor von St. Sebald); SCHOLZ 2007, S. 22–25 (Zusammenfassung von 1991 mit Korrektur früherer Lesefehler an den Bamberger Quellen hinsichtlich der Zahlungsbeträge); Hartmut SCHOLZ, in: KAT. AUSST. NÜRNBERG 2012, S. 142–144 und S. 482–489, Kat. Nr. 162f. (behandelt u.a. die Frage nach Dürers innovativem Beitrag zur Nürnberger Glasmalerei und der Verbindung zu prominenten Auftraggebern).

ERHALTUNG: Gemessen an den gewaltigen Erhaltungsproblemen, die die Ostchorverglasung insgesamt betreffen und auch die dürerzeitlichen Neustiftungen nicht unberührt gelassen haben, darf das Bamberger Fenster neben der benachbarten Kaiserstiftung und dem Imhoff-Fenster von 1601 mit Fug und Recht als das am besten bewahrte im ganzen Kirchenbau bezeichnet werden. Minimalen Reparaturen und Ergänzungen in der Glassubstanz korrespondiert die weitgehend intakte Bemalung der meisten Felder mit nur wenigen partiellen Konturverlusten bzw. Abrieb von Halbtonlasuren in den Gewändern und im Grund, verursacht durch frühere unsachgemäße Reinigungsmaßnahmen. Alle Felder wurden im Rahmen der ersten Nachkriegsrestaurierung in der Werkstatt Frenzel ihres originalen Bleinetzes beraubt und neu verbleit, das neue Bleinetz zur Stabilisierung überdies ganzflächig verzinnt. Sprungbleie wurden dabei nicht generell entfernt, doch an vereinzelten gesprungenen Gläsern rückseitige Doublierungen mit Araldit vorgenommen. Im Zuge der letzten Restaurierungsmaßnahme in der Werkstatt Gustav van Treeck, München, im Jahr 1989, wurden die Sprungbleie aus ästhetischen Gründen schmal geschnitten und wenige gefährdete Malschichten punktuell mit Paraloid B 72 gesichert. Die Nummerierung der Felder mit eingeritzten Zahlen – von *25* (Feld 6a) bis *39* (Feld 3c) – verweist auf eine durchlaufende Zählung von der Spitze des zwölfzeiligen Fensters nach unten, mit der auch die heutige Anordnung der Felder noch übereinstimmt. Unklar bleibt freilich, aus welcher jüngeren Zeit diese Versatzhilfe stammt.

REKONSTRUKTION, IKONOGRAPHISCHES PROGRAMM, KOMPOSITION: Von jener in den Belegen der Bamberger Fürstbischöflichen Hofkammerrechnung des Jahrgangs 1495/96 überlieferten ersten Erneuerung der bischöflichen Fensterstiftung *an der Pfarrkirche zu Sanndt Sebolt zw Nürmberg* durch den Maler und Glasmaler Wolfgang Katzheimer hat sich keine Spur erhalten (vgl. Reg. Nr. 6). Dass der zwölf Felder umfassende Auftrag jedoch ausgeführt, die Scheiben nach Nürnberg geliefert und auch in das betreffende Fenster eingesetzt worden waren, ist dem Wortlaut der Endabrechnung über 33 rheinische Gulden sicher zu entnehmen. Bereits gut fünf Jahre später erhielt dann der Nürnberger Stadtglaser Veit Hirsvogel 60 Gulden, 1 Pfund und 12 Denare für insgesamt 16 Felder, durch die der Bamberger Bischof sein Fenster in der Nürnberger Pfarrkirche St. Sebald *ob dem Sacramenthaws* nun *mit newem pildwerck gantz vernewen* hatte lassen (s. Reg. Nr. 11). Da wir nicht annehmen, dass es zwei Bamberger Fensterstiftungen in St. Sebald gegeben hat, bedarf die kurze Folge der Aufträge einer Erklärung. Betrachten wir nun die übrigen Farbfenster im Sebalder Ostchor, dann fällt auf, dass sämtliche ursprünglich zur Gänze farbig verglasten Fenster der Erstausstattung des späten 14. Jahrhunderts im Zuge der großen Renovierungswelle um 1500 – also zeitgleich zur Verneuung des Bam-

berger Fensters – auf nur mehr sechs bis sieben Fensterzeilen farbig-figürlicher Glasmalerei reduziert wurden, wobei in Einzelfällen auch die untersten Zeilen neu angefertigte Scheiben erhielten (so etwa im Fall des Eisvogel/Fürer-Fensters und des Stromer-Fensters). Nimmt man die beiden Aufträge an Katzheimer und Hirsvogel nun zusammen, so erhalten wir 28 Rechteckfelder, d.h. ebenfalls sieben farbig gefüllte Fensterzeilen, die sich nahtlos in das formale Gesamtprogramm der umfassenden Komprimierungsphase eingefügt hätten. Folgt man dieser Lesart, dann bliebe dennoch zu fragen, weshalb man nicht gleich das ganze Fenster auf einmal erneuern ließ und weshalb die Katzheimer-Scheiben später verloren gegangen sind. Dass die Auftragsvergabe an die Werkstatt Hirsvogel im Sommer 1501 beim Besuch des neu inthronisierten Bischofs Veit Truchsess von Pommersfelden in St. Sebald damit zusammenhängen dürfte, dass der Bischof die nur wenige Jahre alte, noch von seinem Amtsvorgänger veranlasste partielle Verneuung des Fensters durch Katzheimer sowohl in inhaltlicher wie ästhetischer Hinsicht für unzureichend empfunden haben mag, ist vorstellbar, selbst wenn wir die Themen der *zwelf stücke von Pilden* nicht mehr kennen. Denkbar, dass diese den Ansprüchen der Stifter auf Dauer nicht genügten und bei allfälligen Instandhaltungsmaßnahmen nicht kostspielig repariert, sondern einfach ausgeschieden worden waren.
Die Verneuung der Fensterstiftung der Bamberger Bischöfe von 1501/02 zeigt auf ihren 16 Scheiben Stifterbilder von vier Bamberger Bischöfen mit ihren Zeremoniaren, die Bamberger Domheiligen Kilian, Petrus, Paulus und Georg, die Stifter des Bistums, Kaiser Heinrich und Kaiserin Kunigunde, Wappen und eine abschließende Zeile von vier Baldachinscheiben. Die vergleichsweise unspektakuläre, additive Gesamtkomposition des Bamberger Fensters mit Wappen, Stifterbildern und den bevorzugt verehrten Heiligen des Bistums Bamberg und der Bischofskirche war gewiss den Wünschen des Auftraggebers geschuldet und dem entwerfenden Künstler – neben den nötigen mündlichen Absprachen – auch in einer groben Handskizze übermittelt worden. Eine heute verschollene Skizze des Leipziger Kunstgewerbemuseums (Grassi Museum für Angewandte Kunst), die die untere Stifter- und Wappenzeile des Fensters in abweichender Anordnung zeigte und mithin nicht als Kopie des ausgeführten Fensters betrachtet werden kann, könnte eine solche heraldische Vorlage des Auftraggebers gewesen sein[526]. Bemerkenswert ist die Vielfalt in den Hintergründen, die von reinen Landschaften, Fiederrankengründen, halbhohen Mauern oder Damastvorhängen als Hoheitsmotiv vor Damast oder Wolkengrund bis zu durchlaufenden Damastgründen reichen, mit Fliesen- oder Rasenboden verbunden werden und überdies in der 1. und 4. Zeile rot-blaue Farbwechsel zeigen. Dieses Spiel mit der ganzen Palette zeittypischer Gestaltungsmöglichkeiten Nürnberger Glasmalerei scheint bewusst inszeniert worden zu sein und findet sich auf so engem Raum in keiner zweiten Verglasung der Hirsvogel-Werkstatt wieder.

Ornament: Während die Hintergründe der beiden oberen Fensterzeilen trotz des rot-blauen Farbwechsels hinter den Architekturbekrönungen durchgehend dasselbe überregional am weitesten verbreitete großformige Nelkendamastmuster A Straßburger Provenienz zeigen (Muster X,70), wechselt die ornamentale Gestaltung in den Vorhängen hinter den Standfiguren der zweiten Zeile zwischen den Mustern B (Muster X,71) und C (Muster X,72) gleicher Herkunft ab[527]. Überdies gelangte in den großflächig angelegten Gewandbrokaten beim heiligen Kaiser Heinrich (5b) und im Stifterbild des Bischofs Heinrich Groß von Trockau (3a) ein bislang nur in der Nürnberger Glasmalerei anzutreffendes Ornament Verwendung, das später nochmals im benachbarten Kaiserfenster (I, 5c), aber auch in den Nürnberger Exportwerken in der Oberen Pfarrkirche zu Ingolstadt begegnet (Muster X,73)[528]. In den Wappenfeldern der untersten Fensterzeile schließlich sind anstelle der Damastmuster dichte Fiederrankengründe getreten, die im Fundus der Werkstatt noch bis 1510 oder länger besonders in Wappenscheiben vertreten waren (Muster X,66)[529].

Farbigkeit: Auch mit seiner brillanten Farbigkeit steht das Bamberger Fenster sichtlich in der Tradition der Straßburger Glasmalerei der Werkstattgemeinschaft um Peter Hemmel von Andlau, die als technischer und künstlerischer Maßstab im Frühwerk Veit Hirsvogels gelten muss. Der plakative Farbwechsel zwischen gelben und weißen, im Detail reich ausgebildeten spätgotischen Architektur- und Astwerkbekrönungen ist ein Markenzeichen ebenso wie die kräftig leuchtenden blauen und roten Damastgründe, die diese hinterfangen. Auch die klaren Farbkontraste in den Gewändern der Figuren, die neben Weiß und Violett mit den Grundfarben Blau, Rot, Grün und Gelb arbeiten und in

526 Vgl. Schinnerer 1913, S. 323.
527 Zu Benennung und Verbreitung der Damastmuster s. Scholz, 1991, S. 281–290, und CVMA Deutschland X,1, 2002, I, S. 15 (Musterpalette).
528 Scholz 1991, S. 290.
529 Das gleiche dichte, mit dem Federkiel schwungvoll ausradierte Rankenmuster begegnet etwa in Beerbach, um 1508/10 (CVMA Deutschland X,1, 2002, II, Abb. 204f.).



Fig. 144. Bamberger Fenster. Chor n II, 3–6a–d (Montage). Nürnberg, 1501/02 (Hirsvogel-Werkstatt).



Fig. 145. Hl. Kaiserin Kunigunde. Chor n II, 5c (Detail).
Hirsvogel-Werkstatt 1501/02 (jüngere Richtung).



Fig. 146. Hl. Petrus. Chor n II, 4b (Detail).
Hirsvogel-Werkstatt, 1501/02 (ältere Richtung).

großem Umfang durch den Auftrag von Silbergelb für Haare, Nimben, Preziosen der Gewandung und allerlei Attribute ergänzt werden, erzielen ein Maximum an Leuchtkraft und Brillanz, die durch die technisch virtuose Halbtonmodellierung nicht etwa abgemildert, sondern erst eigentlich zum Vorschein gebracht werden.

Technik, Stil, Datierung: Hinsichtlich der kunsthistorischen Verortung und Datierung des Bamberger Fensters herrscht seit den grundlegenden Forschungsergebnissen von Karl-Adolf Knappe 1961 weitgehende Klarheit: Die Auftragsvergabe war bereits im Sommer 1501, wohl anlässlich des Besuchs des neu inthronisierten Bischofs Veit Truchsess von Pommersfelden in St. Sebald (am 15. August), erfolgt. Darauf lässt eine Notiz des bambergischen Agenten Michel Lorber vom September dieses Jahres schließen, in der die Zahlung von bescheidenen *20 d(enar) zu Trinckgelt dem Maler* […] *etlich entwerffung zu thun vom feenster in Sandt Sebolts pfarrkirchen* verzeichnet ist (s. Reg. Nr. 10). Wird in dieser lapidaren Notiz zwar weder der Name des Entwerfers genannt noch die eigentliche Bezahlung der Entwürfe berührt, so ist doch durch die Belege der Fürstbischöflichen Hofkammerrechnung zu Bamberg des Jahrgangs 1502/03 die abschließende Bezahlung des Fensters mit einem Gesamtbetrag von *60 fl. 1 lb. 12d* an *Meister Veiten*, Glaser zu Nürnberg, und damit die Zuschreibung an die Hirsvogel-Werkstatt gesichert (vgl. Reg. Nr. 11)[530].
Hinsichtlich der ausführenden Kräfte sind am Bamberger Fenster zwei sehr unterschiedliche Richtungen der Hirsvogel-Werkstatt nebeneinander zu beobachten: Einer altertümlichen Stilsprache und Maltechnik, die die Gesamterscheinung des Fensters bestimmt und besonders an den maskenhaften Köpfen zu erkennen ist (Fig. 146f.), steht eine moderne, ganz an Dürer orientierte graphische Handschrift im Fenster gegenüber, am eindringlichsten nachzuvollziehen in den Köpfen und Händen des Kaiserpaares (3b/c) und des Bischofs Philipp von Henneberg (3d) (Fig. 145, 148). Trotz dieser verschiedenen Glasmalerstile spricht nichts gegen die Annahme einheitlicher Entwürfe, die – wie Knappe ausführlich nachgewiesen hat – wenigstens für alle figürlichen Teile des Fensters von Dürer selbst stammten[531]. Für die Scheibe des Hl. Petrus hat sich überdies im British Museum in London der originalgroße Karton erhalten, der



Fig. 147. Bischof Lamprecht von Brunn. Chor n II, 5a (Detail). Hirsvogel-Werkstatt 1501/02 (ältere Richtung).



Fig. 148. Bischof Philipp von Henneberg. Chor n II, 5d (Detail). Hirsvogel-Werkstatt 1501/02 (jüngere Richtung).

dem graphischen Stil Dürers so nahe kommt, dass man ihn zuletzt wieder dem Meister selbst zugeschrieben hat (Fig. 20)[532]. Als Autor kommt aber ebenso jener herausragende Glasmaler in Betracht, der auch den Kopf Kaiser Heinrichs im Fenster gemalt hat. Die Vorbilder für die Baldachine und die reichen, flächenfüllenden Damasthintergründe hatte Veit Hirsvogel dagegen im Zuge seiner Wanderzeit dem Fundus der berühmten Straßburger Werkstattgemeinschaft Peter Hemmels entlehnt.

Knappe hat den Bestand erstmals exakter stilkritisch analysiert und versucht, die Ausführung einzelner Scheiben auf die diversen beteiligten Werkstattkräfte zu verteilen[533]. In technisch-glasmalerischer Hinsicht ist das Fenster noch weitgehend dem Vorbild der Straßburger Glasmalerei um 1480 aus der Werkstattgemeinschaft Peter Hemmels von Andlau verpflichtet. Neben ausgiebigstem Einsatz trocken gestupfter, malerischer Halbtonmodellierung, hart und präzise gesetzten Schraffuren zur Unterstützung der Schattenzonen und virtuos mit dem Federkiel ausradierten Lichtern ist es insbesondere der Straßburger Typenschatz mit den tiefschwarzen Pupillen, der die künstlerische Abhängigkeit verrät[534]. Die von Knappe eingeführten Notnamen eines »Meisters des Petruskopfes« und eines »Meisters des Trockau-Assistentenkopfes« für die »ältere Werkstattrichtung« am Bamberger Fenster

530 Aufgrund eines Lesefehlers von Leitschuh 1912, S. 16f., der an einer Stelle die römische Ziffer X falsch als V übertragen hat, hat die spätere Forschung irrtümlich einen Differenzbetrag von 5 Gulden zwischen den Einzelposten und der Gesamtsumme angenommen und diesen als mögliche Entlohnung für den Entwerfer reklamiert. Tatsächlich summieren sich die Einzelposten exakt auf die genannten LX fl., I lb. und XII d. (freundlicher Hinweis von Dr. Renate Baumgärtel, Bamberg).

531 Knappe 1961, S. 67–99; vgl. übereinstimmend auch Scholz 1991, S. 61–69.

532 London, British Museum, Inv. Nr. 1882-3-11–60; Maße: 1002 × 388 mm; vgl. zuletzt mit eingehender Diskussion der Forschung Barbara Butts, in: Kat. Ausst. Los Angeles/Saint Louis 2000, S. 106–108, Nr. 18, und Giulia Bartrum, in: Kat. Ausst. London 2002, S. 143f., Nr. 77, sowie Hartmut Scholz, in: Kat. Ausst. Nürnberg 2012, S. 482f., Kat. Nr. 163.

533 Knappe 1961, S. 33–38.

534 Zur Charakterisierung dieser »älteren Werkstattrichtung« s. Knappe 1961, S. 28–53, und Scholz 1991, S. 23–32.

benennen freilich zumeist nicht mehr als die verschiedenen Sorgfaltstufen, mit der dieselben formelhaften Typen technisch umgesetzt worden sind. Dies ist ebenso für das Gros der frühen Produktion der Hirsvogel-Werkstatt, mit anderen Worten für die gesamte ältere Werkstattrichtung festzuhalten. Ähnliches gilt auch für die Notnamen des »Meisters des Heinrichskopfes« und des »Meisters des Hennebergkopfes«, die Knappe – allerdings mit Fragezeichen – für die geringfügigen Modifikationen der an Dürer geschulten »jüngeren Werkstattrichtung« eingeführt hat[535]. Hier sind die Kriterien einer Händescheidung sogar noch weniger handfest, geringfügige Unterschiede im Grad der Ausführung vermutlich eher den Vorlagen geschuldet oder aber das Ergebnis unterschiedlicher Erhaltung.
Werkstatt des Nürnberger Stadtglasers Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwürfen von Albrecht Dürer, 1501/02.

Vorbemerkung zum Katalog: Das Bamberger Fenster wurde im September 2004 in situ vom Gerüst aus untersucht und in seinem Bestand dokumentiert. Dem Tafelteil liegen Aufnahmen von Rafael Toussaint zugrunde, die nach der letzten Restaurierung 1990 in der Werkstatt G. van Treeck in München für das CVMA angefertigt worden waren.

3a STIFTERBILD DES BISCHOFS HEINRICH III. GROSS VON TROCKAU MIT ZEREMONIAR
Fig. 144, 149, Abb. 19f.
H. 103,5 cm, B. 39,7 cm.
Inschrift: Auf dem Sockelstreifen in gotischer Minuskel stark abgekürzt: *heinric(us) ep(iscopu)s Ba(m)be(r)g(e)n(sis) 1487.*
Erhaltung: Bis auf ein einziges altes Flickstück im oberen linken Eck und wenige marginale Reparaturen im stark gesprungenen Inschriftsockel originale Glassubstanz. Bemalungsverluste sind vornehmlich auf weißen Gläsern, im hellbraunen Gesicht des Bischofs und im Landschaftsgrund zu verzeichnen.
Ikonographie, Komposition: Die Stifterscheibe zeigt den knienden Bamberger Bischof Heinrich III. Groß von Trockau, der den Stuhl vom 15. Juli 1487 bis zum 30. März 1501 innehatte[536], gemeinsam mit seinem Zeremoniar. In seiner Amtszeit wurde der Bamberger Maler und Glasmaler Wolfgang Katzheimer mit der Renovierung des Bamberger Stiftungsfensters in St. Sebald beauftragt, die die Stiftung seines Amtsvorgängers Lamprecht von Brunn von 1379 ersetzen sollte (s. Einleitung S. 213f.). Von dieser ersten *Verneuung* sind keine Reste erhalten geblieben.
Ornament: Das Pluviale des Bischofs zeigt einen großflächigen Damast, der identisch auch in den Exportwerken der Hll. Barbara und Wolfgang in der Oberen Pfarre in Ingolstadt (um 1500/05) und noch 1514 im Kaiserfenster, im Gewand der Johanna von Spanien (Abb. 6), wiederkehrt (Muster X,73)[537].
Technik: Die grünen Bäume und Hügel der ferneren Landschaft wurden mit Silbergelb auf hellblaues Glas gemalt.
Stil: Hirsvogel-Werkstatt (ältere Werkstattrichtung).
CVMA T 7245, Detail T 7261

3b WAPPEN DES BISCHOFS HEINRICH III. GROSS VON TROCKAU Fig. 144, 149, Abb. 19, 21
H. 104 cm, B. 40 cm.
Erhaltung: Substanz und Bemalung nahezu perfekt bewahrt. Verschiedentlich geklebte Sprünge.
Ikonographie, Komposition: Frontal gestelltes Wappen auf grünem Rasenboden, vor üppigem blauen Rankengrund, bekrönt von einer weißen Astwerkblende.
Das Wappen ist geviert: Feld 1: in Gold ein schwarzer Löwe, bedeckt von einer silbernen Schrägrechtsleiste (Hochstift Bamberg); Feld 2: Silber und Blau gespalten, darüber ein roter Balken (Groß von Trockau); Feld 3: in Blau ein silberner schreitender Löwe über einem silbernen Adler (Herzöge von Meran)[538]; Feld 4: Gold und Rot gespalten, vorn drei übereinandergestellte, nach rechts schreitende schwarze Löwen, hinten ein silberner Balken (Kärnten)[539]; Helmzier mit zwei goldenen Kolbenhelmen: 1. ein ringsum mit Pfauenfedern bestecktes Schirmbrett, auf dem sich der schwarze Löwe mit der silbernen Schrägrechtsleiste vom Schildbild wiederholt (Hochstift Bamberg); Helmdecken schwarz-golden; 2. zwei rote Büffelhörner, außen besteckt mit silbernen Federn (Hörnerkleinod der Groß von Trockau); Helmdecken rot-silbern[540].
Ornament: Blauer Rankengrund (Muster X,66).
Technik: Im Wappen (Feld 3) rückseitig Ausschliff aus dem hellblauen Überfang. Pfauenfedern der Helmzier in Silbergelbmalerei auf hellblauem Glas.
Stil: Hirsvogel-Werkstatt (jüngere Werkstattrichtung).
CVMA T 7246

3c WAPPEN DES BISCHOFS VEIT TRUCHSESS VON POMMERSFELDEN Fig. 144, 149, Abb. 19, 22
H. 104–104,5 cm, B. 39,5–40,2 cm.
Erhaltung: Bis auf minimale Flicken in Helm und Baldachin vorzüglich intakt. Schwarzlot im Boden, der linken Helmzier und der Astwerkblende geringfügig berieben.
Ikonographie, Komposition: Rahmung, Wappenstellung und Ornamentik entsprechen 3b. Nur im roten Rankengrund tritt ein Farbwechsel gegenüber dem benachbarten Wappenfeld 3b ein.
Das Wappen ist geviert (Feld 1, 3 und 4 identisch mit 3b: Hoch-

535 »Der Heinrichskopf nimmt innerhalb der [dürernahen] Gruppe eine Sonderstellung ein. Er ist vielleicht sogar von einer eigenen Hand« (Knappe 1961, S. 16). Zu Arbeiten der »jüngeren Werkstattrichtung« ferner Knappe 1961, S. 54–58, und Scholz 1991, S. 49–54, 70–73.
536 Guttenberg 1937, S. 277f.
537 Vgl. Scholz 1991, S. 290.
538 Die Herzöge von Meran übten bis zu ihrem Aussterben 1248 das kaiserliche Landrecht und die Grafengewalt im geistlichen Territorium aus.
539 Über die Kärntner Ländereien des Bistums vgl.: August von Jaksch, Die Entstehung des Bamberger Besitzes in Kärnten, in: Carinthia I, 97, 1907, S. 109–131; Martin Wutte, Die Lage der bambergischen Herrschaften in Kärnten vor ihrem Verkaufe im Jahre 1759, ebenda, S. 168–199; Guttenberg 1937, S. 128, 179; Christine Tropper, Die Herrschaft Bambergs in Kärnten, in: Kat. Ausst. Bamberg 2007, S. 265–275.

stift Bamberg, Herzöge von Meran, Kärnten); Feld 2: in Silber ein blauer goldgekrönter Löwe, belegt mit zwei roten Leisten (Truchsessen von Pommersfelden)[541]. Zwei Helme: 1. ein ringsum mit Pfauenfedern bestecktes Schirmbrett, auf dem sich der Löwe mit Schrägleiste vom Schildbild wiederholt (Hochstift Bamberg); Helmdecken schwarz-golden; 2. ein blauer Löwe wachsend, golden gekrönt, belegt mit einer roten Leiste (Stammkleinod der Truchsessen von Pommersfelden); Helmdecken blau-silbern[542].
Ornament: Roter Rankengrund (Muster X,66).
Technik: Im Wappen (Feld 2 und 3) rückseitig Ausschliff aus dem hellblauen Überfang.
Stil: Hirsvogel-Werkstatt (jüngere Werkstattrichtung).
CVMA T 7247

3d STIFTERBILD DES BISCHOFS VEIT TRUCHSESS VON POMMERSFELDEN MIT ZEREMONIAR
Fig. 144, 149, Abb. 19, 23

H. 104,2 cm, B. 40 cm.
Inschrift: Auf dem Sockelstreifen in gotischer Minuskel: *Vitus . ep(iscopu)s bambe(r)g(e)n(sis) . 1501.*
Erhaltung: Eine kleine Ergänzung Frenzels im Pluviale.
Ikonographie, Komposition: Die Stifterscheibe zeigt – in der Auffassung dem Pendant in 3a entsprechend – den knienden Bamberger Bischof Veit Truchsess von Pommersfelden, der den Stuhl vom 18. Juli 1501 bis zu seinem Tod am 7. September 1503 innehatte[543]. In dessen kurze Amtszeit fällt der Auftrag an Veit Hirsvogel, das Bamberger Fenster in St. Sebald *mit newem pildwerk ganz vernewen* [zu] *lassen* (s. Reg. Nr. 11).
Technik: Im Folianten unter dem Arm des Zeremoniars rückseitig Ausschliff aus dem roten Überfang.
Stil: Hirsvogel-Werkstatt (ältere Werkstattrichtung).
CVMA T 7248, Detail T 7262

4a HL. KILIAN Fig. 144, 149, Abb. 19, 24

H. 104,5 cm, B. 40 cm.
Erhaltung: Minimale Reparaturen am linken Rand und im oberen linken Eck des Baldachins nach Mitte des 20. Jh. Auf dem vorgezogenen blauen Mantelzipfel des Pluviales großflächiger mikrobieller Befall (Pilzstruktur).
Ikonographie, Komposition: Der Hl. Kilian, irischer Mönch, Wanderbischof und Missionar im 7. Jh., besonders im Raum Würzburg, ist als Patron aller Franken zugleich einer der Patrone des Bamberger Domes und wohl in dieser Eigenschaft in die stehende Heiligenversammlung des Fensters aufgenommen worden[544]. Traditionell erscheint der Heilige in pontifikaler



Fig. 149. ES Chor n II, 3–6a–d. M 1:20

540 Seyler 1976, S. 71; Bernhard Peter, Wappen der Bamberger Bischöfe (http://www.dr-bernhard-peter.de/Heraldik/bi-bam.htm).
541 Horst Appuhn (Hg.), Johann Siebmachers Wappenbuch von 1605, München 1999, I, Taf. 101.
542 Michel Hofmann, Bamberger Heraldik in der Diaspora, in: BHVB 102, 1966, S. 307–312; Peter (wie Anm. 540).
543 Guttenberg 1937, S. 277f.
544 Hierzu umfassend: Kilian. Mönch aus Irland – aller Franken Patron 689–1989, Kat. Ausst. Würzburg, Festung Marienburg, Würzburg 1989, sowie der zugehörige Aufsatzband (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, Nr. 19/89), hg. von Johannes Erichsen u.a., München 1989, darin besonders S. 349–372: Hanswernfried Muth, Kilian, Kolonat und Totnan. Zur Ikonographie der Frankenapostel bis zur Säkularisation.



Fig. 150. Hl. Kaiser Heinrich. Chor n II, 5b (Detail).
Hirsvogel-Werkstatt, 1501/02 (jüngere Richtung).



Fig. 151. Petruskarton. London, British Museum (Detail aus Fig. 20).

Tracht mit Bischofsstab und trägt das Schwert seines Martyriums, der Enthauptung durch gedungene Mörder – die nach der zeitlich erst ins späte 8. oder frühe 9. Jh. zu datierenden *Passio minor* um das Jahr 689 geschehen sein soll –, über die Schulter gelegt. Die Auffindung seiner Gebeine und derer seiner Gefährten Totnan und Kolonat um 752 fällt zusammen mit der Gründung des Bistums Würzburg, zu deren Patronen sie alsbald erklärt wurden; 788 Überführung in den Salvatordom (das heutige Neumünster)[545].
Ornament: Im gelben Vorhang hinter der Figur Spuren des Straßburger Damastmusters C (Muster X,72).
Technik: Halbton *und* Kontur wurden vor dem Brand trocken gestupft, mit dem Ergebnis einer sehr porösen, trocken-spröden Oberflächenstruktur.
Stil: Hirsvogel-Werkstatt (ältere Werkstattrichtung).
CVMA T 7249, Großdia Werkstatt G. van Treeck

4b HL. PETRUS Fig. 19, 144, 146, 149, Abb. 19, 25
H. 104 cm, B. 39,5–40 cm.
Erhaltung: Glassubstanz und Bemalung sind nahezu perfekt bewahrt; lediglich ein winziges altes Flickstück am linken Rand sowie geringfügige Abriebspuren im Halbton des roten Mantels und des grünen Damastvorhangs; im Übrigen stabil. Mehrere geklebte Sprünge in Mitra und Nimbus; das betreffende Glas ist rückseitig doubliert.
Ikonographie, Komposition: Petrus ist Patron des Bamberger Domes und als solcher in das Bildprogramm aufgenommen. Er erscheint stehend in Pontifikaltracht, den Kreuzstab in der Linken und sein persönliches Attribut, den überdimensionalen Schlüssel, in der Rechten. Ausnahmsweise ist im Fall der Petrusscheibe auch die originalgroße Kartonvorlage im British Museum in London erhalten geblieben, die dem graphischen Stil Albrecht Dürers so nahe steht, dass man sie zuletzt wieder dem Meister selbst zugeschrieben hat[546]. Im Karton sind alle Elemente der Komposition, Figur, Bogenrahmung und Damastvorhang, mit der gleichen Sorgfalt angelegt. Die besondere Form des Rundbogens mit abzweigenden Rippen findet sich recht verwandt auch in einem der kleinen Holzschnitte eines *Salus animae*, hier dem Bild des Hl. Leonhard (D. 80), von ca. 1503, deren Zuschreibung an Dürer bzw. seinen Schülerkreis kontrovers diskutiert wird[547].
Ornament: Im grünen Vorhang hinter der Figur Spuren des Straßburger Damastmusters B (Muster X,71).
Technik: Die derbe zeichnerische Ausführung im Stil der älteren, am Vorbild der Straßburger Werkstattgemeinschaft geschulten Werkstattrichtung weicht eklatant vom dürerschen Zeichenstil des Londoner Petruskartons ab (vgl. Fig. 146, 151).
Stil: Hirsvogel-Werkstatt (ältere Werkstattrichtung).
CVMA T 7250, Großdia Werkstatt G. van Treeck

545 Vgl. auch LCI, VII, 1974, Sp. 309–312 (Karl Firsching).
546 Vgl. nochmals Anm. 532. Der Petruskarton galt seit Parker 1928, Nr. 308, und mehr noch durch die Aufnahme in das Werkverzeichnis von Winkler 1942, Nr. 63, lange Zeit als Arbeit des Hans von Kulmbach; so zuletzt noch in Kat. Ausst. London 1988, S. 128f., Nr. 97 (John Rowlands), bzw. bei Rowlands/Bartrum 1993, S. 189f., Nr. 405.
547 Dodgson 1909, S. 18, Taf. XII; vgl. zuletzt Schoch/Mende/Scherbaum, III, 2004, S. 494–511, Nr. A 37 (Anna Scherbaum).
548 Vgl. Zimmermann 2007, S. 122, 124.
549 Guttenberg 1937, S. 228, 239.
550 Alfred Wendehorst, Lamprecht von Brunn, in: NDB, XIII, Berlin 1982, S. 463f.

4c HL. PAULUS Fig. 144, 149, Abb. 19, 26
H. 103,5 cm, B. 40 cm.
Erhaltung: Vereinzelt alte Flickstücke in Gewand und Mantel des Heiligen sowie im Damastvorhang hinter der Figur. Bemalung stellenweise (Himmel, Fliesenboden, Kopf) überdurchschnittlich stark berieben.
Ikonographie, Komposition: Paulus präsentiert das Schwert als Kennzeichen seines Märtyrertods durch Enthauptung, die ihm als Römer zuteil wurde, und ist mit weisender Gebärde dem zweiten Apostelfürsten Petrus auf seiner Rechten zugewandt. In dieser Haltung entspricht die Figur im Gegensinn fast wörtlich dem Vorbild im 1497 datierten Spendle-Fenster der Oberen Pfarrkirche zu Ingolstadt, einem frühen Export aus der Werkstatt des Nürnberger Stadtglasers Veit Hirsvogel d.Ä.; allein auf das aufgeschlagene Buch in der Linken wurde im Bamberger Fenster verzichtet.
Ornament: Im roten Vorhang der Straßburger Damast B (Muster X, 71).
Stil: Hirsvogel-Werkstatt (ältere Werkstattrichtung).
CVMA T 7251, Detail T 7263

4d HL. GEORG Fig. 144, 149, Abb. 19, 27
H. 103,5 cm, B. 39,7–40 cm.
Erhaltung: Lediglich ein einziges Glasstück im Himmel über dem Kopf des Heiligen wurde zuletzt von Frenzel ergänzt. Vergleichsweise gravierende Bemalungsverluste betreffen das ganze Feld und beeinträchtigen die Lesbarkeit erheblich.
Ikonographie, Komposition: Als zweiter Patron des Bamberger Domes steht Georg in einer Reihe mit den bevorzugt verehrten Heiligen. Er erscheint wie üblich in voller Rüstung mit Schwert und Lanze, den besiegten Drachen zu seinen Füßen.
Technik: Die spitzen weißen Zähne im aufgesperrten Maul des Drachen sind aus dem rotem Überfangglas des hinterlegten Vorhangs ausgeschliffen.
Stil: Hirsvogel-Werkstatt (ältere Werkstattrichtung).
CVMA T 7252

5a STIFTERBILD DES BISCHOFS LAMPRECHT VON BRUNN MIT ZEREMONIAR
Fig. 144, 147, 149, Abb. 19, 28, 34
H. 104,5 cm, B. 40,5–41 cm.
Inschrift: Auf dem Sockelstreifen in gotischer Minuskel: *lamp(er)tus ep(iscopu)s ba(m)be(r)g(e)n(sis). 1374.*
Erhaltung: Bis auf ein kleines Flickstück im Wappen (Feld 2) vollständig originale Glassubstanz. Die Bemalung ist stellenweise stark berieben (Pluviale). Drei gesprungene Gläser (Kopf und Buch des Zeremoniars sowie der rechte Teil der Sockelinschrift) wurden von Frenzel doubliert.
Ikonographie, Komposition: Wie seine Nachfolger auf dem Bamberger Bischofsstuhl in 3a, 3d und 5d, so wird auch Fürstbischof Lamprecht von Brunn kniend in Adorantenhaltung vor den Bistumspatronen und begleitet von einem Assistenten dargestellt. Das schlichte Wappen ohne Helmzier vor ihm ist geviert: Feld 1 und 4: in Gold ein schwarzer Löwe, bedeckt von einer silbernen Schrägrechtsleiste (Hochstift Bamberg); Feld 2 und 3: je eine rote Fischangel in Silber (Stammwappen der Herren von Brunn)[548].
Lamprecht von Brunn († 17. Juli 1399) besetzte den Bamberger Stuhl vom 28. April 1374 bis zum 28. November 1398[549]. Aus einem niederadeligen Geschlecht im Elsass gebürtig, war er seit 1354 Abt des Klosters Gengenbach im Schwarzwald, das zum Hochstift Bamberg gehörte. 1363–1364 wurde er zusätzlich Bischof von Brixen, 1364–1371 Bischof von Speyer und 1371–1374 Bischof von Straßburg. Als Bischof von Bamberg zählte er zu dem maßgeblichen Ratgebern Kaiser Karls IV. und König Wenzels, für dessen Königswahl er die vorbereitenden Verhandlungen führte[550]. In seiner Regierungszeit erhielt der Chor von St. Sebald seine erste Farbverglasung, und Bischof Lamprecht zählte von Amts wegen zu den ersten Fensterstiftern. Dies ist auch der Grund, weshalb man an dieser Stelle nochmals an ihn erinnern wollte. Die Vermutung von KNAPPE, »die gegenüber den anderen Bischofsgestalten wesentlich reduziertere, steiler und schmächtiger aufstrebende Figur Lamprechts« deute auf eine historisierende Anlehnung an die Stifterfigur des 14. Jh., ist – so ansprechend der Gedanke auch sein mag – kaum nachzuvollziehen.
Ornament: Straßburger Hintergrunddamast A (Muster X,70).
Stil: Hirsvogel-Werkstatt (ältere Werkstattrichtung).
CVMA T 7253, Detail T 7264

5b/c KAISER HEINRICH UND KAISERIN KUNIGUNDE MIT DEM KIRCHENMODELL DES BAMBERGER DOMES Fig. 144f., 149f., Abb. 19, 29f., 32f.
H. 5b/c: 104,2/103,5 cm, B. jeweils 40 cm.
Erhaltung: Vollständig original. Fortgeschrittene Zerglasung in Krone und Nimbus des Kaisers (rückseitig doubliert); die Glasoberfläche unter der verlorenen Kontur zeigt hier eine splittrige Korrosion. Partielle Verluste an Konturmalerei betreffen bevorzugt die weißen Gläser, so Bart und Hermelinkragen Heinrichs und das Brusttuch Kunigundes. Minderung der Halbtonmodellierung ist demgegenüber im Kirchenmodell und im Brokatmantel des Kaisers zu verzeichnen.
Ikonographie, Komposition: Die gemeinsame Präsentation des Kirchenmodells des Bamberger Domes kennzeichnet das heilige Kaiserpaar – Heinrich II. (973–1024) und seine Gemahlin Kunigunde von Lothringen (975–1033) – als Stifter des Bistums Bamberg[551]. Die Darstellung der Bistumspatrone folgt in allen wesentlichen Zügen einer im späten 15. Jahrhundert kanonisierten Bildtradition, die besonders in Werken Bamberger oder Nürnberger Provenienz in zahlreichen Beispielen vertreten ist[552]. Als unmittelbares Vorbild in der Nürnberger Glasmalerei kommt das Knorr-Fenster von 1476 in St. Lorenz in Betracht, das die Bistumsgründer ebenfalls auf zwei Scheiben verteilt darstellt, wobei das durch den Fensterpfosten geteilte Modell der Bamberger Vierturmanlage im Knorr-Fenster sogar weniger schematisch erscheint und sich enger an den gebauten Realitäten des Domes orientiert. Der Mangel an Wirklichkeitsnähe ist im Bamberger Fenster zweifellos dem geringeren verfügbaren Bildraum geschuldet, doch lag das Interesse des Entwerfers hier eindeutig bei den Figuren.
Ein Scheibenriss Hans von Kulmbachs im Dresdner Kupferstichkabinett (WK. 74), der früher irrtümlich als direkte Vorzeichnung für das Fenster betrachtet wurde[553], ist tatsächlich eine späte Arbeit des Künstlers um 1515 und vielmehr umgekehrt vom Bamberger Fenster inspiriert[554].

551 Klaus GUTH, Die Heiligen Heinrich und Kunigunde. Leben, Legende, Kult und Kunst, Bamberg 1986. Die Bistumsgründung fällt ins Jahr 1007.
552 Vgl. Lothar HENNIG, Der Bamberger Dom als Heiligenattribut, in: KAT. AUSST. BAMBERG 1987, S. 19–63.
553 WINKLER 1942, S. 77, Nr. 74.
554 Der Zusammenhang wurde bereits von STADLER 1936, Nr. 89, bestritten, doch durch Einsicht in die wesentlich frühere Entstehung des Bamberger Fensters endgültig widerlegt; vgl. KNAPPE 1961, S. 95f.,

Ornament: Straßburger Hintergrunddamast A (Muster X,70).
Technik: Während der Goldbrokat im kaiserlichen Gewand innenseitig aus dem deckenden Schwarzlotüberzug herausgekratzt wurde, trägt der rote Mantel Kunigundes seine Damaszierung auf der Rückseite, aus dem Halbtonüberzug gewischt.
Stil: Beide Figuren verraten im Ganzen die Hand eines an Dürers Zeichenstil geschulten Glasmalers in seiner besten Form. Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. (jüngere Werkstattrichtung).

CVMA T 7254f., Details T 7265f., Großdia Van Treeck

5d STIFTERBILD DES BISCHOFS PHILIPP VON HENNEBERG MIT ZEREMONIAR Fig. 144, 148f., Abb. 19, 31, 35

H. 104 cm, B. 40 cm.
Inschrift: Auf dem Sockelstreifen in gotischer Minuskel: *Philippus ep(iscopu)s ba(m)be(r)g(e)n(sis) . 1475.*
Erhaltung: Bis auf zwei kleine Flickstücke vollständig originale Glassubstanz. Im hellbraunen Glas des Kopfes des Zeremoniars lochfraßähnliche Oberfläche entlang verlorener Konturen. Die Bemalung in den weißen Gewandpartien ist sichtbar reduziert. Im Wappen vereinzelte Kaltretuschen; wenige Doublierungen.
Ikonographie, Komposition: Die Komposition gleicht den übrigen Stifterporträts und zeigt Philipp von Henneberg wie sein Gegenüber kniend in Adorantenhaltung vor den Bistumspatronen Heinrich und Kunigunde, begleitet von einem Assistenten. Das Wappen ist geviert: Feld 1 und 4: in Gold ein schwarzer Löwe, bedeckt von einer silbernen Schrägrechtsleiste (Hochstift Bamberg); Feld 2: in Rot eine goldgekrönte silberne Säule (Colonna; die vermeintliche Abstammung von dem römischen Adelsgeschlecht der Colonna, die sich die Henneberger 1467 durch Papst und Kaiser bestätigen ließen, ist reine Erfindung); Feld 3: in Gold auf schwarzem Dreiberg eine schwarze Henne (Kamm und Kehllappen, eigentlich rot, sind in der Tinktur vereinfacht): gefürstete Grafschaft Henneberg[555].
Philipp von Henneberg-Aschach-Römhild besetzte den Bamberger Stuhl vom 20. August 1475 bis zum 26. Januar 1487[556]. Er mag der Symmetrie halber in das Bildprogramm des Fensters aufgenommen worden sein, denn im Unterschied zu seinen beiden Nachfolgern auf dem Bamberger Stuhl und dem ersten Stifter Lamprecht von Brunn ist für ihn kein Engagement für die Sebalder Chorverglasung bezeugt.
Ornament: Straßburger Hintergrunddamast A (Muster X,70).
Stil: Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. Ein Großteil der Scheibe gehört der älteren Werkstattrichtung an. Nur im Kopf des Bischofs verrät sich die Beteiligung einer jüngeren Kraft, die in der Lage war, die besonderen Merkmale der Dürer'schen Entwurfszeichnungen ins Glas zu übertragen.

CVMA T 7256, Detail T 7267

6a ARCHITEKTURBALDACHIN Fig. 144, 149, Abb. 19

H. 103 cm, B. 40 cm.
Erhaltung: Bis auf wenige alte Flickstücke original. Die Bemalung ist stellenweise etwas berieben, in den grünen Blüten komplett abgewittert. Einzelne gesprungene Gläser sind rückseitig doubliert, ein größerer Sprung im Mittelstück des Baldachins ist auf Kante geklebt. Feldposition mit eingeritzter Ziffer 25.
Komposition: Der übereck gestellte Baldachin mit halbhohem Sockel verbindet die architektonische Grundform dreier steiler Spitzbögen mit eingestellten Fialen an den Ecken mit Laub tragenden Ästen, die die Bogenschenkel durchstoßen, sich nach oben spiralig gedreht fortsetzen und in Blüten enden. Für die identisch gebildeten Auszüge der seitlichen Lanzetten 6a und 6d wäre auf den direkten Zusammenhang mit den Bekrönungen der etwa zeitgleichen Wurzel Jesse in St. Jakob in Nürnberg (Chor s II, 10a und 10c) – ebenfalls aus der Werkstatt Veit Hirsvogels – hinzuweisen. Den steileren Scheibenmaßen in St. Sebald angepasst, erscheinen die Bildungen hier nur etwas schlanker proportioniert, gehen aber zweifelsfrei auf denselben Grundentwurf zurück[557]. Das gemeinsame Vorbild findet sich unter den Farbverglasungen der Straßburger Werkstattgemeinschaft Peter Hemmels, hier in der Tübinger Stiftskirche (Chor n II, 5c)[558].
Ornament: Im Hintergrund der Straßburger Nelkendamast A (Muster X,70).
Technik, Stil, Datierung: Die plastische Modellierung der architektonischen und vegetabilen Elemente des Baldachins basiert im Wesentlichen auf Halbtonlasuren mit flächig ausgewischten oder mit dem Federkiel ausradierten Lichtern zur adäquaten Gestaltung der glatten oder gemaserten Oberflächen. Deckende Konturzeichnung im wörtlichen Sinn dient nur der Rahmung der Einzelformen und als Parallelschraffur der Verstärkung der Schattenzonen.

CVMA T 7257

6b ARCHITEKTURBALDACHIN Fig. 144, 149, Abb. 19

H. 103,5 cm, B. 40–40,5 cm.
Erhaltung: Eine marginale Ergänzung im unteren linken Eck; zwei doublierte Gläser. Rückseitig mehr oder weniger ausgeprägter Lochfraß im gelben Glas. Bemalung im Halbton partiell berieben. Feldposition mit eingeritzter Ziffer 26.
Komposition: Übereck gestellter Architekturbaldachin aus halbhohem Sockel mit vorgelegten Bogenkreuzen, an den Ecken von Fialen bekrönt, die beiden Seiten mittig von Strebepfeilern aus gekuppelten Säulchen mit abschließenden Kreuzblumen überhöht; das dergestalt gebildete Laternengeschoss wird durch gebogene Streben verbunden. Formal ungeklärt ist die unterste Zone mit dem hängenden Wappenschlussstein, der seinerseits von zwei genasten Bögen nach beiden Seiten verstrebt ist. Diese Form der beiden identisch gebildeten Baldachine in den Mittelbahnen 6b und 6c ist ebenfalls vom Vorbild der Straßburger Glasmalerei inspiriert, innerhalb des erhaltenen Bestands aber nirgendwo exakt vorgeprägt. In der Grundkonzeption sehr ähnlich sind die Bekrönungen der Verkündigung im Klaner-Fenster Peter Hemmels in Kloster Nonnberg (Salzburg), um 1480, über der versuchten Steinigung im Ulmer Ratsfenster (Chor

Kat. Ausst. Nürnberg 1961, S. 129, Nr. 216 (Gottfried Frenzel), Butts 1985, S. 123.

555 Peter (wie Anm. 540); vgl. Johannes Mötsch, Henneberg, Grafen von, Linie Henneberg-Aschach-Römhild (http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel_45640).

556 Guttenberg 1937, S. 268, 270.

557 Vgl. Knappe 1961, Abb. 32.

558 Becksmann 1986, S. 293, Abb. 424, Taf. XXII: »nach 1478«.

559 Vgl. Frankl 1956, Abb. 120, 131 und 158. Zum Salzburger Klaner-Fenster zuletzt Ernst Bacher, in: CVMA Österreich IV, 2007, hier S. 71f.; zum Ulmer Ratsfenster Scholz 1994, hier S. 103f.; zum Volckamer-Fenster Scholz 2011, S. 77–81.

560 Vgl. Knappe 1961, S. 25.

561 Über das Bildprogramm dieses abgegangenen Fensters könnten – wie schon beim Bamberger Fenster angesprochen – die wenigen heute im Depotfenster nord IX (dem sog. Geuder-Fenster) abgestellten Restscheiben mit Szenen der Schöpfungsgeschichte Auskunft geben, doch kommt auch der Fensterplatz nord II als ehemaliger Standort dieses Genesisfensters in Betracht; vgl. S. 78–80.

I, 6b und Kopfscheibe) und im Auszug der beiden seitlichen Bahnen des Volckamer-Fensters in St. Lorenz (Chor s III, 5–6a und 5–6f)[559]. Sie alle tragen, im Unterschied zum Bamberger Fenster, im oberen Bereich ein dreiseitig gebrochenes Laternengeschoss mit gebogenen bzw. überkreuzten Fialen. Die steilere Bildung im Bamberger Fenster verzichtet – zum Nachteil der räumlichen Logik – im Zentrum des frontalen Kielbogens auf die übereck gestellte Fiale, ersetzt das Laternengeschoss durch mit Kreuzblumen bekrönte Strebepfeiler und verpflanzt die gebogenen Fialen in die untere Zone der zierlichen Pfeilerverstrebungen. So gravierend die vorgenommenen Veränderungen klingen mögen, treffen sie doch nicht die wesentlichen Übereinstimmungen hier wie dort[560].
Ornament: Hintergrund mit Nelkendamast A (Muster X,70).
Technik, Stil, Datierung: Vgl. 6a.

CVMA T 7258

6c ARCHITEKTURBALDACHIN Fig. 144, 149, Abb. 19
H. 103,5 cm, B. 40–40,5 cm.
Erhaltung: Vereinzelte kleinere Reparaturen im Randbereich. Kraterartige Korrosion auf den Außenseiten der gelben Gläser. Bemalung im Vergleich mit 6b weniger stark gemindert. Feldposition mit eingeritzter Ziffer 27.
Komposition, Ornament: Wie 6b.
Technik, Stil, Datierung: Die maltechnische Ausführung unterscheidet sich in handschriftlichen Details deutlich von jener in der benachbarten Scheibe.

CVMA T 7259

6d ARCHITEKTURBALDACHIN Fig. 144, 149, Abb. 19
H. 103,5 cm, B. 40 cm.
Erhaltung: Bemalung weitgehend intakt; lediglich die grünen und violetten Blüten haben ihre Binnenzeichnung auf stark korrodiertem Glas teilweise eingebüßt. Mehrere, z.T. große Glasstücke doubliert. Feldposition mit eingeritzter Ziffer 28.
Komposition, Ornament, Technik, Stil, Datierung: Wie 6a.

CVMA T 7260

CHORFENSTER süd II (MARKGRAFENFENSTER) Fig. 23, 153–159, Abb. 38–57

Lichtes Gesamtmaß: H. ca. 15 m, B. ca. 2,00 m.
Die 36 Rechteckfelder umfassende Gesamtkomposition der Fenster-Neustiftung von 1515 reicht heute bis in die 9. Zeile hinauf. Die ehemals in die 10. Zeile überleitenden Posaunen der Putti wurden im Zuge der Kriegsbergung nicht ausgebaut und sind untergegangen.

Gesamtaufnahmen: CVMA 98/223 (Montage), RT 06/040

Das Fenster ist eine Neustiftung der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach und -Kulmbach, zugleich Burggrafen von Nürnberg, anstelle des älteren Burggrafenfensters von ca. 1379[561].

Bibliographie: Sandrart, I, 1675, S. 231 (Erwähnung als Werk Veit Hirsvogels nach Neudörfer 1547); Carbach 1733, S. 8 (»schön gemahltes Fenster, mit vielen Wappen und Bildnüssen«; überliefert die Stifterinschrift); Würfel 1766, S. 21 (wörtlich nach Carbach); Murr 1778, S. 45, bzw. ^{2}1801, S. 70 (wie Carbach); Murr 1787, S. 54 (gibt die Inschrift); Roth 1808, S. 254 (Erwähnung des Fensters als Werk Veit Hirsvogels); N.N., in: Sammler für Kunst und Alterthum in Nürnberg, Heft 1, 1824, S. 53–57 (erstmalige Zuschreibung des Entwurfs an Hans von Kulmbach, allerdings mit Falschdatierung 1527; berichtet außerdem von Heideloffs zeichnerischer Nachbildung der Markgrafen-Porträts für den König von Preußen); Mayer 1831, S. 36f. (Zuschreibung an »Veit Hirschvogel nach Hans Kulmbachs Zeichnung«; gibt den Hinweis auf eine originalgroße Nachzeichnung der Figuren durch Karl Alexander Heideloff, die dieser im Auftrag des Königs von Preußen angefertigt hatte); Waagen 1843, S. 225 (»nach der Zeichnung von Hans von Kulmbach von dem berühmten Veit Hirschvogel im Jahre 1527 … sehr fleißig ausgeführt«); Rettberg 1846, S. 136 (Hirsvogel-Werkstatt nach Entwurf Kulmbachs im Dresdner Kupferstichkabinett; datiert irrtümlich 1525); Rettberg 1854, S. 137 (nennt als Vollendungsjahr nach Waagen wiederum irrtümlich 1527); N.N., Die Pflege der Glasmalerei und ihre Wiedererweckung in Nürnberg, in: Album des literarischen Vereins in Nürnberg 1860, S. 244 (Erwähnung mit Fehldatierung 1504); Baader II, 1862, S. 27 (Erwähnung der Renovierung 1515); Lochner 1873, Übersichtstafel St. Sebald, Nr. 24 und S. 93 (folgt der Fehldatierung 1527); Lochner 1875, S. 147 (Neudörfers 1547 niedergeschriebene Zuweisung des Fensters an Veit Hirsvogel d.Ä.); Detzel 1885, S. 53f. (bewertet die künstlerische Qualität des Fensters ebenso wie die des Kaiserfensters als minderwertig gegenüber den Fenstern der Erstverglasung); Koelitz 1891, S. 74f. (sieht im Fenster »mehr von der spezifischen Auffassung der italienischen Renaissance als sich sonst bei Hans Suess vorfindet«); Westlake 1894, S. 141 (»As a study of portrait glass painting it is most excellent, but as a design not of importance«); Woermann, II, 1896, Nr. 45, 46; Hofmann 1905, S. 67–77 (ausführliche Auseinandersetzung mit den dargestellten Stifterfiguren im Hinblick auf deren Porträtähnlichkeit; mit biographischen Angaben); Oidtmann 1907,

S. 42f. (Werkstatt Veit Hirsvogel nach Hans von Kulmbachs Zeichnung; gibt eine kurze, aber detaillierte Beschreibung; betont den frostig kalten Schimmer der Architekturfarbigkeit); Schinnerer 1909/10, S. 328–330 (betont die Abweichungen zwischen Entwurf und ausgeführtem Fenster); Hoffmann 1912, S. 184f. (»1515 von Veit Hirschvogel d.Ä. wahrscheinlich nach einem Entwurf des Hans von Kulmbach«; gibt eine präzise Beschreibung des Dargestellten); Schmitz 1913, I, S. 149 und 244–246 (betont die »Überlegenheit in der monumentalen Gestaltung der Figuren […] gegenüber der flüchtig dekorativen, unarchitektonischen Zeichnung Kulmbachs« und gibt die künstlerische Oberleitung für das Fenster Dürer; behandelt das Fenster nochmals zusammen mit anderen »Zollernfenstern«); Fischer 1914, S. 135f. (bezeichnet das Fenster als »eine Kabinettscheibe großen Stils«); Röttinger 1927, S. 12 (Erwähnung des Fensters als Erfindung Kulmbachs); Winkler 1929, S. 33 (Erwähnung); Sherrill 1927, S. 164f. (zählt das Fenster zu den besten und hebt die schieferblaue Farbigkeit hervor: »reminiscent of a pigeon breast«); Stadler 1936, S. 34–38 (führt eine eingehende Diskussion der Gesamtkomposition von Kulmbachs Entwurf und ausgeführtem Fenster, auch im Vergleich zum Kaiserfenster, und charakterisiert die Fortschritte); Fischer ^{2}1937, S. 145f. (wie 1914); Lutze 1939, S. 42 (teilt die eingeführte Zuschreibung); Winkler 1942, S. 31 und S. 77f., Nr. 75, 76 (sieht anders als Stadler das ausgeführte Fenster nicht ganz auf der Höhe der »Eleganz und Weiträumigkeit des ersten Entwurfs«; gibt eine hymnische Würdigung desselben und sieht in diesem Bruch mit der Tradition einen der größten historischen und künstlerischen Verdienste, den sich Kulmbach erworben habe); Sitzmann 1949, o. S. (interpretiert die vertauschte Reihenfolge zweier Stifterporträts im Entwurf und im ausgeführtem Markgrafenfenster als den historischen Beleg für die politischen Ränkespiele des Markgrafen Kasimir und das vergitterte Fenster als Anspielung auf die Entmachtung und Gefangensetzung Markgraf Friedrichs d.Ä. durch seine Söhne im Jahr 1515); Winkler 1959, S. 75 (wesentlich wie 1942); Knappe 1960, S. 186 (konstatiert wesentliche Unterschiede im Figurenstil zwischen Markgrafen- und Kaiserfenster); Frenzel 1961, S. 34, 53f., 58f. (schreibt die Ausführung des Markgrafenfensters mit Ausnahme weniger nebensächlicher Partien ohne weitere Begründung Veit Hirsvogel d.Ä. zu; gibt mit der Publikation eines Ratsschreibens an Cosmas Vorchtel den indirekten Hinweis auf das bereits um Dreikönig 1515 in Arbeit befindliche Fenster; erörtert grundsätzliche Fragen zur Art der Vorlagen); Gottfried Frenzel, in: Kat. Ausst. Nürnberg 1961, S. 117f., Nr. 188 (Beschreibung des Fensters und Mitteilung der wesentlichen Fakten); Knappe 1961, passim (mehrfache Erwähnung); Kurzinventar 1961, S. 137f. (Auflistung der Scheiben; missverständlicher Hinweis auf den geplanten Einbau einer architektonischen Sockelzone, da diese bereits zum ursprünglichen Bestand gehört); Karl-Adolf Knappe, Rez. von Kat. Ausst. Nürnberg 1961, in: ZfKG 24, 1961, S. 250–260, hier S. 253 (Erwähnung als eines der höchst bedeutsamen Werke für die Geschichte der Glasmalerei); Karl-Adolf Knappe, in: Oettinger/Knappe 1963, S. 72, 78 und Anm. 396, 414, 424, 433, 435 (streift die zeitgemäßen ästhetischen Hintergründe, die im Markgrafenfenster Gestalt angenommen haben); Holl 1972, S. 39–43 (Auflistung der Inschriften im Entwurf und Beschreibung des ausgeführten Fensters); Knappe 1973, S. 79 (hebt die neuartige illusionistische Triumphalarchitektur hervor, in der die Gestalten nun tatsächlich wie vor freiem Himmel erscheinen); Bürger 1978b, S. 44–48 (ausführliche Beschreibung von Entwurf und Fenster; erklärt die seit Sitzmann unterstellte Vertauschung in der Reihenfolge der Söhne als Folge einer Falschauslegung der Buchstaben auf dem Entwurf und teilt im Anschluss an Hofmann 1906 Wissenswertes über Leben und Schicksal der markgräflichen Familie mit; die kunsthistorische Bewertung folgt Winkler 1942); Stromer 1979, S. 88 (reklamiert die Stiftung irrtümlich für Kurfürst Friedrich IV. von Brandenburg); Kurzinventar ^{2}1979/82, S. 141 (wie 1961); Butts 1985, S. 103, 124f. (behandelt die zeichnerischen Merkmale von Kulmbachs Dresdner Gesamtentwurf); Scholz 1991, S. 151, 153–156, 161–163, 207f. (bringt die Kerndaten zur Neustiftung und behandelt die Entwicklung, die vom Entwurf zum ausgeführten Fenster, auch im Vergleich zum benachbarten Kaiserfenster, stattgefunden hat; relativiert den Beitrag Kulmbachs für die Entwicklung des monumentalen Renaissancefensters zugunsten einer entscheidenden Mitwirkung Dürers; diskutiert den Anteil des Entwerfers an den Vorzeichnungen [Visierungen oder Kartons]; vermerkt auch die Zweitverwendung eines älteren Kartons für die Gestalt des Täufers); Peter Strieder, Rez. von Scholz 1991, in: Kunstchronik 1993, S. 732–741, hier S. 736 (Resümee); Scholz 1995, S. 33–35 (wesentlich wie 1991 mit Konzentration auf die Entwicklung des monumentalen Renaissancefensters); Scholz 1998, S. 166–168 (Zusammenfassung von 1995); Scholz 2000, S. 31f. (Kurzfassung von 1998); Barbara Butts, in: Kat. Ausst. Los Angeles/Saint Louis 2000, S. 160f., Nr. 50 (ausführliche Diskussion des Forschungsstands zu Kulmbachs Gesamtfensterentwurf und zum ausgeführten Fenster); Scholz 2004, S. 23 (resümiert die Modalitäten der Auftragsvergabe und charakterisiert kurz den Aufbau des Fensters); Butts 2006, S. 150, 187, Nr. 88, 89 (Erwähnung im Kontext des Œuvre-Verzeichnisses der Zeichnungen Kulmbachs); Gasior 2006, S. 338 (Erwähnung des Entwurfs für das Markgrafenfens-

ter als monumentales »Familienporträt« in Glas); Weilandt 2007, S. 351f. (betrachtet die persönlichen Wünschen der Stifter folgende Ikonographie des Fensters, die auf den Bestimmungsort und dessen Nutzung keine Rücksicht mehr nimmt); Scholz 2007, S. 26–31 (inhaltlich wie 1995); Gasior 2010, S. 319–322 (resümiert knapp den Forschungsstand; betrachtet den innerfamiliären Konflikt um die Absetzung Markgraf Friedrichs durch die Söhne Kasimir und Johann als Ursache für die Änderungen im ikongraphischen Programm gegenüber dem Entwurf); Gasior 2012, S. 175–202, 244–251 (ausführliche Darstellung der historischen Hintergründe der Fensterstiftung und der anhaltenden Kontroversen zwischen Markgrafen und der Reichsstadt; bietet eine ausführliche Beschreibung des Fensters und der dargestellten Personen mit knappen biographischen Angaben; diskutiert das Verhältnis zwischen Kulmbachs Entwurf und dem ausgeführten Fenster, auch im Hinblick auf den gewaltsamen Machtwechsel in der markgräflichen Familie und mögliche Auswirkungen auf die ikonographischen Veränderungen im Fenster); Emmanuelle Brugerolles und Camille Debrabant, in: Kat. Ausst. Paris 2012, S. 96 (knappe Darstellung der Zusammenhänge nach Scholz 1995).

Erhaltung: Wie sämtliche Neuschöpfungen des frühen 16. Jahrhunderts der Sebalder Ostchorverglasung hat auch das Markgrafenfenster seine originale Glassubstanz zum überwiegenden Teil bewahrt. Ergänzungen konzentrieren sich allein im Bereich der Sockelzone und beschränken sich im Übrigen auf kleinere, farblich oft unpassende Reparaturen in den Randbereichen der rahmenden Architektur, des neutralen Grisaillegrundes und der Wappenschilde. Die Standfiguren der Stifterfamilie und der Heiligen sind so gut wie vollständig davon verschont geblieben. Gelitten hat indessen überall die korrosionsanfällige Bemalung, die aufgrund generell geringerer Haftung zum relativ »harten« Grundglas mit hohem Schmelzpunkt besonders in den Halbtonlasuren zum Teil massiv berieben und reduziert, zum Teil gänzlich verloren, im Verbund mit aufliegenden Schmutz- und Korrosionskrusten in der Nahsicht einen fleckigen Eindruck hinterlässt. Die großzügig angelegte deckende Konturzeichnung der Figuren ist gleichfalls an vielen Stellen stark gemindert und porös, die Lesbarkeit im Ganzen gleichwohl nicht nachhaltig beeinträchtigt. Gelegentlich auf den Rückseiten angelegte Braunlot- bzw. Eisenrotlasuren zur Unterstreichung plastischer Werte und zur farblichen Modulierung sind teils erstaunlich gut bewahrt, teils nur mehr in Spuren zu erkennen. Sämtliche Felder wurden im 19. Jahrhundert, ein größerer Teil zudem im Zuge der Nachkriegsrestaurierung 1954–1956 in der Werkstatt Frenzel nochmals neu verbleit. Dabei wurden nur sehr vereinzelt störende Sprungbleie entfernt und die betreffenden Stücke, u.a. die Köpfe zweier Figuren, rückseitig mit Araldit doubliert; der Kopf des Markgrafen Friedrich d.J. (4b) zeigt demgegenüber eine innenseitige Trockendoublierung aus früherer Zeit.
Neben der Beseitigung störender Krustenbeläge, gelegentlichen Sprungklebungen und der Malschichtsicherung mit Paraloid, die allerdings nur sehr punktuell erfolgte, beschränkten sich die Maßnahmen der letzten Restaurierung 1987 in der Werkstatt van Treeck in München auf weitere ästhetische Eingriffe wie das Schmälern der Notbleie zur Verbesserung der Gesamtwirkung.

Ikonographisches programm, Komposition: Dem Vorbild des Kaiserfensters folgend und dieses in der Selbstdarstellung noch übertreffend, ließ sich der Stifter, Markgraf Friedrich V., der Ältere, von Brandenburg-Ansbach-Kulmbach – neben seiner Gemahlin Sophia von Polen und zusammen mit seinen acht Söhnen – doch ohne die Töchter[562] – prominent im Markgrafenfenster abbilden. Hans von Kulmbachs signierte und 1514 datierte Visierung zum Markgrafenfenster ist einer der wenigen erhaltenen Gesamtfensterentwürfe, die dazu dienten, dem Auftraggeber eine Vorstellung von der Gesamtkomposition zu vermitteln (Fig. 22). In dieser frühen Stufe des Entwurfsprozesses waren die steileren Proportionen der Sebalder Fensteröffnungen noch nicht berücksichtigt. Auch zeigt ein Blick auf das ausgeführte Fenster (Fig. 23), dass formale Änderungen – u.a. bei den Wappen und im Architekturabschluss – vorgenommen wurden. An die Stelle der schwergewichtigen Tonnenwölbung trat im Fenster ein leichter, niedriger Dreiecksgiebel, der zwischen die aufstrebenden Enden der Stützpfeiler eingespannt und perspektivisch etwas zurückversetzt erscheint. Ebenso wurde das breite Fundament der Bildarchitektur um eine zurückspringende Konsole erweitert, sodass die Komposition nun wie ein schlanker Erker im Fenster zu schweben scheint. Bemerkenswert sind auch die inhaltlichen Abweichungen in der Heiligenzone, in die auf Wunsch der Stifter anstelle der im Entwurf vorgesehenen Mater dolorosa eine Gottesmutter im Strahlenkranz, Patronin des markgräflichen Schwanenritterordens – der von Markgraf

562 Anders auf den Flügelaußenseiten des von Friedrich d.Ä. gestifteten Dreikönigsaltars in der Klosterkirche zu Heilsbronn (um 1501–03), wo auf der Männerseite die Stifterbilder Friedrichs und seiner damals neun Söhne, auf der Frauenseite seine Gemahlin Sophia mit ihren acht Töchtern, hier allerdings in devoter Adorantenhaltung, dargestellt wurden; vgl. Schuhmann 1980, Abb. S. 62f., und Gasior 2010, S. 314–319.

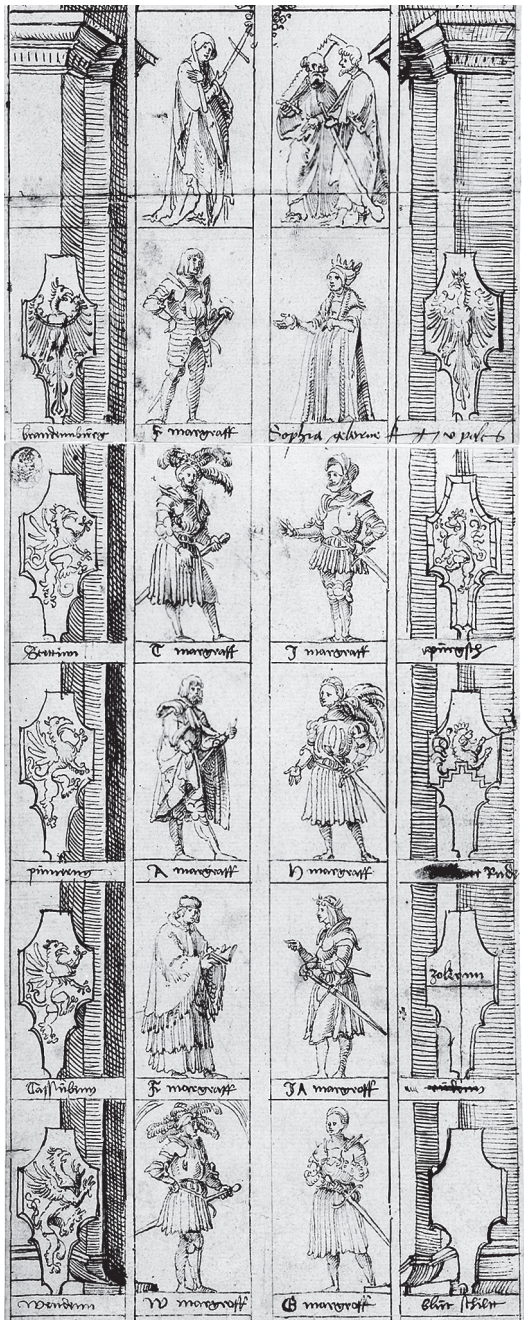


Fig. 152. Enwurf zum Markgrafenfenster. Dresden, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. C 2255/56 (Ausschnitt aus Fig. 22). Hans von Kulmbach, 1514.

Albrecht Achilles 1459 in Ansbach begründeten »Gesellschaft unserer Lieben Frau« zur Pflege christlicher Zucht und höfischen Lebens –, und anstelle des Apostelpaares Simon und Judas Thaddäus Johannes der Täufer, der Schutzpatron des Hauses Hohenzollern, aufgenommen wurden[563].

Die architektonische Gesamterscheinung orientiert sich ganz offensichtlich am ausgeführten Kaiserfenster (vgl. Fig. 21, 134), ist im Vergleich zu diesem aber entschieden klarer geworden: Der lichte, nun völlig ungemusterte weiße Grund der Fenstergeschosse und die größere Zahl der dargestellten Figuren bringen die nüchtern aufstrebende Bildarchitektur erst eigentlich zur Geltung. Auch sind die Wappen nun konsequent an die Seite, vor die tragenden Pfeiler gesetzt. Allerdings wurde die Form der modernen italienischen Rossstirn-Wappen des Dresdner Entwurfs, die allein durch ihre Größe mit den Schilden im benachbarten Kaiserfenster konkurrierten, verworfen. Auch die von Kulmbach vorgesehene Anordnung der Wappen – links die Herzogtümer Stettin, Pommern, Kassuben und Wenden, rechts die Nürnberger Burggrafschaft, Rügen, Zollern und der Regalienschild – wurde im ausgeführten Fenster korrigiert. In der heutigen Verteilung sieht man absteigend der Reihenfolge ihrer Nennung in der Stifterinschrift folgend die Einzelschilde des neunteiligen Brandenburgischen Wappens und den Schild des Königreichs Polen: Markgrafschaft Brandenburg (7a) und Königreich Polen (7d); Herzogtum Stettin (6a); Herzogtum Pommern (6d); Herzogtum der Wenden (5a); Herzogtum der Kassuben (5d); Burggrafentum Nürnberg (4a); Fürstentum Rügen (4d); Grafschaft Zollern (3a); Regalienschild (3d).

Die Verteilung der markgräflichen Stifterporträts in den beiden Mittelbahnen des Fensters ist ebenfalls hierarchisch begründet: Zuoberst steht das Elternpaar Friedrich d.Ä. und seine zum Zeitpunkt der Fensterstiftung bereits verstorbene Gemahlin Sophia von Polen († 1512). In den darunter befindlichen Registern folgen absteigend nach Alter deren acht Söhne: der erstgeborene Kasimir (* 1481), Georg (* 1483), Albrecht (* 1490), Johann (* 1493), Friedrich d.J. (* 1497), Wilhelm (* 1498), Johann Albrecht (* 1499) und zu guter Letzt Gumbert (* 1503). Diese korrekte Rangfolge war freilich bereits in Kulmbachs Gesamtentwurf nicht völlig adäquat vorgesehen gewesen, da ihm – wie die Bezeichnungen *JA margraff* und *W margraff* in den beiden unteren Registern belegen – bei den Söhnen Wilhelm und Johann Albrecht eine Verwechslung in der Geburtenfolge unterlaufen war, sodass Johann Albrecht nun vor dem um ein Jahr älteren Wilhelm zu stehen kam. Im ausgeführten Fenster sind zudem noch die Stifterporträts von Johann (Hans) und Johann Albrecht in der 4. und 5. Fensterzeile zu einem unbekannten Zeitpunkt (vielleicht schon beim ersten Einbau des Fensters) vertauscht worden. Die bis in die jüngste Vergangenheit immer wieder fortgeschriebene Behauptung, dass die Reihe der Söhne an den Plätzen 2 und 4 vertauscht, d.h. der zweitgeborene Georg demnach zugunsten Johanns an die vierte Stelle zurückversetzt worden sei – ein Umstand, der Sitzmann zu weitreichenden Spekulationen über eine vermeintlich von Kasimir und Johann manipulierte Erb- und Regierungsnachfolge

563 Hofmann 1906, S. 70; Weilandt 2007, S. 352; Gasior 2012, S. 201; hierzu nochmals Kat. S. 240, Anm. 600.

564 Bürger 1978b, S. 45 und 47. Diese korrekte Lesart blieb leider auch in den jüngsten Publikationen zum Thema, die des Verfassers nicht ausgenommen, unberücksichtigt.

565 Vgl. Carsten-Peter Warncke, Die ornamentale Groteske in Deutschland 1500–1650, Berlin 1979, I, S. 17–20, Abb. 1–8, II, Nr. 1–7. Siehe auch T.I.B. 25, 1980, S. 164–168, und T.I.B. 25 (Commentary), 1984, S. 291.

veranlasst hat –, beruht tatsächlich auf einer Fehlinterpretation der betreffenden Bezeichnungen auf dem Gesamtentwurf. Wie Werner Bürger bereits 1978 richtiggestellt hat, steht die Bezeichnung *J margraff* an 2. Stelle nicht für Johann sondern für »Jörg«, gleich Georg, und die Benennung *H margraff* an 4. Position ist kein Fehler des Entwerfers, wie bislang stillschweigend unterstellt wurde, vielmehr steht sie für »Hans«, wie Johann meist vertrauter genannt wurde[564]. Aufgrund dieser Erkenntnis wurde die bis dato gebräuchliche Namensgebung im Katalog den tatsächlichen Gegebenheiten angepasst.

Farbigkeit: Der lichte und kühle Gesamteindruck des Fensters beruht wesentlich auf der großflächigen hellgrauen Architekturfarbigkeit und dem farblosen (weißen) ungemusterten Hintergrund, die eine Vorstellung von Leichtigkeit und Schweben hervorrufen. Farbige Akzente bieten in erster Linie die Gewänder der Figuren, die Wappen und die Rahmung der Inschrifttafel, wobei sich die Glasmaler auf die Farben Rot, Gelb, ein helles Grün und Mittelblau beschränkten; lediglich die vorgestellten Säulen im obersten Geschoss bringen mit ihrem leuchtenden Purpurrosa einen weiteren Farbton hinzu.

Ornament: Nur an vereinzelten Gewändern gelangten noch die langsam außer Gebrauch gekommenen Damastmuster der Hirsvogel-Werkstatt zur Anwendung. Für den großflächigen Brokat im Kleid der Sophia von Polen und beim Waffenrock des Markgrafen Kasimir wurden allerdings neue Muster herangezogen, die, soweit ersichtlich, in keiner anderen Nürnberger Glasmalerei wiederbegegnen (vgl. Fig. 156). Gesimse und Bogenöffnung der Substruktion sind mit einem fortlaufenden Fries nach Art des dorischen Kymation verziert. Der oben abschließende Giebel ist mit ornamentalen Grotesken, Delphinen, Schalen, Blattmotiven und Rollwerk geschmückt, wie sie in dieser frühen Zeit in den modernsten druckgraphischen Werken vor allem Augsburger und Basler Provenienz, z.B. bei Hans Burgkmair, Urs Graf und Daniel Hopfer, verfügbar waren, in Nürnberg aber auch durch die um 1500 entstandenen Ornamentstiche des Venezianers Zoan Andrea bekannt gewesen sein müssen, wie deren Verwendung u.a. für die Fabelwesen am Sebaldusgrab Peter Vischers von 1508–19 beweisen[565].

Technik, Stil, Datierung: In der Entwicklung des monumentalen Renaissancefensters markiert das Markgrafenfenster einen sichtbaren Fortschritt gegenüber der zuvor im Kaiserfenster gefundenen Lösung. Dieser betrifft vor allem die geglückte Harmonisierung von Gesamtkomposition, Proportionierung der Figuren und Wappen sowie einer lichteren Farbigkeit. Dem luftig aufragenden Skelettbau der rahmenden Bildarchitektur mit seiner klaren Geschossgliederung korrespondiert die konsequente Verteilung der Wappen in den seitlichen und der Standfiguren in den mittleren Lanzetten, wobei letz-



Fig. 153. Markgrafenfenster, Chor s II, Ausschnitt 3–9a–d (Montage). Montage mit ursprünglicher Anordnung der Felder 4c und 5c). Hirsvogel-Werkstatt, Entwurf Hans von Kulmbach, 1515.

tere im Vergleich zum Kaiserfenster weniger monumental ausgefallen sind und sich daher besser in die vorhandenen Etagen einfügen. Soweit sich diese von der Forschung einhellig hervorgehobene positive Entwicklung nicht allein aus dem modifizierten Bildprogramm erklären lässt, treffen die gemeinten Fortschritte vorwiegend auf das ausgeführte Fenster zu[566]. Der Anteil, der Kulmbach hierbei zukommen mag, ist nicht zu schmälern[567]. Trotzdem ist nicht zu übersehen, wie sehr der Entwurf noch in allem der Bilderfindung des Kaiserfensters verhaftet bleibt (Fig. 21f.)[568].
Wenn Kulmbach vor dem Hintergrund seiner Erfahrungen, die er bei seiner wie immer gearteten Mitwirkung am Kaiserfenster gesammelt haben muss, die Entwurfsarbeiten zum Markgrafenfenster in eigener Regie abwickelte, dann bleibt offen, ob dabei auch »exakt durchgezeichnete Kartons von seiner Hand anzunehmen« sind[569]; für originalgroße Vorlagen spräche nicht zuletzt das Sujet der Stifterporträts. Wendet man sich aber dem ausgeführten Fenster zu, dann kann von Porträtähnlichkeit kaum die Rede sein[570]. Dagegen muss die außergewöhnlich großzügige, in dieser extremen Reduktion auf den breit hingeschriebenen Kontur in der Hirsvogel-Werkstatt bis dato beispiellose Zeichenweise des Glasmalers als das herausragende Merkmal am Markgrafenfenster festgehalten werden. Dabei handelt es sich im Grunde noch um dieselben technischen Mittel, mit denen bereits im Kaiserfenster jener hohe malerische Reiz erzielt worden war; auch die geläufigen parallelen Strichlagen und Strahlenbündel, die der zweite Werkstattstil des Hirsvogel'schen Ateliers für die Binnenzeichnung der Köpfe zum Schema verfestigt hatte, fehlen hier nicht. Was fehlt oder doch wenigstens stärker zurückgedrängt wurde, ist der dekorative Eigenwert der Linie, der die gleichzeitige Werkstattproduktion beherrschte. An dessen Stelle tritt eine flüchtigere, mit dem breiten Pinsel angelegte Kennzeichnung des Gegenständlichen, bei der kaum mehr als die Umrisse und Hauptakzente der Binnenzeichnung mit großen Zügen festgelegt werden. Besonders offenkundig wird diese Eigenart beim Blütenkranz Georgs (5c) oder den Köpfen der beiden Markgrafen Friedrich (4b) und Albrecht (5b); in den Gewändern und Rüstungen ist sie durchgehend zu beobachten[571]. Am nächsten kommt dieser Handschrift des maßgeblichen Glasmalers die maltechnische Ausführung einer etwa zeitgleichen Serie von vier Kabinettscheiben mit wappenhaltenden Engeln im Sebalder Pfarrhofchörlein, die *1514* datiert und mit dem Monogramm *HH* versehen sind und für den zweitältesten, bereits 1516 »seines besten Alters« gestorbenen Sohn Hans des Werkstattleiters Veit Hirsvogel in Anspruch genommen werden können (vgl. Kat. S. 310–312, Fig. 242f.).
Hirsvogel-Werkstatt (Hans Hirsvogel d.J.?) nach Entwurf des Hans von Kulmbach, 1515.

Vorbemerkung zum Katalog: Die Bestandsdokumentation am Markgrafenfenster wurde im Oktober 2003 in ausgebautem Zustand in der Nordsakristei von St. Sebald durchgeführt. Den Abbildungen liegen z.T. die damals angefertigten Neuaufnahmen von Rüdiger Tonojan zugrunde. Daneben wurde auf die Aufnahmen von Rainer Wohlrabe zurückgegriffen, die im Anschluss an die Restaurierung des Fensters im August 1989 in der Werkstatt G. van Treeck in München entstanden sind.

1a–d SUBSTRUKTION MIT VERGITTERTER BOGENÖFFNUNG Fig. 23, 154, Abb. 38
H./B.: 1a: 105/39, 1b: 104,5/39,5, 1c: 105/39,5, 1d: 104,5/39,3 cm.
Erhaltung: Während die beiden Mittelfelder mit der vergitterten Öffnung nur vereinzelte Ergänzungen aufweisen (zumeist der Restaurierung Frenzels von 1954/55 angehörend), sind die Seitenfelder zum überwiegenden Teil erneuert. Anstelle der jetzt mit neutral eingefärbten Echtantikgläsern recht hermetisch geschlossenen Flächen befanden sich bis zur Nachkriegsrestaurierung inmitten einer helleren Umgebung zwei Rundscheiben von 1817 mit den Bildnissen Luthers und Melanchtons, die mit unbekanntem Verbleib ausgeschieden wurden[572]. Neuverbleiung aller vier Felder durch Frenzel.
Ikonographie, Komposition: Das massive Kellergeschoss mit dem vergitterten Rundbogen, das im Entwurf Kulmbachs noch nicht vorgesehen war, ist als Anspielung auf die Ab- und Gefangensetzung des alten Markgrafen Friedrich wegen »plodigkeit«, d.h. Unzurechnungsfähigkeit durch seine Söhne Kasimir und Johann im Jahr der Fertigstellung des Fensters 1515 gedeutet worden[573], war aber wohl nur als ein der Wirklichkeit abgeschautes Motiv hier eingefügt und findet sich ganz verwandt noch heutigentags in Nürnberg am Torturm der Heubrücke.
Ornament: Der breite durchlaufende Architrav und die Bogen-

566 Allein Herbert Schade, in, Kat. Ausst. Dresden 1963, Nr. 157, spricht unverständlicherweise davon, dass »die Ausführung [...] den Entwurf in allen Einzelheiten unvorteilhaft verändert« habe; das Gegenteil trifft zu.
567 Das Markgrafenfenster als eigenständige Leistung Kulmbachs betrachten: Oidtmann 1907, S. 42; Schinnerer 1909/10, S. 328f.; Stadler 1936, S. 34–36, mit der bislang profundesten, dennoch nicht in allen Konsequenzen nachvollziehbaren Würdigung von Kulmbachs Anteil; Winkler 1942, S. 31 und Nr. 75, 76; Winkler 1959, S. 75; Frenzel 1961, S. 36, 58f.; Gottfried Frenzel, in: Kat. Ausst. Nürnberg 1961, Nr. 188; Knappe 1963, S. 78; Knappe 1973, S. 79. Vgl. dagegen die kritischen Stellungnahmen in Anm. 568.
568 Thausing ²1884, II, S. 120, Bock 1909, S. 401, und Schmitz 1913, I, S. 149, haben denn auch die Vermutung ausgesprochen, dass – wie schon am Kaiserfenster – Dürer an den Vorarbeiten beteiligt gewesen sei. Umgekehrt hat Stadler 1936, S. 35f., versucht, auch die vorbildlichen Gestaltungen des Kaiserfensters in eine potentiell eigenständige Entwick-

laibung sind mit einem Ornamentfries ähnlich dem dorischen Kyma verziert. Den gleichen klassischen Dekor zeigt auch der Rundbogenabschluss des Epitaphs für Propst Dr. Anton Kress in St. Lorenz, das nach dessen Tod im September 1513 von den Testamentvollstreckern bei der Vischerhütte in Auftrag gegeben worden war[574].

CVMA W 7268–72712a–d

2a–d ARCHITEKTONISCHE SOCKELZONE MIT INSCHRIFTTAFEL Fig. 23, 154, Abb. 38

H./B.: 2a: 105/39,3, b: 105/39,5, c: 104,5/39,5, d: 104,5/39,3 cm.

Inschrift: Die Sockelinschrift in gotischer Minuskel mit Fraktur-Versalien nennt den Fensterstifter:

Friederich von gottes gnaden Marggraff zu bra(n)de(n)b(ur)g / zu Stetin Pomern der Cassuben un(d) wenden hertzog / burggraff zu Nür(n)berg und furst zu Rugen . 15.15.

Erhaltung: Im linken Feld größere Ergänzungen (zumeist Frenzel), sonst nahezu vollständig originale Glassubstanz. Flächige Korrosion ist insbesondere in den blass graubraunen Gläsern der Architektur zu verzeichnen. Neuverbleiung aller vier Felder durch Frenzel.

Komposition: Die Schrifttafel mit der Stifterinschrift ist vor den zurückspringenden konsolartigen Sockel platziert, der die aufstrebende mehrgeschossige Renaissancearchitektur wie einen Erker trägt. Dessen »Gewicht« wird überdies durch zwei Säulen gestützt.

CVMA W 7273–7276

3a STAMMWAPPEN DER GRAFEN VON HOHENZOLLERN Fig. 23, 153f., Abb. 38, 40

H. 104,5 cm, B. 39,5 cm.

Erhaltung: Durchgehend alte Glassubstanz. Halbtonschattierungen in der Architektur sind gemindert. Neuverbleiung Frenzel.

Ikonographie: Das Stammwappen der Grafen von Hohenzollern zeigt einen von Silber und Schwarz gevierten Schild. Der Name des Geschlechts leitet sich ab von dem Berg bei Hechingen am südwestlichen Rand der Schwäbischen Alb, auf dem die Zollern ihren Stammsitz besaßen[575].

Ornament: Ausradierter Rankengrund in den Feldern 1 und 4 des Wappens.

CVMA W 7277

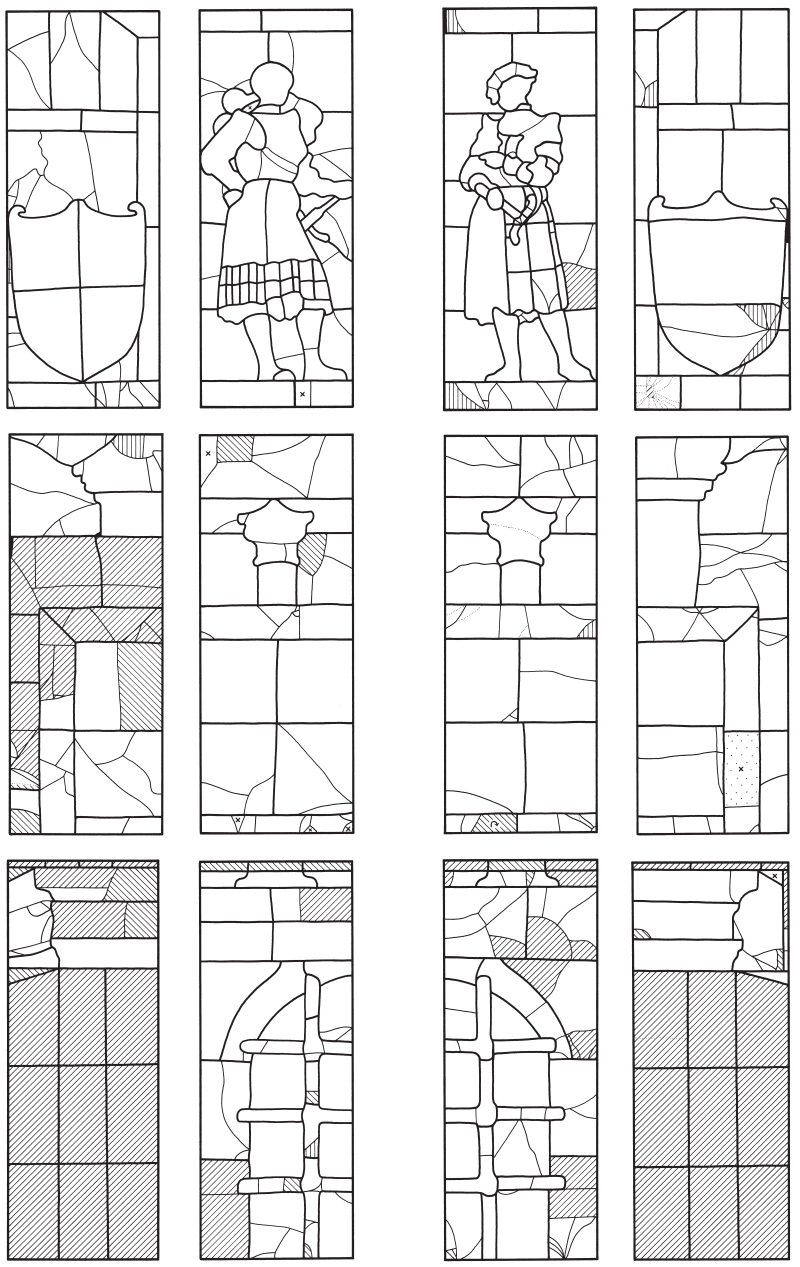


Fig. 154. ES Chor s II, 1–3a–d. M 1:20

lung Kulmbachs einzubauen, was trotz seines eindringlichen Vortrags gerade im entscheidenden Punkt nicht zu überzeugen vermag.

569 Weitergehende Überlegungen hierzu bei Scholz 1991, S. 162–164.

570 Zum möglichen Porträtgehalt der Darstellungen vgl. besonders Hofmann 1905, S. 67–77. Dessen Überlegungen zur Porträtähnlichkeit im Fall Georgs und Albrechts werden allein schon durch den Umstand widerlegt, dass die früher irrtümlich als Georg bezeichnete Figur in Kulmbachs Entwurf mit *JA* (Johann Albrecht) bezeichnet ist und angesichts der dem Entwerfer unterlaufenden Verwechslung der Geburtenfolge der beiden Söhne Johann Albrecht und Wilhelm tatsächlich mit Wilhelm zu identifizieren ist. Zwischen dem 1511 von Kulmbach gemalten Bildnis Kasimirs (München, Alte Pinakothek) und der Nürnberger Darstellung des Markgrafen lässt sich selbst mit viel Phantasie kein Zusammenhang herstellen. Zwei Bildnistafeln des Markgrafen Friedrich d.Ä. und seiner Gemahlin Sophia, die – mit ungenanntem Standort – immer wieder Erwähnung fanden, befinden sich heute in der Staatlichen Galerie in Dessau und sind zweifelsfreie Kopien des 19. Jh., entweder nach dem Markgrafenfenster selbst oder mittelbar nach den verschollenen Aquarellen Heideloffs, und scheiden folglich als mögliche Vorbilder für das Fenster aus; vgl. die Abbildungen bei Józef Zdanowski, in: Sprawozdania komisji do badania Historii sztuki w Polsce 8, 1907, S. X–XV, Fig. 3f.; bereits von Ernst Buchner, in: Pantheon 1, 1928, S.140, als Kopien erkannt; damals noch in Baden-Badener Privatbesitz.

571 Durch die mäßige Erhaltung des Markgrafenfensters wird dieser Eindruck freilich zusätzlich unterstützt.

572 Mayer 1831, S. 37, berichtet mit Bedauern, dass diesen beiden »ganz erbärmlichen Laternamagica-Gemälden […] von 1817 […] zwei schöne Engel Platz machen mussten«.

573 Sitzmann 1949, o.S.; vgl. dagegen die Erwiderung von Weilandt 2007, S. 478, Anm. 39.

574 Zur Auftragserteilung durch Testamentare vgl. in diesem besonderen Fall Schleif 1990, S. 217–222 mit Abb. 180.

575 Vgl. hier und im Folgenden stets Schuhmann 1980, S. 3ff.

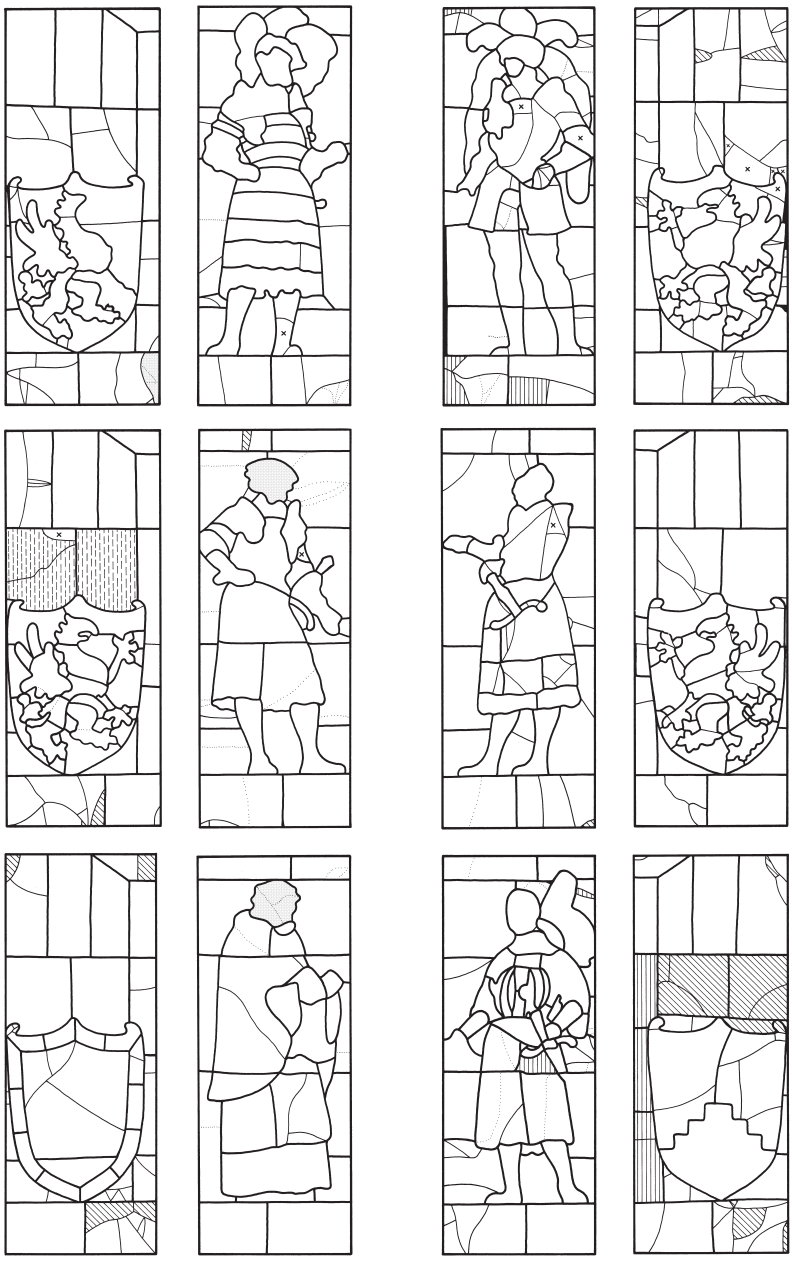


Fig. 155. ES Chor s II, 4–6a–d. M 1:20

3b MARKGRAF JOHANN ALBRECHT
Fig. 23, 153f., Abb. 38, 42

H. 104,6 cm, B. 39,4 cm.
Im Dresdner Entwurf ist der vorletzte Sohn fälschlich mit *W margraff* (für Wilhelm) bezeichnet (s.o. S. 128f.).
Erhaltung: Bis auf wenige alte Flickstücke offenbar weitgehend original. Die Konturierung ist besonders stark im blauen Waffenrock, aber auch partiell im Harnisch und um die Mundpartie des jugendlichen Porträts durch Abrieb gemindert; Malschichtsicherung mit Paraloid entlang der Konturen. Stellenweise wird die Bemalung durch Krusten (Schmutz, Kittreste, Korrosionsprodukte) überlagert. Bleinetz von Frenzel erneuert.
Ikonographie, Komposition: Markgraf Johann Albrecht (* 20. Sept. 1499, † 17. Mai 1550 in Halle a. d. Saale) hatte gemeinsam mit seinem jüngeren Bruder Gumbert einige Zeit in Rom verbracht, bevor er zur standesgemäßen Versorgung die geistliche Laufbahn einschlug. 1532 wurde er Domherr in Würzburg, später Propst des Domstifts in Mainz und zu St. Viktor ebenda sowie Domgraf zu Köln. 1545 folgte er seinem Vetter, Kardinal Albrecht von Brandenburg, auf dem Stuhl des Erzbischofs von Magdeburg und Administrators von Halberstadt, nachdem er bereits 1523 durch Intervention Albrechts zum Koadjutor von Magdeburg gewählt worden war[576].
Johann Albrecht, im Jahr der Fensterstiftung gerade erst 15-jährig, ist wie der Großteil seiner Brüder geharnischt und mit Waffenrock, doch mit offenem Haar dargestellt. Im klassischen Kontrapost, die Linke an den Schwertknauf gelegt und die Rechte selbstbewusst in die Hüfte gestemmt, ist er seinem jüngeren Bruder Gumbert zugewandt.
CVMA W 7278, Großdia RT 03/41

3c MARKGRAF GUMBERT Fig. 23, 153f., Abb. 38, 43

H. 105,5 cm, B. 39,5 cm.
Erhaltung: Geringfügige Ergänzungen betreffen die horizontale Standfläche der Figur und den farblosen Hintergrund. Das Porträt des Markgrafen ist komplett erhalten, allerdings in der Bemalung z.T. stark berieben und partiell nachkonturiert. (1989 Malschichtsicherung mit Paraloid). Bleinetz Frenzel.
Ikonographie, Komposition: Markgraf Gumbert bzw. Gumbrecht (* 16. Juli 1503, † 24. Juni 1528 in Neapel) war, wie mehrere seiner Brüder, für den geistlichen Stand bestimmt. Bereits im zarten Alter von 15 Jahren wurde er Domherr in Würzburg, bald darauf auch Propst in dem adligen Ritterstift St. Burkhard daselbst, später Domherr in Bamberg und Regensburg sowie Propst zu Komburg und Wülzburg. 1521 ging er mit Johann Albrecht nach Rom, wo ihn Leo X. (oder dessen Nachfolger Hadrian VI.) zum päpstlichen Kämmerer ernannte. Bei der Plünderung Roms, dem Sacco di Roma, im Mai 1527 durch den Connétable von Bourbon und die deutschen Landsknechte des Georg von Frundsberg wurde er gefangen genommen und nach Neapel verbracht, wo er an den Folgen seiner Verletzungen starb[577].
Gumbert trägt über der Rüstung einen farblich grün/gelb-rosa geteilten, knielangen, gleichwohl auch Brust und (geschlitzte) Ärmel bedeckenden Waffenrock und als Kopfbedeckung über der Kalotte ein schwarzes Barett. Mit der Linken umfasst er den Schwertgriff, mit der Rechten verweist er auf sein Gegenüber. Von einem tatsächlichen Porträt des Elfjährigen ist hier ebenso wenig auszugehen wie bei seinem Bruder Johann Albrecht.
CVMA W 7279, Großdia RT 03/42

3d REGALIENSCHILD Fig. 23, 153f., Abb. 38, 40

H. 105 cm, B. 39,5–40 cm.
Erhaltung: Offenbar vollständig alte Substanz. Ein stark gesprungenes Glas im Gesims rückseitig doubliert. Neuverbleiung Frenzel.
Ikonographie: Das rote Regalienfeld, der sog. »blut schiltt«, ist Zeichen der Hochgerichtsbarkeit und aller landesherrlichen Gerechtsame, namentlich des Blutbannes, d.h. der Ausübung des

576 Vgl. Hofmann 1905, S. 73; Bürger 1978b, S. 47; Franz Schrader, Magdeburg, in: Anton Schindling (Hg.), Die Territorien des Reichs im Zeitalter der Reformation und Konfessionalisierung, Bd 2: Der Nordosten, Münster 1990, S. 68–86, hier S. 69, 79f.
577 Hofmann 1905, S. 73; Bürger 1978b, S. 48.
578 Art. Regalienschild, in: Meyers Großes Konversations-Lexikon, Leipzig ⁶1908, S. 697; vgl. Gert Oswald, Lexikon der Heraldik, Leipzig 1984, S. 57.
579 Bürger 1978a, S. 25–27.

peinlichen Halsgerichts, und wurde in Anlehnung an die Überreichung der Fahnen, darunter auch der »Blutfahne«, bei der Belehnung von einzelnen Reichsfürsten als leeres, rotes Schildfeld, meistens im Schildfuß, in ihr Wappen aufgenommen[578]. Bürger nennt als Beispiel das neunteilige Wappen in der Brandenburgischen Halsgerichtsordnung von 1516 (gedruckt 1532)[579], ein weiteres zeigt die markgräfliche Fensterstiftung im Chor von St. Gumpertus in Ansbach, um 1523/27[580].

CVMA W 7280

4a WAPPEN DER BURGGRAFEN VON NÜRNBERG
Fig. 23, 153, 155, Abb. 38, 40

H. 105 cm, B. 39 cm.
Erhaltung: Marginale Ergänzungen früherer Zeit an den oberen Ecken und im tragenden Architekturgesims. Der schwarze Löwe im Wappen ist mutmaßlich kalt retuschiert. Neuverbleiung Frenzel.
Ikonographie, Komposition: Das Wappen der Burggrafen von Nürnberg zeigt in Gold einen gekrönten, rot bezungten und bewehrten steigenden schwarzen Löwen (in vereinfachter Tinktur) mit dem charakteristischen rot-silbern gestückten Schildbord. Die ersten Burggrafen von Nürnberg waren in salischer Zeit von König Heinrich IV. in ihr Amt eingesetzt worden. Von 1105 bis um 1190 hatten die mit den Abenbergern verwandten und in Lehensbeziehungen zum Bistum Bamberg stehenden niederösterreichischen Grafen von Raabs das Burggrafenamt inne. Als mit Konrad II. der letzte Graf von Raabs der Nürnberger Linie ohne männliche Erben gestorben war, ging das Amt an den Schwaben Friedrich von Zollern, den Gemahl der Erbtochter Konrads, über. Am 9. Juni 1192 ist Friedrich in einer Urkunde erstmals als *Fridericus prefectus de Nuremberg* bezeugt[581].
Ornament: Der ausradierte Rankengrund im Wappenschild ist durch Halbtonabrieb weitgehend verloren.

CVMA W 7281

4b MARKGRAF FRIEDRICH
Fig. 23, 153, 155, Abb. 38, 40, 44, 56

H. 104,5 cm, B. 38,6–39,4 cm.
Erhaltung: Vollständig alte Glassubstanz. Die Bemalung der Pelzalmucia und des dicht plissierten weißen Chorhemdes ist massiv geschädigt und durch Krusten überlagert. Der gesprungene Kopf ist innenseitig trocken doubliert. Bleinetz 19. Jh.
Ikonographie, Komposition: Markgraf Friedrich d.J. (* 17. Jan. 1497, † 26. Aug. 1536 in Genua) war 1511 zum Domherrn und bereits zwei Jahre später im Alter von 16 Jahren zum Dompropst in Würzburg gewählt worden. Daneben war er seit 1516 Propst des St.-Gumpertusstifts in Ansbach, Domherr in Mainz und Eichstätt (1517–1533), nach dem Tod seines jüngeren Bruders Gumbert zudem Propst des Klosters Wülzburg und seit 1532 auch Propst in Stift Haug in Würzburg. Da er bei der Würzburger Bischofswahl nicht zum Zuge gekommen war, widmete er sich ab 1519 dem Kriegshandwerk und erwarb sich einigen Ruhm bei der Verteidigung der Feste Marienberg gegen die Bauern. Auch am Heerzug Kaiser Karls V. gegen den französischen König Franz I. nahm er teil, erkrankte jedoch bei der Belagerung von Marseille und starb 1536 in Genua[582].
Friedrich d.J. ist als einziger der acht Söhne im geistlichen Gewand dargestellt. Über der schwarzen Soutane trägt er ein eng gefälteltes weißes Chorhemd und die Pelzalmucia, die ihn als Propst kennzeichnet; ein schwarzes Birett bedeckt sein Haupt, in der Hand hält er ein aufgeschlagenes Buch.

CVMA W 7282, Detail W 7305, Großdia RT 03/43

4c MARKGRAF JOHANN Fig. 23, 153, 155, Abb. 40, 45, 57

H. 105 cm, B. 39,5 cm.
Im Dresdner Entwurf ist die gleiche Gestalt mit *H margraff* (= Hans) bezeichnet und besetzt als Gegenüber des Markgrafen Albrecht auch folgerichtig die korrekte 4. Position der Sohnesfolge. Die Scheibe müsste also ursprünglich eine Zeile höher im Fenster, d.h. in 5c gesessen haben.
Erhaltung: Bis auf eine ältere Reparatur im Waffenrock und eine im neutralen Hintergrund originale Substanz. Die innenseitige Bemalung der Figur ist an zahlreichen Stellen berieben oder von Krusten überlagert. Dagegen sind die rückseitigen Eisenrot-Lasuren vor allem in der Hand und im Waffenrock noch vielfach intakt erhalten. Bleinetz 19. Jh.
Ikonographie, Komposition: Markgraf Johann (* 9. Jan. 1493, † 5. Juli 1525 in Valencia) hatte gemeinsam mit seinem älteren Bruder Kasimir 1515 die Abdankung des Vaters erzwungen und war danach in kaiserliche Dienste eingetreten. Nach der Belagerung Venedigs im Jahr 1516 ging er mit Ferdinand dem Katholischen nach Spanien, wo er zu dessen Enkel, Erzherzog Karl, dem späteren Kaiser Karl V., in enge Beziehungen trat. Durch die Heirat mit Germaine de Foix, der Witwe Ferdinands, trat er auch in ein verwandtschaftliches Verhältnis zu Karl. Bald darauf wurde er kaiserlicher Generalkapitän und Vizekönig von Valencia, wo er 1525, angeblich durch Gift, ein unerwartet plötzliches Ende fand. »Seine Lebensschicksale sind romantisch und märchenhaft, wie nur die eines Helden aus der Zeit des letzten Ritters. Er liegt im Kloster Jerusalem in Valencia begraben«[583].

CVMA W 7283, Detail W 7306, Großdia RT 03/44

4d WAPPEN DES FÜRSTENTUMS RÜGEN
Fig. 23, 153, 155, Abb. 38, 40

H. 104,5 cm, B. 40 cm.
Erhaltung: Größere Ergänzungen der architektonischen Teile mit farblich unpassenden blaustichigen Gläsern. Das deckend aufgetragene Schwarzlot im Wappen ist vielfach aufgebrochen und reduziert; massiver Halbtonabrieb. Neuverbleiung Frenzel.
Ikonographie, Komposition: Das Wappen des Fürstentums Rügen: in Gold ein aus einem roten, schwarz gefüllten Stufengiebel wachsender schwarzer Löwe, hier gewendet. Das Fürstentum Rügen war Markgraf Albrecht Achilles 1470 zusammen mit der Belehnung der Herzogtümer Stettin und Pommern durch Kaiser Friedrich III. zugefallen[584].

CVMA W 7284

5a WAPPEN DES HERZOGTUMS WENDEN
Fig. 23, 153, 155, Abb. 38

H. 104 cm, B. 39 cm.
Erhaltung: Oberhalb des Wappens sind größere Teile der Architektur sehr einfühlsam ergänzt. Neuverbleiung Frenzel.

580 Scholz 2002, I, S. 100, Fig. 16.
581 Markus Twellenkamp, Die Burggrafen von Nürnberg und das deutsche Königtum (1273–1417) (Nürnberger Werkstücke zur Stadt und Landesgeschichte. Schriftenreihe des Stadtarchivs Nürnberg 54), Nürnberg 1994, S. 9ff., mit weiterführender Literatur.
582 Hofmann 1906, S. 73; Bürger 1978b, S. 47; ausführlich Machilek 1984, S. 101–139.
583 Zitiert nach Hofmann 1905, S. 71; vgl. Theodor Hirsch, Johann (Markgraf von Brandenburg-Ansbach), in: ADB, XIV, Leipzig 1881, S. 156.
584 Bürger 1978a, S. 23.

Ikonographie, Komposition: Das Wappen des Herzogtums der Wenden: in Silber ein von Rot und Grün dreimal schräglinksgeteilter schreitender Greif, hier nach links gewendet. Zusammen mit der Belehnung der Herzogtümer Stettin und Pommern gelangte auch das Herzogtum Wenden an die Markgrafen von Brandenburg (vgl. 6a).
Ornament: Im Wappenschild aus dem Halbton radierter Rankengrund.

CVMA W 7285

5b MARKGRAF ALBRECHT

Fig. 23, 153, 155, Abb. 38, 40, 46, 54

H. 104,5 cm, B. 39 cm.
Erhaltung: Bis auf zwei kleine Flickstücke (darunter ein Inschriftfragment) originale Glassubstanz. Die Bemalung ist insbesondere im Waffenrock stark berieben und gemindert. Bleinetz 19. Jh.
Ikonographie, Komposition: Markgraf Albrecht (* 17. Mai 1490, † 20. März 1568 auf Burg Tapiau) wurde auf Resignation seines Bruders Kasimir 1507 Domherr in Würzburg, bevor er Kaiser Maximilian auf dessen Feldzügen nach Italien folgte. Bereits als 20-jähriger wurde er im Februar 1511 zum 37. Hochmeister des Deutschen Ordens in Preußen gewählt, wofür ihn seine Verwandtschaft mit dem polnischen Königshaus empfahl. Gleichwohl kam es 1519 zum Krieg mit Polen, der 1521 mit dem Waffenstillstand von Thorn beendet wurde. Auf den persönlichen Rat von Luther hin verwandelte er das Ordensland in ein weltliches Herzogtum und wurde im April 1525 in Krakau von seinem Onkel, dem polnischen König Sigismund I., mit dem erblichen Herzogtum Preußen belehnt. Seine Regierungszeit ist ausgezeichnet durch die Gründung der Universität Königsberg, der *Albertina*, im Jahr 1544. Herzog Albrecht zog eine Vielzahl fränkischer Geistlicher (darunter 1549 auch Ossiander, der ihn in früheren Jahren für die Reformation gewonnen hatte), Gelehrter, Künstler und Handwerker ins Land östlich der Weichsel und schuf so ein dichtes Netz lebendiger Beziehungen zwischen Preußen und seiner fränkischen Heimat, namentlich zu Nürnberg. 1526 heiratete Albrecht die Tochter Dorothea des Dänenkönigs Friedrich I. und nach deren Tod vermählte er sich 1550 mit Anna-Maria von Braunschweig[585].
Albrecht trägt einen Harnisch mit vergoldeten Achseln, Brechrändern und Ellenbogenkacheln und einen weißen Waffenrock, auf der Brust das Hochmeisterkreuz des Deutschen Ordens, ein silbernes Lilienkreuz auf schwarzem Kreuz mit dem schwarzen Adler im silbernen Herzschild. Die Rechte in die Hüfte gestemmt und die Linke lässig nach unten weisend, spiegelt sich die Haltung der Figur geradezu ideal in der Gestalt des Markgrafen Johann, der sich falsch versetzt in 4a befindet.

CVMA W 7286, Detail W 7307, Großdia W 36

5c MARKGRAF WILHELM Fig. 23, 153, 155, Abb. 40, 47, 55

H. 104,5 cm, B. 39,5 cm.
Die bislang meist irrtümlich als Markgraf Georg identifizierte Gestalt ist im Dresdner Entwurf mit *JA margraff* bezeichnet und besetzt dort als Gegenüber des Markgrafen Friedrich d.J. die 6. Position der Sohnesfolge. Da Kulmbach in der Visierung jedoch die tatsächliche Rangfolge der Brüder Johann Albrecht (7) und Wilhelm (6) verwechselt hat, ist die vorliegende Figur vielmehr mit Wilhelm gleichzusetzen. Im ausgeführten Fenster müsste sie demnach eine Zeile tiefer gesessen haben, d.h. mit dem heute in 4c eingesetzten Bild des Markgrafen Johann vertauscht werden (vgl. hierzu nochmals S. 228f.).
Erhaltung: Bis auf ein altes Flickstück in der Rüstung und eine Ergänzung im unteren rechten Eck originale Glassubstanz. Auch die locker gesetzten Schwarzlotkonturen der Binnenzeichnung sind recht gut bewahrt. Neuverbleiung Frenzel.
Ikonographie, Komposition: Markgraf Wilhelm (* 30. Juni 1498, † 4. Febr. 1563 in Riga) war Domherr in Köln und Mainz und wurde nach einem kurzen Studium an der Universität von Ingolstadt (ab 1516) im Jahr 1520 zum Mitglied der Regentschaft für den abwesenden Bruder Albrecht in Preußen bestimmt. Pläne, ihn als Bischof von Pomesanien oder Herzog von Masowien einzusetzen, scheiterten. 1529 durch den Erzbischof von Riga, Thomas Schöning, zum Koadjutor berufen, bestieg er selbst nach dessen Tod 1539 den erzbischöflichen Stuhl, hatte jedoch beständig mit der Stadt Riga (die ihn erst 1546 anerkannte) und dem livländischen Ordensmeister des Deutschen Ordens, Heinrich von Galen, zu kämpfen, von dem er vorübergehend 1556/57 sogar gefangen gesetzt wurde. Als Riga 1561 Freie Reichsstadt wurde, dankte Wilhelm ab[586].
Die ins Profil gewendete Gestalt des Markgrafen Wilhelm trägt über dem Harnisch einen grünen, gelb quergestreiften Waffenrock und im kurzen Haar einen geflochtenen Blätterkranz, der ihn womöglich als angehenden Studenten kennzeichnen sollte. Mit der Rechten weist er auf sein Gegenüber.
Die vermeintliche Porträtähnlichkeit, die Hofmann im Vergleich mit dem Bildnis Georgs von 1522 in Kloster Heilsbronn beschworen hat, hält einer kritischen Überprüfung freilich nicht stand, auch wenn dem besonderen Reiz dieses suggestiven Vergleichs bis in die jüngste Zeit fast alle Autoren (Verfasser eingeschlossen) erlegen sind[587].

CVMA W 7287, Detail W 7308, Großdia W 37

5d WAPPEN DES HERZOGTUMS KASSUBEN

Fig. 23, 153, 155, Abb. 38, 40

H. 104 cm, B. 39,5 cm.
Erhaltung: Vollständig originale Glassubstanz. Bemalung im Wappenbild massiv berieben. Neuverbleiung Frenzel.
Ikonographie, Komposition: Wappen des Herzogtums der Kassuben: in Silber ein von Grün und Rot dreimal schrägrechtsgeteilter schreitender Greif, nach rechts gewendet[588]. Zusammen mit der Belehnung der Herzogtümer Stettin und Pommern gelangte auch das Herzogtum Kassuben an die Markgrafen von Brandenburg (vgl. 6a).
Ornament: Im Wappenschild aus dem Halbton radierter Rankengrund.

CVMA W 7288

585 Vgl. K. Lohmeyer, Albrecht, in: ADB, I, Leipzig 1875, S. 293–310; Hofmann 1905, S. 71; Hubatsch 1960; Bürger 1978b, S. 47; Schuhmann 1980, S. 94.
586 Johann Moninger, Genealogie des Hauses Brandenburg [...], Heilsbronn 1613 (Teilabdruck in: Hohenzollerische Forschungen 3, 1894), S. 326; Joseph Girgensohn, Wilhelm von Brandenburg, in: ADB, XLIII, Leipzig 1898, S. 177–180; Hofmann 1905, S. 73; Hubatsch 1960, S. 251–256.
587 Vgl. zuletzt Scholz 2007, S. 29.
588 Das gespiegelte und im Farbwechsel auf das Wappen des Herzogtums Wenden bezogene Wappen Kassuben stimmt nicht mit dem Wappenbild des schreitenden schwarzen Greifen in Gold überein, das dem fiktiven Herzogtum Kassuben auch zukommt. Andererseits entspricht die Darstellung jener im neunfeldrigen Wappen aus der Zeit der gemeinsamen Regierung der Markgrafen Kasimir und Georg in der bei Jobst Gutknecht gedruckten Brandenburgischen Halsgerichtsordnung von 1516 (Bürger 1978a, Abb. S. 27). Auch im wenig späteren branden-



Fig. 156. Markgraf Kasimir. Chor s II, 6b.
Hirsvogel-Werkstatt nach Entwurf Hans von Kulmbachs, 1515.



Fig. 157. Markgraf Georg (der Fromme). Chor s II, 6c.
Hirsvogel-Werkstatt nach Entwurf Hans von Kulmbachs, 1515.

burgischen Wappen im Chorachsenfenster der Schwanenritterkapelle, um 1523/27, taucht der dreimal schräggeteilte Greif für beide Herzogtümer Wenden und Kassuben auf, dort allerdings in vereinfachter Tingierung rot und weiß (Scholz 2002, I, S. 100 mit Fig. 16, Anm. 46, mit dem Hinweis auf eine in der Hirsvogel-Werkstatt gebräuchliche grüntonige Kaltbemalung, die hier ehemals zum Einsatz gekommen sein könnte, heute aber verloren ist).

6a WAPPEN DES HERZOGTUMS STETTIN
Fig. 23, 153, 155, Abb. 39, 41
H. 104 cm, B. 40 cm.
Erhaltung: Im unteren linken Eck ist das Architekturgesims durch Sprünge und kleine Flickstücke verunklärt. Bleinetz 19. Jh. (in Teilen alt?).
Ikonographie, Komposition: Wappen des Herzogtums Stettin: in Silber ein goldbewehrter roter schreitender Greif, hier nach links gewendet.
Nach dem Tod des Herzogs Otto III. von Stettin-Pommern hatte Kaiser Friedrich III. dem Kurfürsten Friedrich II. und dem Markgrafen Albrecht zu Brandenburg am 21. Mai 1465 die Herzogtümer Stettin und Pommern verliehen. 1470 folgte Albrecht auch als Kurfürst und beurkundete, dass ihm sein Bruder Friedrich II. die Mark mit der Kur und allen Zugehörungen abgetreten habe. Bei der Belehnung durch den Kaiser erhielt Albrecht auch die Herzogtümer Stettin, Pommern, Wenden und Kassuben sowie das Fürstentum Rügen[589].
Ornament: Im Wappen aus dem Halbton ausradierte Ranke.
CVMA W 7289

6b MARKGRAF KASIMIR Fig. 23, 153, 155f., Abb. 39, 41, 48
H. 104,5 cm, B. 39–39,4 cm.
Erhaltung: Ein größeres Flickstück im Unterbeinzeug rechts, sonst original. Die Bemalung ist stark berieben und an den deckenden Partien des damaszierten Waffenrocks teilweise vollständig abgeplatzt (Reste 1989 mit Paraloid gefestigt). Rückseitig Spuren ehemaliger Eisenrot-Lasuren. Bleinetz im 19. Jh. erneuert.
Ikonographie, Komposition: Markgraf Kasimir (* 27. Sept. 1481 in Ansbach, † 21. Sept. 1527 in Ofen; reg. 1515–1527), ältester Sohn des Markgrafen Friedrich d.Ä., war anfänglich zum Geistlichen bestimmt (Domherrenpfründe in Würzburg 1491–1507), bewährte sich aber schon frühzeitig im Dienst des habsburgischen Kaiserhauses in den Kriegszügen gegen die Schweizer (1499) und gegen Venedig (1508) und war auch in zahlreichen diplomatischen Missionen als Gesandter des Kaisers unterwegs. Nach der gewaltsamen Ab- und Gefangensetzung des Vaters auf der Plassenburg, am 25. März 1515, übernahm Kasimir formell zusammen mit seinem meist fern der Heimat weilenden Bruder Georg die Landesregierung »oberhalb und unterhalb Gebirgs«, doch de facto führte er ab 1518 allein das Regiment. Im gleichen Jahr heiratete er die bayerische Herzogstochter Susanna, eine Nichte Maximilians I. Sein rücksichtsloses Vorgehen gegen die aufständischen Bauern in Franken und sein grausames Gericht über die Rädelsführer verschaffte ihm den Ruf eines »Bluthundes«. In Kasimirs Staatsverwaltung herrschte »eiserne Strenge, peinliche Sparsamkeit und unerbittliche Ordnung«. Als oberster Feldhauptmann nahm Kasimir am Feldzug König Ferdinands um die ungarische Krone teil und starb während des Kriegs am 21. September 1527 in der eroberten Stadt Ofen an der Ruhr[590].
Kasimir erscheint, wie sechs von sieben seiner Brüder auch, im Harnisch, mit rotem Barett und weißem Federbusch und einem gelb und rot aus Samt und Goldbrokat gewirkten Waffenrock. Die Rechte ist energisch in die Hüfte gestemmt, die Linke locker auf dem Knauf des Schwertgriffs ruhend. Der Blick ist anders als im Fall der Brüder aus dem Bild gerichtet. Es ist nicht auszuschließen, dass Hans von Kulmbach, dem Kasimir bereits im Jahre 1511 für ein Porträt Modell gesessen hatte, hier eine aktuelle Bildnisstudie als Vorlage für den Glasmaler beisteuerte. Das Münchner Bildnis lässt indessen wenig Gemeinsamkeit erkennen. Vergleicht man hiermit noch die beiden späteren Porträts in Nürnberg und Heilsbronn[591], dann reduziert sich die Ähnlichkeit tatsächlich auf die Form des breiten Vollbarts.
Ornament: Das großformig über den Waffenrock ausgreifende Damastmuster deckt sich mit keiner der in der Hirsvogel-Werkstatt lange Jahre gebräuchlichen Schablonen.
CVMA W 7290, Großdia RT 03/45

6c MARKGRAF GEORG (DER FROMME)
Fig. 23, 153, 155, 157, Abb. 39, 41, 49
H. 103,5–104 cm, B. 38,2–39,2 cm.
Als Folge der missverstandenen Bezeichnung *J margraff* auf Kulmbachs Gesamtentwurf wurde die Figur meist irrtümlich mit dem vierten Sohn Johann identifiziert. Wie Werner Bürger plausibel machte, steht das Kürzel indess für Jörg=Georg, den zweitältesten Sohn des Fensterstifters, der an dieser Stelle neben seinem älteren Bruder Kasimir auch den richtigen Platz in der Hierarchie der markgräflichen Familie einnimmt.
Inschrift: Auf der schwarzen Schwertscheide befindet sich in fetten Versalien ausradiert das Monogramm *BF*, hinter dem Gasior die Initialen der Beatrix von Frangepan, der Gemahlin Georgs vermutet[592].
Erhaltung: Reparaturen im tragenden Gesims und in der Figur (hier mit alten Flickstücken unterschiedlicher Provenienz) dürften in nachmittelalterlicher Zeit vorgenommen worden sein. Die Konturzeichnung ist partiell massiv reduziert, im Gesicht zur Gänze verloren. Bleinetz im 19. Jh. erneuert.
Ikonographie, Komposition: Markgraf Georg, der Fromme (* 4. März 1483, † 27. Dez. 1543; reg. 1515–1543 im Fürstentum Ansbach, nach dem Tod Kasimirs für dessen minderjährigen Sohn Albrecht Alcibiades 1527–1541 auch im Fürstentum Kulmbach). Der zweitälteste Sohn Markgraf Friedrichs d.Ä. ging auf Veranlassung seines Vaters 1506 an den Hof seines Onkels, König Wladislaw von Ungarn, der ihn vor seinem Tod 1516 zum Erzieher und Mitvormund des jungen Thronerben Ludwig II. einsetzte. Auf Vermittlung Wladislaws heiratete Georg 1509 Beatrix von Frangepan, die junge Witwe des Herzogs Johannes Corvinus und wurde zu einem der mächtigsten Großgrundbesitzer im ungarischen Reich. Nach dem frühen Tod der Gemahlin 1510 verlagerte Georg seine territorialen Bestrebungen ganz nach Schlesien, wo auch seine zweite Gemahlin, Hedwig von Münsterberg (⚭1525), beheimatet war. In seinem fränkischen Erbland führte der Markgraf nach dem Tod seines Bruders Kasimir die Reformation von 1528 bis 1533 mit Entschlossenheit ein, sodass ihm schon von den Zeitgenossen der Beiname »der Fromme« gegeben wurde. Aus der dritten Ehe mit Emilie, der Tochter Herzog Heinrichs von Sachsen (⚭1532), ging schließlich der ersehnte Erbprinz Georg Friedrich hervor[593].

589 Schuhmann 1980, S. 366f.
590 Theodor Hirsch, Kasimir (Markgraf von Brandenburg-Ansbach-Kulmbach), in: ADB, IV, Leipzig 1876, S. 53–63; Hofmann 1905, S. 70; Schuhmann 1980, S. 69–75.
591 Nürnberg, GNM, Inv. Nr. Gm 215; Löcher 1997, S. 132f. (Lukas Cranach d.Ä., 1522 oder später). Heilsbronn, Klosterkirche; Schuhmann 1980, Abb. S. 74 (Gedächtnistafel für den verstorbenen Markgrafen und seine Gemahlin; die Porträts möglicherweise nach Vorbildern aus der Zeit ihrer Vermählung 1518).
592 Gasior 2012, S. 185; Hofmann 1905, S. 76f., vermutet, dass wir es hier entweder mit einer Meistersignatur oder mit der Abkürzung einer Devise oder eines Schwertspruchs zu tun haben könnten und nennt als Beispiel den englischen Wahlspruch »Be fast« (Sei standhaft!).

Markgraf Georg ist vollgerüstet im teilvergoldeten Riefelharnisch dargestellt; der Kolbenhelm mit geöffnetem Visier wird von einem überreichen Federbusch geschmückt. Die Rechte stützt sich auf einen Streithammer, die Linke ruht auf der Parierstange des Schwertes. Vielleicht sollte der prächtige Turnierharnisch auf den Sachverhalt verweisen, dass Georg – wie es der zeitgenössische böhmische Geschichtsschreiber Dubravius, Bischof von Olmütz, zu berichten weiß – »in seiner Jugend mehr an Schauspiele und Lanzenstechen, an Spiel und Tanz gedacht [habe], als an ernste Beschäftigungen«[594].

CVMA W 7291, Großdia RT 03/46

6d WAPPEN DES HERZOGTUMS POMMERN
Fig. 23, 153, 155, Abb. 39, 41

H. 103,5 cm, B. 39,5 cm.
Erhaltung: Mehrere alte Fickstücke und Ergänzungen unbestimmter Zeit im Hintergrund. Das tragende Gesims als Ganzes auf dem Kopf stehend eingebleit. Schwarzlotzeichnung im Wappen großteils abgerieben. Neuverbleiung Frenzel.
Ikonographie: Wappen des Herzogtums Pommern: in Silber ein roter schreitender Greif, nach rechts gewendet. Vgl. 6a.
Ornament: Im Wappenschild ausradierter Rankengrund.
Technik: Rückseitiger Rotausschliff im roten Greifen.

CVMA W 7292

7a WAPPEN DER MARKGRAFSCHAFT BRANDENBURG Fig. 23, 153, 158f., Abb. 39, 41

H. 104,5–105 cm, B. 39 cm.
Erhaltung: Geringfügig am oberen Rand ergänzt. Schwarzlotzeichnung überwiegend verloren. Im Wappen Reste der alten Verbleiung; ansonsten von Frenzel erneuert.
Ikonographie: Wappen der Markgrafschaft Brandenburg: in Silber ein roter, goldbewehrter und mit goldenen Kleestengeln belegter Adler.
Ornament: Die ausradierte Ranke im Schildgrund ist durch Halbtonabrieb nahezu verschwunden.
Technik: Die Kleestangen des Adlerwappens sind aus dem roten Überfangglas ausgeschliffen und mit Silbergelb hinterlegt.

CVMA W 7293

7b MARKGRAF FRIEDRICH V. VON BRANDENBURG-ANSBACH UND KULMBACH
Fig. 23, 153, 158f., Abb. 39, 41, 50

H. 104,5 cm, B. 39,5 cm.
Erhaltung: Ergänzungen betreffen die Rüstung oberhalb des Knies und das tragende Gesims. Verluste der Schwarzlotzeichnung sind insbesondere im roten Mantel und im Pelzbesatz zu verzeichnen. Neuverbleiung Frenzel.

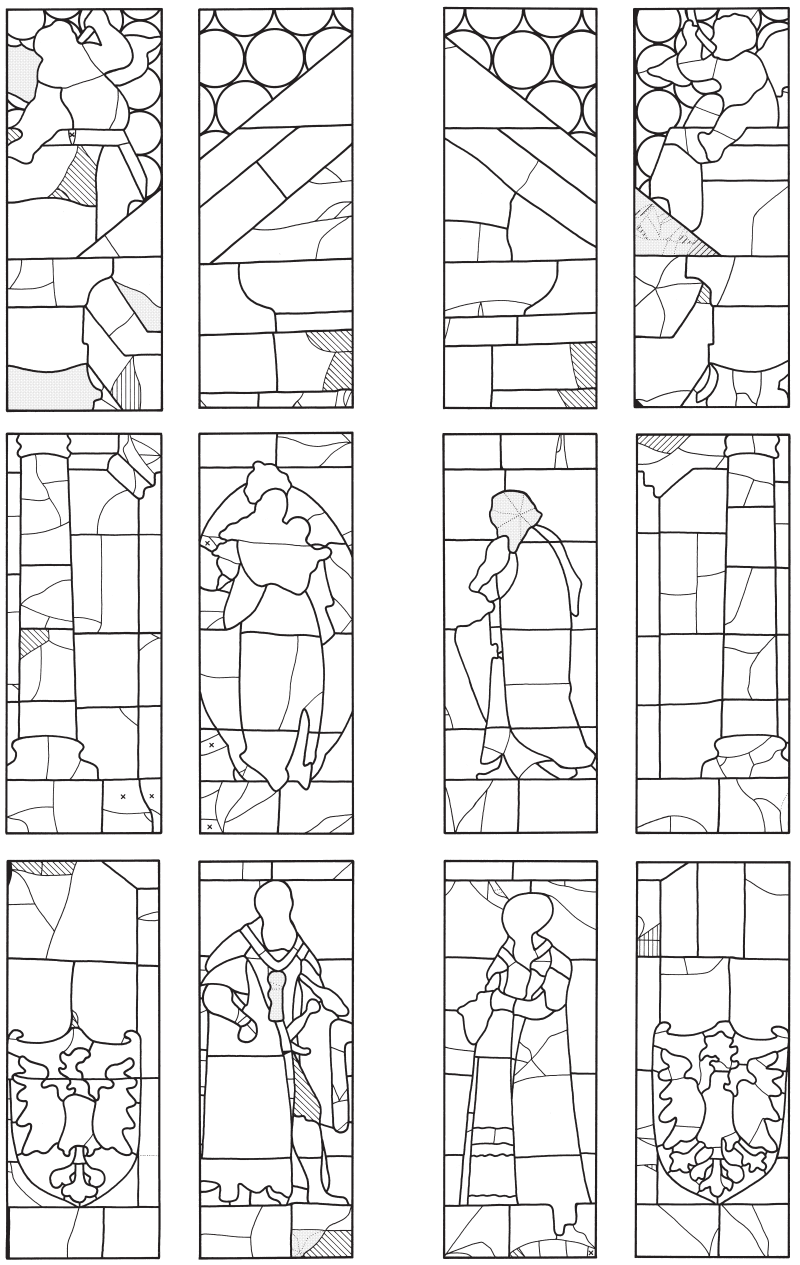


Fig. 158. ES Chor s II, 7–9a–d. M 1:20

Ikonographie, Komposition: Markgraf Friedrich V., der Ältere (* 8. Mai 1460, † 4. April 1536 in Ansbach; reg. 1486–1515) war der zweite Sohn des Kurfürsten Albrecht Achilles, mit dessen Tod 1486 die dominierende Stellung des Hauses Hohenzollern im Reich zunächst ein Ende fand. Die Mark Brandenburg und die fränkischen Fürstentümer gingen fortan gesonderte Wege und die Kurwürde ging den fränkischen Hohenzollern verloren[595]. Als Nachfolger des Vaters trat Friedrich – dem Hausgesetz über die Erbordnung unter den Söhnen von Albrecht Achilles zufolge – 1486 zunächst nur im untergebirgischen Ansbach die Regierung an, doch nach dem frühen Tod seines jüngeren Bruders Sigmund, des Markgrafen im obergebirgischen Kulmbach, wurden beide Fürstentümer 1495 in seiner Hand vereint. Aufgrund seiner verschwenderischen Hofhaltung und einer außergewöhnlichen Reizbarkeit, die einer Nervenzerrüttung zugeschrieben wurde, wurde er 1515 von seinen Söhnen

593 Vgl. ausführlich Schuhmann 1980, S. 76–93, Seyboth 1987 bzw. 1998, und zuletzt Wolfgang Huber, Georg (der Fromme), in: BBKL, XXX, Nordhausen 2009, S. 472–484 (mit älterer Literatur).

594 Zitiert nach Hofmann 1906, S. 72, der die Aussage allerdings auf den Blütenkranz des irrtümlich mit Georg identifizierten Markgrafen Wilhelm beziehen möchte. Ähnliche Notizen über die Ausschweifungen Georgs in jungen Jahren hat der Abt des Klosters Heilsbronn, Sebald Bamberger, hinterlassen (Schumann 1980, S. 76).

595 Diese verblieb bei Friedrichs älterem Bruder Johannes Cicero (1455–1499), der bereits 1473 von seinem Vater als Regent der ungeteilten Mark Brandenburg eingesetzt worden war und diesem als Kurfürst nachfolgte, während die fränkischen Besitzungen von Albrecht Achilles per Hausgesetz, der *Dispositio Achillea*, den jüngeren Brüdern zugesichert waren.



Fig. 159. Markgraf Friedrich V. von Brandenburg-Ansbach-Kulmbach und seine Gemahlin Sophia von Polen. Markgrafenfenster, Chor s II, 7–9a–d (Montage). Hirsvogel-Werkstatt nach Entwurf Hans von Kulmbachs, 1515.

Kasimir und Johann wegen angeblicher »plodigkeit« zur Abdankung gezwungen und auf der Plassenburg bei Kulmbach gefangen gesetzt. Dort fristete er 12 Jahre bis zum frühen Tod Kasimirs Ende 1527 ein grausames Dasein. Erst der nun allein regierende Markgraf Georg befreite den Vater aus der Kerkerhaft und brachte ihn nach Ansbach, wo er mit einem kleinen Hofstaat und einem Jahresetat von 963 Gulden ausgestattet noch neun Jahre seinen Lebensabend genoss[596].
Friedrich der Ältere trägt über dem Harnisch eine schwere, pelzbesetzte, knöchellange Schaube und auf dem Haupt eine vergoldete Drahthaube (Kalotte). Die imposante Erscheinung des Fensterstifters, der hier als (noch) regierender Markgraf an der Spitze seiner Familie dargestellt ist, wird darüber hinaus bestimmt durch einen langen Vollbart und die schwere Kette des Schwanenordens[597], auch dies Merkmale, die das Bildnis Friedrichs im ausgeführten Fenster ganz erheblich von dem in der Visierung Kulmbachs vorgesehenen unterscheiden (vgl. Fig. 152)[598]. Die Wiedergabe der Ordenskette ist relativ summarisch, gleichwohl sind die charakteristischen Kettenglieder – in Form einander zugekehrter Sägestücke – und die Abzeichen – das Bild der Gottesmutter mit Kind im Strahlenkranz als Halbfigur und darunter der Schwan (Symbol des reinen Herzens) inmitten einer zur Schleife verschlungenen Schärpe – gut zu erkennen.

CVMA W 7294, Detail W 7309, Großdia W 38

7c SOPHIA VON POLEN Fig. 23, 153, 158f., Abb. 39, 41, 51
H. 104,5 cm, B. 39,5 cm.
Erhaltung: Minimale Flicken im tragenden Gesims. Die Schwarzlotzeichnung vor allem auf den grünen Gläsern großteils verloren. Neuverbleiung Frenzel.
Ikonographie, Komposition: Sophia von Polen (* 6. Mai 1464, † 5. Oktober 1512), die Tochter des polnischen Königs Kasimir IV., wurde am 14. Februar 1479 mit Friedrich vermählt. Obwohl Sophia zum Zeitpunkt der Fensterstiftung bereits verstorben war, wurde sie – wie die verstorbene erste Gemahlin Kaiser Maximilians, Maria von Burgund, und deren verstorbener Sohn Philipp der Schöne im Nachbarfenster – in den Kreis der Stifterfiguren aufgenommen. Die Markgräfin, die ihrem Gatten 18 Kinder geboren hatte, trägt unter der pelzverbrämten Schaube aus Goldbrokat ein grünes Kleid mit rot-weiß quergestreiften Manschetten und aufgenähten Ziersäumen und eine weiße, golddurchwirkte Haube. Auch sie trägt über der Brust die Kette des Schwanenordens, zu dem auch Frauen zugelassen waren. Mit beiden Händen hält sie die Perlenschnur eines Rosenkranzes mit angehängtem Kruzifix.
Ornament: Großflächig gelb-schwarzer Brokat.
Technik: Bemerkenswert ist die Verwendung eines weißen Glases mit eingeschlossenen querverlaufenden roten Streifen, das in der Hirsvogel-Werkstatt wiederholt an außergewöhnlichen Aufträgen zum Einsatz kam, so beispielsweise in einer Scheibe mit Christus und der Ehebrecherin aus dem Karmeliterkreuzgang (heute Großgründlach)[599].



Fig. 160. Strahlenkranzmadonna. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. C 2121. Hans von Kulmbach, um 1514 (WK. 151).

CVMA W 7295, Detail W 7310, Großdia W 39

7d WAPPEN DES KÖNIGREICHS POLEN
Fig. 23, 153, 158f., Abb. 39, 41
H. 104 cm, B. 39,5 cm.
Erhaltung: Originale Glassubstanz. Neuverbleiung Frenzel.
Ikonographie, Komposition: Wappen des Königreichs Polen: in Rot ein goldbewehrter und -gekrönter silberner Adler.

CVMA W 7296

8b STRAHLENKRANZMADONNA
Fig. 23, 153, 158f., Abb. 39, 41, 52
H. 105,5 cm, B. 39,5 cm.
Erhaltung: Wenige alte Flickstücke. Die gelben Farbgläser des Strahlenkranzes sind rückseitig korrodiert. Die Bemalung ist durchgehend stark gemindert und partiell, so im blauen Mantel und in Teilen der Strahlenglorie, ganz verloren. Bleinetz von Frenzel erneuert.
Ikonographie, Komposition: Anders als in Kulmbachs Dresdner Gesamtentwurf vorgesehen erscheint in der Heiligenzone des Fensters nicht die Mater dolorosa, sondern das Andachtsbild der apokalyptischen Madonna mit Kind im Strahlenkranz, d.h. die Patronin des Schwanenordens, in dessen Ordensabzeichen

596 Theodor Hirsch, Friedrich der Ältere, in: ADB, VII, Leipzig 1877, S. 480; Hofmann 1905, S. 69; Schuhmann 1980, S. 57–68; ausführlich Reinhard Seyboth, Die Markgraftümer Ansbach und Kulmbach unter der Regierung Markgraf Friedrichs des Älteren (1486–1515), Göttingen 1985, zur Absetzung und deren Vorgeschichte hier bes. S. 405–434; zuletzt Elke Tkocz, Friedrich der Ältere (1460–1536), Markgraf von Brandenburg, in: Fränkische Lebensbilder (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Fränkische Geschichte, Reihe 7/A), XXII, Würzburg 2009, S. 41–64.
597 Der Schwanenorden war 1440 von Kurfürst Friedrich II. von Brandenburg auf dem Marienberg bei Brandenburg für die märkische Ritterschaft gestiftet worden und erhielt 1459 durch Albrecht Achilles eine fränkische Filiale; vgl. Rudolf Stillfried, Der Schwanenorden, sein Ursprung, sein Zweck, Halle ²1845, und Rudolf Stillfried/Siegfried Haenle, Das Buch vom Schwanenorden, Berlin 1881.
598 Zwei in der Forschung wiederholt mit unbekanntem Standort erwähnte Bildnistafeln des Markgrafen Friedrich d.Ä. und seiner Gemahlin Sophia von Polen befinden sich heute in der Staatlichen Galerie in Dessau und sind zweifelsfreie Kopien des 19.Jh.; vermutlich gehen sie direkt auf die verlorenen Aquarelle des Fensters zurück, die der Nürnberger Architekt und Denkmalpfleger Heideloff für die Hohenzollern angefertigt hatte, und scheiden folglich als mögliche Vorbilder für das Fenster aus; vgl. Ernst Buchner, in: Pantheon 1, 1928, S. 140 (damals befanden sich die Tafeln noch in Baden-Badener Privatbesitz).
599 Vgl. CVMA Deutschland X,1, 2002, I, Fig. 68.

sie auch in Halbfigur erscheint. Dass zunächst die schmerzensreiche, vom Schwert des Mitleidens durchbohrte Gottesmutter dargestellt werden sollte, könnte – wie im Fall des im Entwurf benachbarten, später ebenfalls verworfenen Apostelpaares Simon und Judas Thaddäus – unter Umständen als Reminiszenz an das Bildprogramm des Vorgängerfensters bzw. als Konzession an die benachbarte Verehrungszone gedacht gewesen sein, doch die Wahl scheint eher persönliche Motive aufseiten der Stifter widerzuspiegeln[600].
Formal steht die ausgeführte Gewandfigur einem kleinen Scheibenriss Hans von Kulmbachs in Dresden nahe, der das Andachtsbild in gegensinniger Anordnung, doch bei annähernd identischem Fall des Mantels wiedergibt (Fig. 160)[601].

CVMA W 7298, Großdia RT 03/47

8c JOHANNES BAPTISTA Fig. 23, 153, 158f., Abb. 39, 41, 53
H. 104,7–105,2 cm, B. 39,5 cm.
Erhaltung: Vollständig alte Glassubstanz. Bemalung weitgehend reduziert. Der Spinnensprung im Kopf des Täufers ist rückseitig doubliert. Neuverbleiung Frenzel.
Ikonographie, Komposition: Anstelle des in der Dresdner Visierung vorgesehenen Apostelpaares Simon und Judas Thaddäus wurde der besondere Schutzpatron des Hauses Brandenburg, Johannes der Täufer, dargestellt, wofür, wie Bürger hervorgehoben hat, nicht nur die Häufigkeit des Vornamens Johann in der markgräflichen Familie zeugt, sondern auch der Umstand, dass sämtliche zollerischen Guldenprägungen vom 14. Jh. bis 1538 auf einer Seite das Bild des Täufers tragen[602].
Im Hinblick auf die Arbeitsmethoden der Glasmaler ist anzumerken, dass für die Figur auf einen älteren Karton Hans Baldungs zurückgegriffen wurde, der bereits für das Loeffelholz-Fenster in St. Lorenz um 1506 Verwendung gefunden hatte[603].

CVMA W 7299, Großdia RT 03/48

8a/d und 9a–d GIEBELBEKRÖNUNG MIT PUTTEN Fig. 23, 153, 158f., Abb. 39
H./B.: 8a: 105/40, 8d: 105,5/40 cm; 9a: 105/40, 9b: 104,7/39–39,5, 9c: 104,7/38–39,5, 9d: 105/39,5–40 cm.
Erhaltung: Geringfügig ergänzt. Bemalung mehr oder weniger stark berieben, doch im Wesentlichen noch gut ablesbar. Zwei stärker gesprungene Gläser rückseitig doubliert. Neuverbleiung Frenzel.
Ikonographie, Komposition: Der schlichte, hellgraue Skelettbau der rahmenden Architektur mit seinen massiven vertikalen Eckpfeilern und den eleganten horizontalen Stockwerkgesimsen ist in der Heiligenzone des Obergeschosses durch vorgestellte purpurrosa Säulen eigens ausgezeichnet. Diese tragen ein vorspringendes Gebälk mit zierlichen Vasen, dahinter erhebt sich leicht zurückversetzt als Abschluss nach oben ein niedriger Dreiecksgiebel, flankiert von kleinen seitlichen Pylonen, darauf sitzen geflügelte Putten mit Fanfaren, die wohl den Ruhm des Markgrafenhauses verkörpern. Die ehedem weit in die Butzenumgebung der nächsten Fensterzeile hinaufreichenden Blasinstrumente, die auf Vorkriegsaufnahmen noch zu sehen sind, wurden im Krieg offenbar nicht geborgen und sind verloren. Dass das Zentrum über der Giebelspitze ehemals durch ein der Feuerschale des Entwurfs vergleichbares, ebenfalls verlorenes Motiv bekrönt gewesen war, ist angesichts der tatsächlichen Stärke des Fensterpfostens an dieser Stelle eher unwahrscheinlich.
Ornament: Architrav und Giebelfeld sind mit ornamentalen Grotesken, Delphinen, Schalen und Blattmotiven gefüllt, wie sie in zeitgenössischen druckgraphischen Werken verfügbar waren (vgl. oben S. 229).

CVMA W 7297, 7300–7304

CHORFENSTER süd III (PFINZING-FENSTER) Fig. 25, 29, 161f., 167–171, Abb. 73–98

Lichtes Gesamtmaß: H. ca. 15 m, B. ca. 2,10 m.
Die 32 Rechteckfelder umfassende Gesamtkomposition der Fenster-Neustiftung von 1515 füllt die erste bis achte Zeile aus. Sollten Fackeln und Blütengirlanden ehemals in die 9. Zeile hinaufgereicht haben, so war davon bereits vor der Kriegsbergung nichts mehr erhalten, wie die Vorkriegsaufnahmen beweisen.

Gesamtaufnahmen: CVMA Archiv (Aufnahme um 1910); RT 06/042a und b 98/225f. (Montagen aus Einzelaufnahmen der Werkstatt van Treeck)

Die Inschrift im Fenster nennt als Stifter *SIEGFRIDUS PFINZING SIBI SUISQ MDXV* (Seyfried Pfinzing für sich und seine Angehörigen, 1515). Da dieser bereits 1514 gestorben war, wird man besser von einer Gedächtnisstiftung sprechen, die durch den Sohn des Verstorbenen, den kaiserlichen Rat und Propst von St. Sebald, Melchior Pfinzing, anstelle des schadhaft gewordenen Vorchtel-Fensters, einer Stiftung des Sebalder Kirchenpflegers Heinrich Vorchtel († 1371), in Auftrag gegeben wurde. Nachdem Cosmas Vorchtel, ein Nachfahre des ersten Fensterstifters, der Aufforderung des

600 In diesem Sinne hat bereits Weilandt 2007, S. 351f., darauf verwiesen, dass sich die vorgesehene Darstellung der Mater dolorosa thematisch unmittelbar auf die darunter befindliche Volckamersche Stiftung von Schmerzensmann und Schmerzensmutter und damit auf die in der Nähe stattfindende Passionsandacht bezogen haben könnte, »wenn auch die Auswahl der beiden Apostel [er verwechselt dabei den Hl. Judas Thaddäus mit dem Hl. Jacobus d.J.] nicht gerade zwingend erscheint«. Gasior 2012, S. 201, führt die Änderungen dagegen auf die Intervention des Markgrafen Kasimir zurück, der im Februar 1515 die Macht gewaltsam an sich gerissen und seinen Vater gefangen gesetzt hatte. Die zunächst vorgesehenen Patrone Simon und Judas galten als persönliche Schutzheilige Markgraf Friedrichs und waren an promi-

Nürnberger Rats nicht nachgekommen war, das Fenster seiner Familie binnen eines halben Jahres *verneuen* zu lassen, wurden die Fensterrechte einem bereitwilligeren Stifter überlassen (vgl. Reg. Nr. 18)[604]. Durch Ratsverlass vom 20. September 1515 wurde Melchior Pfinzing gestattet, das Fenster unter der Bedingung zu erneuern, dass ein kleines Vorchtel-Wappen im neuen Fenster an die ehemalige Stiftung erinnere (dieses Vorchtel-Schildchen ist heute verloren)[605].

Bibliographie: Sandrart, I, 1675, S. 231 (Erwähnung als Werk Veit Hirsvogels nach Neudörfer 1547); Carbach 1733, S. 8 (Erwähnung mit Stifterinschrift: »Seefridus Pfinzing sibi suisq«); Würfel 1766, S. 21f. (wörtlich nach Carbach); Murr 1778, S. 45, bzw. ²1801, S. 70 (wie Carbach); Murr 1787, S. 54 (gibt die Inschrift); Roth 1808, S. 254 (Erwähnung des Fensters als Werk Veit Hirsvogels); Mayer 1831, S. 37 (kurze Beschreibung des Dargestellten); Waagen 1843, S. 225 (betont die Hauptrolle der Figuren, »welche gewiß zum Besten gehören, was in dieser Art von alter Glasmalerei vorhanden ist«); Rettberg 1846, S. 138 (Erwähnung als »leider nur sehr abgenutztes Fenster«); Baader, II, 1862, S. 27 (informiert über die Aufforderung zur Fenster-Erneuerung, die der Rat an Cosmas Vorchtel richtete, und die Konsequenzen, die widrigenfalls gezogen würden); Lochner 1873, Übersichtstafel St. Sebald, Nr. 25 (Zuschreibung an Veit Hirsvogel); Lochner 1875, S. 147 (Neudörfers 1547 niedergeschriebene Zuweisung des Fensters an Veit Hirsvogel d.Ä.); Rée 1900, S. 149 (»großartige Architektur, edel gezeichnete Gestalten und anmutige Ornamentik […] ganz Dürerisch«); Scherer 1902, S. 109–115 (schreibt den Entwurf zum Pfinzing-Fenster aufgrund der engen Übereinstimmungen mit der Ornamentik im Landauer'schen Allerheiligenaltar und in der Ehrenpforte Dürer zu); Oidtmann 1907, S. 43 (kurze Beschreibung als Arbeit Veit Hirsvogels); Schinnerer 1909/10, S. 330–332 (beschreibt das Fenster und hebt in Anlehnung an Scherer besonders die dürersche Ornamentik hervor; gibt den Entwurf jedoch nur Dürers Schule); Hoffmann 1912, S. 185 (»1515 gemalt von Veit Hirschvogel d.Ä.«; bemerkt einzelne ziemlich barbarische Flickungen); Schmitz 1913, I, S. 149 (»unbestritten als Dürers Idee wird das […] von Siegfried Pfinzing gestiftete Fenster angesehen«); Fischer 1914, S. 135f. (bezweifelt, dass von Dürer mehr »als die Skizze, höchstens noch Korrektur einzelner Kartondetails« stammt); Röttinger 1926, S. 87–90 (schreibt den Entwurf Dürers Doppelgänger, dem sog. »Brigittenmeister« zu, der hier weitreichende Einsicht in Dürers Œuvre genossen habe); Sherrill 1927, S. 164 (zählt das Fenster zu den besten in St. Sebald); Fischer ²1937, S. 145f. (entscheidet sich gegen Dürers Autorschaft am Entwurf und gibt diesen Hans von Kulmbach); Lutze 1939, S. 42 (denkt anscheinend an eine selbständige Arbeit Hirsvogels); Hörmann 1955, S. 140 (»in einigen Scheiben nach eigenhändigen Vorzeichnungen von Albrecht Dürer«); Winkler 1957, S. 246, 250, 287, Nr. 731 (erkennt erstmals den unmittelbaren Zusammenhang des St. Petersburger Kartons mit dem Pfinzing-Fenster); Frenzel 1961, S. 34, Anm. 6, S. 50f. (Publikation des Ratsschreibens an Cosmas Vorchtel; würdigt das Pfinzing-Fenster als »eine der umfangreichsten und bedeutendsten Monumentalschöpfungen der Zeit« und unterstreicht den ausgesprochen »dürerischen« Charakter; misst Dürers Kartonfragment der Muttergottes, W. 551, in St. Petersburg aber nur den Wert eines Musterblattes zu und betrachtet das Fenster im Übrigen, mit dem Hinweis auf vermeintliche Rückgriffe auf älteres Vorlagenmaterial, als mehr oder minder selbständige Arbeit der Glasmaler-Werkstatt); Kurzinventar 1961, S. 138 (»nach Entwurf wahrscheinlich von Albrecht Dürer«; bringt eine kurze Charakterisierung und listet die Scheiben auf; gibt den Hinweis auf die gravierende Restaurierungs-Maßnahme der Überglasung von 1920); Knappe 1963, S. 111, Anm. 357 (Kritik an Frenzels Argumentation bezüglich der vermeintlich selbständigen Arbeit der Glasmaler); Werner Schade, in: Kat. Ausst. Dresden 1963, S. 39, Nr. 94 und 97 (betrachtet neben Dürers St. Petersburger Karton auch die Anna Selbdritt aus Budapest als ältere Vorzeichnung für das Fenster), Yuri Kuznetsov, in: Kat. Ausst. Leningrad 1968, Nr. 19 (folgt Winkler 1957); Irina Grigorieva in: Kat. Ausst. Budapest 1970, Nr. 36 (Erwähnung des Fensters im Kontext des Dürerkartons); Frenzel 1971, S. 393, Nr. 731, 732 (würdigt das Fenster als das einzig erhaltene Renaissancefenster der Nürnberger Glasmalerei, das »sowohl im Gesamtentwurf als auch in detaillierten Einzelentwürfen bis zu maßstabgerechten Kartonzeichnungen auf Albrecht Dürer zurückgeht«; unterstreicht außerdem die zahlreichen Bezüge zur

nenter Stelle beispielsweise am Dreikönigsretabel in Heilsbronn dargestellt (ebenda Taf. XII). Die im Entwurf vorgesehene Darstellung der Schmerzensmutter wird von Gasior auf die Trauer um den Verlust der Gemahlin bezogen (Sophia war bereits 1512 verstorben).

601 Zuletzt von Butts 2006, S. 189, Nr. A 96, ca. 1514 und damit in unmittelbare zeitliche Nähe zum Markgrafenfenster datiert.

602 Bürger 1978b, S. 46.

603 Scholz 1991, S. 207f.

604 Der Sachverhalt erstmals mitgeteilt bei Baader, II, 1862, S. 27.

605 Hampe 1904, Nr. 1054. Das besagte Gedächtniswappen der Vorchtel befand sich ehemals wohl unmittelbar über dem Farbfenster in der Butzenverglasung; vgl. Nürnberg, GNM, Hs. Merkel 211, Abzeichnung und Abmahlung der Fenster in der Haupt- und Pfarrkirche St. Sebald, 1690, fol. 9 (21); dort ist das Wappen der Vorchtel (in Gold ein roter Sparren) ohne Verbund einfach über die Abzeichnung der zweiten Stifterzeile (2a–b) gesetzt.

parallel entstehenden Ehrenpforte); Irina Grigorieva in: Kat. ausst. Wien/Graz 1972, Nr. 22 (wie 1970); Knappe 1973, S. 79 (sieht im Pfinzing-Fenster die letzte Steigerung der neuartigen Fenstergestaltung als illusionistische Triumphalarchitektur und hebt die stark von Dürer geprägte Erscheinung dieses »prächtigsten« Fensters von St. Sebald hervor); Stromer 1979, S. 89 (Erwähnung als Ersatz für das ehemals hier befindliche, schadhaft gewordene Vorchtel-Fenster); Kurzinventar ^{2}1979/82, S. 141f. (wie 1961); Dehio Franken 1979, S. 600, bzw. ^{2}1990, S. 739 (wie Kurzinventar); Irina Grigorieva, in: Kat. Ausst. Leningrad 1981, Nr. 192 (wie 1970 und 1972); Irina Grigorieva, in: Kat. Ausst. Florenz 1982, Nr. 43 (wie 1970, 1972 und 1981); Frenzel 1985, S. 96f. (beschreibt das Verfahren der Überglasung mit beigemengter Patina, das 1919/20 unter der Leitung von Dombaumeister Josef Schmitz u.a. am Pfinzing-Fenster flächendeckend und irreversibel zur Anwendung kam); Rainer Kahsnitz, in: Kat. Ausst. Nürnberg/New York 1986, S. 91 (»die groß gesehenen Figuren, der Landschaftsgrund, der Geist der freien Renaissancearchitektur, die die Sebalder Fenster wie festliche Triumphbogenarchitekturen erscheinen lässt, sind ohne Dürer nicht denkbar«); Scholz 1991, S. 15, Anm. 71, S. 164–174, 223, 327f. (zeigt neben dem Petersburger Kartonfragment zahlreiche Bezüge zum Werk Dürers jener Jahre auf, diskutiert aber auch die potentiellen Wünsche des Auftraggebers, die zur endgültigen Gestaltung der überreich dekorierten Renaissancearchitektur des Fensters führten; behandelt den Anteil Dürers an den Vorzeichnungen [Visierungen oder Kartons] und schließt auf die Mitarbeit des Gesellen Hans Springinklee an den Vorlagen vor allem der ornamentalen Details); Peter Strieder, Rez. von Scholz 1991, in: Kunstchronik 1993, S. 732–741, hier S. 736 (referiert die Aufteilung der Zuständigkeiten); Scholz 1995, S. 36–39 (wesentlich wie 1991 mit Konzentration auf die Genese des monumentalen Renaissancefensters); Scholz 1998, S. 166–168 (Zusammenfassung von 1995); Alexei Larionov, in: Kat. Ausst. New York 1998, S. 154, Nr. 73 (ausführliche Diskussion des Dürerkartons als herausragende Vorarbeit des Künstlers für das Medium Glasmalerei und Würdigung des Pfinzing-Fensters als das bedeutendste Zeugnis monumentaler Glasmalerei in Nürnberg); Scholz 2000, S. 31f. (Kurzfassung von 1998); Barbara Butts, in. Kat. Ausst. Los Angeles/Saint Louis 2000, S. 126f., Nr. 27 (Diskussion des Forschungsstands ausgehend vom Petersburger Kartonfragment); Alexei Larionov in: Kat. Ausst. St. Petersburg 2002, S. 56f., Nr. 33 (wie 1998); Scholz 2004 bzw. ^{2}2009, S. 24f. (resümiert die Modalitäten der Auftragsvergabe und charakterisiert den Aufbau des Fensters); Grebe 2006, S. 130f. (resümiert die Forschung); Weilandt 2007, S. 353f. (betont die Loslösung der Neustiftung aus dem liturgischen Kontext im Chorbereich zugunsten der Selbstdarstellung der Stifterfamilie); Scholz 2007, S. 36–41 (inhaltlich wie 1995); Fleischmann 2008, II, S. 798 (Erwähnung des Fensters als Gedächtnisstiftung Melchior Pfinzings für seinen verstorbenen Vater); Parello 2008, S. 286, 290 (führt die Strahlenkranzmadonna in der Stiftskirche zu Lich, die er versuchsweise dem Hofmaler der Grafen Philipp zu Solms-Lich, Hans Döring [Meister HD] zuschreiben möchte, auf das Vorbild Nürnberger Glasmalereien, hier namentlich auf das Pfinzing-Fenster zurück); Natalia Sepman, in: Kat. Ausst. Madrid 2011, S. 186f., Nr. 71 (wie Kat. Ausst. New York 1998); Emmanuelle Brugerolles und Camille Debrabant, in: Kat. Ausst. Paris 2012, S. 96 (knappe Darstellung der Zusammenhänge nach Scholz 1995); Manuel Teget-Welz, spes mea in devm – Melchior Pfinzing und die Renaissancemedaille, in: Jb. für Numismatik und Geldgeschichte 62, 2012, S. 276f. (sieht im Pfinzing-Fenster »das Paradebeispiel für ein von Melchior Pfinzing gestiftetes Kunstwerk und das dahinterstehende Streben nach Repräsentation und Memoria«).

Erhaltung: Obwohl das Pfinzing-Fenster – von den Feldern der 1. Zeile und einer größeren Reparatur im Gewölbe der 8. Zeile sowie wenigen marginalen Ergänzungen der Werkstatt Zettler abgesehen – augenscheinlich noch zu über 90 Prozent originale Glassubstanz bewahrt, bietet es, eine der herausragenden Leistungen dürerzeitlicher Glasmalerei, heute nur mehr einen schwachen Abglanz seiner einstigen Pracht. Ursache dafür ist die 1919/20 unter der Aufsicht des damaligen leitenden Baumeisters an St. Sebald, Josef Schmitz, durch die Kgl. Bayerische Hofglasmalerei Franz Xaver Zettler in München vorgenommene flächendeckende Überglasung mit beigemischter Patina, die die gesamte

606 Das Verfahren, lockere Malschichten samt Schmutz und Patina mit Hilfe von Glasfluss wieder auf der Oberfläche anzuschmelzen, war im ersten Jahrzehnt des 20. Jh. auf Anregung von Prof. Schmitz (Nürnberg) und Prof. Haggenmiller (LfD München) in der Werkstatt Zettler entwickelt, an »geeigneten« Objekten erprobt und im Münchner Polytechnikum geprüft worden, bevor es 1905 zum Patent angemeldet wurde (vgl. Reg. Nr. 75); vgl. ferner CVMA Deutschland XIII,1, 1987, II, S. 393, Reg. Nr. 180. Zur Anwendung in St. Sebald siehe Josef Ludwig Fischer, Vierzig Jahre Glasmalkunst. FS der Kgl. Bayerischen Hofglasmalerei F. X. Zettler zum Gedächtnis ihres vierzigjährigen Bestehens, München 1910, S. 99f., Schmitz 1919, S. 105–107, und zusammenfassend Frenzel 1985, S. 96f. – Zu Josef Schmitz vgl. Marco Popp, Ein Leben im Dienst der Denkmalpflege – Josef Schmitz 150 Jahre, in: Mitteilungen des Vereins zur Erhaltung der Lorenzkirche NF 62, 2010, S. 3–29.

Oberfläche wie ein düsterer graubrauner bzw. graugrüner Schleier überzieht[606]. Diese Maßnahme, die vordergründig der Sicherung der gefährdeten, vielfach bereits durch Abrieb reduzierten bzw. nur mehr locker aufliegenden Malschichten dienen sollte, hat die Beurteilung der Schwarzlotmalerei und der Farbigkeit nahezu unmöglich gemacht (s. hierzu auch Reg. Nr. 88). Die Reste der geschädigten Kontur- und Halbtonmalerei sind unter dem Glasfluss untrennbar von Schmutz und Patina überlagert, so dass in manchen Fällen auch die Ergänzungen Zettlers nicht einwandfrei zu klassifizieren sind. Dies wird überdies durch umfangreiche Übermalungen und Retuschen der Restaurierung Zettlers vor allem in den Architekturteilen erschwert. Außenseitige Korrosionserscheinungen sind lediglich in den gelben, hellbraunen und rotbraunen Farbgläsern zu verzeichnen, teils in Form von punktförmig aufgeschlossenen, teils von kraterartigen Oberflächen. In den gelben Gläsern sind zudem mehr oder weniger fortgeschrittene Zerglasungsprozesse (Craquelé) unter weitgehend glatter Oberfläche abgelaufen. An einzelnen Scheiben (in 5b, 6c und 6d) findet sich überdies das Phänomen der durch flächig aufgebrachte Halbtonlasuren abgeätzten Oberflächen. Die Konturmalerei der Vorderseite ist als Folge der Überglasung an vielen Stellen aufgekocht. Zudem hat der Brand – offenbar durch Reaktion der Eisenverbindungen des Schwarzlots mit dem Trägerglas – eine Vergrünung der Malschichten bewirkt, die sich durch mehr oder weniger starkes »Auslaufen« auch den umgebenden Glaspartien mitgeteilt und die ursprüngliche Farbigkeit massiv verändert hat (vgl. nochmals Reg. Nr. 88). An rückseitiger Bemalung haben sich zur Unterstützung der plastischen Qualitäten der Bildarchitektur zum Teil umfangreiche flächige Lasuren mit Rotlot bzw. Eisenrot erhalten. Das Bleinetz wurde im Zuge der Restaurierung 1920 von Zettler durchgehend erneuert; lediglich im oberen Drittel von Feld 8b sind geringe Teile der alten Verbleiung bewahrt.



Fig. 161. Pfinzing-Fenster (Stifterzone). Chor s III, 1–4a–d (Montage). Hirsvogel-Werkstatt nach Entwurf Albrecht Dürers, 1515.

Ikonographisches Programm, Komposition, Ornament: In einer hohen zweigeschossigen, überreich dekorierten Renaissancearchitektur erscheint in der unteren Fensterzone über dem Sockel mit Inschrifttafel und tragender Konsole die Stifterfamilie, angeführt von dem bereits 1514 verstorbenen Ratsherrn Seyfried III. Pfinzing und seiner Gemahlin Barbara, geborene Grundherr, die erhöht auf einem kleinen, auf halber Höhe des Triumphbogens eingezogenen Emporengeschoss im Zentrum der dritten Zeile kniend dargestellt und durch große Wappen gekennzeichnet sind. Unterhalb der Empore



Fig. 162. Pfinzing-Fenster (Heiligenzone). Chor s III, 5–8a-d (Montage). Hirsvogel-Werkstatt nach Entwurf Albrecht Dürers, 1515.

sind deren sechs Söhne und zwei Töchter versammelt, die ihrerseits durch beigefügte Wappenschilde namhaft gemacht werden können. Das in starker Untersicht wiedergegebene Obergeschoss ist den Heiligen vorbehalten. Über dem Hl. Christophorus und der Hl. Anna Selbdritt in einem niedrigen Zwischengeschoss erscheinen die Muttergottes mit Kind im Strahlenkranz und der Titelheilige Sebald, der als sein persönliches Attribut, neben der Pilgertracht, das Kirchenmodell der Sebalduskirche trägt.

Freilich sind es weniger die figürlichen Teile, die den außergewöhnlichen Rang des Pfinzing-Fensters gegenüber den beiden Vorläufern in St. Sebald wie den übrigen Erzeugnissen der Nürnberger Glasmalerei begründen. Der entscheidende qualitative Sprung betrifft vielmehr die mit modernen Mitteln vollzogene *einheitliche* Konzeption des übergreifenden Bildraumes nach den Gesetzen der Zentralperspektive: Auf der mit Wein- und Eichenlaub gezierten Konsole fußen übereinander zwei hohe offene Bogenhallen, bekrönt durch eine im großen Kreis geöffnete Kuppel. Dieser formale Aufbau trennt auf anschauliche Weise die Zone der Stifter von der der Heiligen. Der massive Torbogen im unteren Geschoss ruht auf starken Pfeilern, deren reich profilierte Flächen über und über mit Masken, Delphinen, Satyrn, Vasen und Kranichen besetzt sind. Kolossale Säulen, dekoriert mit Weinlaub, Delphinen und Löwenköpfen, tragen das luftige Obergeschoss, wo vor lichtem weißen Grund die Heiligen erscheinen. Putti mit Girlanden und Fackeln flankieren den unteren wie den oberen Bogenabschluss.

Alle Fluchtlinien der prächtigen Architektur laufen exakt im Schnittpunkt von Mittelpfosten und Quereisen oberhalb der dritten Zeile zusammen und teilen deren Höhe im Verhältnis 3 zu 5. Diese kühne Anwendung der Zentralperspektive auf das ebenso ungewöhnliche wie ungünstige Hochformat der Fensterfläche ist ein Meisterstück Dürer'scher Projektionskunst. Man vergleiche dazu nur die Skizze eines ebenso extrem fluchtenden Gebälks auf kannelierter Schmucksäule in Chatsworth (um 1515), die fast wörtlich mit der Architektur des Pfinzing-Fensters übereinstimmt (Fig. 163)[607]. Wenn die Zeichnung auch nicht unmittelbar für diesen Zweck angefertigt wurde – man denkt eher an eine eingeschossige Renaissancehalle[608] – so wird hier doch ein innerer Zusammenhang sichtbar, der ebenso wenig zufällig ist wie die Übertragung der gleichzeitig formulierten architektonischen und dekorativen Bildlösungen der Ehrenpforte auf den vorliegenden Fensterauftrag.



Fig. 163. Architekturskizze. Chatsworth, Sammlung des Duke of Devonshire. Albrecht Dürer, um 1515 (W. 717).

Dass die Gestaltung des Fensters nicht einfach zum Reflex der Arbeiten an der Ehrenpforte geriet, die Großzügigkeit im Aufbau und die Klarheit der räumlichen Verhältnisse sich vielmehr wohltuend von jener »monströsen Schautafel« unterscheiden, spricht für die Unmittelbarkeit der Erfindung. In der Wahl der Architekturglieder und dekorativen Schmuckmotive ist neben der Ehrenpforte auch auf Dürers Titelblatt für Willibald Pirckheimers Plutarch-Übersetzung hinzuweisen: Kapitellformen, Fruchtgirlanden und Traubengehänge, Putten mit wehenden Leibchen, flötende Satyrn, Kraniche oder Pelikane und sich umwindende Schlangen decken sich in dieser Auswahl aufs Engste mit dem Pfinzing-Fenster[609].

Farbigkeit: Die ehemals lichte, dem benachbarten Markgrafenfenster vergleichbare Farbigkeit mit »hellem Lila, Gelb und mattem Blau«[610], die das Fenster noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts ausgezeichnet hatte, ist durch die Überglasung von 1919/20 unwiederbringlich verloren gegangen[611].

Stil, Datierung: Beim Pfinzing-Fenster ist Dürers persönlicher Anteil an der Konzeption, wie auch die Betreuung detaillierter Vorlagen für den Glasmaler, ein letztes Mal in besonderem Maße greifbar. Der in allen Einzelheiten ersichtliche unmittelbare Zusammenhang von Bildarchitektur und überreicher Renaissance-Ornamentik mit den Holzschnitten der *Ehrenpforte* ist immer besonders betont worden, gründet aber sicher nicht allein in Dürers Autorschaft, sondern mindestens ebenso in der Person des Auftraggebers: In den Händen von Melchior Pfinzing lag die Redaktion des *Theuerdank* – einer der selbstbewusst propagandistischen, »autobiographischen« Unternehmungen des Kaisers –, und Pfinzing dürfte ebenso an den vorbereitenden Diskussionen zur Ehrenpforte teilgenommen haben[612].
Von eventuellen Vorzeichnungen hat sich nur der Kartonauszug der Strahlenkranzmadonna in der Staatlichen Eremitage in St. Petersburg erhalten, der als authentisches Werk Dürers nie ernsthaft in Zweifel gezogen wurde[613]. Obwohl über die Funktion als Kartonzeichnung für ein Glasgemälde schon frühzeitig Einigkeit bestand[614], hat erst Winkler den unmittelbaren Zusammenhang mit dem Pfinzing-Fenster erkannt[615]. Dagegen kann die im Zusammenhang des Pfinzing-Fensters immer wieder angeführte, aber wesentlich früher entstandene Federzeichnung der Hl. Anna Selbdritt in Budapest (ca. 1500–1503) nicht als Visierung der betreffenden Scheibe 5c betrachtet werden[616]. Das frühe Blatt – ein Prototyp der Hl. Anna Selbdritt mit seitlich stehender Maria – unterscheidet sich von der ausgeführten Scheibe in zu vielen Punkten, um als unmittelbares Vorbild in Frage zu kommen[617]. Die Gestalt des von Anna getragenen

607 Winkler, III, 1938, Nr. 717 (Rückseite des 1516 datierten Frauenbades Nr. 622).
608 Etwa im Sinne der beiden Zeichnungen in Basel und Lemberg (Winkler, II, 1937, Nr. 466 und 467); das 1509 datierte Blatt in Basel zeigt die Hl. Familie in der Halle, die Skizze in Lemberg ist als Vorstudie desselben Themas zu betrachten.
609 Vgl. Schoch/Mende/Scherbaum, III, 2004, Nr. 270.
610 Diese ungestörte Farbwirkung hat Schinnerer 1909/10, S. 332, noch überschwenglich gewürdigt.
611 Vgl. hierzu nochmals S. 243.
612 Zur »Ehrenpforte« grundlegend Chmelarz 1886, S. 289–319, mit der originalgroßen Wiedergabe aller Holzschnitte (Neudruck Unterschneidheim 1972); vgl. auch Schauerte 2001 und zuletzt Schoch/Mende/Scherbaum, II, 2002, Nr. 238.
613 St. Petersburg, Staatliche Eremitage, Inv. Nr. L. 2678a; vgl. Winkler, III, 1938, Nr. 551. Auch Strauss 1974, III, S. 1614, Nr. 1515/76 verzeichnet den Petersburger Karton unter den sicheren Zeichnungen Dürers und sät dennoch Zweifel hinsichtlich des Wasserzeichens mit dem großen Stadttor, das nicht vor 1550 in Gebrauch gewesen sein soll, nach Meder 1932, Nr. 260, jedoch schon früher – etwa im Titelblatt der Apokalypse vor 1511 – ausnahmsweise auftaucht. Alexei Larionov, in: Kat. Ausst. New York 1998, S. 154, Nr. 73, bemerkt hierzu, dass das entsprechend dicke und raue Papier offenkundig seltener für Zeichnungen und Drucke genutzt wurde, dagegen für Kartons sehr gut geeignet war.
614 Erstmals publiziert von Michail Dobroklonsky und Aleksej Sidorov, Unbekannte Dürerzeichnungen in Russland, in: Jb. der Preußischen Kunstsammlungen 48, 1927, S. 221–225, hier 223–225; vgl. Flechsig, II, 1931, S. 463, Tietze-Conrat, II,1, 1937, Nr. 652, Winkler, III, 1938, S. 22f., Nr. 551, und Panofsky [3]1948, II, Nr. 675. Yuri Kuznetsov, Albrekht Djurer, Leningrad 1964, Nr. 80, gibt den Hinweis darauf, dass der Karton im 18. Jh. – mutmaßlich im Kontext des Ankaufs für die Sammlung Bezkoj (später Russische Akademie der Künste) – allseitig beschnitten wurde; zur Erwerbungsgeschichte vgl. zuletzt auch Natalia Sepman, Schweizerische Scheibenrisse des 16. und 17. Jahrhunderts in der Eremitage. Geschichte und Charakter der Sammlung, in: Tim Ayers u.a. (Hg.), Collections of Stained Glass and their Histories, Bern u.a. 2012, S. 45–56, hier S. 52f.
615 Winkler 1957, S. 250, 287, Nr. 731; vgl. Frenzel 1961, S. 50.
616 Winkler, I, 1936, Nr. 222; Strauss 1974, VI, XW. 222.
617 Der Entwurf wurde vielmehr zuletzt in St. Gumpertus in Ansbach (um 1526/27) benutzt; vgl. ausführlich Scholz 1991, S. 218–226,

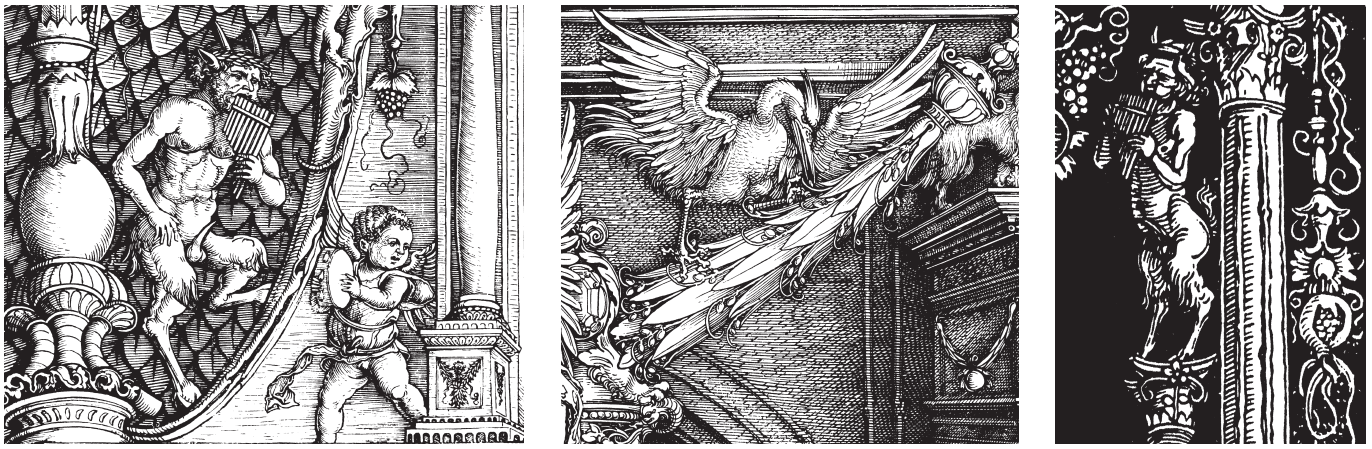


Fig. 164–166. Dekorative Details in der Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I. (oben), im Titelblatt für Pirckheimers Plutarch (rechts)

Christusknaben im ausgeführten Fenster spiegelt aber nahezu exakt das Sitzmotiv des St. Petersburger Kartons, der Kopftyp ist zweifellos Dürers Eigentum, und so wird man auch hier mit einer direkten Formulierung von seiner Hand rechnen dürfen. Dasselbe gilt für die Darstellung des Hl. Christophorus, dessen Haltung insgesamt gut mit dem zeitgleichen Entwurf für einen Anhänger in Hamburg zusammenstimmt[618]. Schließlich besitzt die energische Gestalt des Hl. Sebald (6c) ihren nächsten Verwandten in dem Titelblatt der *Hystori des lebens, sterbens und wunderwerck des heyligen Peichtigers und großen nothelffers Sant Sebaldus*, die 1514 bei Hieronymus Höltzel in Nürnberg erschienen war, bzw. dem davon abgeleiteten Einblattdruck des Hl. Sebald von 1518[619].

In der Ausführung erweist sich das Pfinzing-Fenster im Ganzen spröder und dünnliniger gezeichnet als etwa die beiden unmittelbaren Vorgänger im Sebalder Ostchor, die kaiserliche und die markgräfliche Stiftung. Dies gilt insbesondere für die Stifterbilder, für die mit exakt durchgezeichneten Vorlagen gerechnet werden muss. Mit dem Kaiserfenster verbindet sich noch am deutlichsten die schwungvolle Auffassung im Kopf des Hl. Christophorus und beim Christusknaben (Abb. 95). Die der Architektur applizierten, freizügig mit locker gleichmäßigen Konturstrichen hingeschriebenen dekorativen Elemente erinnern dagegen mehr an die Handschrift des Markgrafenfensters. Das Netz paralleler Strichlagen zur plastischen Modellierung im figürlichen Bereich scheint insgesamt dichter geworden, der ergänzende Einsatz von Halbton – soweit dies unter der patinierten Überglasungsschicht überhaupt noch zu beurteilen ist – nicht in demselben differenzierten Maße zu finden, wie gewöhnlich in den Werken seit 1507/08; auch in dieser Hinsicht ist die technische Machart am ehesten dem Markgrafenfenster zu vergleichen.

Die einzigartig lichte und malerische Erscheinung der großzügig in Kohle angelegten St. Petersburger Kartonzeichnung (Fig. 26) kam der Übertragung durch den Glasmaler freilich nicht sehr entgegen. Die Ausführung konzentriert sich denn auch auf die Wiedergabe des in der Vorlage betonten Konturs; die Binnenzeichnung bleibt dagegen mehr der eigenen Tradition der an die Form gebundenen parallelen Strichlagen verhaftet. Dass den Glasmalern durchgehend exakte Vorlagen an die Hand gegeben wurden, ist schon in Anbetracht der außergewöhnlichen Dekorationsformen mit Sicherheit anzunehmen. Ob diese – wie der Karton der Strahlenkranzmadonna – auch für alle Scheiben Originalgröße besaßen, ist nicht zu klären; ebenso wenig die Frage nach dem Anteil, den Dürer letztlich daran gehabt haben mag[620].

Nürnberg, 1515 (Hirsvogel-Werkstatt nach Entwürfen Albrecht Dürers).

Vorbemerkung zum Katalog: Die Bestandsdokumentation am Pfinzing-Fenster wurde im Oktober 2003 in ausgebautem Zustand in der Nordsakristei von St. Sebald durchgeführt. Den Abbildungen im Tafelteil liegen die damals angefertigten Neuaufnahmen von Rüdiger Tonojan zugrunde. Die farbige Gesamtfenstermontage basiert auf den Aufnahmen der Werkstatt van Treeck von 1989.

Abb. 315f., und Scholz 2002, I, S. 73 und 102.

618 Winkler, III, 1938, Nr. 729, und IV, 1939, Nr. 800.

619 In beiden Fällen herrscht Uneinigkeit darüber, ob Dürer selbst oder ein Mitglied der Werkstatt (bevorzugt Hans Springinklee) die Schnitte nach seinen Skizzen aufgerissen hat; vgl. zuletzt Schoch/Mende/Scherbaum, III, 2004, Nr. A 42 (mit Zuweisung der Fassung von 1514 an Springinklee) bzw. II, 2002, Nr. 251 (mit Zuweisung der Fassung von 1518 an Dürer selbst).

1a–d SOCKELKONSOLE MIT STIFTERINSCHRIFT
Fig. 29, 161, 167, Abb. 73, 75, 94
H./B.: 1a: 107,5–108/40, b: 106,5/40,2, c: 106–107/40, d: 107,3–108/40 cm.
Inschriften: Auf der durchlaufenden Inschrifttafel hinter der Konsole in Kapitalis die Stifterinschrift: SIEG- / FRIDVS / PFIN- / ZING[621] / *SIBI / SVISQ(VE) / M ·D · X V.*
Im rechten Feld unten die Inschrift des Restaurators: *F. X. ZETTLER MONACENSIS CONSERVAVIT · MCMXX ·*
Erhaltung: Größere Partien besonders der beiden linken Felder wurden überwiegend von Zettler erneuert. Daneben finden sich vereinzelt alte Flickstücke. Mit den im Zuge der Außenschutzverglasung des Fensters angestückten unteren Randstreifen erreichen die Felder eine Höhe von 113 cm (ohne Rahmung).
Ikonographie: In Feld 1b unten das kleine Wappen der Pfinzing von Henfenfeld: von Gold und Schwarz geteilt, mit Herzschild von Henfenfeld: von Gold, Blau und Silber geteilt; in Feld 1c das Wappen Harsdörffer: in Rot ein silberner Wachturm auf goldenem Dreiberg. Die Allianz bezieht sich allem Anschein nach auf einen der Nachfahren des Fensterstifters und Administrator der Familie – 1. Christoph Pfinzing (1566–1629) und dessen Gemahlin Susanna Harsdörffer (⚭1596), 2. Martin V. Pfinzing (1623–1684) und dessen Gemahlin Maria Sabina Harsdörffer (⚭ 1674) oder 3. Sigmund IX. Pfinzing (1633–1708) und dessen Gemahlin Anna Maria Harsdörffer (⚭ 1662)[622]. Die beiden Wappenschilde wurden im Zuge von Instandsetzungsarbeiten am Pfinzing-Fenster im 17. Jh. in die Sockelzone eingefügt. Auf die späte Entstehung deutet auch der Einsatz von blauer Emailfarbe im Herzschild des Pfinzing-Wappens.
Komposition, Ornament: Die breitrechteckige Sockelzone der ersten Zeile zeigt – zurückversetzt – einen mit Rundstäben eingefassten Wandspiegel, darin auf halber Höhe die schmale Inschrifttafel, die nach Art einer metallenen Tafel mittels zweier großer Ösen im seitlichen Gewände der Rückwand befestigt ist. Inschrift und Rückwand werden mittig durch eine vorkragende, mit üppigen Weinranken und -trauben verzierte mächtige Konsole geteilt, auf deren gefliester Standfläche in der zweiten Zeile die männlichen und weiblichen Mitglieder der Stifterfamilie erscheinen. In die Weinreben der zentralen Konsole wuchern von beiden Seiten aus den Rundstäben des Wandspiegels sprießende Eichblattranken mit Früchten.
Technik: Bemerkenswert ist der Einsatz der blauen Schmelzfarbe im Herzschild des Pfinzingwappens (17. Jh.)
CVMA RT 13019–13022

2a STIFTER SIGMUND V. UND MELCHIOR PFINZING
Fig. 29, 161, 167, Abb. 73, 75, 79, 97
H. 105–105,5 cm, B. 40–40,5 cm.
Erhaltung: Geringfügige Ergänzungen, teils von Zettler, teils mit alten Flickstücken, betreffen nur den Randbereich. Ausgiebige rückseitige Flächenlasuren mit rötlichem Lot sowie lockere Konturierung entlang der Ornamente und Architekturprofile.
Ikonographie, Komposition: An heraldisch herausgehobener Stelle führen die beiden ältesten Söhne Seyfried Pfinzings – Sigmund V. (1479–1554), Amtmann zu Marloffstein, und Melchior (1481–1535), Propst zu St. Sebald – den Kreis der Nachkommen an. Der kniende Stifter Siegmund trägt eine Pelzschaube und als Kopfbedeckung eine teilvergoldete Calotte, in der Hand ein pelzverbrämtes Barett. Ausgewiesen wird er durch den quadrierten Schild: in 1 und 4 das Wappen Pfinzing, in 2 und 3 das Wappen Fütterer (in Rot ein silberner Sparren, von drei [2:1] silbernen Sternen begleitet), das auf seine Gemahlin Helena geb. Fütterer verweist[623]. Melchior Pfinzing trägt über der plissierten weißen Albe die Pelzalmucia des Propstes von St. Sebald (und seit 1517 auch von St. Alban in Mainz)[624] und dessen Wappen: im quadrierten Schild in 1 und 4: von Rot, Silber und Rot geteilt, davor das Bild des Hl. Sebald, in 2 und 3: der Esel von St. Alban[625]; im Zentrum der kleine Herzschild Pfinzing.
Ornament: Pfeilerrelief mit Masken und Delphinen.
Technik: Ausgekratzter Rotüberfang in den Wappen.
CVMA RT 13023, Großdia RT 03/49

2b STIFTER ULRICH UND SEYFRIED IV. PFINZING
Fig. 29, 161, 167, Abb. 73, 75
H. 104,7 cm, B. 39,7 cm.
Erhaltung: Am rechten Rand in Höhe des Pedums minimal ergänzt; einige alte Flickstücke neben dem Schwan. Die Bemalung der Vorderseite zeigt unter der Überglasung stark aufgekochte Konturen.
Ikonographie, Komposition: Die Gruppe der männlichen Glieder der Stifterfamilie setzt sich fort mit den Brüdern Ulrich (1483–1530) und Seyfried IV. Pfinzing (1485–1545). Als Generalschatzmeister und Günstling des Kaisers war Ulrich 1515 – als Laie – nach der erzwungenen Resignation des amtierenden Abts Johann IV. Parenpichler auf Betreiben Maximilians I. zum neuen Abt der Benediktinerabtei St. Paul im Lavanttal gewählt worden und blieb bis zum Tod Maximilians I. kaiserlicher Rat[626]. Er kniet im Habit des Benediktinerabts,

620 Frenzel 1961, S. 51 wollte dem groß durchgezeichneten Madonnenblatt Dürers (W. 551) nur den Wert eines »Musterblattes« beimessen, während er für den Rest des Fensters ältere Entwürfe Dürers oder teilweise auch eigene Vorlagen der Glasmalerwerkstatt angenommen hat.
621 Die Ergänzungen folgen der Überlieferung des 18./19. Jh. (s. Bibl.).
622 Vgl. Biedermann 1748, Tab. 421, 414 bzw. 416. Nicht in Frage kommt dagegen Johann Sigmund II. Pfinzing (1665–1729, in erster Ehe mit Magdalena Philippina Harsdörffer verheiratet, ⚭ 1691, † 1692), da dieser erst nach Schließung seiner 2. Ehe mit Maria Salome Pömer zum Administrator der Familie avancierte (freundl. Hinweis von Bertold Frhr. von Haller, Großgründlach). Zu den Genannten vgl. auch Fleischmann 2008, II, S. 811f., und die dort beigegebene Stammtafel.
623 Biedermann 1748, Tab. 406; Fleischmann 2008, II, S. 800.
624 Vgl. Rosemarie Aulinger, Pfinzing, Melchior, in: NDB, XX, 2001, S. 334f.
625 Vgl. Weilandt 2007, S. 363f. und 516. Mayer 1831, S. 33 (Nr. 40), deutete das Wappen irrtümlich als das des bereits im späten 14. Jh. erloschenen Nürnberger Geschlechts der Eseler (Esler); vgl. ebenso Hoffmann 1912, S. 163, bzw. Schulz, I,1, 1933, S. 34, der im Fall der verwandten Wappenscheibe im Sebalder Pfarrhofchörlein (Kat. S. 307f.) vermutet hat, dass Melchior Pfinzing damit an ein vermeintliches Engagement der Familie Eseler bei Bau oder Ausstattung des Pfarrhauses erinnert haben könnte (ebenso Frenzel 1960, Anm. 9).
626 Biedermann 1748, Tab. 405; Fleischmann 2008, II, S. 798. Zur Misswirtschaft und Raffgier Ulrichs in St. Paul und dessen erzwungener Amtsaufgabe vgl. Karl Ginhart, Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes St. Paul im Lavanttal und seiner Filialkirchen (Österreichische Kunsttopographie 37), Wien 1969, S. 25, 160 (Anm. 2); Ulrichs einfaches Grab befindet sich in der Stadtpfarrkirche zu Völkermarkt, sein unvollendetes Grabdenkmal, 1515–1519 von Loy Hering geschaffen, hingegen im südlichen Querhaus der Stiftskirche St. Paul (Ginhart, Abb. 211, 213f.).

vor sich das quadrierte Wappen: in Feld 1 und 4 das Wappen des Stiftes, hier zweimal von Rot und Silber geschacht, in 2 und 3 das Wappen Pfinzing. Neben ihm kniet Seyfried IV., ausgewiesen durch die Wappenallianz Pfinzing-Peringsdorfer, die auf die Verbindung mit dessen 1. Gemahlin Ursula geb. von Beringsdorf verweist. Das Wappen Peringsdörfer zeigt im von Schwarz und Silber geteilten Schild einen steigenden Hund in verwechselten Farben. Die Ehe wurde erst 1519 gestiftet; somit muss das Wappen nachträglich aktualisiert worden sein[627]. Seyfried trägt eine rostbraune Pelzschaube über einem roten Wams mit geschlitzten Ärmeln, in der Hand das modisch gezaddelte Barett.
Hinter den knienden Stiftern und auf das Feld 2c übergreifend öffnet sich der Blick über den perspektivisch fluchtenden Fliesenboden hinweg in eine weite Landschaft mit Seen, grünen Hügeln und vereinzelten Bäumen.
Ornament: Der Schwan auf dem Gesims des rückwärtigen Pfeilers ist Bestandteil des ornamentalen Dekors, ganz im Sinne der Ehrenpforte für Maximilian I.
Technik: Im linken Wappen rückseitiger Ausschliff aus dem roten Überfangglas.

CVMA RT 13024, Großdia RT 03/50

2c STIFTER PAULUS UND MARTIN PFINZING Fig. 29, 161, 167, Abb. 73, 75
H. 104,7 cm, B. 39,5–40 cm.
Erhaltung: Bis auf zwei alte Flickstücke originale Glassubstanz. In den Gewändern haben sich umfassende rückseitige Lasuren erhalten.
Ikonographie, Komposition: Die dritte Zweiergruppe der männlichen Stifter zeigt links den früh verstorbenen fünften Sohn Paulus (1487–1495) und rechts als sechsten den Ratsherrn Martin Pfinzing (1490–1552)[628]. Paulus wurde nicht als achtjähriger Knabe dargestellt, sondern vielmehr im idealen Alter dessen, der er im Jahr 1515 gewesen wäre. Gekleidet in eine pelzbesetzte Schaube, ein grünes Untergewand und ein weißes Hemd mit gekräuseltem Kragen, gleicht sein jugendliches Erscheinungsbild dem der beiden Brüder Seyfried und Martin. Letzterer ist durch das quadrierte Allianzwappen ausgewiesen, das in Feld 1 und 4 das Wappen Pfinzing, in 2 das Wappen seiner ersten Gemahlin Anna geb. Löffelholz, die er im Jahr der Fensterstiftung ehelichte, und in 3 das Wappen seiner zweiten Frau, Barbara geb. Tetzel zeigt, das wiederum erst nach 1543, dem Jahr der zweiten Eheschließung aktualisiert worden sein kann.
Ornament: Wie 2b.
Technik: Im Wappen Martins rückseitiger Ausschliff aus dem roten Überfangglas und Einsatz blauer Emailfarbe.

CVMA RT 13025, Großdia RT 03/51

2d STIFTERBILDER DER TÖCHTER BARBARA UND ANNA GEB. PFINZING Fig. 29, 161, 167, Abb. 73, 75, 82
H. 104,5–105 cm, B. 40,5–40,8 cm.
Erhaltung: Minimal ergänzt. In Architektur und Dekor sind umfangreiche Teile von überaus qualitätvollen, locker hingeschriebenen rückseitigen Halbtonlasuren erhalten geblieben, ebensolche deckend in den Wappenbildern. Im violetten Glas des Gewands der rechten Stifterin Lochfraß mit Kratzerstruktur.
Ikonographie, Komposition: Das äußerste rechte Feld der unteren Stifterzeile ist den beiden Schwestern Barbara (1492–1528) und Anna Pfinzing (1480–1506) gewidmet, von denen die ältere Anna zum Zeitpunkt der Fensterstiftung bereits verstorben war[629]. Die jüngere Barbara kniet auf der linken Seite im Kirchgangskleid der vornehmen Patrizierin: im gefältelten pelzgefütterten grünen Mantel über dem roten Kleid, als Kopfbedeckung die doppelte Haube, den sog. Sturz[630]. Das quadrierte Allianzwappen zeigt, neben dem Pfinzingschild (in 2 und 3) in Feld 1 und 4 das Wappen ihres Gemahls, Sebastian Schedel (in Silber ein schwarzer Mohrenkopf); das Datum ihrer Hochzeit am 29. August 1515 darf auch als Terminus post quem der Fertigstellung des Pfinzing-Fensters betrachtet werden[631]. Die früh verstorbene Anna auf der rechten Seite erscheint im gleichen festlichen Kirchgangskleid wie ihre Schwester und hält in der Hand einen langen, bis zum Boden hinabreichenden Rosenkranz (vgl. hierzu auch 3c). Das quadrierte Wappen an ihrer Seite zeigt in Feld 1 und 4 das Wappen ihres Gemahls, Sixtus Oelhafen von und zu Schöllenbach, Kaiser Maximilians I. »Secretarius« (in Blau ein steigender goldener Löwe, in dessen rechter Pranke ein goldener Ölkrug)[632].
Ornament: Der Architekturdekor zeigt eine Maske, Delphine und Weinblattranken.

CVMA RT 13026, Großdia RT 03/52

3a ARCHITEKTURPFEILER MIT GROTESKEN UND DEM WAPPEN PFINZING Fig. 29, 161, 167, Abb. 73, 76
H. 104,8–105 cm, B. 40,5 cm.
Erhaltung: Im oberen linken Eck eine kleine Reparatur. In Schild und Decken flüchtige Rückseitenlasuren mit rotem Lot.
Komposition, Ornament: Vor dem zur Rundbogenöffnung hin abgestuften tragenden Pfeiler des unteren Triumphbogens neigt sich das große Wappen Pfinzing (von Gold und Schwarz geteilt) in Courtoisie nach links; über dem grauen Stechhelm, gold-schwarzen Helmdecken und einem ebensolchen Wulst ein von Gold und Schwarz geteiltes Paar Büffelhörner.
Der Flächenschmuck des Pfeilers zeigt unterhalb des Wappens einen flötenden Satyrn in einer stacheligen Knospe sitzend und oberhalb, über einer schlanken Vase mit seitlichen Kleestengeln, einen Kranich mit ausgebreiteten Flügeln und eine zweite Vase mit zwei Henkeln.

CVMA RT 13027

627 Allerdings vor 1538, dem Jahr der 2. Vermählung mit Ursula Paumgartner; vgl. Biedermann 1748, Tab. 407.
628 Biedermann 1748, Tab. 405 bzw. 408; Fleischmann 2008, II, S. 801f.
629 Biedermann 1748, Tab. 405.
630 Vgl. Jutta Zander-Seidel, »Das erbar gepent«. Zur ständischen Kleidung in Nürnberg im 15. und 16. Jahrhundert, in: Waffen- und Kostümkunde 27, 1985, S. 119–140. Die zweiteilige Kopfbedeckung des Sturz besteht aus der voluminösen Wulsthaube mit Kinnband (dem »Steuchlein«) als Unterhaube und einer gestärkten, in Falten gepressten Oberhaube, wie sie bis in die 1520er Jahre hinein der Kirchenkleidung des ersten (Patrizier) und zweiten Stands (Ehrbarkeit, Großkaufleute, Juristen) vorbehalten war.
631 Vgl. nochmals Biedermann 1748, Tab. 405.
632 Ebenda.
633 Ebenda; vgl. auch Fleischmann 2008, II, S. 797f., wo irrtümlich von nur fünf Söhnen die Rede ist.
634 Fleischmann 2008, II, S. 797; zur Familiengrabstätte der Pfinzing in St. Sebald vgl. Weilandt 2007, S. 714f.
635 Biedermann 1748, Tab. 405.
636 Zu entsprechend kunstvoll gestalteten Betnüssen in Form aufklappbarer Kapseln mit geschnitzten Reliefs heilsgeschichtlicher Bilder, die als kostbare Anhänger von Rosenkränzen beliebt waren, vgl. Kat. Ausst. Nürnberg 2000, S. 284–286, bes. Nr. 109 und 110.

3b KNIENDER STIFTER SEYFRIED III. PFINZING
Fig. 29, 161, 167, Abb. 73, 76, 80

H. 105,5 cm, B. 40,3–40,5 cm.

Erhaltung: Vereinzelte Ergänzungen aus unterschiedlicher Zeit. Im braunen Glas des Pelzkragens rückseitig flächig verwittert. Rückseitige Lasuren stark abgerieben. Die Oberfläche der Innenseiten ist einschließlich der Bemalung durch die Überglasung extrem geschädigt und in der Lesbarkeit beeinträchtigt.

Ikonographie, Komposition: Der als Hauptstifter an vornehmster Stelle herausgehobene Seyfried (Siegfried) Pfinzing III. (1444–1514) war – ebenso wie zwei seiner Kinder – zum Zeitpunkt des Ratsentscheids zur Übertragung der Fensterrechte an dieser Stelle von der vormaligen Stifterfamilie Vorchtel auf die Pfinzing bereits verstorben (vgl. Reg. Nr. 18). Wir haben es vielmehr mit einer Familienstiftung zu tun, die alle Angehörigen, die lebenden und die verstorbenen, in das Gedächtnis mit einbezog. Seyfried war Ratsherr und wurde 1483 zum reichsstädtischen Baumeister berufen. Seine erste Ehe mit Kunigunde geb. Mendel († 1476) war nur von kurzer Dauer. Der zweiten, 1477 geschlossenen Ehe mit Barbara Grundherr, deren Stifterbild in der benachbarten Scheibe zu sehen ist, war indessen reicher Kindersegen beschieden. Aus ihr gingen die sechs Söhne und zwei Töchter hervor, die sämtlich in der unteren Stifterzone versammelt sind[633]. Krankheitshalber wurde Seyfried 1502 auf eigenen Wunsch hin von seinem Amt als Ratsbaumeister entpflichtet, doch blieb er bis 1512 weiterhin Mitglied des kleinen Rats. Er starb am 7. September 1514 und liegt in St. Sebald begraben[634].

CVMA RT 13028, Großdia RT 03/53

3c KNIENDE STIFTERIN BARBARA PFINZING GEB. GRUNDHERR Fig. 29, 161, 167, Abb. 73, 76, 81, 98

H. 105,3 cm, B. 40–40,5 cm.

Erhaltung: Eine größere Ergänzung im rahmenden Pfeiler sowie zwei kleinere Ergänzungen am linken und oberen Rand entstammen der Restaurierung Zettlers von 1920.

Ikonographie, Komposition: Barbara Grundherr (1457–1517), Tochter des Ratsherrn Ulrich II. Grundherr und seiner Gemahlin Anna geb. Haller, war die zweite Frau Seyfrieds III. und die Mutter seiner acht Kinder[635]. Wie ihre beiden Töchter trägt auch sie das Kirchgangskleid der gehobenen Stände, einen plissierten schwarzen, mit Pelz gefütterten Mantel über dem weißen Untergewand und als Kopfputz den Sturz. Weniger als Zeichen frommer Andacht denn als Statussymbol dient der Rosenkranz, der durch die vergoldete Zierkapsel (eine Betnuss?)[636] mit Quaste zu einem kostbaren Accessoire geworden ist, das offenkundig teurer war als jene 12 Haller, die die Nürnberger Polizeiordnung des 14. Jh. als Grenzwert für das öffentliche Tragen von Paternoster-Schnüren vorgeschrieben hatte[637].

CVMA RT 13029, Großdia RT 03/54

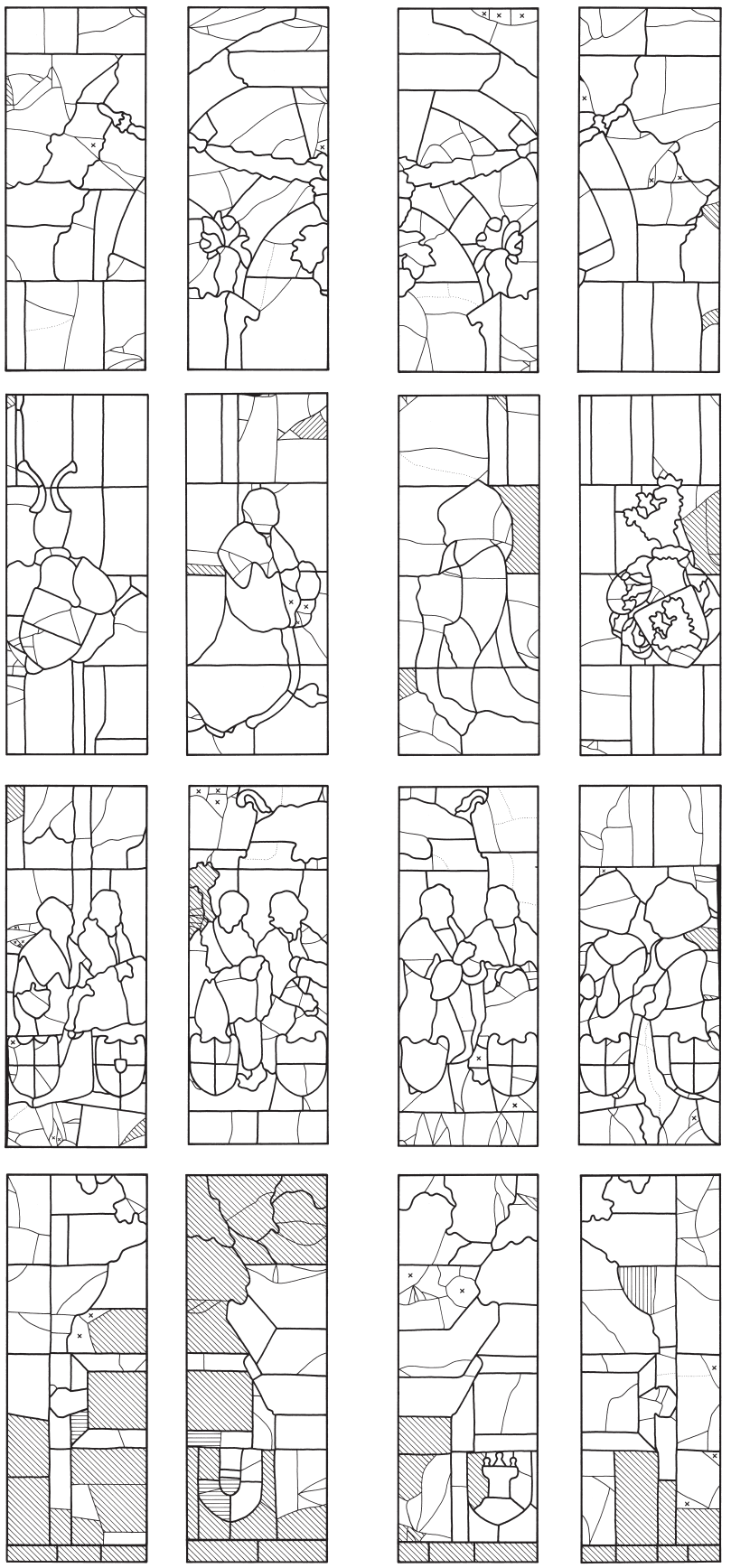


Fig. 167. ES Chor s III, 1-4a–d. M 1:20

637 Im Nürnberger Satzungsbuch III/C von 1315–1360 heißt es hierzu, dass kein Bürger *kainerlay paternoster, daz uber zwelf haller wert sei [tragen solle], und sol auch den uber den ars niht hahen, er sol in vorn an der seiten tragen, als man von alter her getan hat*; hierzu Werner Schultheiss, Satzungsbücher und Satzungen der Reichsstadt Nürnberg aus dem 14. Jahrhundert (Quellen und Forschungen zur Kultur der Stadt Nürnberg III), Nürnberg 1965, S. 141.

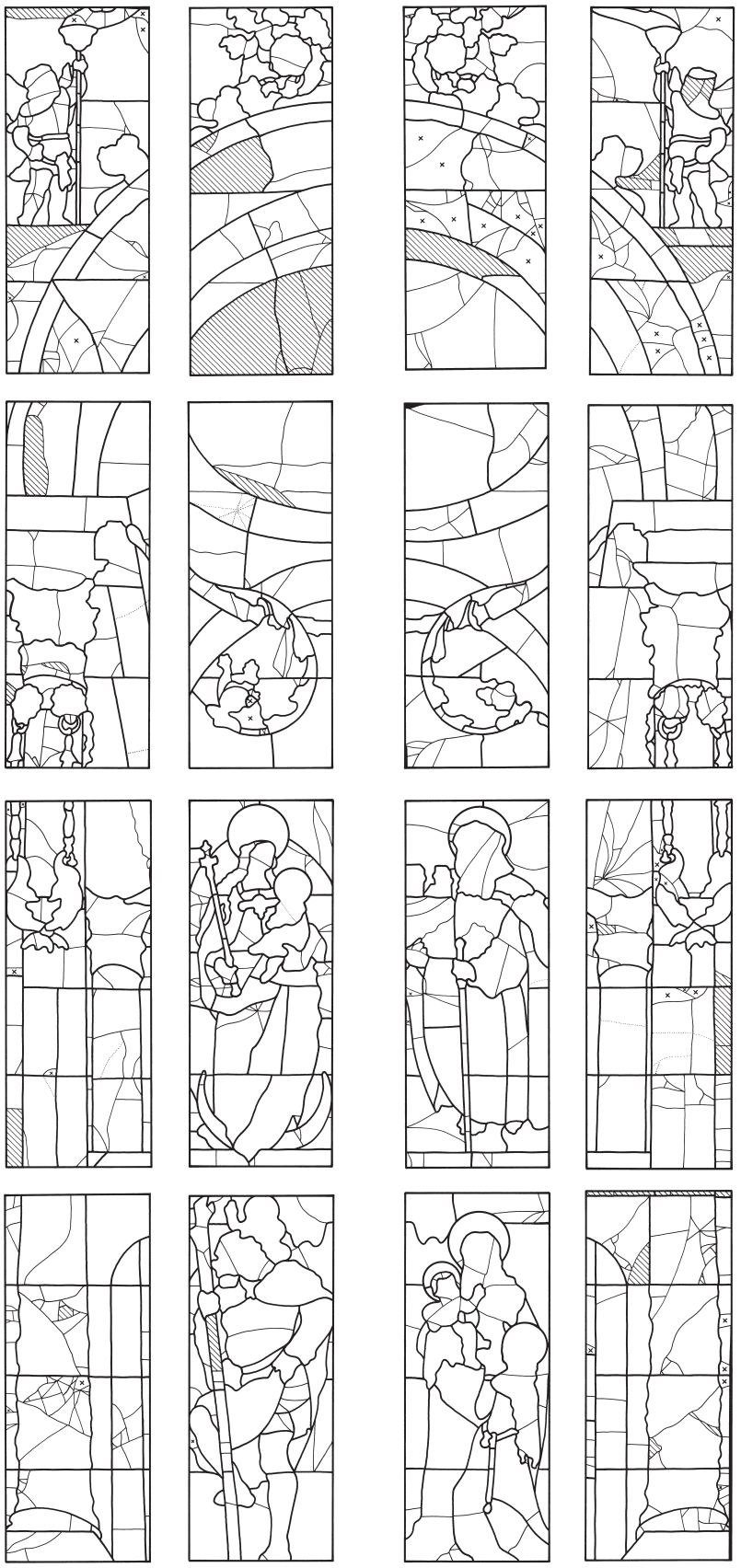


Fig. 168. ES Chor s III, 5-8a–d. M 1:20

3d ARCHITEKTURPFEILER MIT GROTESKEN UND DEM WAPPEN GRUNDHERR Fig. 29, 161, 167, Abb. 73, 76
H. 104,8–105 cm, B. 41 cm.
Erhaltung: Nur eine größere Ergänzung Zettlers am Pfeiler rechts oberhalb des Wappens.
Komposition, Ornament: Komposition und Ornamentik sind nach Feld 3a gekontert (s. dort). Das in Courtoisie nach rechts geneigte Grundherr-Wappen zeigt in Rot einen halben, golden gekrönten und rot bezungten silbernen Löwen. Über dem grauen Stechhelm mit rot-silbernen Decken und ebensolchem Wulst der golden gekrönte, silberne Löwe wachsend.
CVMA RT 13030

4a–d TRIUMPHBOGENABSCHLUSS
Fig. 29, 161, 167, Abb. 73, 76, 87–91
H./B.: 4a: 105,5–106/40,4, b: 105,7–106/39,8–40,2, c: 106,3/40, d: 105,7–106/40,5 cm.
Erhaltung: Minimale Ergänzungen, teilweise mit alten Flickstücken, betreffen vor allem den Randbereich der Felder. Die Konturmalerei ist unter der ganzflächigen Überglasung vielfach stark aufgekocht. Reste von Rückseitenmalerei haben sich in den dekorierten Flächen der Architektur erhalten.
Komposition, Ornament: Der mächtige Triumphbogen des ersten Geschosses setzt die profilierten, mit aufgelegten Rundstäben geschmückten und zur Öffnung hin abgestuften Pfeiler der dritten Zeile nach oben fort und schließt mit einem tiefen Rundbogen, der im Inneren durch eine goldgelb hervorgehobene kassettierte Tonne gewölbt ist; jedes einzelne Feld der kassettierten Wölbung wird von einer großen heraldischen Blüte ausgefüllt. Der Bogenscheitel wird von einem Horizontalgesims durchschnitten, dessen Front in dichter Folge mit kleinen Rundbogennischen dekoriert ist. Den seitlichen Pfeilern als ornamentaler Dekor vorgelegt sind Delphinpaare, Rundsäulchen mit Kapitellen auf Eulenkopfkonsolen; Putti in wehenden Leibchen halten eine Fruchtgirlande mit schweren roten Trauben quer vor die Bogenöffnung gespannt und auf den rückwärtigen Bogenkämpfern stehen Vasen mit Maiglöckchen und roten Rosen. Unter der Überglasung kaum noch sichtbar sind die kleinen, an dünnen Schnürchen gefangenen, hochfliegenden Vögelchen über den Köpfen der beiden Putti.
CVMA RT 13031–13034, Großdia RT 03/55

5a KANNELIERTE SÄULE MIT WEINLAUBSOCKEL
Fig. 29, 162, 168, Abb. 74, 77
H. 104,8–105 cm, B. 40–40,5 cm.
Erhaltung: Mehrere kleinere Reparaturen, zum Teil mit alten Flickstücken; einzige größere Ergänzung mit Rückseitenmalerei im Bogenansatz.
Komposition, Ornament: Im Zwischengeschoss der fünften Zeile (einer Art eingeschobenes Mezzanin), das bereits in leichter Untersicht wiedergegeben ist, sind den seitlichen Mauerstützen mächtige Rundsäulen vorgestellt, deren sonst kannelierte Schäfte im unteren Drittel glatt und von sich kreuzenden Weinranken überwuchert sind. Hinter den Mauerzungen und von dem flachen Bogenansatz überschnitten werden die rückwärtigen Säulen der kolossalen Architektur des Obergeschosses sichtbar.
CVMA RT 13035, Großdia RT 03/56

638 Zu den genannten Vergleichsbeispielen Winkler, III, 1938, Nr. 729, bzw. IV, 1939, Nr. 800, sowie Schoch/Mende/Scherbaum, II, 2002, S. 123–125, Nr. 133.



Fig. 169–171. Hll. Christophorus, Anna Selbdritt und Sebaldus. Chor s III, 5b, 5c und 6c.
Hirsvogel-Werkstatt nach Entwürfen Albrecht Dürers, 1515.

5b HL. CHRISTOPHORUS

Fig. 29, 162, 168f., Abb. 74, 77, 84, 95

H. 104,5 cm, B. 40,2–40,5 cm.

Erhaltung: Nahezu vollständig alte Glassubstanz. Im Kopf des Heiligen unter der Rückseitenlasur flächig verwittert, ansonsten kratzerartig aufgeschlossen. In den gelben Gläsern Punktfraß mit tief liegender Zerglasung. In der Architektur rückseitige Lasuren mit rotem Lot. In den Gewändern zahlreiche, durch Überglasung fixierte dunkle Schmutzkrusten, die das Gesamterscheinungsbild erheblich beeinträchtigen.

Ikonographie, Komposition: Unter den zahlreichen Versionen, die Dürer dem Bild des populären Schutzheiligen und Nothelfers Christophorus gegeben hat, kommt der Darstellung im Pfinzing-Fenster die rechte obere Skizze in dem allerdings späteren, 1521 datierten Berliner Studienblatt mit neun Christophori (W. 800) am nächsten. Er zeigt das gleiche angestrengte Schreitmotiv mit dem aus dem Wasser gehobenen rechten Bein und den nach oben zum Christuskind gewendeten Kopf des Heiligen. Hinsichtlich der oberen Figurenhälfte steht Dürers etwa zeitgleich um 1515 entstandener Entwurf für einen Anhänger in der Hamburger Kunsthalle (W. 729) sogar noch näher. Der frühe Holzschnitt (MEDER 222) von 1503/04 zeigt ebenfalls markante Parallelen bei insgesamt wesentlich dramatischerer Inszenierung, auf die im engen Hochformat des Fensters naturgemäß verzichtet werden musste[638].

CVMA RT 13036, Großdia RT 03/57

5c HL. ANNA SELBDRITT

Fig. 29, 162, 168, 170, Abb. 74, 77, 83

H. 105–105,5 cm, B. 40–40,5 cm.

Erhaltung: Vollständig alte Glassubstanz; rückseitig Flächenkorrosion im hellbraunen Glas des Inkarnats beim Christuskind. Geringe Spuren rückseitiger Malerei in der Architektur, ansonsten blank.

Ikonographie, Komposition: Die im Zusammenhang mit dem Pfinzing-Fenster immer wieder angeführte Zeichnung der stehenden Hl. Anna Selbdritt in Budapest[639] ist in Wahrheit nicht als unmittelbare Vorlage unserer Scheibe anzusprechen. Das frühe, um 1500 anzusetzende Blatt – ein Prototyp des Bildmotivs mit stehender Maria – weicht in zu vielen Details von der

639 Budapest, Szépmüvészeti Múzeum, Inv. Nr. CE.17.14, Maße: 232 × 170 mm; WINKLER, I, 1936, Nr. 222; bei STRAUSS 1974, VI, S. 2990, XW. 222, unter den fraglichen Zeichnungen Dürers geführt.

ausgeführten Scheibe ab, diente indessen als Vorlage für eine späte Zweitausführung in der Schwanenritter-Kapelle bei St. Gumpertus in Ansbach[640]. Andererseits wiederholt die Gestalt des Christusknaben, gekontert aber ansonsten nahezu exakt, das Sitzmotiv des St. Petersburger Kartons, sodass auch hier mit einer direkten Formulierung von seiner Hand – wenn auch nicht unbedingt mit einem originalgroßen Karton – zu rechnen ist.

CVMA RT 13037, Großdia RT 03/58

5d KANNELLIERTE SÄULE MIT WEINLAUBSOCKEL
Fig. 29, 162, 168, Abb. 74, 77

H. 104,5–105,5 cm, B. 40,5–41 cm.
Erhaltung: Mehrere kleinere Reparaturen und Ausflickungen verteilen sich gleichmäßig über die Fensterfläche. Am oberen Rand angestückter Streifen.
Komposition, Ornament: Vgl. 5a.

CVMA RT 13038

6b MUTTERGOTTES IM STRAHLENKRANZ
Fig. 25, 29, 162, 168, Abb. 74, 77, 85

H. 104,3–104,7 cm, B. 40,5–41 cm.
Erhaltung: Glassubstanz zu 100 % alt. In den gelben Farbgläsern der Mandorla, der Mondsichel und im Haar Marias Zerglasung (Craquelé) unter weitgehend intakter Oberfläche. Die hellbraunen Inkarnatgläser sind flächig korrodiert. Rückseitig sind massive Ablaufspuren von Kondenswasser zu verzeichnen. Zwei rückseitige Doublierungen gesprungener Gläser.
Ikonographie, Komposition: Das Andachtsbild der Gottesmutter Maria im Strahlenkranz als Himmelskönigin hat in der Nürnberger Glasmalerei der Dürerzeit große Verbreitung gefunden. Kein Kirchenbau der Reichsstadt, in dessen Fenstern das Bildthema nicht vorhanden gewesen war, wobei sich die Variationsmöglichkeiten anscheinend in engen Grenzen hielten[641]. Für die künstlerisch herausragende Fassung des Pfinzing-Fensters hat sich ein eigenhändiger Karton Albrecht Dürers in der Graphischen Sammlung der Staatlichen Eremitage St. Petersburg erhalten (W. 551; Fig. 26)[642]. Hiermit eng verwandt erweist sich auch die stehende Gottesmutter im Holzschnitt der Kartäusermadonna (Meder 210) und in der Randzeichnung der apokalyptischen Vision des Evangelisten Johannes auf fol. 17v im Gebetbuch für Kaiser Maximilian I. in der Bayerischen Staatsbibliothek; beide Arbeiten sind wie das Pfinzing-Fenster 1515 datiert[643].

CVMA RT 13040, Großdia RT 03/59

6c HL. SEBALD Fig. 29, 162, 168, 171, Abb. 74, 77, 86, 96

H. 104,5–105 cm, B. 40–40,5 cm.
Erhaltung: Bis auf zwei kleine Flicken am linken Rand vollständig alte Substanz. Kopf und Pilgerhut sind – verursacht durch den flächigen Halbtonüberzug – rückseitig in der Tiefe flächig abgewittert, das Glas ansonsten kratzerartig aufgeschlossen. Die blassbraunen Gläser des Inkarnats, des Kirchenmodells und der Pilgertasche sind rückseitig korrodiert.
Ikonographie, Komposition: Die mächtige Gestalt des Titelheiligen mit dem Kirchenmodell der Sebalduskirche auf dem Arm und den Attributen des Pilgers ist in den wesentlichen Zügen vorgebildet in dem Titelblatt der 1514 bei Hieronymus Höltzel gedruckten *Hystori des lebens, sterbens und wunderwerck des heyligen Peichtigers und großen nothelffers Sant Sebaldus* (B. app. 19) und findet sich nochmals recht verwandt in dem davon abgeleiteten Einblattdruck von 1518 (B. app. 21)[644]. Die genannten Beispiele unterscheiden sich u.a. im Standmotiv des Heiligen, das im Holzschnitt ein im Kontrapost ruhendes Stehen, im Fenster indessen eher ein verhaltenes Vorwärtsschreiten signalisiert[645]. Für das würdige Patriarchenhaupt des Stadtpatrons sind im Werk Dürers über die bereits genannten Beispiele zahlreiche Parallelen aufzuzeigen, so u.a. in der Gestalt des Coloman im Holzschnitt der Schutzheiligen Österreichs von 1515/17 (Meder 219).
Technik: Im Pilgerhut und in den Schuhen rückseitig flächiger Überzug mit Eisenrot.

CVMA RT 13041, Großdia RT 03/60

6a+d, 7–8a–d OFFENE GEWÖLBEKUPPEL, FLANKIERT VON PUTTEN MIT FACKELN
Fig. 29, 162, 168, Abb. 74, 78, 92f.

H./B.: 6a: 104,5–105/40,5–41, 6d: 105–105,5/41 cm; 7a: 105/40,5, 7b: 105/39,7–40,5, 7c: 104/40,6, 7d: 104/40,7 cm; 8a: 105,5–105/40–40,5, 8b: 104,5–105/40,3, 8c: 103,5/39,5–40,2, 8d: 105/40–40,3 cm.
Erhaltung: Gemessen an den Zeilen 1–5 nehmen die Ergänzungen (meist von Zettler, daneben auch alte Flickstücke) im obersten Fensterdrittel geringfügig zu. Bei den Klargläsern im farblosen Hintergrund ist bisweilen nicht definitiv zu entscheiden, ob es sich um originale Bestandteile oder um frühe Ergänzungen aus nachmittelalterlicher Zeit handelt, da die gleichmäßige Patina der Überglasung einschließlich umfangreicher Retuschen auf den originalen Gläsern eine zweifelsfreie Entscheidung vielfach unmöglich machen. Auf der Rückseite der rotbraunen Farbgläser der Säulenschäfte sind ungleichmäßige Korrosionserscheinungen zu verzeichnen: teils punktförmig aufgeschlossene, teils kraterartige Oberflächen. Die gelben Gläser besonders der Kapitelle zeigen rückseitigen Lochfraß sowie Zerglasungserscheinungen (Craquelé) unter weitgehend glatter Oberfläche. An einzelnen Stellen (6d) findet sich auch das Phänomen der durch die Halbtonlasuren flächig abgeätzten Oberflächen (vgl. 5b und 6c). Die Konturmalerei der Vorderseite ist als Folge der Überglasung an vielen Stellen aufgekocht. Mehr oder weniger umfangreiche Spuren von Rückseitenlasuren mit rotem Lot sind vorzugsweise in der Architektur zu

640 Vgl. Scholz 1991, S. 222f., und 2002, I, S. 102.
641 Zur Verbreitung des Motivs und der wiederholten Ausführung ein und derselben Entwürfe vgl. exemplarisch Scholz 1991, S. 227f.
642 St. Petersburg, Staatliche Eremitage, Inv. Nr. L.2678a; die Maße des beschnittenen Blattes, 425x242 mm, decken sich mit dem entsprechenden Ausschnitt der ausgeführten Scheibe (6b); vgl. Winkler, III, 1938, Nr. 551; vgl. zuletzt Barbara Butts, in: Kat. Ausst. Los Angeles/Saint Louis 2000, S. 126f., Nr. 27 (mit älterer Literatur).
643 Der Holzschnitt, der früher den verschiedensten Meistern aus dem Umkreis Dürers zugewiesen wurde, gilt neuerdings wieder als Werk des Meisters selbst; vgl. Schoch/Mende/Scherbaum, II, 2002, S. 418–420, Nr. 240. Zur Randzeichnung in Cod. °L. impr. membr. 64, fol. 17v vgl.: Das Gebetbuch Kaiser Maximilians. Der Münchner Teil mit den Randzeichnungen von Albrecht Dürer und Lucas Cranach d.Ä., mit einer Einführung von Hinrich Sieveking, München 1987.
644 Der Holzschnitt von 1514 wird heute gemeinhin als Werk Hans Springinklees betrachtet, galt aber zeitweise auch als Werk von Dürers Hand und setzt jedenfalls sein Vorbild voraus; vgl. Schoch/Mende/Scherbaum, III, 2004, S. 529f., Nr. A.42.1 (mit Lit.), bzw. II, 2002, S. 453–455, Nr. 251.
645 Andererseits korrespondiert die Ponderation auch dem Standmotiv einer ganzen Reihe von Markgrafenporträts im benachbarten Fenster süd II.
646 Biedermann 1748, Tab. 528 und 531.B.

beobachten. Im oberen Drittel von Feld 8b sind Teile der alten Verbleiung bewahrt.
Komposition, Ornament: Das der Heiligenzone vorbehaltene luftige Obergeschoss des Fensters wird von vier kolossalen Säulen getragen und öffnet sich nach oben in einer kreisrund durchbrochenen Kuppel. Die extreme Untersicht, die durch die zentralperspektivische Konstruktion mit tief sitzendem Fluchtpunkt verursacht wird, kann überdeutlich an der optischen Höhenverschiebung der Säulen und dem stark fluchtenden Gebälk, das sie tragen, abgelesen werden. Dem kannelierten Schaft der vorderen Säulen sind als plastische Dekoration an den Schwänzen überkreuzte und an goldenen Ketten aufgehängte Delphinpaare vorgehängt, die unterhalb der Kompositkapitelle an Ringen im Maul von Löwenköpfen gehalten werden. Die obere Kehlung des kräftig profilierten Gebälks ist mit einem Kleeblattfries geschmückt, die Zone darunter jeweils mit einem Tierkopfrelief. Ausgehend von den Ecken und an runden Ösen befestigt zieht sich ein leuchtend roter Feston quer durch den Raum, von dem zwei große Voluten von grünen Akanthusblättern mit begleitenden silbergelben Ranken herabhängen. Die bekrönende, in einem großen Kreis nach oben geöffnete Kuppel wird an der Stirnseite von einem mächtigen Rundbogen dominiert, der in spätgotischer Reminiszenz mit Krabben besetzt, im Scheitel hingegen von zwei gegenständigen großen, eingerollten Akanthusranken überfangen wird, die jeweils eine zentrale rote Blüte umschließen. Die Archivolte ist gleichfalls mit Blatt- und Rankenwerk ornamentiert. Auf horizontalen Postamenten zu beiden Seiten des großen Bogens bilden fackeltragende Putten in wehenden Leibchen den triumphalen Abschluss der überreich dekorierten Monumentalkomposition. Ob die Flammen einst in die nächste Fensterzeile übergriffen, wie die Fanfaren im benachbarten Markgrafenfenster, lässt sich allenfalls vermuten.

CVMA RT 13039, 13042–13050, Großdia RT 03/61

CHORFENSTER süd VII (VOLCKAMER-FENSTER)

Fig. 172–176, Abb. 133–139

Lichtes Gesamtmaß: H. ca. 14 m, B. ca. 2,45 m.
Die unterste Fensterzeile wurde im Zuge des Anbaus der südlichen Sakristei zugemauert. Die 22 (ehemals 24) Rechteckfelder sowie zwei (ehemals vier?) Rundscheiben umfassende, heute in Zeile 2 beginnende Gesamtkomposition der Fenster-Neustiftung von 1488 reicht bis in die achte Zeile hinauf.

Gesamtaufnahmen: CVMA RT 06/040, Montage: M-vT 1991/1

Das Volckamer-Fenster zählt zu den ersten Neuverglasungen der großen, die Ostchorfenster von St. Sebald betreffenden Renovierungswelle am Ende des 15. Jahrhunderts und ersetzte an dieser Stelle einen schadhaft gewordenen Vorgänger der Zeit um 1379. Die unterste Fensterzeile gilt dem Gedächtnis dieser ersten Fensterstifter Hartwig II. und Heinrich II. Volckamer († 1379 bzw. 1396), den Stammherrn der beiden Hauptlinien der Familie, samt ihren Ehefrauen, Emerentia Nützel bzw. Anna Schürstab und Elisabeth Rasp[646]. Die zweite Zeile zeigt als Neustifter die in St. Sebald begrabenen Vetter Peter III. und Paul I. Volckamer († 1493 bzw. 1505) und deren Ehefrauen Apollonia und Margarete Mendel[647]. Das Fenster ist 1488 datiert.

Bibliographie: Carbach 1733, S. 8 (Erwähnung); Würfel 1766, S. 22 (wörtlich wie Carbach); Mayer 1831, S. 37 (erwähnt Beschneidung und Anbetung der Könige sowie Wappen und »kniende Personen beiderlei Geschlechts«); Detzel 1885, S. 52f. (sieht Beziehungen zum Eisvogel/Fürer-Fenster); Thode 1891, S. 117 (Erwähnung); Rée 1900, S. 147 (sieht enge Zusammenhänge mit dem Volckamer-Fenster in St. Lorenz und vermutet in beiden frühe Arbeiten Veit Hirsvogels); Oidtmann 1907, S. 44 (erste vollständige Erwähnung des Dargestellten; kolportiert die Zuschreibung an Hans Pleydenwurff); Schinnerer 1908, S. 42f., 44 (gibt eine sehr präzise Beschreibung des Dargestellten, sieht die Abhängigkeiten vom Lorenzer Volckamer-Fenster, betrachtet das Sebalder Fenster, das er korrekt 1488 datiert, wie die Wurzel Jesse in St. Jakob aber als »geringe Schularbeiten des Meisters, der das Volckamer-Fenster in St. Lorenz gemacht hat«; beklagt überdies, dass »die Glasmalereien in abscheulicher Weise restauriert« seien); Hoffmann 1912, S. 186f. (datiert 1490–1500); Schmitz 1919, S. 105–107 (informiert über den damaligen prekären Zustand der Bemalung und die vorgenommene Sicherung durch Überglasung); Wentzel 1951 bzw. ²1954, S. 78 bzw. S. 77 (sieht in den Stifterbildern, Baldachinen und Damastgründen Kopien nach dem Straßburger Fenster in St. Lorenz, dagegen in »Farbigkeit und Zeichnungsmanier das Knorr-Kunhofer-Atelier«); Frankl 1956, S. 100 (lehnt das von Schinnerer mitgeteilte Datum 1488 für das Fenster ab und behauptet eine Entstehung erst im vorgerückten 16. Jh.); Frenzel 1960, S. 208 (betrachtet das Fenster zusammen mit anderen Arbeiten im Stil Peter Hemmels vom Ende des 15. Jh. als Werk eines älteren Glasmalers, der schließlich als Altmeister in der Werkstatt Veit Hirsvogels am Bamberger Fenster mitgearbeitet habe und eventuell mit dessen Bruder Hans

d.Ä. identisch gewesen sein könnte); Knappe 1961, S. 1f., 5, 28–33, 34f., 59, 61f. 65 (erste grundlegende Auseinandersetzung mit dem Bestand als dem frühesten datierten, stilkritisch mit der Hirsvogelwerkstatt zu verbindenden Werk; gibt eine ausführliche phänomenologische Beschreibung und versucht eine Händescheidung der am Fenster beteiligen Glasmaler); Kurzinventar 1961 bzw. ²1977/82, S. 140 bzw. S. 143f. (Auflistung der Scheiben; Datierung gemäß der Inschrift 1488); Dehio Franken 1979, S. 600, bzw. ²1999, S. 737 (Erwähnung nach Frenzel); Stromer 1979, S. 91 (bringt vornehmlich Angaben zur Familiengeschichte); Scholz 1991, S. 269, 272–275, 281, 298 (behandelt das Fenster hinsichtlich der Charakteristik des Gesamtaufbaus sowie werkstatteigener Rahmen- und Ornamentformen); Scholz 2004, S. 27 (kurze Darstellung der Ikonographie; betont die Abhängigkeit vom wenig älteren Volckamer-Fenster der Straßburger Werkstattgemeinschaft in St. Lorenz); Weilandt 2007, S. 126, 603f. (bezieht das Bildprogramm des Fensters auf die hohen Marienfeste, die am nahe gelegenen Marienaltar gefeiert wurden; erörtert im Übrigen die Konkurrenz zwischen den Familien Behaim und Volckamer um Einflusssphären im südlichen Chorumgang); Scholz 2007, S. 61 (im Wesentlichen wie 2004; zuzüglich Überlegungen zur Rekonstruktion des ursprünglichen Bildprogramms).



Fig. 172. Kopf des jüngsten Königs aus der Anbetung der Könige. Chor s VII, 5d. Schadensbild: Malschichtverluste unter der Überglasung von 1920.

Erhaltung: Im Vergleich zu anderen frühen Arbeiten der Hirsvogel-Werkstatt ist das Fenster in einem beklagenswert schlechten Zustand und überdies durch die Überglasung von 1918 in seiner Farbwirkung nachhaltig getrübt. Beinahe sämtliche originalen Köpfe wurden 1849/50 von Kellner ausgeschieden und durch schwache Neuanfertigungen ersetzt oder aber auf altem Glas völlig neu bemalt (vgl. Reg. Nr. 53). Doch ist es weniger der insgesamt überschaubare Anteil an Ergänzungen, der das Gesamtbild so entscheidend beeinträchtigt. Wesentlich dramatischer ist der Zustand der Schwarzlotbemalung: Konturen und Halbtonmodellierung sind überall massiv berieben oder zur Gänze abgelöst und verloren. Unter der Überglasung sind partielle Übermalungen und Retuschen nicht gänzlich auszuschließen, obwohl Schmitz als erste Maxime der Restaurierung von 1918 überliefert, »die alten Teile […] ohne jede Beeinträchtigung, auch ohne Nachmalung verblichener Umrißlinien ungeschmälert zu erhalten«[648]. Überlagert von eingebranntem Schmutz und zudem an einzelnen Stellen, etwa der Baldachine, mit derben Kaltretuschen der Nachkriegsrestaurierung versehen, präsentiert sich das Fenster heute in einer stark fleckigen, kontrastreichen Gesamterscheinung. Die ursprüngliche Farbbrillanz, die jener des Bamberger Fensters nicht unähnlich gewesen sein dürfte, ist heute jedenfalls kaum noch zu erahnen. Das Bleinetz wurde im Anschluss an die Überglasung in der Werkstatt Zettler in München durchgehend erneuert. Ob einzelne Felder im Zuge der Nachkriegsrestaurierung nochmals neu verbleit wurden, war bei der Bestandsaufnahme in situ nicht mit letzter Sicherheit zu klären.

Rekonstruktion, ikonographisches Programm: Abgesehen von zwei fehlenden Rechteckfeldern und möglicherweise zwei Rundwappen scheint der Bestand komplett überkommen zu sein, wenngleich in der oberen Zone nicht mehr in der korrekten Platzierung. Über den beiden unteren Stifterzeilen 2–3a–d, die dem Gedächtnis sowohl

647 Ebenda Tab. 533.A. und B.; vgl. Weilandt 2007, S. 604; Paulus Volckamer wurde 1489 zum Kirchenpfleger von St. Sebald eingesetzt.
648 Schmitz 1919, S. 106. An vereinzelten Stellen, etwa der Inschrift auf dem Kragen des knienden Mohel in der Beschneidung (4b), ist sicher nachkonturiert worden; andere Partien sprechen hingegen eher für den formulierten Verzicht.
649 Die veränderte Positionierung der Scheiben der oberen Zone wurde erst bei der Wiedereinsetzung nach dem Krieg 1957 getroffen. Zuvor saßen alle Scheiben noch an ihrem ursprünglichen Platz. Anstelle der fehlenden Felder der Verkündigung (6a) und Geburt (6d) saßen die in eine Butzenumgebung eingefügten Rundwappen, die sich heute in 8b und c befinden; vgl. Schmitz 1919, Abb. 2.
650 Weilandt 2007, S. 604.

der Stifter des Vorgängerfensters aus der Zeit der Chorvollendung um 1379 als auch den Neustiftern von 1488 gewidmet sind, zeigt das Fenster – in der Abfolge von oben nach unten – ausgewählte Szenen aus dem Marienleben und der Kindheitsgeschichte Christi (Fig. 173). Die ehemals darüber in der 7. Zeile abschließende Bekrönung mit reichen spätgotischen Architektur- und Astwerkbaldachinen ist in der heutigen Anordnung auseinandergerissen und auf die Positionen 7b/c, 6a und 6d verteilt. Die Erzählung setzt ein mit der Verkündigung an Maria (das Feld des Engels ist verloren), die ursprünglich die Positionen 6a/b besetzte (jetzt 6c). Der zugehörige, ebenfalls auf zwei Felder übergreifende Baldachinauszug sitzt heute um eine Position nach rechts verrückt in den beiden Mittelbahnen der nächsthöheren Zeile (7b/c) und bewahrt somit immerhin im rechten Teil den korrekten Anschluss an die Darstellung der Verkündigungsmaria darunter. Es folgte in 6c/d die Geburt Christi, von der sich nur das Feld mit dem Hl. Joseph erhalten hat (jetzt 6b). Die zugehörige, zwei Felder übergreifende Bekrönung, die hinter dem architektonisch-vegetabilen Baldachin noch das frontale Satteldach der Stalls von Bethlehem zeigt, ist heute getrennt in zwei Teile nach 6d und 6a versetzt, füllte ehemals jedoch die Position 7c/d[649]. Über die gesamte 5. Zeile erstreckt sich, auch heute noch an ihrem angestammten Platz, die Anbetung der Könige, gerahmt durch einen flachen Korbbogen aus Astwerk. In der 4. Zeile schließlich endet die auf fünf zentrale Ereignisse konzentrierte Erzählung mit der Beschneidung Christi (4a/b) und der Darbringung Christi im Tempel (4c/d), jeweils auf zwei Felder ausgedehnt und von einem flachen Korbbogen eingerahmt. Ein inhaltlicher Bezug zum liturgischen Gebrauch am benachbarten Marienaltar ist plausibel. Dabei wurde insbesondere auf die wiederholte Darstellung von Kerzen im Fenster aufmerksam gemacht, die zum einen auf die feierliche Kerzenweihe an Mariä Lichtmess verweist und zum andern mit einem bereits seit 1283 erwähnten Ablass korrespondiert, der all denen gewährt wurde, die am Marienaltar mit entzündeter Kerze an der Feier des Salve Regina teilnahmen[650].



Fig. 173. Volckamer-Fenster, Chor s VII, 2–6a–d/7b/c (Montage). Hirsvogel-Werkstatt, 1488.

Komposition, Ornament: Aufbau und Einzelformen des Fensters orientieren sich offenkundig am großen Vorbild der Straßburger Werkstattgemein-



Fig. 174. Anbetung der Könige. Chor s VII, 5a–d (Montage). Hirsvogel-Werkstatt, 1488.

schaft, die kurz zuvor, um 1481, das von Peter III. Volckamer gestiftete Fenster im Chor der Lorenzkirche geliefert hatte[651]. Allerdings sind die spätgotisch reichen, an Zierarchitekturen der Gold- und Silberschmiedekunst erinnernden Architekturbaldachine im oberen Abschluss in dieser Form nicht im Lorenzer Volckamer-Fenster zu finden. Entsprechende Muster und Vorlagen, auch für den Bereich der aufwendigen Damastgründe, hier vorzugsweise dem durchgehend verwendeten großflächigen Nelkendamastmuster A (Muster X,70), muss sich der Werkstattleiter Veit Hirsvogel vielmehr während seiner Wanderschaft in Straßburg selbst angeeignet haben[652].

Farbigkeit: Soweit die ursprüngliche Farbwirkung unter den künstlich patinierten, überglasten Oberflächen überhaupt noch angemessen beurteilt werden kann, war auch die Farbigkeit dem Vorbild der Straßburger Glasmalerei verpflichtet und dürfte in der Gesamtwirkung dem Bamberger Fenster nahegekommen sein.

Technik, Stil, Datierung: Das 1488 entstandene Volckamer-Fenster in St. Sebald steht als frühestes datiertes Werk am Beginn der umfangreichen, bis weit ins 16. Jahrhundert reichenden Werkstattproduktion Veit Hirsvogels d.Ä., dem es aufgrund stilkritischer Vergleiche mit gesicherten Arbeiten – ausgehend vom Bamberger Fenster – zweifelsfrei zugewiesen werden kann. Hier sind es neben der technischen Machart der gestupften Halbtonmodellierung und den Übernahmen Straßburger Vorlagen für Baldachine und Damastgründe, die für das frühe Œuvre Hirsvogels typisch sind, insbesondere die wenigen originalen Köpfe, die durchgehend jenen charakteristischen maskenhaften Typus Straßburger Prägung verraten, der noch bis zu Beginn des 16. Jahrhunderts das Bild in der Nürnberger Glasmalerei bestimmt: Die beiden männlichen Stifter Hartwig (2a) und Heinrich Volckamer (2d), die beiden Söhne Peter Volckamers (3b), der Priester in der Beschneidung (4a), der (oder die) Kerzenträger(in) in der Darbringung (4d) und der Mohrenkönig in der Anbetung der Könige (5d) haben, soweit man dies bei reduzierter Bemalung noch erkennen kann, alle die gleichen mandelförmigen Augen mit den tiefschwarzen Pupillen wie auch das Gros der Figuren im Bamberger Fenster. Es handelt sich, wie Knappe ausführlich dargelegt hat, um »die gegenüber Peter Hemmels Arbeiten vergröberte Formel«[653]. Diese Abhängigkeit wurde seit jeher gesehen und auf den Eindruck des wenige Jahre zuvor aus Straßburg importierten Volckamer-Fensters in St. Lorenz zurückgeführt (s. Bibliographie). Tatsächlich kommt

651 Vgl. Frankl 1956, S. 100–104, Funk 1995, S. 53–63, 156–169, und zuletzt Hartmut Scholz, in: St. Lorenz in Nürnberg, Lindenberg im Allgäu 2011, S. 77–81. Der St. Lorenz betreffende Band des Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland X,3: Die mittelalterlichen Glasmalereien in Nürnberg (Lorenzer Stadtseite), bearbeitet vom Verfasser, befindet sich in Vorbereitung.

652 Vgl. Knappe 1961, S. 25f., und Scholz 1991, S. 265–278, 281–288, 296f., dort auch eine Auflistung der überregional verwendeten Damastmuster A–E Straßburger Provenienz und deren Verbreitung im Œuvre der Hirsvogel-Werkstatt.

653 Knappe 1961, S. 31f.

das Lorenzer Fenster aber nicht in jeder Hinsicht als das alleinige Vorbild in Betracht. Lediglich für die Stifterzone und deren niedrige Baldachine griff der Meister des Sebalder Fensters offenbar gezielt auf die dort gefundene Lösung zurück. Hinsichtlich Farbwahl und malerischer Brillanz ist indessen ein eingehender Umgang mit dem spezifischen Glassortiment und den maltechnischen Besonderheiten der Straßburger Werkstattgemeinschaft vorauszusetzen, wie ihn nur ein längerer Aufenthalt bei Peter Hemmel von Andlau oder einem seiner vier Meisterkollegen gewährleisten konnte[654]. Für die szenischen Kompositionen wird man darüber hinaus auch heimische Anregungen in Erwägung ziehen, ohne dass wir direkte Zusammenhänge etwa mit Wolgemut'scher Tafelmalerei benennen könnten. Eine Händescheidung der an der Ausführung beteiligten Glasmaler, wie sie von Knappe am Bamberger Fenster und an anderen frühen Werken der Hirsvogel-Werkstatt versuchsweise unternommen wurde, verbietet sich im vorliegenden Fall angesichts des ruinösen Erhaltungszustands.
Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä., 1488 datiert.

Vorbemerkung zum Katalog: Die Bestandsdokumentation am Volckamer-Fenster konnte im Februar 2011 nur in eingebautem Zustand mit Hilfe eines Hubsteigers durchgeführt werden. Angesichts der durch ganzflächige Überglasung verursachten dramatischen Veränderung der Oberflächen waren nicht alle Ergänzungen eindeutig bestimmten Restaurierungsmaßnahmen in nachmittelalterlicher Zeit und im 19. Jh. zuzuordnen, die Dokumentationsschemata der Werkstatt van Treeck von 1991 auch nicht durchgehend zu verifizieren. Insbesondere bei den Köpfen war nicht immer mit Sicherheit zu entscheiden, wo Ergänzungen oder vollständige Neubemalung auf alten Gläsern vorliegen, da die Dokumentation van Treecks hierüber keine Aussagen trifft. Dem Tafelteil liegen die 1991 angefertigten Nachzustandsaufnahmen der Werkstatt G. van Treeck, München, zugrunde.

2a STIFTER HARTWIG II. VOLCKAMER UND SEINE GEMAHLIN EMERENTIA GEB. NÜTZEL Fig. 173, 175, Abb. 133f.
H. 105 cm, B. 49,5–50 cm.
Inschrift: Auf dem Spruchband über den Figuren in gotischer Minuskel: *d(omi)ne deus miser(er)e sup(er) nos mis(er)os p(eccatores).*
Erhaltung: Neben wenigen größeren Ergänzungen des 19. Jh. im Bogenzwickel oben links und im Gewand der weiblichen Stifterfigur sowie einigen kleineren Eingriffen im Boden- und Wappenbereich sind auch farblich schlecht angepasste Reparaturen aus nachmittelalterlicher Zeit im eingestellten Astwerkbogen festzuhalten. Die Bemalung hat stark gelitten und ist in ihren Resten unter dem patinierten Glasfluss kaum angemessen zu beurteilen. Im Randbereich zahlreiche Sprungbleie.
Ikonographie, Komposition: Unter der flachen Öffnung eines rahmenden Korbbogens, der die gesamte erste Zeile übergreift, kniet das Stifterpaar Hartwig II. Volckamer († 1379) und seine Gemahlin Emerentia geb. Nützel, gekennzeichnet durch kleine Wappenschilde[655]. Hartwig II. war Ratsherr und bekleidete verschiedentlich (1368, 1371, 1372, 1379) das Amt eines jüngeren bzw. eines älteren Bürgermeisters (1373 und 1375). Gemeinsam mit seinem Bruder Heinrich II. stiftete er das erste, um 1379 entstandene Volckamer-Fenster, das der Verneuung 1488 weichen musste.
Wappen Volckamer (wie 2b und c); Wappen Nützel: in Rot ein gestürztes silbernes Dreieck, an den Spitzen mit halben silbernen Lilien besteckt.
Ornament: Der durchlaufende blaue Hintergrund zeigt das altbekannte, überregional verbreite Damastmuster A (Muster X,70).
Foto Werkstatt G. van Treeck

2b WAPPEN VOLCKAMER Fig. 173, 175, Abb. 133f.
H. 106 cm, B. 50 cm.
Inschrift: Auf dem Schriftband unterhalb des Wappens in gotischer Minuskel: *anno / d(o)m(i)ni.*
Erhaltung: In Architektur und Hintergrund mäßig ergänzt, im Wappen teilweise alte Flickstücke. Bemalung unter der Überglasung stark reduziert. Zahlreiche Sprungbleie.
Ikonographie, Komposition: Wappen des ratsfähigen Nürnberger Geschlechts der Volckamer: von Silber und Blau geteilt, oben ein oberhalbes rotes Rad mit drei Speichen, unten eine silberne Lilie; Helmzier: über grauem Stechhelm mit rot-silbernen Decken ein unterhalbes rotes Rad mit drei Speichen, oben mit einem schwarzen Hahnenfederbusch besteckt. Das Wappen steht vor einer Mauerzunge; die seitlichen Durchblicke rechts und links sind mit Damastgrund hinterlegt. Oben querlaufendes Astwerk der übergreifenden Korbbogenrahmung.
Ornament: Im Hintergrund Damastmusters A (Muster X,70).
Foto Werkstatt G. van Treeck

2c WAPPEN VOLCKAMER Fig. 173, 175, Abb. 133f.
H. 107 cm, B. 49–50 cm.
Inschrift: Auf dem Schriftband unterhalb des Wappens die Jahrzahl *1488.*
Erhaltung: Größere Reparaturen des 19. Jh. und mit alten Gläsern in der Helmzier, der Architektur und im Hintergrund.

654 Ein entsprechende Mitarbeit und Fortbildung Hirsvogels im Kreis der Straßburger Werkstattgemeinschaft, die während seiner Wanderjahre, mutmaßlich zwischen 1478/80 und 1485, stattgefunden haben muss, ist bereits von Knappe 1961, S. 62–65, mit Nachdruck vertreten worden; vgl. ebenso Scholz 1991, S. 296–299. – Zur Straßburger Werkstattgemeinschaft im Überblick Scholz 1995a, S. 13–26 (mit sämtlichen Schriftquellen und einer ausführlichen Diskussion möglicher Anteile der fünf Werkstätten an der immensen Produktion vor allem der sicheren Gemeinschaftsjahre 1477–1481; siehe hierzu auch die Kunstgeschichtliche Einleitung S. 39.

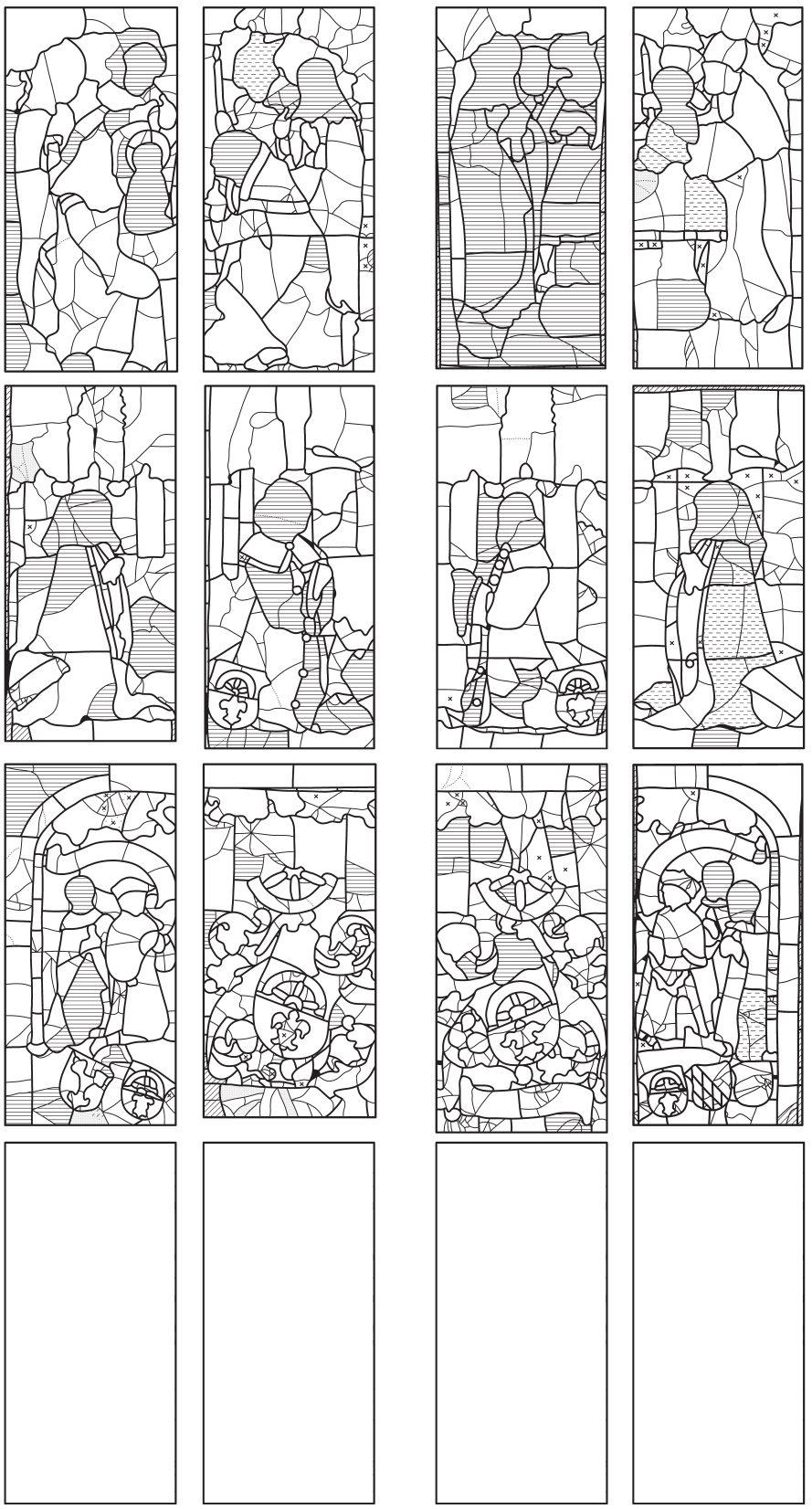


Fig. 175. ES Chor s VII, 1–4a–d . M 1:20
(1. Zeile nachträglich zugemauert, das Fenster höhergesetzt).

Stellenweise massiv reduzierte Bemalung, insgesamt aber besser lesbar als das Pendant in 2b. Zahlreiche Sprungbleie.
Ikonographie, Komposition, Ornament: Gespiegelt nach 2b.
Foto Werkstatt G. van Treeck

2d STIFTER HEINRICH II. VOLCKAMER UND SEINE GEMAHLINNEN ANNA GEB. SCHÜRSTAB UND ELISABETH GEB. RASP Fig. 173, 175, Abb. 133f., 139
H. 106 cm, B. 50 cm.
Inschrift: Auf dem Spruchband über den Figuren in gotischer Minuskel: *d(omi)ne deus miser(er)e sup(er) nos mis(er)os pec(cat)o(res).*
Erhaltung: Die Köpfe der beiden Ehefrauen, vereinzelte Partien der rahmenden Architektur und mutmaßlich auch ein Teil des blauen Überwurfs der äußeren rechten Frauenfigur wurden im 19. Jh. ergänzt; daneben finden sich vereinzelte Flickstücke mit altem Glas. Wiederum zahlreiche Sprungbleie.
Ikonographie, Komposition: Die Scheibe zeigt den knienden Stifter Heinrich II. Volckamer († 1396) und seine beiden Gemahlinnen, die wie im gegenüberliegenden Feld 1a durch kleine Wappenschilde gekennzeichnet sind. In 1. Ehe war Heinrich mit Anna geb. Schürstab, einer Tochter des Ratsherrn Leopold IV. Schürstab, in 2. Ehe mit Elisabeth geb. Rasp verheiratet. Wie sein Bruder Hartwig war Heinrich II. Ratsherr und bekleidete 1378, 1381–1383 und 1385 das Amt des jüngeren, 1386 das des älteren Bürgermeisters[656].
Wappen Volckamer (wie 1b und c); Wappen Rasp: schräggeteilt, oben ledig und silbern, unten blau-golden gerautet; Wappen Schürstab: in Silber zwei schwarze schräggekreuzte, gestümmelte, am oberen Ende gelb (eigentlich rot) lodernde Äste.
Ornament: Wie 1a.
Foto Werkstatt G. van Treeck

3a NEUSTIFTERIN APOLLONIA VOLCKAMER GEB. MENDEL Fig. 173, 175, Abb. 133f.
H. 105 cm, B. 49,5 cm.
Erhaltung: Kopf und Teile des Gewands sowie größere Partien der Bildarchitektur wurden im 19. Jh. ergänzt. Am Rand schmale Anstückungen Frenzels. Im Baldachin ein rückseitig doubliertes Glasstück.
Ikonographie, Komposition: Apollonia Volckamer, geb. Mendel, Gemahlin von Peter III. Volckamer, war zum Zeitpunkt der Fensterstiftung bereits verstorben († 1485)[657].
Ganz wie im Volckamer-Fenster in St. Lorenz von ca. 1481, dessen Stifterzone hier offensichtlich als Vorbild diente, knien die Vettern Peter und Paul Volckamer mit ihren Ehefrauen in einem durchgehenden schmalen Bühnenraum, der rückwärtig von einer aufgemauerten Wand mit ausgesparten Fensteröffnungen begrenzt wird. Im oberen Drittel wird jedes einzelne Feld der Stifterzone von einem Baldachin bekrönt, der wiederum recht exakt den beiden Baldachintypen im Lorenzer Fenster nachempfunden ist[658]. Die vorliegende Darstellung zeigt Apollonia Volckamer im pelzverbrämten Überwurf mit der gestärkten, kunstvoll gefalteten Haube, dem sog. Sturz[659], kniend in anbetender Haltung nach rechts gewandt. In den Händen hält sie einen kostbaren Rosenkranz mit roten Perlen, von einem güldenen Geschmeide geziert. Zu ihren Füßen links das Wappen Mendel: zweimal schräggeteilt von Gold, Rot und Schwarz, hier gewendet.
Foto Werkstatt G. van Treeck

655 Biedermann 1748, Tab. 531.A; Fleischmann 2008, II, S. 1044.
656 Biedermann 1748, Tab. 528; Fleischmann 2008, II, S. 1044.
657 Biedermann 1748, Tab. 533.A.
658 Hierzu einstweilen Funk 1995, Abb. S. 55–57.

3b NEUSTIFTER PETER III. VOLCKAMER MIT SEINEN BEIDEN SÖHNEN NIKOLAUS (UND SEBALD?)
Fig. 173, 175, Abb. 133f., 138
H. 105,5 cm, B. 49–49,5 cm.
Erhaltung: Kopf und größere Teile der Stifterfigur (des violetten Mantels einschließlich der Pelzborte) sind erneuert, der Bildraum indessen bis auf ein Stück der grünen Bodenfläche alt. Unterschiedlich stark geschädigte Bemalung im Baldachin (im Mittelteil zudem derb übermalt).
Ikonographie, Komposition: Peter III. Volckamer (1431–1493), der Stifter des ungleich berühmteren Volckamer-Fensters in St. Lorenz aus der Straßburger Werkstattgemeinschaft um Peter Hemmel von Andlau, ist wie dort mit zwei Söhnen dargestellt[660]. Als Ratsherr im Amt des jüngeren Bürgermeisters ist er nur zweimal, 1471 und 1485, bezeugt.
Zur Komposition siehe 3a. Der kniende Stifter trägt eine kostbar damaszierte pelzgefütterte Schaube mit großem Pelzkragen und großen silbernen Knöpfen, in der Hand den Rosenkranz mit blauen Perlen und einem goldenen Herz als Anhänger. Den Kanten der zweiseitig gebrochenen Baldachinbekrönung sind kleine Heiligenstatuetten vorgestellt, die aufgrund der abgegangenen Bemalung jedoch nicht mehr eindeutig identifiziert werden können[661].
Foto Werkstatt G. van Treeck

3c NEUSTIFTER PAUL I. VOLCKAMER
Fig. 173, 175, Abb. 133f.
H. 105,5 cm, B. 50 cm.
Erhaltung: Kopf, Hände und wenige Teile im Gewand des Stifters, im Wappen und im Baldachin sind ergänzt. Die Bemalung ist überwiegend verloren.
Ikonographie, Komposition: Paul I. Volckamer (1448–1505) aus der Sebalder Hauptlinie des Geschlechts war mit einer gewissen Regelmäßigkeit seit 1468 im Rat vertreten, wurde 1476 alter Bürgermeister, 1479 einer der sieben Älteren Herrn (septemvir), 1489 dritter Oberster Hauptmann, 1491 Zweiter Losunger und rückte schließlich 1501 als Erster seines Geschlechts in das angesehene Amt des Vordersten Losungers und Reichsschultheißen und damit in die Spitze des Stadtregiments auf. 1489 war er überdies zum Kirchenpfleger von St. Sebald berufen worden, wo er außer der Neuanfertigung des Fensters über der Familiengruft im Chor u.a. vier gemalte Epitaphien und die Volckamer'sche Gedächtnisstiftung mit drei steinernen Passionsreliefs und den monumentalen Figuren des Schmerzensmannes und der Schmerzensmutter aus der Werkstatt des Veit Stoß in Auftrag gegeben hatte. Seine erste, 1464 geschlossene Ehe mit Margarete geb. Mendel († 1492) war kinderlos geblieben. Erst aus der zweiten mit Apollonia geb. Haller gingen zwei Söhne und drei Töchter hervor[662].
Zur Komposition siehe 3a. Der Stifter ist gekleidet in eine pelzbesetzte Schaube mit Silberknöpfen wie sein Vetter Peter und diesem zugewandt; zu seinen Füßen das Wappen der Volckamer. Der bekrönende Baldachin wurde offenkundig im Zuge der Neuverbleiung mit dem der benachbarten weiblichen Stifterscheibe 3d vertauscht, wodurch die Symmetrie der Anordnung a-b-b-a im Fenster verloren ging. Die zentrale, durch Übermalung entstellte Heiligenstatuette des nun versetzten Baldachins dürfte einst den Namenspatron des Stifters, den Hl. Paulus, dargestellt haben (vgl. hierzu nochmals 3b).
Foto Werkstatt G. van Treeck

3d NEUSTIFTERIN MARGARETE VOLCKAMER GEB. MENDEL Fig. 173, 175, Abb. 133f.
H. 105,5 cm, B. 50 cm.
Erhaltung: Ergänzungen, teils mit alten Flickstücken, teils dem 19. Jahrhundert angehörend, betreffen den Kopf und Oberkörper der Stifterfigur, mutmaßlich auch den gesamten grünen Überwurf[663], Lückenfüller mit alten Flicken unterhalb des Baldachins, die durch die Vertauschung der Baldachine zwischen 3c und 3d verursacht wurden, und einige Gläser in Baldachin und Bodenfläche.
Ikonographie, Komposition: Die Darstellung der nur wenige Jahre nach der Fensterstiftung 1492 verstorbenen Margarete Volckamer, geb. Mendel, der ersten Gemahlin Paul Volckamers (ꝏ 1464)[664], entspricht gespiegelt weitgehend der ihres Gegenübers in 3a. Zur Komposition s. dort.
Foto Werkstatt G. van Treeck

4a/b BESCHNEIDUNG CHRISTI Fig. 173, 175, Abb. 133f.
H. jeweils 106 cm, B. 50,5 bzw. 50 cm.
Inschriften: Auf dem Kragensaum des mit der Beschneidung befassten Mohel eine Aneinanderreihung von Versalien; in der Senkrechten: *I . A . O . S . W.*; getrennt durch eine Blüte in der Waagrechten: *W* (...) *C* (...) *O*.
Erhaltung: Ergänzungen meist des 19. Jh. in der szenischen Darstellung betreffen fast alle Köpfe (die männliche Assistenzfigur mit Kerze im rechten Hintergrund entstammt möglicherweise einer früheren nachmittelalterlichen Reparatur), den Christusknaben zur Gänze sowie kleinere Partien in den Gewändern; die tragenden Stützen der Rahmenarchitektur sind links komplett, rechts mit einzelnen alten Flickstücken erneuert. Überdies ist der Bereich des unteren Drittels von Feld 4a

659 Vgl. Zander-Seidel 1985, hier S. 119–132.
660 Weilandt 2007, S. 604, Anm. 237, weist darauf hin, dass in Hs. 139789 der Bibliothek des GNM, S. 234 und 237, nur ein Sohn namens Nikolaus verzeichnet ist; dem entspricht auch der Eintrag bei Biedermann 1748, Tab. 533.A, der von Nikolaus berichtet, dass er 1490 von Kaiser Maximilian I. »den halben Theil am Tutzenreich« als Lehen empfangen hatte und bereits 1497 ohne männlichen Leibeserben gestorben sei. Vermutlich war der zweite unbekannte Sohn, der mit Blick auf die Wahl der benachbarten Patrone in der Stifterzeile des Lorenzer Volckamer-Fensters – Nikolaus und Sebald – möglicherweise Sebald geheißen hat, bereits sehr früh verstorben; Schinnerer 1908, S. 32, nennt ihn fraglos Sebald, den jüngeren Bruder des Nikolaus, ebenso Knappe 1961, S. 28; Funk 1995, S. 163, vermutet dagegen einen Enkel des Namens Sebald, der freilich ebenso wenig überliefert ist.
661 Vergleicht man die betreffenden Baldachine in der Stifterzone des Lorenzer Volckamer-Fensters (Chor s III, 1a und 1f), dann könnte die mittlere Figur wie dort einst den Namenspatron des Stifters, den Apostelfürsten Petrus, gezeigt haben.
662 Biedermann 1748, Tab. 533.A; Fleischmann 2008, II, S. 1049–1051. Zu Pauls reger Stiftungstätigkeit in St. Sebald vgl. ausführlich Weilandt 2007, S. 326–340.
663 Die giftige Grünfärbung des Glases, das im Fenster sonst nicht mehr vorkommt, deutet darauf hin, doch gibt die Dokumentation der Werkstatt van Treeck hier stattdessen den Hinweis auf flächendeckendes Craquelé, ein Phänomen, das freilich besonders an Gläsern des 18. und 19. Jh. beobachtet wurde; vgl. hierzu Manfred Torge u.a., Schadensbilder und Glaszusammensetzungen – Phänomene und Ursachen, in: Das 19. und 20. Friedrichsfelder Kolloquium, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Arbeitsstelle für Glasmalereiforschung des CVMA, und Bundesanstalt für Materialforschung und -prüfung (BAM), Berlin, Bremerhaven 1997, S. 22–25.
664 Fleischmann 2008, II, S. 1049.

gestört, ohne dass man unter der Überglasung eine Präzision der Veränderungen vornehmen kann. Die Bemalung auf originalen Gläsern ist großteils verloren, die Zeichnung der Gewänder mutmaßlich retuschiert.
Ikonographie, Komposition: Die über zwei Felder ausgedehnte, gleichwohl dicht gedrängte Szenerie der Beschneidung Christi, die am achten Tag nach der Geburt erfolgte und mit der Namensgebung verbunden war (Lc 2,21), zeigt links im Vordergrund sitzend einen greisen Priester mit dem Christuskind auf dem Schoß, ihm gegenüber, durch den Fensterpfosten getrennt, kniend den Mohel, der eben das Beschneidungsmesser für die Zeremonie erhoben hat. Als Zuschauer des Geschehens treten im Hintergrund Maria und Joseph nebst einem zweiten Paar sehr nah hinzu. Die brennende Kerze in der Hand des Juden ist dem Kontext der Darbringung im Tempel entlehnt.
Ornament: Das aus Straßburg importierte Damastmuster A im Hintergrund ist nur noch in Spuren zu erkennen.

Foto Werkstatt G. van Treeck

4c/d DARBRINGUNG IM TEMPEL

Fig. 173, 175, Abb. 133f.

H. 104,5 bzw. 105,5 cm, B. jeweils 49,5 cm.
Erhaltung: Während Feld 4c im 19. Jh. bis auf die Rahmung nahezu vollständig erneuert wurde, sind in 4d lediglich die Gestalt des Christuskindes und einzelne Partien des Altartisches ergänzt sowie einige verstreute alte Flickstücke zu verzeichnen. Die originalen braunen Inkarnatgläser sind massiv korrodiert. Die Bemalung der originalen Gläser unter der Überglasung ist weitgehend abgewittert.
Ikonographie, Komposition: Nach Lc 2,22–38. In Komposition und Figurenrepertoire unterscheidet sich die Darbringungsszene im Volckamer-Fenster deutlich von der weiträumigen Anlage im rund hundert Jahre älteren Vorbild des Grabner/ Pirckheimer/ Paumgartner-Fensters (vgl. Kat. S. 194, Fig. 125). Vergleichbar ist allenfalls die Gestalt des gottesfürchtigen Simeon, der das Kind ganz im Rahmen der Bildtradition auf dem Altartisch präsentiert. In der weitgehend verdeckten Figur mit der Kerze (Hinweis auf die Kerzenweihe am Fest Mariä Lichtmess) im Hintergrund könnte man die Prophetin Hanna vermuten, während die komplett erneuerten Assistenzfiguren der linken Seite – Maria, Joseph und eine weitere Frau – keines der einschlägigen Accessoires für das mit der Darbringung verbundene Reinigungsopfer Marias (Taubenopfer) mit sich führen – auch dies im Unterschied zur Fassung in Chorfenster süd IX, wo gleich zwei Frauen jeweils ein Taubenpaar bereithalten.
Ornament: Wie 4a/b.

Foto Werkstatt G. van Treeck

5a–d ANBETUNG DER KÖNIGE

Fig. 172–174, 176, Abb. 133, 135

H./B.: 5a: 106/50–50,5, b: 105,5/49,4, c: 105/49,5, d: 106,5/49 cm.
Erhaltung: Abgesehen von zahlreichen alten Flickstücken, die insbesondere im Randbereich der Felder 5a und 5d zur Reparatur herangezogen wurden, sind es wiederum vier der fünf Köpfe, die im 19. Jh. erneuert oder gänzlich neu bemalt wurden. Lediglich der Kopf des jüngsten Königs im rechten äußeren Feld ist noch original, in der Gesichtszeichnung und -modellierung allerdings wie alle alten Teile sichtlich reduziert. Braune, rosa- und purpurviolette Gläser sowie das geätzte hellblaue Überfangglas zeigen rückseitig dichte Flächenkorrosion. Ein kleines gesprungenes Glasstück im Stiefelschaft des jüngsten Königs ist rückseitig doubliert.
Ikonographie, Komposition: Die über alle vier Felder ausgebreitete Komposition folgt einem weit verbreiteten Bildtypus, der nicht allein den Gegebenheiten in der Glasmalerei besonders entgegenkam, sondern ebenso jenen in der Bauplastik (wo die Ausdehnung der Szene in den Tympana oder die Verteilung der Figuren auf mehrere Pfeiler ein beliebtes Verfahren war)[665]: Maria thront mit dem Christkind auf dem Schoß auf der linken Seite und empfängt den von rechts kommenden Zug der Könige. Der älteste unter diesen kniet bereits vor dem Heiland, hat seine Krone abgelegt und überreicht zur Verehrung einen Goldpokal. Der nachfolgende König hat in der Bewegung innegehalten, wendet sich zurück zum dritten (ein altes Motiv) und weist zugleich nach vorn auf den imaginären Stern, der hier nur in einem marginalen Zwickel hinter dem Stall zu erahnen ist. Als dritter und letzter kommt der Mohrenkönig heran, modisch gekleidet im eng anliegenden Wams mit weiten Ärmeln und wie sein Vorgänger gestiefelt und gespornt, das Schwert an der Seite und in der erhobenen Hand ein goldenes Prunkgefäß als Geschenk. Der Nährvater Joseph entblößt sein Haupt zum Gruß der Weisen, und im Stall verfolgen Ochs und Esel neugierig das Geschehen.
Obwohl sich kein direktes Vorbild für die gedehnte Komposition benennen lässt, finden sich alle Motive in den Bildkünsten des Spätmittelalters vorgeprägt. Die Kenntnis druckgraphischer Blätter des Meisters E.S., Schongauers und anderer Monogrammisten ist sicher vorauszusetzen. Auch zeitgenössische Tafelmalereien oder die vorbildlichen Werke der Straßburger Werkstattgemeinschaft, etwa das Salzburger Klaner-Fenster (1480) oder das Ulmer Kramerfenster (1480/81)[666], mögen für dieses oder jenes Detail die Anregung geliefert haben.
Ornament, Technik: Im hellblauen Ärmel des knienden Königs aus dem Überfang geätztes Nelkendamastmuster A (Fig. 174)[667]. Der gelbe Mantel des Königs zeigt dasselbe Ornament (Muster X,70).

Foto Werkstatt G. van Treeck

6a ARCHITEKTURGESPRENGE (LINKER TEIL)

Fig. 173, 176, Abb. 133, 135

H. 106 cm, B. 50 cm.
Erhaltung: Bis auf zwei Ergänzungen des 19. Jh. originale Glassubstanz. Unter der Überglasung scheint noch vergleichsweise viel originale Bemalung erhalten zu sein.
Komposition: Baldachin mit seitlichen Fialen, dazwischen aus einer Mittelkonsole aufstrebende halbe gegenständige Bögen, die ihrerseits von Astwerk durchdrungen werden, das oberhalb in sich umwindenden Trieben mit krautigen Blättern und Blüten endet. Im unteren Bereich erkennt man hinter dem Baldachin noch Teile eines Holzdachs, womit die ursprüngliche Platzierung oberhalb der Stallruine der Geburt Christi erwiesen ist. Zusammen mit dem zugehörigen rechten Teil (heute in 6d), der ebenfalls ein Stalldach erkennen lässt, ergibt sich somit erst der ganze Baldachin.
Die einzelnen Architektur- und Astwerkelemente wurden allesamt dem Fundus der Straßburger Werkstattgemeinschaft entlehnt. Dennoch lässt sich nicht so leicht ein unmittelbares Vorbild im Œuvre der Straßburger Glasmaler benennen. KNAPPES

665 Vgl. den immer noch umfassendsten und großzügig illustrierten Überblick bei KEHRER 1908/09; s. auch SCHILLER, I, ³1981, S. 105–124.
666 CVMA ÖSTERREICH IV, 2007, Abb. 90; CVMA DEUTSCHLAND I,3, 1994, Abb. 57; FRANKL 1956, Abb. 125, 141.

Hinweis auf die entsprechende Disposition der Bekrönungen im Chorachsenfenster der Tübinger Stiftskirche (I, 6a/b) bzw. im Opferfenster ebenda (Chor nord II, 5a), beide 1477/78, trifft wohl grundsätzlich zu[668]. Auch die Schrägsicht auf nur zwei Seiten des Baldachins über der Marienkrönung in Peter Hemmels Klaner-Fenster in Stift Nonnberg in Salzburg (1480) besitzt dieselbe Anordnung der einzelnen Motive. Noch näher steht die Bekrönung der sitzenden Madonna eines Passionsfensters der Straßburger Magdalenenkirche von etwa 1478[669]. Tatsächlich aber handelt es sich im vorliegenden Fall um die auf zwei Scheiben gedehnte und in die Fläche geklappte Übernahme desselben Entwurfs, der wenig später auch den seitlichen Baldachinen des Jessefensters in St. Jakob in Nürnberg (Chor süd II, 10a/c) und ein drittes Mal – noch schlanker proportioniert – im Bamberger Fenster in St. Sebald, jeweils auf einem einzigen Feld, zugrunde gelegt wurde (vgl. Fig. 144). Von dort aus lässt sich rückwirkend auch das direktere Straßburger Vorbild benennen: nämlich der von Becksmann der Fensterstiftung des Georg Megenzer von 1478 zugeordnete Baldachin der Tübinger Stiftskirche (heute Chor nord II, 5c), der in allen Belangen vorzüglich mit den fraglichen Auszügen des Jessefensters und des Bamberger Fensters übereinstimmt[670].
Ornament: Hintergrunddamast A (Muster X,70).

Foto Werkstatt G. van Treeck

6b HL. JOSEPH (TEIL DER GEBURT CHRISTI)

Fig. 173, 176, Abb. 133, 135

H. 106 cm, B. 51 cm.
Erhaltung: Wenige Ergänzungen des 19. Jh. betreffen den Kopf Josephs und einige Teile im Bodenbereich. Zehn kleine gesprungene Gläser wurden rückseitig doubliert. Bemalung stark reduziert.
Ikonographie, Komposition: Die erhaltene Scheibe zeigt den rechten Teil einer Geburt Christi inmitten der Stallruine, deren steinernen Relikten am linken Rand mit raffiniert changierendem Hafenmischglas die Anmutung von Marmor verliehen wird. Dieses Symbol des Verfalls der alten Welt bezieht sich auf die messianische Prophetie vom Wiederaufrichten der zerfallenen Hütte Davids (nach Am 9,11), denn aus dem Haus Davids sollte der Erlöser kommen (Is 7,14)[671].
Die kniende Gestalt des Nährvaters Joseph, der das nächtliche Ereignis mit einer Kerze erleuchtet und die Hand schützend vor die Flamme hält, ähnelt jener auf dem kleinen E.S.-Stich L. 21, während die Stallruine mit der gemauerten Rückwand und dem ehemals oben abschließenden, frontal gestellten, hölzernen Satteldach sich eher den größeren E.S.-Stich L. 23 zum Vorbild genommen hat. In jedem Fall wurde die Szenerie ehemals im rechten Feld durch Maria und das Christuskind komplettiert, mutmaßlich, wie in der überwiegenden Mehrzahl zeitgenössischer Beispiele, in Gestalt einer Anbetung des am Boden liegenden Kindes nach der Schilderung der franziskanischen *Meditationes vitae Christi* oder mit Strahlenkranz gemäß den

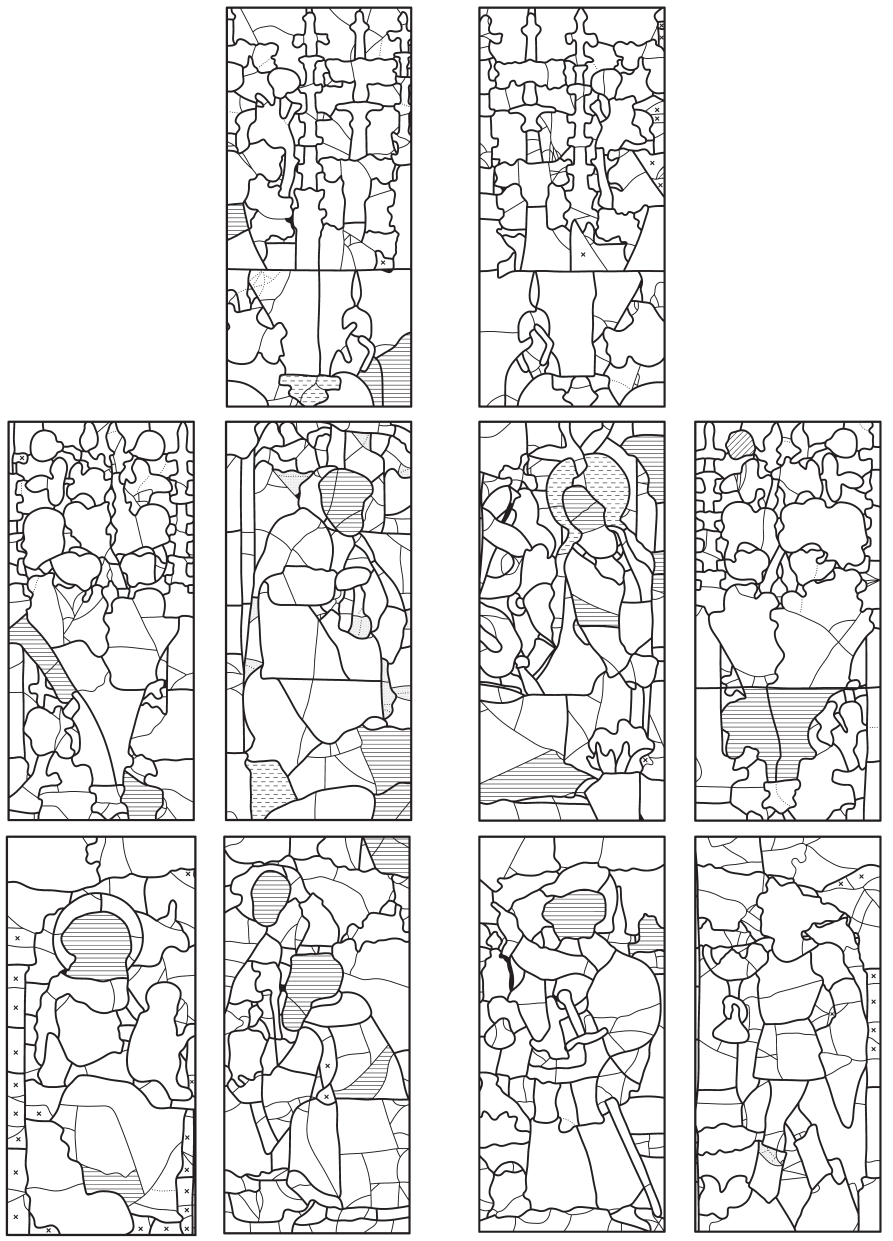


Fig. 176. ES Chor s VII, 5–7a–d. M 1:20

Visionen der Hl. Birgitta von Schweden[672]. Im Hintergrund des Stalls verkündet ein Engel den Hirten auf dem Felde die Nachricht von der Geburt des Erlösers.
Technik: Der gezielte Einsatz von Hafenmischgläsern zur Kennzeichnung der bestimmten Stofflichkeit des Marmors ist in der Straßburger Glasmalerei mehrfach vorexerziert und dürfte Veit Hirsvogel im Rahmen seiner Gesellenzeit in der Werkstattgemeinschaft um Peter Hemmel bekannt geworden sein.

Foto Werkstatt G. van Treeck

6c MARIA (RECHTER TEIL DER VERKÜNDIGUNG)

Fig. 173, 176, Abb. 133, 135

H. 106 cm, B. 50–50,5 cm.
Inschrift: Auf dem ondulierenden Spruchband des Engels in gotischer Minuskel die Worte der Verkündigung: *ave / . gratia / plena / DHS / Te / cum* (Lc 1,28).
Erhaltung: Vereinzelt größere Ergänzungen in der Architektur, im Mantel und im Gesicht der Jungfrau Maria (die craquelier-

667 Vgl. hierzu auch Hartmut Scholz u.a., Beobachtungen zur Ätztechnik an Überfanggläsern des 15. Jahrhunderts, in: Corpus Vitrearum NewsLetter 46, 1999, S. 19–23, hier S. 20, Abb. 8.
668 Knappe 1961, S. 32; vgl. Frankl 1956, Abb. 79, 96, 102; s. auch CVMA Deutschland I,2, 1986, Abb. 360.
669 Frankl 1956, Abb. 74 und 126.
670 CVMA Deutschland I,2, 1986, Abb. 424.
671 Vgl. Schiller, I, ³1981, S. 92f.
672 Ebenda S. 86–94.

ten Gelbgläser von Nimbus und Haaren sind möglicherweise ebenfalls im 19. Jh. erneuert worden; vgl. nochmals Feld 3d)[673]. Die Bemalung der originalen Gläser ist unter der Überglasung noch vergleichsweise umfangreich und gut lesbar erhalten geblieben, gleichwohl stark reduziert.
Ikonographie, Komposition: Soweit die fragmentierte Darstellung ein Urteil erlaubt, folgt auch die Verkündigung einem geläufigen ikonographischen Bildtyp. Maria kniet abgewandt nach rechts in demutsvoller Überraschung an einem fast verdeckten Betpult, das Stundenbuch geschlossen vor sich und über ihrem Haupt die Taube des Heiligen Geistes als Sinnbild der göttlichen Empfängnis. Der heute verlorene Verkündigungsengel Gabriel, dessen Botschaft in Gestalt des verschlungenen Spruchbands am Szepter von links ins Feld hereinragt, trat ehedem von hinten an sie heran, möglicherweise wie in der kleinen Verkündigung Schongauers (L. 1) oder in der entsprechenden Redaktion im Salzburger Klaner-Fenster, wo anstelle der Lilie ebenfalls ein Topf mit Maiglöckchen zur Darstellung gelangte[674]. Die kaum erkennbare Bank und das Kissen hinter Maria galten der Beschreibung wohnlicher Behaglichkeit. Maiglöckchen treten gelegentlich als Symbol für Demut und Bescheidenheit Marias an die Stelle der Lilie.

Foto Werkstatt G. van Treeck

6d ARCHITEKTURGESPRENGE (RECHTER TEIL)
Fig. 173, 176, Abb. 133, 135

H. 106 cm, B. 49,5 cm.
Erhaltung: Im unteren Bereich eine großflächige Ergänzung des 19. Jh., im Auszug oben zudem eine neutrale Reparatur Frenzels. Bemalung massiv geschädigt.
Komposition, Ornament: Pendant zu 6a und mit diesem verbunden der ehemalige Baldachin über der Geburtsszene.

Foto Werkstatt G. van Treeck

7b/c ARCHITEKTURBERÖNUNG
Fig. 173, 176, Abb. 133, 135

H. jeweils 106 cm, B. 49,5 bzw. 50 cm.
Erhaltung: Geringfügig, meist mit alten Flickstücken ergänzt. Die Bemalung des linken Feldes ist in größerem Umfang verloren, die des rechten noch vergleichsweise gut ablesbar.
Komposition: Die beiden spiegelbildlich zusammengesetzten Felder ergeben das Bild eines dreiseitig gebrochenen Baldachins mit an den Kanten vorgestellten Fialen, dazwischen jeweils steile Kielbögen mit abschließenden Kreuzblumen. Nur der frontale Kielbogen wird in der Laibung von Blütenranken durchbrochen und nach oben hin einschwingend begleitet.
Ein direktes Vorbild aus der Straßburger Werkstattgemeinschaft lässt sich nicht benennen; am nächsten verwandt ist aber die 13. Zeile im Ulmer Kramerfenster sowie eine entsprechende, heute verlorene Bekrönung über der Heimsuchung der Straßburger Magdalenenkirche, wo in größerem Maße nach denselben Kartons gearbeitet wurde[675]. Überraschender als die Bezüge zum Werk der Meister um Peter Hemmel sind die nahezu wörtlichen Übereinstimmungen in den geschnitzten Baldachinen im Schrein des Zwickauer Hochaltars, der schon 1479 in kooperativer Zusammenarbeit mit Wolgemut als Unternehmer von einem oberrheinisch geschulten (Nürnberger?) Bildschnitzer geschaffen wurde[676]: Mit Ausnahme der beiden einschwingenden Blütenranken im Volckamer-Fenster, die in den Zwickauer Baldachinen durch einwärts gebogene Fialen ersetzt wurden, sind Elemente und Aufbau hier und dort identisch. Im Übrigen kennt der Zwickauer Schnitzer auch entsprechende Blütenranken, verwendet diese aber separat zur Betonung der trennenden Achse in den Flügelreliefs. Eine zusätzliche Inspiration der Glasmaler durch diese modernsten filigranen Gebilde, die kurz zuvor am Ort entstanden waren, ist nicht von der Hand zu weisen; als Anknüpfungspunkt des formalen Austauschs muss einmal mehr die Werkstatt Wolgemuts genannt werden.
Ornament: Im Hintergrund der Nelkendamast A (Muster X,70).

Foto Werkstatt G. van Treeck

8b RUNDWAPPEN VOLCKAMER Abb. 136

H. 43,5 cm, B. 44 cm.
Erhaltung: Am Rand minimal ergänzt; wenige geklebte Sprünge; fleckige Gesamterscheinung.
Ikonographie, Komposition: Rundwappen Volckamer: von Silber und Blau geteilt, oben ein oberhalbes rotes Rad mit drei Speichen, unten eine silberne Lilie. Das Wappen wird von einem gelben Strahlenkranz gerahmt.
Im Verein mit dem zugehörigen Rundwappen Spörlin/Schürstab in 8c ist das Rundwappen auf den Ratsherrn Berthold Volckamer (1397–1451), den Vater des Fensterstifters Peter III., zu beziehen. Berthold war ein Vertrauter König Sigismunds, der ihm 1433, im Jahr seines ersten Ratsgangs, das Recht verlieh, eine goldene Krone über dem Familienwappen zu führen. Berthold amtierte 1433–1441 als jüngerer Bürgermeister, seit 1442 als älterer Bürgermeister, rückte 1447 in den Kreis der sieben Älteren Herrn (septemvir) und bekam bei Ausbruch des Ersten Markgrafenkriegs 1449 als zweiter von fünf Kriegsherrn an der Spitze der Reichsstädtischen die oberste Kommandogewalt übertragen[677].
Man darf vermuten, dass ehedem auch Hartwig III. Volckamer († 1467), der Vater des zweiten Fensterstifters, Paul I., mit seinem Rundwappen und dem seiner Gemahlin Hedwig Tucher im Fenster vertreten gewesen war[678].
Technik, Stil, Datierung: Nichts spricht gegen die originäre Zugehörigkeit der beiden Rundwappen zur Fenstererneuerung (vgl. hierzu 8c).

Foto Werkstatt G. van Treeck

8c RUNDWAPPENALLIANZ SPÖRLIN/SCHÜRSTAB
Abb. 137

H. 41 cm, B. 44 cm.
Erhaltung: Vollständig alte Glassubstanz; wenige geklebte Sprünge.
Ikonographie, Komposition: Der quadrierte Schild zeigt in 1 und 4 das Wappen Spörlin, in 2 und 3 das Wappen Schürstab

673 Wie dort verzeichnet die Zustandsdokumentation der Werkstatt van Treeck aus dem Jahr 1991 die betreffenden Gläser nicht als Ergänzungen, sondern nur das Craquelé.
674 CVMA Österreich IV, 2007, Abb. 83.
675 Frankl 1956, Abb. 141, 144.
676 Der 1479 datierte Zwickauer Altar ist als Auftragswerk urkundlich für Wolgemut gesichert, von dem aber naturgemäß nur die Flügelgemälde stammen. Die reichen geschnitzten Anteile wurden – wie üblich bei größeren Aufträgen – an einen selbständigen Meister weiterverdingt. Vgl. die grundlegenden Ausführungen zum Zwickauer Altar bei Stafski 1968, hier besonders Abb. 3, 10, 11.
677 Biedermann 1748, Tab. 532; Fleischmann 2008, II, S. 1046–1048.
678 Biedermann 1748, Tab. 533.B.
679 Biedermann 1748, Tab. 532; Fleischmann 2008, II, S. 1046.

(wie 2d). Das Wappen wird von einem gelben Strahlenkranz gerahmt. Der Schild vereinigt die Wappen der beiden Ehefrauen Berthold Volckamers (1397–1451): 1. Elisabeth geb. Spörlin (ꝏ 1423, † 1428), Tochter des Ratsherrn Hans Spörlin aus Rothenburg; 2. Barbara geb. Schürstab (ꝏ 1429, † 1472)[679].

Technik, Stil, Datierung: Die technische Ausführung und insbesondere der Gesichtstypus mit den maskenhaften Zügen sind typische Kennzeichen der frühen, an der Straßburger Glasmalerei geschulten Werkstattproduktion Veit Hirsvogels d.Ä. Es besteht daher kein Grund, an der Zugehörigkeit der Rundwappen zur Fensterneustiftung der Familie zu zweifeln.

Foto Werkstatt G. van Treeck

CHORFENSTER SÜD VIII (IMHOFF-FENSTER)

Fig. 31, 177, Abb. 147–149

Gemäß den Gepflogenheiten des Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland hinsichtlich der oberen Zeitgrenze der Bearbeitung werden alle Glasmalereien, die nach 1550 entstanden sind – und hierzu zählt auch das Imhoff-Fenster von 1601 (mit nachträglich eingesetzten Wappenallianzen von 1641) – nicht mehr mit einem ausführlichen Scheibenkatalog behandelt. Aufgrund seiner Bedeutung wird das Fenster aber in einer summarischen Zusammenfassung der wesentlichen Informationen zur Geschichte der Verglasung, zur Ikonographie und künstlerischen Verortung, mit einer vorangestellten kommentierten Bibliographie, an seinem gegenwärtigen Fensterplatz SÜD VIII, oberhalb der Kramer-Empore (diese heute durch die Orgel verdeckt), vorgestellt.

Gesamtaufnahme: CVMA RT 06/051; Einzelaufnahmen: Werkstatt G. van Treeck, München

Bibliographie: Carbach 1733, S. 8 (überliefert das Fenster noch an seinem angestammten Platz in N VIII, oberhalb der Pfinzing-Empore); Würfel 1766, S. 23 (wie Carbach); Mayer 1831, S. 37 (sieht das Fenster schon am neuen Standort in S VIII; »enthält blos Wappen dieser und der mit ihr verwandten Familien, oben Glaube und Liebe«); Oidtmann 1907, S. 44f. (erwähnt die ursprüngliche Platzierung auf der Nordseite, »wo sich noch das Maßwerk befindet«; gibt eine kurze Beschreibung der Komposition); Rée 1907, S. 205 (datiert das ganze Fenster 1641); Schinnerer 1909/10, S. 338 (»das Glasgemälde ist herabgesunken zu einem nebensächlichen, rein ornamentalen Glied, das nichts mehr ist als ein hübscher Rahmen der Fensterfläche«; nennt als Vorbild für die übergreifende Bildarchitektur Maximilian- und Markgrafenfenster); Hoffmann 1912, S. 178, 187 (gibt die Daten 1601 und 1641 auf den unteren Wappen und vermutet als Urheber des Fensters Jakob Sprüngli oder Christoph Maurer; im Übrigen wie Oidtmann); Kurzinventar 1961 bzw. ²1977/82, S. 140 bzw. S. 144 (Auflistung der einzelnen Scheiben); Stromer 1979, S. 91f. (nennt die starke wirtschaftliche Stellung der Imhoff am Vorabend des 30jährigen Kriegs als Grund für die Neustiftung des Fensters mit Symbolen der Familie und den Allegorien von Fides und Caritas; vermutet einen Vorgänger aus der Gründungszeit des Chorbaus); Dehio Franken 1979, S. 601, bzw. ²1999, S. 737 (knappe Charakterisierung von Aufbau und Inhalt); Frenzel 1988, S. 99–105 (erste eingehende Würdigung des Fensters mit ausführlicher Beschreibung des Aufbaus, missversteht jedoch die Darstellung der Caritas als Maria mit Kind und sieht darin einen möglichen Bezug auf ein mariologisches Bildprogramm des Vorgängerfensters; gibt den Hinweis auf anhaltende Kontakte Sprünglis nach Nürnberg, insbesondere zu Paulus Praun, die bei der Auftragsvergabe nützlich gewesen sein dürften; verweist des Weiteren auf das vorbildliche Kupferstichwerk Wendel Dietterlins, aus dem Sprüngli schöpfte); Frenzel 1989, S. 249–260 (entspricht Frenzel 1988); Frieder Ryser, Verzauberte Bilder. Die Kunst der Malerei hinter Glas, München 1991, S. 102 (Erwähnung); Yves Jolidon, Die Zürcher Hinterglasmalerei in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in: Farbige Kostbarkeiten aus Glas. Kabinettstücke der Zürcher Hinterglasmalerei 1600–1650, Kat. Ausst. München/Zürich 1999, S. 49–74, hier S. 51 (Erwähnung als Beispiel monumentaler Glasmalereien aus der Werkstatt Sprünglis); Scholz 2004 und ²2009, S. 28 (knappe Angaben zur Neustiftung im Anschluss an Frenzel 1989); Weilandt 2007, S. 126, 687f. (vermutet in Nikolaus Imhoff, dem ersten Ratsmitglied der Familie, und seinen Brüdern Konrad und Balthasar die Erststifter des Imhoff-Fensters, das demzufolge bald nach 1403, dem Jahr der Aufnahme in den Rat, entstanden sein dürfte; folgt Frenzel hinsichtlich der irrtümlichen Identifikation der Caritasfigur mit Maria); Scholz 2007, S. 64f. (im Wesentlichen wie 2004, mit Hinweis auf die Gedächtniswappen der ersten Stifter); Fleischmann 2008, II, S. 602 (notiert ohne Beleg, dass Nikolaus Imhoff vom Rat die Erlaubnis bekam, 1403 ein Fenster im nördlichen Langhaus von St. Sebald aufzurichten).



In den Jahren 1599–1601 wurde das Imhoff-Fenster anstelle eines schadhaften Vorgängers aus der Zeit um 1400 in der Werkstatt des Zürcher Glasmalers und Amelierers Hans Jakob Sprüngli (um 1559–1637) völlig neu geschaffen. Dessen Signatur – ein eingestelltes *I* in *S* – mit Jahrzahl *1601* befindet sich auf einer Wappenrundscheibe in 5b (Fig. 177). Laut Glaser-Rechnungen im Imhoff-Archiv beliefen sich die Kosten der Neustiftung auf rund 170 Gulden (vgl. Reg. Nr. 27). Seinen angestammten Platz besaß das Fenster bis ins 19. Jahrhundert hinein im Wandfeld NORD VIII direkt gegenüber, oberhalb der Pfinzing-Empore. Da im Zuge einer Aufstockung der benachbarten Nordsakristei die unteren Fensterzeilen zugemauert wurden, wechselte es den Fensterplatz mit dem bis dato gegenüber in SÜD VIII stehenden Grundherr-Fenster, das bereits um 1500 – wie sämtliche Fenster der Erstverglasung des Ostchores – auf etwa halbe Höhe komprimiert worden war[680]. Allein die Maßwerkverglasung, »zwei Engel mit Blasinstrumenten in Wolken, darüber das Imhoffsche Wappen«, verblieben im Fenster NORD VIII, wo sie noch bis zum Zweiten Weltkrieg zu sehen waren[681]. Über das Bildprogramm des ersetzten mittelalterlichen Fensters ist leider nichts bekannt (vgl. Anm. 684). Reste davon könnten indessen in wenigen Szenen der Passion Christi in der untersten Zeile des Depotfensters nord IX erhalten geblieben sein, deren Stilbild auf eine Entstehung erst zu Anfang des 15. Jahrhunderts hindeutet. Dieses späte Datum im Rahmen der ersten Chorverglasung würde sich durch den Umstand erklären lassen, dass die Familie mit Nikolaus I. Imhoff erstmals 1403 im Rat der Stadt vertreten war[682]. Überdies dürften die Anschlussarbeiten zwischen dem neuen Hallenchor und dem basilikalen Langhaus an dieser Stelle des ehemaligen Querhauses offenbar noch eine Zeitlang nach der Chorweihe von 1379 in Anspruch genommen haben[683]. Gedächtniswappen für die ersten Fensterstifter, Hans II. Imhoff († 1389) und seine drei Söhne, den Ratsherrn Nikolaus († 1415), Konrad und Balthasar, befinden sich am Sockel in der 2. Zeile (heute durch die Orgel verdeckt).

Der kolossale, reich dekorierte Architekturrahmen nimmt formal Bezug auf das geniale Vorbild Dürers im Pfinzing-Fenster, verleiht der eigenen Schöpfung aber durch die zentrale Darstellung zahlreicher Imhoff'scher Wappenallianzen, teils als Rechteckwappen auf eingefügten Zwischengeschossen, teils als Rundwappen inmitten einer einfachen Butzenumgebung, einen deutlich stärkeren Zug ins Dekorative. Besonders herausgehoben sind die Personifikationen der christlichen Tugenden Fides (Glaube) und Caritas (Liebe), die als monumentale Frauengestalten über den seitlichen Kreuzpfeilern erscheinen. Fides wird traditionell durch die Attribute Kelch und Kreuz, Caritas durch die Begleitung zweier Kinder gekennzeichnet[684]. Die Darstellung der Tugenden in wechselnder Auswahl und Zusammenstellung zählte im 16. Jahrhundert zu den beliebtesten Rahmenmotiven besonders der Schweizer Glasmalerei und war ebenso in zahlreichen Scheibenrissen, wie dem hier als beliebigem Beispiel zum Vergleich abgebildeten des Schaffhauser Glasmalers Daniel Lindtmayer d.J. (Fig. 178)[685], bzw. in druckgraphischen Vorbildern etwa bei Sebald Beham, Virgil Solis, Jost Amman, Hendrick Goltzius u.a. – greifbar. Unmittelbare Anregungen für die überreiche Dekoration der monumentalen Renaissancearchitektur schöpfte Sprüngli zudem aus der brandaktuellen zweiten Auflage von Wendel Dietterlins *Architectura von Austheilung, Symmetrie und Proportion der Säulen*, die soeben im Jahr 1598 in Nürnberg erschienen war[686]. Sprüngli hatte den Auftrag offenkundig während seines Aufenthalts in der

Fig. 177. Imhoff-Fenster, Chor SÜD VIII, 2–11 und Maßwerkspitze (Montage). Werkstatt Jakob Sprüngli, Zürich, 1601.

Reichsstadt erhalten, der für das Jahr 1598 verbürgt ist[687]. Noch während der Arbeiten am Imhoff-Fenster oder in unmittelbarem Anschluss daran übernahm er auch den Auftrag für die »Verneuung« des südlichen, von Propst Dr. Lorenz Tucher gestifteten Fensters von 1481 im Chor von St. Lorenz[688].

Die dominante Wiedergabe der Wappen als dem eigentlichen Darstellungsinhalt verrät einerseits die Anlehnung an die prominenten Fensterstiftungen des Kaisers und der Markgrafen im Chorschluss. Andererseits bietet die Kombination der heraldischen, architektonischen und dekorativen Elemente nichts anderes als eine ins Monumentale gesteigerte »Schweizerscheibe«. Nachstehend eine Auflistung der dargestellten Allianzwappen, die das weit verzweigte Geschlecht der Imhoff repräsentieren[689]: 1b und 1c enthalten nachträglich eingefügte Rundwappen von 1641, mutmaßlich identisch mit jenen von Carbach in der Dominikanerkirche, im Fenster bei der Orgel, überlieferten Rundwappen[690]: Imhoff/Pfinzing mit Inschrift *G.I.H. 1641* (Georg Imhoff, † 1659); Imhoff/Harsdörffer mit Inschrift: *M.I.H. 1641* (Michael Imhoff, † 1668). – 2a–d: Rechteckwappen zum Gedächtnis der Erststifter des Imhoff-Fensters: Hans II. Imhoff und seine drei Söhne Nikolaus, Konrad und Balthasar: 2a: Imhoff/Imhoff-Stromer mit Inschrift *1601* (Nikolaus I. Imhoff, † 1415); 2b: Imhoff/Groß (Hans II. Imhoff, † 1389); 2c: Imhoff/Pfinzing-Schürstab (Konrad I. Imhoff, † 1396); 2d: Imhoff/Schröder (Balthasar Imhoff). – 3b: Rundwappen Imhoff/Tetzel (Willibald II. Imhoff, † 1595); 3c: Rundwappen Imhoff/Behaim (Jakob II. Imhoff, † 1609). – 4b: Rundwappen Imhoff/Tucher (Hans-Jakob Imhoff, † 1615); 4c: Rundwappen Imhoff/Rieter (Philipp Imhoff, † 1627). – 5b: Rundwappen Imhoff/Schnitter-Albortinelli-Rieter mit Jahrzahl *1601* und Signatur *IS* (Karl Imhoff, † 1619); 5c: Rundwappen Imhoff/Paumgartner-Schmidtmayer (Hans VII. Imhoff, † 1629). – 6b: Rundwappen Imhoff/Muffel (Jeremias I. Imhoff, † 1632); 6c: Rundwappen Imhoff/Gienger (Johannes Imhoff, † 1615). – 7b: Rundwappen Imhoff/Imhoff (Wilhelm I. Imhoff, † 1630); 7c: Rundwappen Imhoff/Rehlinger (Andreas III. Imhoff, † 1637). – 8b: Rechteckwappen Imhoff mit Beischild Harsdörffer (Willibald I. Imhoff, † 1580); 8c: Rechteckwappen Imhoff mit Beischild Geuder (Johannes Imhoff, † 1576). – 9b: Rechteckwappen Imhoff/Schmidtmayer-Römer-Manlich (Andreas II. Imhoff, † 1597); 9c: Rechteckwappen Imhoff/Schmidtmayer (Jakob I. Imhoff, † 1599).

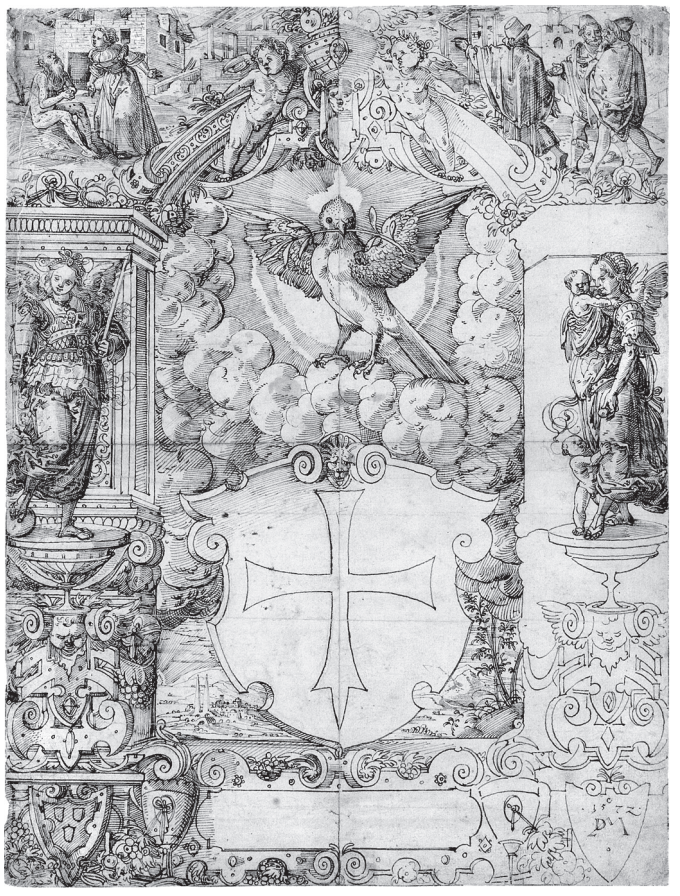


Fig. 178. Scheibenriss mit dem Wappen des Schaffhauser Heilig-Geist-Spitals, flankiert von den Personifikationen von Fides und Caritas. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. XI 101. Daniel Lindtmayer d.J., 1572.

680 Vgl. Frenzel 1989, Anm. 22

681 Hoffmann 1912, S. 180. Die Maßwerkscheiben waren im Zuge der Kriegsbergung offenbar nicht ausgebaut worden und wurden zerstört. Eine Vorstellung vermittelt eine Nachzeichnung des Fensters (GNM, Imhoff-Archiv, Teil II, Nr. 9, Tab. 7); auf weiteren Nachzeichnungen des 18. und 19. Jh. fehlt das alte Maßwerk; vgl. Frenzel 1989, Anm. 22.

682 Weilandt 2007, S. 687f.

683 Darauf könnten auch die nach der Schlussweihe von 1379 erfolgten, in den Salbüchern für die Jahre 1382, 1397 und 1405 belegten Zahlungen an den Bau hinweisen; Marx 1984, S. 42f.

684 Falsch ist dagegen die Deutung der Figuren als Barbara und Maria bei Frenzel 1988, S. 101, bzw. 1989, S. 250, und der darauf fußende Rückschluss auf ein mariologisches Programm des ersten Imhoff-Fensters, was noch bei Weilandt 2007, S. 687f., fortgeschrieben wird.

685 Vgl. Ariane Mensger, Die Scheibenrisse der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Köln/Weimar/Wien 2012, I, S. 119f., Nr. 148; dort auch zahlreiche weitere Beispiele.

686 Hierzu ausführlich Frenzel 1989, S. 254–258; vgl. auch die vollständige Edition der »Architectura«, hrsg. von Adolph K. Placzek, The Fantastic Engravings of Wendel Dietterlin, New York 1968.

687 Vgl. Meyer 1884, S. 229.

688 Frenzel 1988, S. 91–96, bzw. 1989, S. 246–249.

689 Vgl. hierzu stets die genealogischen Nachweise bei Biedermann 1748, in der Abfolge der Genannten: Tab. 258, 267, 212, 213, 215, 214, 236, 245, 266, 237.A, 237.B, 238, 261, 267, 248, 255, 236, 266, 247, 244; eine entsprechende Auflistung auf dieser Grundlage bereits bei Frenzel 1988, Anm. 22, bzw. 1989, Anm. 27–29. Vgl. auch Fleischmann 2008, II, besonders S. 602f., 615–619, mit weiteren Nachweisen und Stammtafel. Einen Einblick in die Imhoff'sche Handelsgesellschaft der fraglichen Zeit gibt Gerhard Seibold, Die Imhoffsche Handelsgesellschaft in den Jahren 1579–1635, in: MVGN 64, 1977, S. 201–214.

690 Carbach 1733, S. 117.



Fig. 179. Nürnberg, St. Sebald. Blick in das Langhaus nach Nordwesten mit den Fensterplätzen nord X (ehem. Nützel-Fenster) und nord XI (Holzschuher-Fenster) im Seitenschiff.

3. DIE FARBFENSTER IM LANGHAUS

Gegenwärtiger Bestand: Die wenigen Relikte der mittelalterlichen Langhausverglasung sind wie folgt verteilt: Sieben Felder im Fenster der Holzschuher (nord XI), sechs in dem der Haller (nord XII), zwei in dem der Pömer (süd XIII), sowie zwei stark beschädigte Rechteckwappen im ehemaligen Rieter-Fenster (süd XI).
Sieben im frühen 19. Jahrhundert abgewanderte Scheiben aus den Langhausfenstern der Holzschuher (nord XI) und der Haller (nord XII) befinden sich heute in verschiedenen Fenstern der Frauenkirche eingesetzt, werden jedoch den Richtlinien des CVMA folgend ebenfalls an ihrem ursprünglichen Standort behandelt. Entsprechendes gilt für Restscheiben aus dem ehemaligen Rieter-Fenster (ehem. Lhs. süd XI) und dem Fürer-Fenster von 1505 (ehem. Lhs. süd XIV), die sich heute im Besitz des Germanischen Nationalmuseums bzw. in einem Chorfenster in St. Lorenz befinden. In einem Anhang werden ferner sämtliche durch die Bildüberlieferung des 18. Jahrhunderts überlieferten, heute verlorenen bzw. mit unbekanntem Verbleib Langhausfenster erfasst.

LANGHAUSFENSTER nord XI (HOLZSCHUHER-FENSTER) Fig. 180–186, 188–195, Abb. 162–166, 196–202

Vierbahniges Fenster von sechs Zeilen einschließlich Kopfscheiben, gruppiert zu zweimal zwei Lanzetten. Maßwerkbekrönung mit zwei großen Maßwerkkreisen über den Doppellanzetten und einer zentralen stehenden Fischblase. Das Fenster umfasst 20 Rechteckfelder, vier spitzbogig geschlossene hohe Kopfscheiben, drei große Maßwerkfelder, zwei kleinere Dreipässe und sechs Zwickel. Heute enthalten nur noch die dritte Zeile und die drei großen Maßwerkfelder mittelalterliche Glasmalerei.

Gesamtaufnahme: CVMA RT 06/054

Bibliographie: Carbach 1733, S. 8 (Erwähnung); Gatterer 1755, Taf. VII (zeigt den Zustand des Fensters Mitte des 18. Jh.); Würfel 1766, S. 23 (Erwähnung nach Carbach); Mayer 1831, S. 35, i) (verzeichnet nur noch zwei Wappen zwischen den Hll. Petrus und Sebaldus und die Verkündigung im Maßwerk; verweist auf die Bildüberlieferung bei Gatterer); Schinnerer 1908, S. 7f. (vergleicht den noch im Fenster vorhandenen Scheibenbestand mit dem von Gatterer überlieferten und gibt den Hinweis, dass fünf der Holzschuher-Wappen der beiden untersten Fensterzeilen sich jetzt in der Frauenkirche befänden); Hoffmann 1912, S. 178 (überliefert im Fenster die Hll. Sebald und Petrus, dazwischen zwei Holzschuher-Wappen, im Maßwerk die Verkündigung und den Engel mit Holzschuher-Wappen; vermutet gleichzeitige Entstehung 1503 für alle Scheiben); Kurzinventar 1961, S. 141, bzw. [2]1977/82, S. 145 (Auflistung der Scheiben mit Datierung der unzugehörigen Stifterscheiben um 1450 und der Maßwerkverglasung um 1480); Frenzel 1968, Abb. 43 (datiert den Hl. Petrus ohne Hinweis auf Herkunft und Angabe von Gründen jedenfalls zu früh 1476); Ulrich 1979, S. 173 (charakterisiert die Scheiben als »ausgesprochen eklektizistischen Wolgemut-Stil«); Weiss 1984, S. 99 (gibt die Inschrift); Scholz 1991, S. 303f., 307 (ausführliche Diskussion von Stil und Zeichentechnik am Beispiel des Hl. Petrus, der u.a. mit einer Nürnberger Grisaillescheibe des Hl. Christophorus, ehem. Berlin, KGM, in Verbindung gebracht wird, die im Katalog dem Glasmaler Martin Krinaberger zugeschrieben wird); Weilandt 2007, S. 114–117 (erläutert am Beispiel des Holzschuher-Fensters die Prinzipien der Fenstervergabe, Stiftungsrecht, Wahl der Plätze beim Begräbnis oder in der Nähe, die permanente Pflege durch die Nachkommen usw.; identifiziert die in den Wappen repräsentierten Glieder des Geschlechts und schließt auf eine Erststiftung des Fensters vor 1371, dem Todesjahr des mutmaßlichen Stifters Berthold Holzschuher; nimmt an, dass die 1503 erteilte Wappenverbesserung für Wolf Holzschuher die Änderungen am Familienfenster veranlasst habe); Scholz 2007, S. 73f. (entgegnet, dass die Wappen stilkritisch keineswegs vor 1520/30 datiert werden könnten, vermutet jedoch eine Entstehung noch vor dem Tod Wolfs im Jahr 1547); Fleischmann 2008, II, S. 578 (sieht wie Weilandt in dem 1503 erfolgten Ritterschlag Wolf Holzschuhers und der damit verbundenen Wappenvermehrung den direkten Anlass für die Restaurierung des Fensters in St. Sebald).

Gegenwärtiger Bestand: Am alten Fensterplatz der Holzschuher im nördlichen Seitenschiff (Lhs. nord XI) sind nur noch wenige Felder mit Glasmalerei erhalten geblieben:

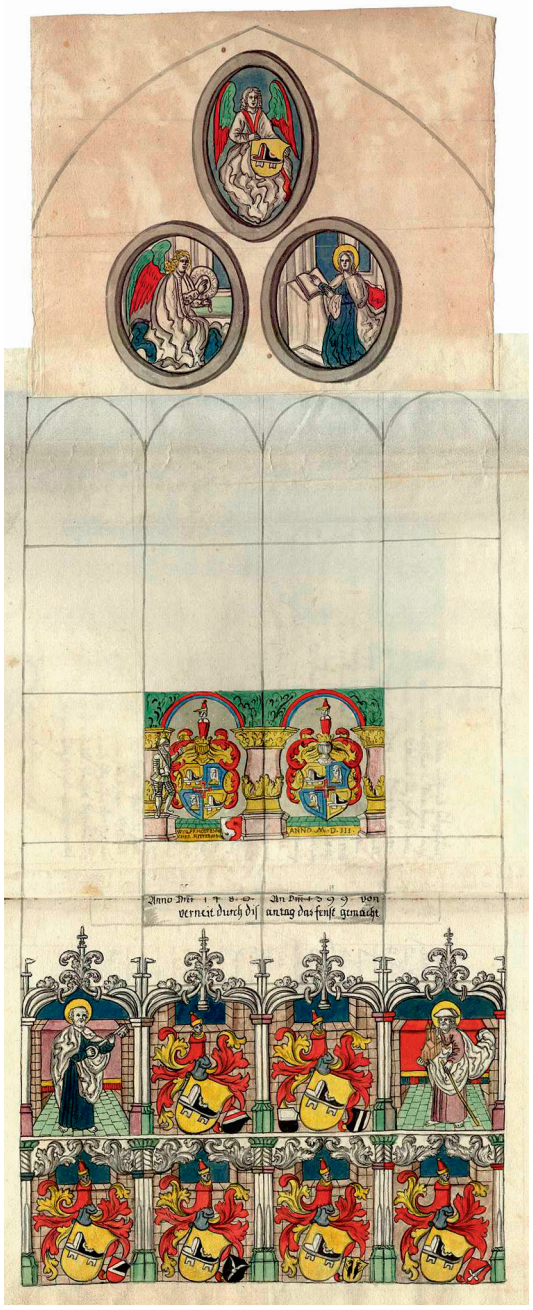


Fig. 180. Abzeichnung des Holzschuher-Fensters vor 1748. Nürnberg, GNM, Hs. 28883.

1. Der Engel mit dem Wappen der Familie im Maßwerkscheitel und die flankierende Darstellung der Verkündigung, die um 1480 einer ersten Renovierung der Farbverglasung angehören, sitzen noch an ihrem angestammten Platz (Fig. 185f., 188, Abb. 162).
2. Die beiden Wappen der 3. Zeile (3c und d), die sich auf Wolf Holzschuher beziehen und das Datum 1503 (das Jahr der Wappenverbesserung) tragen, gehören dagegen einer dritten Stiftungsphase an und können aufgrund ihrer zeittypischen Rahmenarchitektur und der Verwendung von Schmelzfarben kaum weit vor 1550 entstanden sein (Fig. 183f., Abb. 165f.).
3. Zwei Rechteckscheiben mit den Hll. Petrus und Sebaldus von 1480 gelangten nach der Kriegsbergung in den Chorobergaden von St. Lorenz (H I, 2b/c; Fig. 189f., Abb. 196, 199).
4. Fünf zugehörige Rechteckfelder mit Holzschuher-Wappen aus einer früheren Renovierungsphase (1480 oder 1503) waren bereits im 19. Jahrhundert in die Frauenkirche transferiert worden und sitzen dort heute auf zwei Fenster verteilt (I, 1b; nord VI, 1a, 3a–c; Fig. 191–195, Abb. 183f., 200–202).
5. Die Stifterbilder mit Gliedern der Familie Grundherr (3a und b) aus der Zeit um 1450 schließlich stammen aus einem völlig anderen Stiftungszusammenhang. Die Scheiben, die im 18. Jahrhundert noch vorübergehend im Grundherr-Fenster (Chor SÜD VIII) abgestellt waren, wurden erst in jüngerer Zeit an diese Stelle versetzt (Fig. 181f., Abb. 163f.).

Geschichte der Verglasung, Erhaltung: Auf verschiedenen Bildüberlieferungen, die das Holzschuher-Fenster um die Mitte des 18. Jahrhunderts mit einer partiellen Farbverglasung zeigen, ist auf Höhe der 3. Fensterzeile eine heute verlorene Inschrifttafel zu erkennen, die uns zwei wesentliche Daten zu dessen Entstehung verrät: *An dni 1399 von anlag das fenst(er) gemacht* und *Anno dni 1480 verne(ue)rt durch dis* (Fig. 180)[691]. Von der Erststiftung Ende des 14. Jahrhunderts war schon im 18. Jahrhundert nichts mehr zu sehen, doch geringe Teile der 1480 erfolgten Neuanfertigungen sind noch im Maßwerkabschluss mit dem bekrönenden Wappenengel und der auf zwei Rundfelder ausgedehnten Verkündigungsszene in situ erhalten geblieben. Zwei weitere zugehörige Felder mit den beiden Patronen der Kirche, Petrus und Sebaldus, die die Abzeichnung des Fenster von 1748 im Germanischen Nationalmuseum noch in 2a und 2d überliefert, wurden in jüngerer Vergangenheit in das Hochchorachsenfenster der Lorenzkirche (H I, 2b/c), fünf weitere Holzschuher-Wappen bereits im 19. Jahrhundert in die Frauenkirche übertragen (s. Anhang); ein sechstes Rechteckwappen ist verloren[692]. Die nach 3a/b versetzten knienden Stifterpaare mit den Wappenallianzen Grundherr/Stromer und Grundherr/Haller, beide gegen 1450 anzusetzen[693], saßen

691 Kolorierte Abzeichnung des Holzschuher-Fensters vor 1748, Nürnberg, GNM, Hss. 28883 und 28884; vgl. Gatterer 1755, Taf. VII.
692 Mayer 1831, S. 35; ein Kupferstich des 18. Jh. überliefert im Holzschuher-Fenster die Inschriften: *Anno Dom. 1399 ist das Fenst. gemacht word. und Anno Dom. 1480 verneut* (Gatterer 1755, Taf. VII); vgl. Scholz 1991, S. 303f., Anm. 675, und Weilandt 2007, S. 115.
693 Weilandt 2007, S. 603, hat die Scheiben auf Peter Grundherr († 1386) und dessen Gemahlin Elisabeth Haller sowie Ulrich Grundherr († 1434) und dessen Gemahlin Margarete Stromer bezogen und angenommen, dass diese Veränderung aufgrund der genealogischen Bezüge bereits im frühen 15. Jh. vorgenommen wurde. Dabei geht er irrtümlich davon aus, dass Peter und Ulrich Söhne Michaels gewesen seien; Peter war jedoch dessen älterer Bruder (Biedermann 1748, Tab. 61; ebenso Fleischmann 2008, II, S. 472). In Anbetracht des Stilbildes muss man die Dargestellten vielmehr mit einem der Enkel Michaels I., Paul I. Grundherr, und dessen Gemahlin Agnes geb. Stromer (verm. 1434) sowie mit dessen Sohn Ulrich und seiner Gemahlin Anna geb.

im 18. Jahrhundert noch im Grundherr-Fenster SÜD VIII, doch nicht als originäre Erweiterung, sondern vielmehr in nachmittelalterlicher Zeit aus einem anderen aufgelassenen Stiftungszusammenhang nach dorthin übertragen[694].
Während das Holzschuher-Fenster im Jahr 1399 mit einiger Sicherheit vollständig farbig verglast gewesen sein muss, ist dies für die Renovierung von 1480 nicht mehr zwingend anzunehmen. Ob überdies das Jahr 1503, das auf den beiden nachmittelalterlichen Wappen Wolf Holzschuhers erscheint, lediglich das Jahr der Wappenbesserung bezeichnet oder doch auf eine weitere Renovierungsmaßnahme verweist, in deren Zug jene sechs Wappen der Ahnenprobe in den beiden untersten Fensterzeilen entstanden sein könnten, ist leider nicht definitiv zu klären (vgl. hierzu Stil, Datierung)[695]. Sicher ist lediglich, dass die beiden Wappen für Wolf Holzschuher in 3c und 3d nicht weit vor Mitte des 16. Jahrhunderts hinzugekommen sein können.

Rekonstruktion, ikonographisches Programm: Soweit es die Abzeichnungen des 18. Jahrhunderts überliefern (Fig. 180), zeigte das Fenster in den unteren beiden Zeilen sechs Rechteckwappen der Holzschuher, die durch kleine Beischilde mit den Wappen der Ehefrauen folgende Glieder des Geschlechts repräsentierten: in 1a–d die vier Brüder Paulus († 1447; 1427 ⚭ Klara Haller), Berthold V. († 1449; 1424 ⚭ Kunigunde Groland), Karl II. († 1456; 1420 ⚭ Barbara Rummel) und Friedrich VIII. († 1431; 1413 ⚭ Margarete Kress), die zugleich zu Stammeltern der verschiedenen Linien der Familie Holzschuher wurden[696]; in 2b und 2c deren Großvater Friedrich V. († 1357; ⚭ Gerhaus Pömer)[697] und deren Vater Karl I. († 1422; ⚭ 1. Felicitas von Ammerthal, 2. Christina Pfinzing)[698]. Flankiert wurden die Wappen der zweiten Zeile durch die Patrone von St. Sebald, Petrus und Sebaldus.
Die in den Abzeichnungen in der vierten Zeile (4b und 4c) überlieferten verbesserten Holzschuher-Wappen des 16. Jahrhunderts mit den Inschriften *ANNO M D III* und *WOLF HOLZSCHV/CHER IM JAR M D III* sind aus technischen und stilistischen Gründen erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu datieren. Wolf Holzschuher († 1547) hatte ein abenteuerliches Leben geführt, hatte *in Affrica mit eim wilden löwen gestriten unnd gekempfft, auch denselbigen überwunden und ermordt* und war für seine Heldentaten 1503 vom König von Portugal, Emanuel I., in dessen Diensten er in Afrika Krieg gegen die Sarazenen geführt hatte, zum Ritter geschlagen worden[699]. Damit verbunden war die Wappenbesserung, auf die sich das inschriftliche Datum auf den Scheiben auch eigentlich bezieht. Die Wappenvermehrung, die im quadrierten Schild in den Feldern 1 und 4 das Stammwappen, in 2 und 3 in Blau das Brustbild eines bärtigen Sarazenen und an der Herzstelle das silberne, rot gerandete Kreuz des portugiesischen Christus-Ordens zeigt, wurde also ferner dem gesamten Geschlecht zuteil, weshalb das Datum 1503 der beiden Inschriften, entgegen der Annahme von Weilandt und Fleischmann, auch nicht unmittelbar mit der Neustiftung der beiden erhaltenen Wappen in Verbindung gebracht werden kann (vgl. Stil, Datierung).

Stil, Datierung: Zunächst ist festzuhalten, dass die noch in situ befindlichen Maßwerkscheiben der Verkündigung an Maria und des Wappenengels mit den abgewanderten Scheiben der Heiligen Petrus und Sebaldus stilistisch zusammengehören und sicher mit dem in Abschrift überlieferten Datum 1480 der Verneuung des Fensters verbunden werden können. Zeichnerische Eigentümlichkeiten und der Figurenstil verraten eine gewisse Nähe zu den zentralen Chorfenstern der Lorenzkirche, und hier insbesondere zu Knorr- und Kaiserfenster (Chor nord II und I), die 1476 bzw. 1477 aus der Werkstatt Michael Wolgemuts hervorgegangen sind[700]. Dabei ist vor allem die metallisch glatte, mit kräf-

Haller (⚭ 1453) verbinden; vgl. Biedermann 1748, Tab. 64; Fleischmann 2008, II, S. 475f.; vgl. hierzu weiterhin Kat. S. 271f.

694 Holzschuher 1739, StadtBN, Amb. 221 2°, S. 53, überliefert das Stifterpaar in den Feldern 1a und 1d; vgl. Weilandt 2007, S. 442, Anm. 34.

695 Weilandt 2007, S. 114, spricht fraglos vom Zustand zweier Renovierungen 1480 und 1503.

696 Die Wappen der vier Brüder zieren auch die 1499 erneuerte Grabplatte über dem Holzschuher-Begräbnis in St. Sebald. Deren Inschrift lautet: *DISE ALTE BEGEBTNVS DES GESCHLECHTS DER HOLCZSCHUHER IN DIESER PFAR IST VERNEVT MCCCCXCIX* (Gatterer 1755, Taf. VI).

697 Weilandt 2007, S. 115, sieht hier den entfernteren Verwandten Berthold IV. († 1371) repräsentiert, der mit Elisabeth Pömer verheiratet war; vgl. Kat. S. 276.

698 Biedermann 1748, Tab. 170, 171; Gatterer 1755, S. 454; Weilandt 2007, S. 442, Anm. 37–39 (erwähnt als 1. Gemahlin Karls II. eine geborene Mayentaler); Fleischmann 2008, II, S. 571–573. – Die selben sechs Glieder des Geschlechts in der gleichen hierarchischen Anordnung sind auch auf dem um 1430 entstanden Holzschuher-Epitaph, ehemals an der Außenmauer des Südseitenschiffs von St. Sebald (jetzt im Lapidarium des Pfarrhofs) vertreten; vgl. Hoffmann 1912, S. 150, Abb. 72, mit dem Hinweis auf eine mutmaßlich barocke Überformung; vgl. auch Weilandt 2007, S. 462, Anm. 4.

699 Geschlechterbuch der Holzschuher, angelegt durch Veit Holzschuher, 1563–65, StadtAN, E 3, Nr. 48, fol. 120r: *Der* [Wolf] *hatt sich zu zeitten Emanuelis deß königs von Portugalien zu dieselben kön(igs) wirden diensten unnd kriegßübung, so er wider die weyssen moren unnd unglaubigen in Aphrica gefuret, dermassen ernsthafft, tapffer und wol gehalten, das ihme hochgedachter könig anno 1503 zu ritter geschlagen unnd das alte Holtzschuher wappen gepessert, auch das geschlecht ferner geadelt hat* (zitiert nach Weilandt 2007, S. 443, Anm. 40).

700 Hierzu ausführlich Frenzel 1970, S. 34–43; Ulrich 1979, S. 14–

tigen Helldunkelkontrasten arbeitende Halbtonmodellierung der Gewänder hervorzuheben, die als handschriftliches Merkmal allein in den beiden genannten Lorenzer Chorfenstern und ferner in einem kleinformatigen Passionszyklus aus dem Klarakloster (heute Krakau, Universitätsmuseum) anzutreffen ist[701]. Dass die abgewanderten Holzschuher-Wappen in der Frauenkirche, die ehemals die beiden unteren Zeilen im Holzschuher-Fenster komplettierten, derselben Renovierungsmaßnahme von 1480 angehörten wie die Maßwerkscheiben und die Heiligen Petrus und Sebaldus, ist kaum zu bezweifeln. Zum einen lassen sich technische Parallelen in der glatten ökonomischen Halbtonmodellierung im Verein mit einer nur sporadisch auftretenden, selten derben Schraffur aufzeigen. Außerdem weisen zwei der ehemals sechs Wappenscheiben annähernd identische Architekturbekrönungen auf wie die einst benachbarten Heiligen Petrus und Sebaldus (Abb. 182–188). Da sämtliche in den Wappen repräsentierten Glieder der Familie lange vor 1480 verstorben waren, stellt sich allerdings die Frage, auf wen die Initiative für die Verneuung des Fensters und das pietätvolle Andenken an die Vorfahren zurückzuführen ist. Vorzugsweise kommen hierfür nur die Söhne Karls II. und Friedrichs VIII. Holzschuher in Betracht. Karl III. († 26. April 1480) war erster Pfleger, Anton I. († 1484) seit 1480 zweiter Pfleger der Holzschuher'schen Familienstiftung[702]. Bemerkenswert ist dabei allerdings der Umstand, dass deren Wappen nicht aufgenommen wurden[703].

Eine früher verfolgte Spur, die von der Figur des Hl. Petrus, genauer von dessen knorrigem Kopftypus mit den zu groß geratenen starren Augen und dem vom Augenwinkel ausstrahlenden Linienbündel, der krakeligen Zeichnung der Augenbrauen mit den drei senkrechten Stirnfurchen und der kratzigen Wiedergabe des Bartansatzes in den Bereich der stark graphisch bestimmten Kabinettscheibenproduktion des ausgehenden 15. Jahrhunderts in der Nachfolge der Wolgemut-Werkstatt zu führen schien und durch den Vergleich der vormals im Berliner Kunstgewerbemuseum aufbewahrten Grisaillescheibe des Hl. Christophorus nahegelegt wurde, lässt sich mit Blick auf den Gesamtbestand des Holzschuher-Fensters und die dort manifeste, völlig andersgeartete Maltechnik heute nicht mehr aufrechterhalten[704]. Von Interesse war diese Spur nicht zuletzt durch den Umstand, dass die Christophorusscheibe mit dem in der älteren Nürnberger Forschung wiederholt als Glasmaler genannten Martin Krinaberger (Grünaberger, Grünenberger) verbunden war[705]. Folgt man dem lapidaren Hinweis im Inventar der einstigen Nürnberger Sammlung Derschau, von wo die Scheibe im 19. Jahrhundert ins Berliner Kunstgewerbemuseum gelangte, dann wurde das Glasgemälde »nach einer Zeichnung von A. Dürer von Krinaberger geschmelzt«[706]. Tatsächlich basiert die Scheibe aber auf einem Entwurf Hans von Kulmbachs, der offenbar auch in der Hirsvogel-Werkstatt bekannt gewesen ist[707]. Schließlich meldet Mayer 1831 Martin Krinaberger als Schöpfer von nicht näher gekennzeichneten Fenstern in St. Sebald, die dann – nach Abzug der Erstverglasung des Ostchors von 1379 und der für Hirsvogel bzw. Sprüngli gesicherten Fensterrenovierungen im Chor – freilich nur im Langhaus lokalisiert werden könnten[708].

Was schließlich die Verortung der beiden vermehrten Holzschuher-Wappen in 3c und 3d betrifft, so deutet der gesamte stilistische Befund, die Form der Wappenschilde mit eingerollten Ecken, Helm und Decken, der moderne Plat-

65 bzw. S. 121–164; Funk 1995, S. 128–141, 149–156; zuletzt Scholz 2011, S. 70–73.

701 Vgl. hierzu Scholz 2004a, besonders S. 235–244.

702 Fleischmann 2008, II, S. 575.

703 Andererseits haben wir keine Gewähr dafür, dass der Zustand Mitte des 18. Jh. auch den vollständigen Bestand der Renovierung von 1480 wiedergibt.

704 Hierzu Scholz 1991, S. 303–307, wo die Scheiben des Holzschuher-Fensters von 1480 versuchsweise dem Meister des Berliner Christophorus oder dessen Umkreis zugeschrieben werden. – Dort wird zur weiteren Standortbestimmung auch die Verwandtschaft des Hl. Petrus mit seinem Pendant im Titelblatt des Brevarium Ratisbonenses (Bamberg 1496) bemüht; der Holzschnitt ist von Muther 1884, Nr. 666, Michael Wolgemut, von Schinnerer 1913, S. 325, dagegen dem Bamberger Maler Wolfgang Katzheimer zugeschrieben worden.

705 Gemäß Nürnberger Künstlerlexikon 2007, I, S. 519: Grüneberger (Krinaberger), Martin, in zeitgenössischen Quellen jedoch nicht nachweisbar.

706 Verzeichniss der seltenen Kunst-Sammlungen von Oehlgemälden, geschmelzten Glasmalereyen (...) des dahier verstorbenen Königlich-Preußischen Hauptmanns Herrn Hans Albrecht von Derschau, welche zu Nürnberg in der Adlerstraße (...) den 1. August 1825 (...) versteigert werden sollen. Auct. Schmidmer, Nürnberg 1825, Nr. 62; vgl. Schmitz 1913, II, Nr. 260 (1945 zerstört). – Die Scheibe der Hl. Margareta (Berlin, KGM, Schmitz 1913, II, Nr. 275), die innerhalb der Serienproduktionen der Hirsvogel-Werkstatt eine prominente Rolle spielt, trägt im Katalog der Sammlung Derschau (Nr. 63) allerdings denselben Vermerk »von dem nämlichen Meister (Krinaberger) und gleicher Größe«, was die Problematik dieser Zuweisung schlaglichtartig vor Augen führt.

707 Vgl. Scholz 1991, S. 235–237, Abb. 337–340. Dass die beiden identischen Visierungen in München (WK. 67) und Dresden bereits einen verlorenen Entwurf Dürers (um 1495) reflektieren könnten, hatte schon Schilling 1925, Nr. 8, im Zusammenhang des Dresdner Blattes vermutet. Die enge Anlehnung an Schongauers Stich L. 56 könnte diesen Schluss auf ein frühes Vorbild Dürers ebenfalls unterstützen.

708 Mayer 1831, S. 34f. Freilich darf man der Nachricht Mayers nicht allzu viel Gewicht beimessen. Seine Ausführungen zu den Farbfenstern von St. Sebald stützen sich zu offenkundig auf Murr 1787, S. 54f., der seinerseits die Kenntnis des Glasmalers Krinaberger laut eigener Aussage allein einem Schabkunstblatt Fennitzers aus dem späten 17. Jh. verdankt, ohne ihm jedoch irgendwelche Werke zuschreiben zu können; aus der bloßen Erwähnung Krinabergers bei Murr (gelegentlich der zutreffenden Verknüpfung von Kaiser-, Markgrafen-, Pfinzing- und Bamberger Fenster mit Veit Hirsvogel d.Ä.!) wurde bei

tenharnisch des Ritters und das Hintergrundornament auf eine Entstehung im fortgeschrittenen 16. Jahrhundert, ein Befund, der überdies durch maltechnische Besonderheiten wie den Gebrauch von blauer Schmelzfarbe in den Wappen unterstrichen wird. Gut möglich, dass die Bestätigung der Wappenvermehrung und Adelsfreiheit für das ganze Geschlecht der Holzschuher durch Kaiser Karl V. im Todesjahr Wolf Holzschuhers 1547 den Anlass für die Anfertigung der beiden Wappenscheiben geliefert hatte[709]. In diesem Fall kommt als Stifter bevorzugt der 1551 verstorbene Ratsherr und Diplomat Hieronymus II. Holzschuher in Betracht, der die Bestätigung beim Kaiser in Augsburg erwirkt hatte. Nürnberg, 1480 und um 1547(?).

Vorbemerkung zum Katalog: Die Bestanduntersuchung erfolgte im Mai 2012 in eingebautem Zustand mit Hilfe eines Hubsteigers. Aufgrund der eingeschränkten Untersuchungsbedingungen waren nicht alle Ergänzungen eindeutig bestimmten Restaurierungsmaßnahmen des 19. Jahrhunderts bzw. der Nachkriegszeit zuzuordnen. Auch blieben bei bestimmten Farbgläsern Zweifel hinsichtlich ihrer Originalität bestehen, gerade dort, wo die Dokumentationsschemata der Werkstatt van Treeck aus den 1980er Jahren keine Ergänzungen vermerken. Auch im Hinblick auf Kaltretuschen und Übermalungen auf alten Gläsern waren in der Dokumentation keine Aussagen getroffen. Dem Katalog- und Tafelteil liegen zum Teil die Aufnahmen zugrunde, die Rafael Toussaint im Auftrag des Corpus Vitrearum nach der Restaurierung 1987 angefertigt hat, zum andern Teil (Maßwerkscheiben) Nachzustands-Aufnahmen der Werkstatt van Treeck von 1984. Die Gesamtaufnahme des Fensters von 2006 stammt von Rüdiger Tonojan.

3a STIFTERPAAR GRUNDHERR/STROMER

Fig. 181, Abb. 163

H. 67 cm, B. 43 cm.

Provenienz: Im 18. Jahrhundert noch im Grundherr-Fenster S VIII, 1a überliefert[710]. Ursprünglicher Standort unbekannt.

Erhaltung: Ruinös, durch Ergänzungen und alte Flickungen aus unterschiedlicher Zeit in den Gewändern der Stifterfiguren, den Wappen, dem Fliesenboden und der rahmenden Architektur extrem im Mitleidenschaft gezogen. Die Bemalung ist vielfach verloren oder durch derbe Retuschen punktuell aufgefrischt. In den blauen Gläsern des Rankengrundes rückseitig punktförmige Korrosion (Lochfraß). Im Zuge der Nachkriegsrestaurierung durch Frenzel wurden zahlreiche Notbleie entfernt und die betreffenden Gläser rückseitig mit Araldit doubliert (der Kleber ist inzwischen flächig vergilbt). Bleinetz modern.

Ikonographie, Komposition: Kniendes Stifterpaar Grundherr/Stromer. Weilandt hat die Wappen der beiden Stifterpaare in 3a und 3b auf Ulrich Grundherr († 1434) und dessen Gemahlin Margarete Stromer (ꝏ 1388) sowie auf Peter Grundherr († 1386) und dessen Gemahlin Elisabeth Haller bezogen und angenommen, dass diese Scheiben aufgrund der genealogischen Bezüge bereits im frühen 15. Jh. entstanden sind[711]. Wenn dem so wäre, dann müssten die Scheiben tatsächlich vor 1422, dem Jahr der Heirat Ulrichs mit seiner 2. Frau Anna Rutz, entstanden sein, da deren Wappen noch nicht aufgenommen ist[712]. In Anbetracht des Stilbildes ist allerdings wahrscheinlicher, dass die Dargestellten einen der Enkel Michaels I., Paul I. Grundherr und seine Gemahlin Agnes Stromer (ꝏ 1434), sowie dessen Sohn Ulrich und seine Gemahlin Anna Haller (ꝏ 1453) repräsentieren[713].

Farbigkeit, Ornament: Figuren und Wappen ehemals in Grisaille, im Grundherrwappen mit Silbergelb gehöht. Blassgrüner Fliesenboden. Architekturrahmung: weiße Säulen mit bernsteingelben Postamenten und violetten Kapitellen; der flache weiße Bogen mit gelber Maßwerkblende. Dunkelblauer Fiederrankengrund.

Technik, Stil, Datierung: Ein begründetes Urteil zu stilkritischen Verortung der beiden Stifterscheiben ist sowohl aufgrund des ruinösen Erhaltungszustands, insbesondere der Bemalung, als auch mangels erhaltener Vergleichsbeispiele in der Nürnberger Glasmalerei kaum noch zu fällen. Zieht man die Kostüme zu Rate, dann lassen sich für den an der Taille eng geschnittenen, seitlich geschlitzten und an den Säumen pelzverbrämten Tappert des männlichen Stifters in 3b noch um

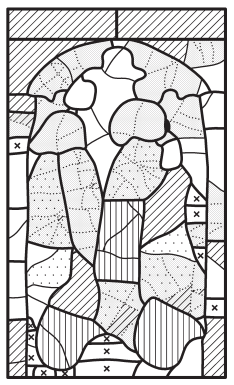


Fig. 181. ES Lhs. n XI, 3a. M 1:15

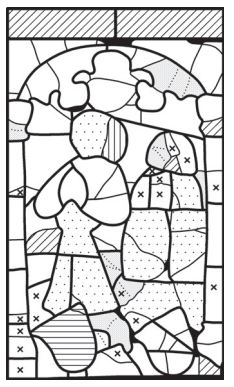


Fig. 182. ES Lhs. n XI, 3b. M 1:15

Mayer die Zuschreibung von nicht näher bezeichneten Fenstern in St. Sebald; vgl. auch Knappe 1961, S. 100.

709 Zur Bestätigung von 1547 vgl. Fleischmann 2008, II, S. 581.

710 Diese Situation ist erstmals von Veit August Holzschuher 1739 exakt beschrieben und durch eine Skizze belegt (StadtBN, Amb. 221 2°, S. 53). Exakt in dieser Anordnung befanden sich die Scheiben noch bis zur Kriegsbergung, wie der zeichnerischen Bestands- und Restaurierungsdokumentation von Frenzel zu entnehmen ist (vgl. Fig. 46); Weilandt 2007, S. 602, Anm. 220, gibt den Wortlaut von Holzschuhers Beschreibung des Fensters.

711 Dabei geht Weilandt 2007, S. 603, irrtümlich davon aus, dass Peter und Ulrich Söhne von Michael I. Grundherr, dem Stifter des Grundherr-Fensters im Chor, gewesen seien; Peter war jedoch in Wahrheit dessen älterer Bruder; vgl. Biedermann 1748, Tab. 61; ebenso Fleischmann 2008, II, S. 472.

712 Fleischmann 2008, II, S. 474.

713 Biedermann 1748, Tab. 64; Fleischmann 2008, II, S. 475f.

die Mitte des 15. Jh. Vergleichsbeispiele benennen[714]. Auch die weich umbrechende Faltengebung an den wenigen originalen Stellen der Gewänder in 3a lässt sich noch an Werken aus der Nachfolge des Tuchermeisters beobachten.
Nürnberg, um 1450(?).

CVMA T 6270

3b STIFTERPAAR GRUNDHERR/HALLER
Fig. 182, Abb. 164

H. 67,3 cm, B. 42,5 cm.
Erhaltung: Ruinös, durchsetzt mit alten Flickstücken, die meist kalt retuschiert wurden. Auch die alten Partien der Gewänder und das Gesicht des männlichen Stifters sind übermalt.
Ikonographie, Komposition: Kniendes Stifterpaar Grundherr/Haller (vgl. 3a).
Farbigkeit, Ornament, Technik, Stil, Datierung: Vgl. 3a.

CVMA T 6271

3c VERMEHRTES WAPPEN HOLZSCHUHER
Fig. 183, Abb. 165

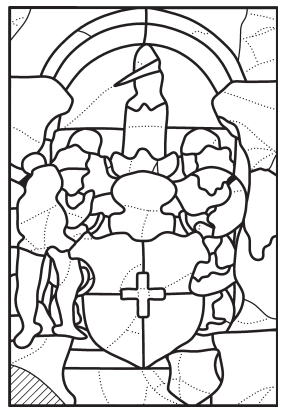
H. ca. 79 cm, B. ca. 53 cm.
Inschrift: Auf dem Sockelstreifen: *ANNO . M . D . III .*
Erhaltung: Abgesehen von den beiden im Rahmen der letzten Restaurierung erneuerten Postamenten und einer guten Ergänzung des 19. Jh. im Turnierhelm sind nur kleinere Reparaturen im Rundbogen, im rechten Kapitell und in der linken Säule sowie im Kreuz des Christusordens zu verzeichnen. Die Bemalung ist überwiegend gut erhalten, nur partiell entlang einzelner Sprünge reduziert. Gesprungene Gläser sind in großem Umfang rückseitig doubliert. Bleinetz von Frenzel erneuert.
Ikonographie, Komposition: Das 1503 durch Privileg des portugiesischen Königs Emanuel I. gebesserte Wappen der Holzschuher zeigt im quadrierten Schild in den Feldern 1 und 4 das Stammwappen: in Gold ein links gekehrter schwarzer Holzschuh mit silberner Einfassung; in den Feldern 2 und 3: in Blau das Brustbild eines golden gewandeten bärtigen Sarazenen mit silbernem Kopftuch und an der Herzstelle das silberne, rot gerandete Kreuz des portugiesischen Christus-Ordens (Ordem de Cavalaria de Nosso Senhor Jesus Cristo); Helmzier: über dem silbernen Turnierhelm mit rot-goldenen Decken ein rot gewandeter Mohrenrumpf mit silbernem Kragen und goldenen Knöpfen, bedeckt mit einem gold-gestulpten roten Spitzhut. Ohne Beischild repräsentiert das Wappen keinen bestimmten Vertreter der Familie, dürfte vielmehr Wappenmehrung und Adelsprivileg für das ganze Geschlecht zum Ausdruck bringen.
Gerahmt wird das Wappen durch eine massive Arkade, deren Rundbogen auf Pfeilern und vorgesetzten gedrungenen Balustersäulen mit schweren Postamenten und Kapitellen ruht.
Technik: Im Kreuz des Christusordens und im Mohrenrumpf (Köpfe silbergelb ausgeführt) Ausschliff aus dem roten Überfang.
Stil, Datierung: Nürnberg, Mitte 16. Jh. (1547?).

CVMA T 6272

3d VERMEHRTES WAPPEN HOLZSCHUHER
Fig. 185, Abb. 166

H. ca. 79 cm, B. ca. 53 cm.
Inschrift: Auf dem Sockelstreifen: *WOLFF . HOLCZSCHV/CHER . RITTER . M . DIII .*
Erhaltung: Im unteren linken Eck eine Ergänzung der letzten Restaurierung; ansonsten originale Glassubstanz. Die Bemalung ist stellenweise abgerieben oder abgeplatzt, besonders massiv in den Bogenzwickeln, im Turnierhelm, in der Inschrift und in Teilen der tragenden Architektur. Die vielfach gesprungenen Gläser sind wiederum umfangreich doubliert. Bleinetz Frenzel.
Ikonographie, Komposition: Wappen und Rahmung wesentlich wie 3c; allein der Turnierhelm ist hier golden. Eine Zugabe ist die Gestalt des Ritters in voller Rüstung auf der linken Seite, die unmittelbar auf den Ritterschlag des Wolf Holzschuher durch König Emanuel I. von Portugal im Jahr 1503 Bezug nimmt (vgl. nochmals S. 269, Anm. 699). Auf Wolfs Gemahlin Margarete Helcher (⚭ 1514), die ein Drittel des Grundbesitzes zu Grä-

Fig. 183. ES Lhs. n XI, 3c. M 1:15



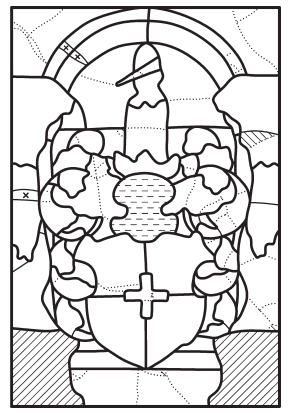


Fig. 184. ES Lhs. n XI, 3d. M 1:15

fenberg in die Ehe einbrachte, bezieht sich auch der kleine Beischild, drr im Löwenrachenschnitt silbern-rot gespalten ist.
Technik: Im Kreuz des Christus-Ordens, im Mohrenrumpf (Köpfe silbergelb ausgeführt) und im Helcher-Schildchen Ausschliff aus dem roten Überfangglas.
Stil, Datierung: Nürnberg, Mitte 16. Jh. (1547?).

CVMA T 6273

7AB ENGEL DER VERKÜNDIGUNG Fig. 186, Abb. 162
Durchmesser: H. 74,5 cm, B. 74,5 cm.
Inschrift: Auf der ondulierenden Schriftrolle in Versalien der unvollständige Engelsgruß: *AVE . MAR(IA) / g(R)AT(IA)*
Erhaltung: Während Rand- und Hintergrundbereiche von umfangreichen Ergänzungen unterschiedlicher Maßnahmen, Kaltretuschen und Schmutzablagerungen betroffen sind, scheint die Figur des Engels noch weitgehend originale Glassubstanz bewahrt zu haben; lediglich kleinere Partien im Pluviale sind ergänzt bzw. übermalt. Größere Unterschiede im Zustand der Bemalung dürften auf die Verwendung verschiedener Glastypen, Lotfarben oder Divergenzen beim Brand zurückzuführen sein. So zeigt die Konturzeichnung im weißen Glas des Engelskopfs zahlreiche Ausbrüche, während die weißen Gläser des Pluviales in ihrer Verbindung von glatter Halbtonmodellierung und graphischer Schraffurtechnik großenteils nahezu ungetrübt erscheinen. Zahlreiche Sprungbleie. Bleinetz modern.
Ikonographie, Komposition: Die Verkündigung an Maria durch den Engel des Herrn, von dem das Lukas-Evangelium berichtet (Lc 1,26–38), wird im Maßwerk des Holzschuher-Fensters in zwei separate kreisförmige Felder versetzt. Diese Aufspaltung der Komposition blickt gerade für die Verkündigungsszene auf



Fig. 185. ES Lhs. n XI, 7AB.
M 1:15

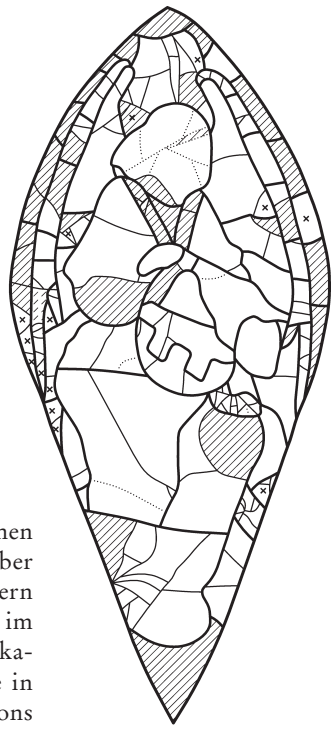


Fig. 186. ES Lhs. n XI,
7BC. M 1:15



Fig. 187. Engel mit Portativ.
Nürnberg, St. Lorenz, Knorr-
Fenster, Chor n II, 6b.
Wolgemut-Werkstatt, 1476.

eine lange Tradition zurück, konnte die Beziehung zwischen den handelnden Figuren Gabriel und Maria doch selbst über eine räumliche Distanz – etwa zwischen zwei Vierungspfeilern wie im Regensburger Dom (um 1280), auf Altarflügeln wie im Genter Altar (1432) oder zwischen Bogenzwickeln einer Arkade wie zum Beispiel am Westportal der Katharinenkirche in Oppenheim (um 1407; dort sogar in ähnliche Rundmedaillons eingeschrieben)[715] – sinnfällig dargestellt werden[716]. Ein schönes Beispiel in der älteren fränkischen Glasmalerei ist die Verteilung der Figuren auf zwei Medaillons im Chorachsenfenster von St. Jakob in Rothenburg o. d. T. (Chor I, 3b und 3c, um 1350)[717].

Eine klare Vorstellung von der Gestaltung des Interieurs, eines schmalen Bühnenraums, der, hinten von einer Mauer begrenzt, den Blick durch Fenster in einen Landschaftshintergrund eröffnet, wird durch die unsensiblen Ergänzungen sehr beeinträchtigt. Vergleichsbeispiele sowohl für die Figuren wie für periphere Motive wie die vor der Wand durchlaufende niedrige Bank auf architektonischen Rundbogenstützen sind im druckgraphischen Œuvre der Wolgemut-Werkstatt – hier exemplarisch in der 25. Figur des Schatzbehalters – wiederzufinden[718].

Farbigkeit: Die reduzierte Farbigkeit mit vorherrschenden Grisailletönen für Figur und Bildarchitektur besitzt in den drei zentralen Chorfenstern von St. Lorenz (n II, I, s II) ihre engste Entsprechung[719]. Blau begegnet im Futter des Pluviales und im Hintergrund, Rot und Grün in den Engelsflügeln, Gelb und Violett nur äußerst sparsam in Szepter und Agraffe bzw. in der Bodenfläche.

Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, 1480 (Werkstatt Michael Wolgemut? Richtung von Kaiser- und Knorr-Fenster in St. Lorenz).

Foto Werkstatt G. van Treeck

7BC ENGEL MIT WAPPEN HOLZSCHUHER

Fig. 186, Abb. 162

H. max. 140 cm, B. max. 64 cm.

Erhaltung: Unter den Maßwerkfeldern das am besten erhaltene. Ergänzungen der Nachkriegsrestaurierung konzentrieren sich auf den Randbereich; die Figur des Engels zeigt weitgehend alte Glassubstanz; problematisch sind allerdings die makellosen Grün- und Rotgläser der Engelsflügel und der vor der Brust gekreuzten Stola, die möglicherweise doch erneuert wurden. Die Gewandzeichnung mit spitzem Pinsel und nadelfeinen Radierlinien über dem in kräftigem Hell-Dunkel modellierten Halbton ist über weite Strecken noch sehr gut intakt, ebenso der großformige Rankengrund und das filigranere Flächenornament im Wappenschild. Mehrere Sprünge im Kopf des Engels sind geklebt, eine keilförmige Fehlstelle mit Kunstharz ausgefüllt. Entlang des Rands zahlreiche Sprungbleie. Bleinetz modern.

Ikonographie, Komposition: Das spitzovale Maßwerkfeld wird von der Gestalt eines frei vor dem blauen Rankengrund schwebenden, zugleich auf einem roten Kissen ruhenden Engels ausgefüllt, der in beiden Händen das Stammwappen der Holzschuher präsentiert: in Gold ein links gekehrter schwarzer Holzschuh mit silberner Einfassung. Obgleich die Haltungen durch die unterschiedlichen Funktionen jeweils etwas variieren, steht der Wappenengel des Holzschuher-Fensters jenen Musikengeln mit Portativ und Laute im Knorr-Fenster von 1476 bei sichtlich besserer Erhaltung doch geschwisterlich nahe (Fig. 187)[720].

714 So etwa im 1447 datierten Epitaph für Konrad Zingel in St. Egidien; vgl. Strieder 1993, Abb. 41.

715 Vgl. Bernhard Schütz, Die Katharinenkirche in Oppenheim, Berlin/New York 1982, S. 294f., Abb. 159, 165.

716 Vgl. LCI, IV, 1972, Sp. 422–437 (Johannes H. Emminghaus).

717 CVMA Deutschland X,1, 2002, Abb. 327.

718 Schramm, XVII, 1934, Abb. 341. Die architektonisch gestaltete, mit Kissen oder anderen Utensilien belegte niedrige Bank vor der Wand ist freilich auch schon in der älteren fränkischen Malerei verbreitet.

719 Vgl. Funk 1995 mit zahlreichen Abbildungen auf S. 15–51.

720 Die Komposition des Musikengels mit Portativ aus dem Knorr-Fenster ist im Wesentlichen faltengleich auch auf zwei Zeichnungen in Rotterdam und Coburg festgehalten; Roth 1988, Nr. 163, der die Zeichnungen und Fenster nicht zwingend in einen unmittelbaren Zusammenhang stellen möchte, vermutet in beiden Blättern Nachzeichnungen, Suckale 2009, I, S. 235, Abb. 397f., eine Vorzeichnung, die er der Nachfolge Hans Pleydenwurffs um 1476 zuweist.

Ornament: Im Hintergrund eine Ranke mit stilisierten Blättern. Im Wappenfeld eine feinere flächenfüllende Ranke.
Farbigkeit: Engel weiß mit roter Stola und grün-roten Flügeln; rotes Kissen; blauer Grund. Wappen s. Ikonographie.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, 1480 (Werkstatt Michael Wolgemuts; Richtung von Kaiser- und Knorr-Fenster in St. Lorenz).

Foto Werkstatt G. van Treeck

7CD MARIA DER VERKÜNDIGUNG Fig. 188, Abb. 162
Durchmesser: H. 73,3 cm, B. 74 cm.
Erhaltung: Größere Ergänzungen betreffen den blauen Mantel Marias; daneben sind zahlreiche kleinere Reparaturen, zum Teil mit alten Flickstücken im Randbereich zu verzeichnen. Die Bemalung ist massiv abgerieben und vielfach – besonders in den weißen Gläsern (Kopf, Betpult, aufgeschlagenes Buch, Bildarchitektur) – nur mehr als Negativphänomen erkennbar. Bleinetz modern.
Ikonographie, Komposition: Vgl. 7AB.
Farbigkeit: Neben Weiß (Bildarchitektur, Betpult, Buch und Kopf Marias) tritt als einzig dominante Farbe Blau (Gewand und Hintergrund); vereinzelte Akzente mit Rot (Kissen), Gelb (Nimbus; die Haare silbergelb), Grünblau (Taube) und Lilaviolett (Bodenfläche).
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, 1480 (Werkstatt Michael Wolgemut; Richtung von Kaiser- und Knorr-Fenster in St. Lorenz).



Fig. 188. ES Lhs. n XI, 7CD. M 1:15

Foto Werkstatt G. van Treeck

ANHANG: ABGEWANDERTE GLASMALEREIEN

NÜRNBERG, ST. LORENZ

Chor H I, 2b HL. PETRUS Fig. 189f., Abb. 196, 199
H. ca. 84 cm, B. 52 cm.
Ehemals St. Sebald, Holzschuher-Fenster (Lhs. n XI, 2a); vgl. Fig. 180.
Erhaltung: Durch moderne, grauneutrale Anstückungen auf allen vier Seiten auf das erforderliche Feldmaß gebracht (im ES nicht berücksichtigt). In Gewand und Kopf des Heiligen in jüngerer Zeit geringfügig ergänzt; im Randbereich mehrere alte Flickstücke belassen. Bleinetz modern.
Ikonographie, Komposition, Farbigkeit: Standfigur des Hl. Petrus nach links, dem Hl. Sebald in 2c zugewendet. Der Apostel trägt eine strahlend blaue Tunika unter dem weißen Mantel, in der Hand einen überdimensionalen weißen Schlüssel als individuelles Attribut. Kopf hellbraun, Nimbus gelb. Bildraum: flacher Bühnenraum mit blassgrünem Fliesenboden, rückwärtig begrenzt von einer halbhohen hellbraunen Mauer, über die als Hoheitsmotiv ein gemusterter violetter Teppich mit gelbem Saum und roten Fransen gebreitet ist; hinter der Mauer blauer Rankengrund. Bildrahmung: weiß-silbergelber Kielbogen mit stark auswärts gebogenen Fialen über weißen Stützen mit violetten Postamenten und dunkelroten Kapitellen.
Ornament: Blauer Rankengrund.
Technik, Stil, Datierung: Die inschriftliche Nachricht über die Renovierung des Fensters im Jahr 1480 ist sicher auf die Figuren der Hll. Petrus und Sebaldus (heute in St. Lorenz, H I), die Holzschuher-Wappen der Frauenkirche und die Maßwerkverglasung des Fensters – Engel mit Wappen Holzschuher und Verkündigung (noch in situ) – zu beziehen.
Nürnberg, 1480 (Wolgemut-Werkstatt?).

CVMA RT 06/057



Fig. 189. ES St. Lorenz HI, 2b. M 1:15

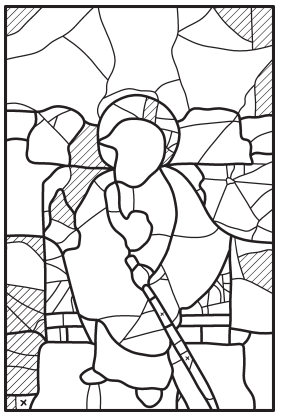


Fig. 190. ES St. Lorenz, HI, 2c. M 1:15

Chor H I, 2c HL. SEBALD Fig. 190, Abb. 199
H. 84 cm, B. 52 cm.
Ehemals St. Sebald, Holzschuher-Fenster (Lhs. n XI, 2d); vgl. Fig. 180.
Erhaltung: Durch moderne, grauneutrale Anstückungen auf allen vier Seiten auf das erforderliche Feldmaß gebracht (im ES nicht berücksichtigt). Ergänzungen jüngerer Zeit beschränken sich auf Partien der Architekturrahmung und des Hintergrunds. Die Bemalung der verwitterungsbeständigen klarweißen Gläser ist weitgehend verloren. Bleinetz modern.
Ikonographie, Komposition, Farbigkeit: Standfigur des Hl. Sebaldus nach rechts, dem Apostel Petrus in 2b zugewendet. Der Heilige trägt unter dem weißen Mantel eine violette Tunika, in der Rechten das braune Kirchenmodell von St. Se-

bald, in der Linken einen gelben Pilgerstab. Weißer Kopf mit Pilgerhut, Hände hellbraun, Nimbus gelb. Im Unterschied zu 2a zeigt die Rahmung nun rote Postamente und violette Kapitelle. Der über die halbhohe Mauer hinter der Figur gebreitete Teppich ist rot mit gelbem Saum und wechselweise roten und blauen Fransen.
Ornament, Farbigkeit, Technik, Stil, Datierung: Vgl. Chor H I, 2b.

CVMA RT 06/057

NÜRNBERG, FRAUENKIRCHE

Fig. 191–195, Abb. 183f., 200–202

Alle nachstehend aufgeführten Holzschuher-Wappen waren noch um die Mitte des 18. Jh. in mehreren Abzeichnungen in den Hss. 28883 und 28884 im Germanischen Nationalmuseum sowie in GATTERER 1755, Taf. VII in situ im Holzschuher-Fenster in St. Sebald, Lhs. nord XI, überliefert (Fig. 180); vgl. ebenso Nürnberg, GNM, Hs. Merkel 209, S. 123–128.

Chor I, 1b WAPPEN HOLZSCHUHER MIT BEISCHILDEN PFINZING UND RUMMEL

Fig. 191, Abb. 202

H. 82 cm, B. 40,5 cm.
Ehemals St. Sebald, Holzschuher-Fenster (Lhs. n XI, 1c); dort ohne das später eingeflickte Pfinzing-Beischild.
Erhaltung: Auf beiden Seiten um ca. 12 cm beschnitten (rahmende Stützen verloren). Im 19. Jh. nachträglich eingeflicktes Beischild Pfinzing (vgl. Fig. 180). Ergänzungen des 19. Jh. betreffen die Astwerkbekrönung und Rahmenarchitektur sowie Helm und Decken der Helmzier. Gelbe und rosabraune Farbgläser rückseitig stark korrodiert, mit biogenem Befall. Korrosion auf der Innenseite, teilweise auch bei roten Gläsern, einige mit Craquelé. Lockere Malschichten wurden wiederholt, zuletzt 2002, mit Paraloid gefestigt. Bleinetz im 19. Jh. erneuert.
Ikonographie, Komposition: Das Wappen des ratsfähigen Nürnberger Geschlechts der Holzschuher zeigt in Gold einen links gekehrten, rot gefütterten und silbern verzierten schwarzen Holzschuh; Helmzier: auf grauem Stechhelm mit rot-goldenen Decken ein rot-gekleideter Mohrenrumpf mit goldenem Kragen, bedeckt mit einem gold-gestulpten roten Kegelhut. Beischild Pfinzing in vereinfachter Tinktur (nachträglich eingeflickt). Beischild Rummel: in Gold zwei gegenständige schwarze Rabenvögel. Das Wappen weist auf Karl II. Holzschuher († 1456) und seine Gemahlin Barbara Rummel († 1436)[721].
Farbigkeit, Ornament: Wappen s. Ikonographie. Das Wappen steht vor einer hellbraunen Mauer, im Fensterspiegel ausradierter blauer Fiederrankengrund; ebenso im gelben Wappenschild. Bekrönende Astwerkblende auf weißem Glas mit rotbraunem Lot.
Technik: Die glatte, wässrige Halbtonmodellierung verbunden mit gelegentlichen derben Schraffuren unterscheidet sich deutlich von den verschiedenen, gut dokumentierten Glasmaler-Handschriften der Hirsvogel-Werkstatt.
Stil, Datierung: Die inschriftliche Nachricht über die Renovierung des Fensters im Jahr 1480 ist sowohl auf die noch in situ befindliche Maßwerkverglasung des Fensters – Engel mit Wappen Holzschuher und Verkündigung – als auch auf die abgewanderten Scheiben der Hll. Petrus und Sebaldus (heute in St. Lorenz, H I) und der sechs Holzschuher-Wappen (jetzt Frauenkirche) zu beziehen.
Nürnberg, um 1480.

Foto Werkstatt G. Frenzel

721 BIEDERMANN 1748, Tab. 171; WEILANDT 2007, S. 115 u. 442, Anm. 37; FLEISCHMANN 2008, II, S. 573f., mit weiteren Nachweisen zur Person.



Fig. 191. ES Frauenkirche, Chor I, 1b. M 1:15

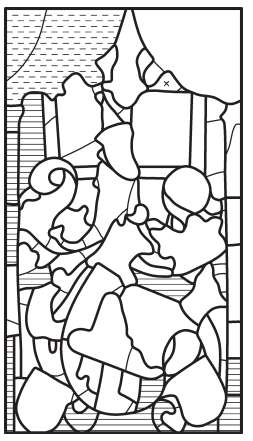


Fig. 192. ES Frauenkirche, Lhs. n VI, 1a. M 1:15

Lhs. n VI, 1a WAPPEN HOLZSCHUHER MIT BEISCHILDEN PFINZING UND AMMERTHAL(?)

Fig. 192, Abb. 198

H. 84 cm, B. 46,7 cm.
Ehemals St. Sebald, Holzschuher-Fenster (Lhs. n XI, 2c; Fig. 180).
Nürnberg, GNM, Hs. Merkel 210, S. 124.
Erhaltung: Ergänzungen, überwiegend des 19. Jh., betreffen in erster Linie den Rahmen, hier vor allem die linke Seite, Teile der Helmdecken und den Bodenbereich. Stellenweise übermalt und nachgebrannt. Bleinetz im 19. Jh. erneuert.
Ikonographie, Komposition: Wappen Holzschuher wie Chor I, 1b. Beischilde: heraldisch rechts das Wappen Pfinzing: von gold und Schwarz geteilt; heraldisch links das Wappen Ammerthal(?): von Schwarz und Silber dreimal gespalten.
Das Wappen erinnert an Karl I. Holzschuher († 1422), der in 1. Ehe mit Felicitas von Ammerthal, in 2. Ehe mit Christina Pfinzing verheiratet war[722].
Ornament, Farbigkeit, Technik, Stil, Datierung: Vgl. Chor I, 1b.

Foto Werkstatt G. Frenzel

722 BIEDERMANN 1748, Tab. 170, 171; GATTERER 1755, S. 454; FLEISCHMANN 2008, II, S. 571–573. WEILANDT 2007, S. 442, Anm. 38, nennt mit Hinweis auf die Geschlechterchronik Lazarus Holzschuhers von 1505 (StAN, Rep. 52a, Nr. 281) dagegen eine geb. Mayentaler als 1. Gemahlin Karls I. Vgl. nochmals S. 269, Anm. 698.

Lhs. n VI, 3a WAPPEN HOLZSCHUHER MIT BEISCHILD PÖMER Fig. 193, Abb. 197
H. 83,2 cm, B. 46 cm.
Ehemals St. Sebald, Holzschuher-Fenster (Lhs. n XI, 2b).
Nürnberg, GNM, Hs. Merkel 210, S. 123.
Erhaltung: Die Architekturrahmung ist großteils ergänzt bzw. der Beschneidung am rechten Rand zum Opfer gefallen; ebenfalls überwiegend neu sind die roten Gläser der Helmdecken, darüber hinaus Teile des Hintergrunds. Übermalungen in der Helmzier. Bleinetz 19. Jh.
Ikonographie, Komposition: Wappen Holzschuher wie Chor I, 1b. Beischild Pömer: schrägrechts geteilt, oben von Rot und Silber dreimal schräggeteilt, unten schwarz.
Das Wappen erinnert sehr wahrscheinlich an den Ahnherrn Friedrich V. Holzschuher († 1357), den Vater Karls I. (1a) und Großvater von Karl II. (I, 1b), Paulus (n VI, 3b), Bertold V. und Friedrich VIII. (n VI, 3c), der mit Gerhaus Pömer verehelicht war und auch in St. Sebald begraben ist[723].
Ornament, Farbigkeit, Technik, Stil, Datierung: Vgl. Chor I, 1b.
Foto Werkstatt G. Frenzel

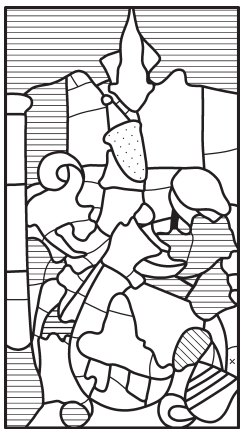


Fig. 193. ES Frauenkirche
Lhs. n VI, 3a. M 1:15

Lhs. n VI, 3b WAPPEN HOLZSCHUHER MIT BEISCHILD HALLER Fig. 194, Abb. 200
H. 82 cm, B. 44,5 cm.
Ehemals St. Sebald, Holzschuher-Fenster (Lhs. n XI, 1a).
Nürnberg, GNM, Hs. Merkel 210, S. 125.
Erhaltung: Ergänzungen des 19. Jh. betreffen in erster Linie wieder die roten Gläser der Helmdecken, außerdem kleinere Teile der Wappenschilde; Lochfraß in den originalen gelben Gläsern. Die Säule am linken Rand entstammt einer jüngeren Reparaturmaßnahme. Markante Schäden der Malschicht zeigt vor allem die mehrfach gesprungene und mit Notbleien gesicherte Architekturbekrönung. Bleinetz 19. Jh.
Ikonographie, Komposition: Wappen Holzschuher wie Chor I, 1b. Beischild Haller (heute falsch ergänzt): in Rot ein schwarz gefüllter silberner Schrägsparren. Das Wappen weist auf Paulus Holzschuher († 1447) und seine Gemahlin Clara Haller (ꝏ 1427)[724].
Ornament, Farbigkeit, Technik, Stil, Datierung: Vgl. Chor I, 1b.
Foto Werkstatt G. Frenzel

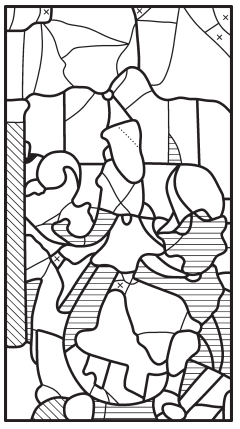


Fig. 194. ES Frauenkirche
Lhs. n VI, 3b.
M 1:15

Lhs. n VI, 3c WAPPEN HOLZSCHUHER MIT FALSCH ERNEUERTEN BEISCHILDEN TUCHER UND MIELICH? Fig. 195, Abb. 201
H. 83,3 cm, B. 47,3 cm.
Ehemals St. Sebald, Holzschuher-Fenster (Lhs. n XI, 1b oder 1d); Nürnberg, GNM, Hs. Merkel 210, S. 125.
Erhaltung: Bis auf den originalen Rankengrund und den Mohrenkopf der Helmzier im 19. Jh. komplett erneuert (ergänzt bzw. komplett übermalt und neu gebrannt), wobei auch die Beischilde falsch erneuert wurden. Bleinetz 19. Jh.
Ikonographie, Komposition: Wappen Holzschuher wie Chor I, 1b. Gemäß der Bildüberlieferung des Fensters im 18. Jh. kommen als alleiniges Beischild nur die Wappen Groland oder Kress in Betracht, die die Brüder Berthold V. (1424 ꝏ Kunigunde Groland) und Friedrich VIII. (1413 ꝏ Margarete Kress) repräsentierten[725].
Ornament, Farbigkeit, Technik, Stil, Datierung: Vgl. Chor I, 1b.
Foto Werkstatt G. Frenzel

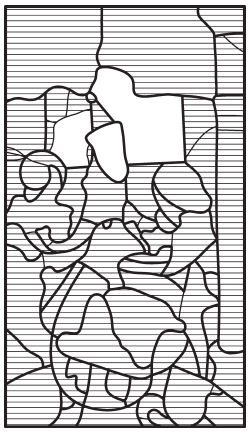


Fig. 195. ES Frauenkirche
Lhs. n VI, 3c.
M 1:15

723 Biedermann 1748, Tab. 170; Fleischmann 2008, II, S. 572f. Weilandt 2007, S. 115, 443, Anm. 39, sieht hier nicht Friedrich V., sondern den entfernteren Verwandten Berthold IV. († 1371) repräsentiert, der mit Elisabeth Pömer verheiratet war. Als Begründung führt er an, dass das Grab Friedrichs außerhalb von St. Sebald in einer zweiten Holzschuher-Gruft beim Dreikönigsportal lag und demzufolge keine Verbindung zum Stiftungskomplex im Langhaus besaß. Allerdings lag auch Paulus Holzschuher, dessen Wappen ebenfalls im Fenster erscheint, beim Dreikönigsportal begraben. Wahrscheinlicher ist allemal die genealogische Ahnenprobe von Großvater, Vater und den vier Söhnen; vgl. oben S. 269.
724 Biedermann 1748, Tab. 178.
725 Biedermann 1748, Tab. 170. 179; Fleischmann 2008, II, S. 573f.

LANGHAUSFENSTER süd XI (EHEMALIGES RIETER-FENSTER?)

Dreibahniges Fenster von fünf Zeilen, Kopfscheiben und Maßwerkcouronnement.

Folgt man den Abzeichnungen der Hs. Merkel 209 aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, dann befanden sich zum damaligen Zeitpunkt noch ein Rechteckwappen Haller mit Beischild Ortlieb, begleitet von mehreren kleinen Rundwappen – Allianz Kress/Rieter *1535*, Kress/Coler und Kress/Tetzel mit Inschrift *1572* –, sowie zwei weitere Rechteckwappen Schlüsselfelder mit Beischild Imhoff bzw. Rieter mit Beischild von Seckendorff im Fenster eingesetzt[726]. Über den Verbleib der Scheiben ist einstweilen nichts mitzuteilen. Umgekehrt war nicht definitiv festzustellen, wo die beiden heute hier eingesetzten Rechteckwappen ihren ursprünglichen Standort besaßen. Das Paumgartner-Wappen wird von Würfel *1766* in einem der Westchorfenster (wohl südwest II) bezeugt und in der Hs. Merkel 209 bereits vor Mitte des 18. Jahrhunderts dort überliefert. Das Behaim-Wappen ist ebenfalls Mitte des 18. Jahrhunderts in St. Sebald nachgewiesen[727].
Schließlich dürfte die Scheibe mit dem knienden Stifterpaar Peter Rieter und Barbara von Seckendorff, die in der Hs. Merkel ebenfalls im Bereich des Westchors überliefert wird, im 19. Jahrhundert jedoch in ein Langhausfenster der Frauenkirche übertragen und auf der linken Seite beschnitten wurde, bevor sie zuletzt ins Germanische Nationalmuseum gelangte, ebenfalls aus dem Rieter-Fenster stammen. Dies wird nicht zuletzt durch das oben erwähnte Wappen Rieter mit Beischild von Seckendorff nahegelegt, das sich auf dieselbe Allianz bezieht. Allerdings ist die Scheibe in den frühen summarischen Beschreibungen der Fenster dort nicht explizit aufgeführt.

Vorbemerkung zum Katalog: Die Scheiben wurden im Mai 2012 in situ vom Sängerpodest aus mittlerer Distanz in Augenschein genommen. Da eine gründliche Autopsie nicht möglich war, stützen sich die Erhaltungsangaben auf die Dokumentation der Werkstatt van Treeck von 1987, die nur ansatzweise verifiziert werden konnte. In der Dokumentation ist auf einem Teil der Ergänzungen die eingeritzte Jahrzahl *1957* vermerkt, ohne dass die Schraffur – durchgehend waagrecht für Ergänzungen des 19. Jh. – entsprechend angepasst worden wäre. Aus diesem Grund kann im Erhaltungsschema hinsichtlich der Zeit der Maßnahmen auch keine Unterscheidung getroffen werden. Dem Tafelteil liegt eine digitale Aufnahme des Autors von 2012 zugrunde.

2a WAPPEN PAUMGARTNER MIT BEISCHILD HALLER

Fig. 196, Abb. 173

H. 68,5 cm (ohne Randgläser oben und unten), B. 62 cm.
Abgezeichnet in: Nürnberg, GNM, Hs. Merkel 209, S. 102.
Bibliographie: Mayer 1831, S. 35, e) (erwähnt das Wappen als sehr alte Glasmalerei in einem Fenster des Westchors).
Erhaltung: Größere Ergänzungen, teils älteren Datums, teils der Nachkriegsrestaurierung (bez. 1957) angehörend, betreffen gleichermaßen die Wappenschilde, die Bildarchitektur und den Rankengrund. Vor allem die Reparaturen in den rückwärtigen Rundbögen fallen mit ihren hellrosafarbenen Gläsern gegenüber der inzwischen stark verbräunten originalen Substanz farblich stark aus dem Ensemble heraus. Alle alten Gläser sind außenseitig flächig korrodiert. Die Bemalung der originalen Teile ist massiv reduziert bis ganz verloren. Bleinetz in Teilen alt.
Ikonographie: Wappen des ratsfähigen Nürnberger Geschlechts der Paumgartner: von Silber und Schwarz geteilt, oben ein rot bewehrter grüner Sittich, unten eine silberne Lilie; die Helmzier über weißem Stechhelm und schwarzen Decken wiederholt nochmals das Wappenbild. Ob der gerade gestellte, in Teilen erneuerte Beischild der Haller auf der heraldisch niederrangigen linken Seite schon ursprünglich dem in Courtoisie nach links geneigten Hauptwappen beigesellt gewesen war, scheint fraglich. Dies vorausgesetzt und die Zeitstellung der Scheibe – 1. Hälfte des 15. Jh. – in Rechnung gestellt, könnte das Wappen Konrad VII. Paumgartner (1406–1457) repräsentieren, der in 1. Ehe seit 1427 mit Agnes Haller und in 2. Ehe seit 1444 mit Kunigunde Münzmeister verheiratet war[728]. Ein zweiter verlorener Beischild auf der rechten Seite ist durch den Bleiriss noch eindeutig zu erschließen.

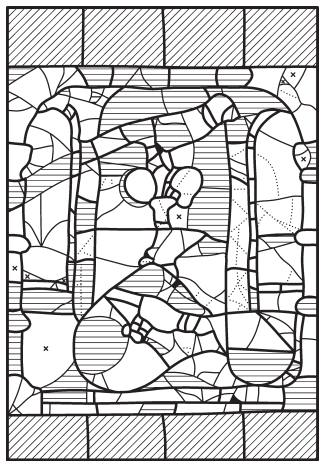


Fig. 196. ES Lhs. s XI, 2a. M 1:15

726 Nürnberg, GNM, Hs. 209, S. 77–80. Eine Abzeichnung des Fensters von 1628 in einer Handschrift der Nürnberger Stadtbibliothek, Nor H 194 (40: *Monumente und Inschriften in der Kirche St. Sebald*), zeigt die Rechteckwappen in der unteren Fensterzeile (1a–c) und die Kress'schen Rundwappen samt Allianz Kress/Rieter in den Feldern 3c, 4c und 5c; vgl. auch Carbach 1733, S. 8, und Würfel 1766, S. 22.
727 Biedermann 1748, Tab. 1.
728 Vgl. Fleischmann 2008, Paumgartner-Genealogie.

Komposition, Farbigkeit: Die Wappen stehen auf einer schmalen, grün gefliesten Bühnenfläche mit doppelter weißer Stirnkante, die rückwärtig, oberhalb einer niedrigen braunen Mauer, in drei hohen Rundbögen zum blauen Rankengrund geöffnet ist. Ein flacher weißer Korbbogen auf rosa Postamenten, mit roten Schaftringen und gelben Kapitellen dient als Bildrahmung.
Ornament: Die weitgehend und offenbar nach Befund ergänzte Blattranke im Hintergrund ist eine Variante eines bereits im 14. Jh. in der Chorverglasung gebräuchlichen Musters (ähnlich Muster X,53 bzw. X,56).
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, 2. Viertel 15. Jh.

CVMA S 05/2012 Digital

2c WAPPEN BEHAIM Fig. 197, Abb. 174

H. ca. 64 cm, B. ca. 52 cm (jeweils ohne Randgläser).
Erhaltung: Das Feld ist oben, unten und rechts stark beschnitten und insgesamt in schlechtem Zustand. Ergänzungen betreffen den Behaim-Schild, die Helmdecken, Teile der Helmzier und den Rahmen; letzterer ist großteils mit alten Gläsern geflickt. Die alten Farbgläser sind außenseitig flächig korrodiert. Die originale Bemalung ist nur an wenigen Stellen der Helmzier noch gut lesbar bewahrt, ansonsten wie im Rankengrund extrem abgewittert. Bleinetz in Teilen alt.
Ikonographie: Wappen des ratsfähigen Nürnberger Geschlechts der Behaim: von Silber und Rot gespalten, belegt mit einem schräglinken schwarzen Wellenbalken (hier gewendet); Helmzier: über hellblauem Stechhelm mit rot-silbernen Decken ein auffliegender silberner Adler mit einer schwarzen Krone um den Hals. Sollten die Fragmente der Wappen Vorchtel (ein roter Sparren in Gold) und von Eyb (in Silber drei rote Muscheln, 2, 1) am unteren rechten Rand ehemals Teil des Beischilds gewesen sein, so wäre das Wappen mit einem der Urahnen des Geschlechts zu verbinden und entweder Teil einer Ahnenprobe oder Gedächtnis für einen frühen Fensterstifter gewesen: Friedrich Behaim († 1295) war in 1. Ehe mit einer geborenen Pilgram von Eyb und in 2. Ehe mit einer geborenen Vorchtel vermählt. Vertraut man den Angaben im Geschlechtsregister von Johann Gottfried Biedermann, dann »ruhet er in der KlosterKirche zu St. Catharina in Nürnberg, allwo er seinen Todten Schild, wie auch das Gedächtniß in einem Fenster zu St. Sebald hat«[729]. Die letzte Bemerkung kann sich wohl nur auf das vorliegende Glasgemälde beziehen, das sich allerdings um die Mitte des 18. Jh. noch in ungleich besserem Zustand befunden haben dürfte.
Komposition, Farbigkeit, Ornament: Reste einer architektonischen Rahmung auf weißen Stützen mit braunem Rundbogen. Blauer Rankengrund. Zur Farbigkeit der Wappen s. Ikonographie.
Technik, Stil, Datierung: Die wenigen Stellen, an denen die Bemalung noch intakt erhalten ist – so an Helm, Adler und Teilen der Helmdecken –, verraten eine gewisse Nähe zur frühen graphischen Richtung der Hirsvogel-Werkstatt, ohne dass die Indizien für eine Zuschreibung ausreichen würden.
Nürnberg, um 1500.

CVMA S 05/2012 Digital

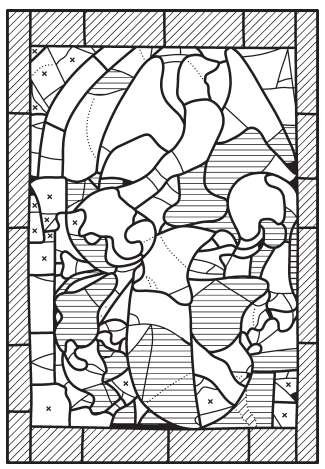


Fig. 197. ES Lhs. s XI, 2c. M 1:15

ABGEWANDERTE GLASMALEREIEN

NÜRNBERG, GERMANISCHES NATIONALMUSEUM Fig. 198, Abb. 206

1. KNIENDES STIFTERPAAR PETER RIETER UND BARBARA VON SECKENDORFF Fig. 198, Abb. 206

H. 84,5 cm, B. 41,5 cm. – Inv. Nr. MM 90.
Bibliographie: Würfel 1766, S. 23 (verzeichnet die Scheibe zuunterst im »Fenster zur linken Hand« des Westchormittelfensters); Essenwein [2]1898, S. 14 (gibt knappe Hinweise zu den dargestellten Personen, datiert die Scheibe bald nach 1420 und vermutet eine Herkunft aus dem Barfüßerkloster, wo die Eheleute begraben sind).
Zur Frage des ursprünglichen Standorts: Die Scheibe befand sich im 18. Jh. offenbar noch unbeschnitten in einem Fenster des Westchors von St. Sebald, in unmittelbarer Nachbarschaft des jetzt in süd XI, 2a eingesetzten Paumgartner-Wappens (Nürnberg, GNM, Hs. Merkel 209, S. 101). Mit der Restaurierung und Neuausstattung der Frauenkirche mit Glasmalereien unter Carl Alexander von Heideloff zu Beginn des 19. Jh. wurde die Scheibe zusammen mit weiteren aus St. Sebald in die Frauenkirche überführt und in einem der Langhausfenster eingesetzt. Im Zuge der durchgreifenden Renovierung der Frauenkirche 1879–1881 wurde das Feld zusammen mit anderen unzugehörigen Scheiben ausgeschieden und ins Germanische Nationalmuseum verbracht.
Inschriften: Auf dem Spruchband des Mannes in gotischer Minuskel die Fürbitte: *Ora pro me* sancta *Anna*; auf dem beschnittenen Spruchband der Frau das deutsche Äquivalent: *pit für* [mich] … Anna.
Erhaltung: Der Verstümmelung der Scheibe, die im Zuge der Versetzung in die schmaleren Fenster der Frauenkirche an der linken Seite stark beschnitten werden musste, ist der größte Teil der weiblichen Stifterfigur zum Opfer gefallen. Hinzu kommen umfangreiche Ergänzungen der Bodenfläche und des Rieter-Wappens (17. Jh.?), der Architekturstütze rechts und größerer Partien am oberen Rand. Figuren und blauer Grund sind indessen weitgehend original. Lücken und Fehlstellen, die bei der Entfernung zahlreicher Sprungbleie im Rahmen der letzten Restaurierung entstanden, wurden auf äußerst aufwendige Wei-

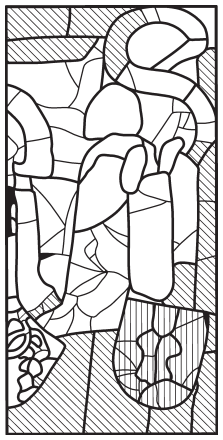


Fig. 198. ES GNM MM 90.
M 1:15

se mit Kunstharz geschlossen und retuschiert. Alle originalen Gläser zeigen außenseitig flächig geschlossene Korrosion.
Ikonographie: Dargestellt ist Peter Rieter von Kornburg (1401–1462), der 1420 in 2. Ehe Barbara von Seckendorff geehelicht hatte, deren Stifterbild und Wappen am linken Rand noch in geringen Teilen erhalten sind (s. unten). In 1. Ehe war er mit Klara Grundherr verheiratet gewesen, die bereits ein Jahr nach der Hochzeit an der Pest gestorben war. Peter Rieter hatte nach Lehrjahren in Brügge das Handelsgeschäft seines Vaters übernommen und war als Kaufmann viel im Ausland unterwegs; Pilgerreisen nach Santiago de Compostela und ins Heilige Land sind bezeugt. Im Stadtregiment war er von 1437 bis 1450 regelmäßig im Amt des jüngeren Bürgermeisters vertreten. 1452 entsagte er allen weltlichen Angelegenheiten und trat ins Barfüßerkloster ein. Seine Ehefrau tat es ihm zwei Jahre später gleich und zog sich ins Klarissenkloster zurück[730]. Die Wendung der Stifterfiguren nach rechts erfordert ein Gegenüber, vermutlich ein Bild der Hl. Anna, an die die Fürbitten gerichtet sind.
Komposition, Farbigkeit, Ornament: Die Stifterbilder, die in Grisaille ausgeführt wurden, dürften einst einen einfachen Kastenraum vor blauem Rankengrund, gerahmt von schlanken weißen Pfeilern, bevölkert haben. Die Spruchbänder sind gelb. Wappen Rieter: von Schwarz und Gold geteilt mit einem rot gewandeten, golden gekrönten, zweischwänzigen silbernen Fischweiblein; Wappen von Seckendorff: in Silber ein roter Lindenzweig in Form einer 8 mit vier untereinanderstehenden gestielten roten Blättern an jeder Seite (fragmentiert).
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, 2. Viertel 15. Jh.

GNM MM 90

LANGHAUSFENSTER nord XII (HALLER-FENSTER)

Fig. 199–205, Abb. 167–172, 203–205

Vierbahniges Fenster von sechs Zeilen einschließlich Kopfscheiben, gruppiert zu zweimal zwei Lanzetten. Maßwerkbekrönung mit spitzblättrigen Vierpässen und kleinteilig untergliederten Bogendreiecken über den Doppellanzetten sowie einem zentralen Dreistrahl mit bekrönendem Fünfpaß in der Fensterspitze. Das Fenster umfasst 20 Rechteckfelder, vier hohe genaste Kopfscheiben, 15 kleinere Maßwerkfelder, den großen Fünfpaß und sechs Zwickel. Heute enthalten nur noch die 2. und 3. Zeile sechs Glasgemälde des 16. und 17. Jahrhunderts.

Gesamtaufnahmen: CVMA RT 06/55

Neben der Fensterstiftung im Chor besaßen die Haller einen weiteren Fensterplatz im nördlichen Seitenschiff, und an den ersten Fensterstifter, Ulrich II. Haller († 1357/58) und seine beiden Ehefrauen, Adelheid geb. Pfinzing und Katharina geb. (Heider) von Dachsbach, erinnern auch die Stifterbilder der Zeit um 1519/20 in 3a und 3d[731].

Gegenwärtiger Bestand: Heute sind nur noch fünf Rechteckscheiben der Fensterrenovierung um 1520/30 an ihrem angestammten Platz erhalten (Fig. 199–202, Abb. 167–172). Drei ehemals zugehörige große Stammwappen Haller von 1519, von denen zwei erhalten geblieben sind, wurden im frühen 19. Jahrhundert in die Frauenkirche transferiert (Fig. 203–205, Abb. 203–205). Von der mutmaßlichen Erstverglasung des Fensters ist ein Haller'sches Stammwappen, das in Hs. Merkel 209, S. 111, noch an Ort und Stelle nachgewiesen ist, zu unbekanntem Zeitpunkt entfremdet worden und befindet sich heute im Germanischen Nationalmuseum (MM 77); das zugehörige Wappen von Dachsbach mit Jahrzahl 1358 ist verloren (ebd. S. 112). Das nachmittelalterliche Haller-Wappen mit Inschrift und Jahrzahl 1615 ist Fremdbestand[732].

Bibliographie: Carbach 1733, S. 8 (Erwähnung); Würfel 1766, S. 23 (Erwähnung nach Carbach); Mayer 1831, S. 35, h) (beschreibt vier Haller'sche Wappen, zu beiden Seiten die Heiligen Erasmus und Blasius, »welche am

729 Biedermann 1748, Tab. 1.
730 Vgl. Fleischmann 2008, II, S. 856f. mit weiteren Nachweisen.
731 In Nürnberg war es Tradition, bei der Renovierung älterer Familienstiftungen die Erinnerung an die ersten Stifter wachzuhalten. Dies geschah entweder durch die Aufnahme der alten Wappen oder auch durch die Darstellung der betreffenden Vorfahren im Stifterbild. Ein schönes Beispiel dafür ist u.a. die unterste Stifterzeile im Volckamer-Fenster (Chor süd VII; vgl. Kat. S. 257f.).
732 Es dürfte mit jenem von Carbach 1733, S. 115, in der Augustinerkirche überlieferten Wappen identisch sein; vgl. Fig. 251.

Altare gegenüber gemalt sind«; missversteht die weiblichen Stifterbilder vor Blasius als knienden Mann); Schinnerer 1909/10, S. 336 (erwähnt die Haller-Stiftung als Werk der Frührenaissance; wichtig sein Hinweis darauf, dass drei der Wappen, deren »archaisierende Stechhelme und einfache Dreiecksschilde« er bemerkt, in den Fenstern der neuen Sakristei der Frauenkirche eingelassen seien); Hoffmann 1912, S. 178 (»im dritten Fenster ein hl. Bischof und St. Blasius mit Konrad und Wolf Haller von Hallerstein als Donatoren und zwei zugehörigen sowie zwei weiteren Wappenschilden der Haller«); Knappe 1960, S. 186 (erwähnt die Haller-Scheiben als Werke des 2. Jahrzehnts, die auf Entwürfe Kulmbachs zurückgehen dürften); Gottfried Frenzel, in: Kat. Ausst. Nürnberg 1961, S. 119, Nr. 190 (vermutet für die figürlichen Scheiben kleinformatige Visierungen Hans von Kulmbachs und datiert mit Hinweis auf die 1520 entstandenen Glasmalereien in St. Rochus an das Ende des 2. Jahrzehnts); Kurzinventar 1961, S. 141, bzw. ²1979/82, S. 145 (knappe Auflistung der Einzelscheiben); Haller/Eichhorn 1969, S. 224 (erwähnen unter den summarisch aufgezählten Glasgemäldestiftungen der Haller für St. Sebald auch die in den *Monumenta Halleriana* überlieferten Wappenscheiben im Langhausfenster); Scholz 1991, S. 180f. (Erwähnung als Gedächtnisstiftung für die Stifter des Vorgängerfensters; Hinweis auf mutmaßliche Entwürfe Kulmbachs wie Knappe und Frenzel); Weilandt 2007, S. 647–650 (erste ausführliche Behandlung des Fensters nach den verschiedenen Phasen von Fensterstiftung und -renovierung; gibt überdies eine Rekonstruktion des Fensters auf der Basis schriftlicher und bildlicher Überlieferung); Scholz 2007, S. 75–77 (diskutiert die Stiftung im Kontext der Renovierung unter Berücksichtigung heute verlorener, in den *Monumenta Halleriana* im Bild überlieferten Wappenscheiben); Fleischmann 2008, II, S. 499 (erwähnt das Fenster als Stiftung Ulrichs II. Haller).

Geschichte der Verglasung: Die Reste des ursprünglich gewiss vollständig farbig verglasten Haller-Fensters nord XII besetzen heute nur noch die Zeilen 2 und 3. Was dort zu sehen ist, geht – mit Ausnahme eines erst in jüngerer Zeit hierher transferierten Hallerwappens von 1615 (2b) – wesentlich auf die Renovierung von 1519/20 durch Konrad IV. Haller zurück, der die Stiftung überdies in dem von ihm selbst 1526 verfassten Geschlechterbuch bezeugt: *Item mer hat cuntz Haller der elter seines ururanhern, des altenn Ulrich Hallers seligen vennster gantz zum theil vernewt unnd machen lassen got zu lob und deselbigen Ulrichen Hallers seiner sone und weibern unnd enickla wie es dan vor augen stet ire wappen darein machen lassen*[733].
Von dem ersten, bald nach Mitte des 14. Jahrhunderts laut Geschlechterbuch von Ulrich II. Haller gestifteten, wohl posthum ausgeführten Fenster ist nur noch eine Scheibe mit Haller-Wappen und der Inschrift *Anno dni*, die im 18. Jahrhundert noch im Fenster zu sehen war, im Besitz des Germanischen Nationalmuseums erhalten geblieben (Abb. 205); das zugehörige Wappen der Gemahlin Ulrichs II., Katharina von Dachsbach, mit der Inschrift *1358* dagegen ist verloren[734]. Von den Wappen der Söhne und Enkel des ersten Fensterstifters, die Konrad IV. anfertigen ließ, ist im Fenster nur noch eines in 2c erhalten geblieben: das von Konrad II. Haller († 1438), auf dessen Ehefrauen, Anna Pirckheimer und Christina Dondorffer die beiden kleinen Beischilde verweisen (Abb. 167)[735]. Drei weitere entsprechend gestaltete Rechteckwappenscheiben der Brüder Ulrich III., Berthold III. und Konrad I., die in Nachzeichnungen im Codex der *Monumenta Halleriana* im Haller-Archiv Großgründlach und in der Hs. Merkel 209 im Germanischen Nationalmuseum überliefert sind, wurden im 19. Jh. in die Frauenkirche überführt, um dort zunächst in die Fenster der Neuen Sakristei integriert zu werden[736]. Von diesen sind nur noch zwei – die von Ulrich III. und Konrad I. – in den Chorfenstern nord II und süd II auf uns gekommen (vgl. Kat. S. 285f.); das Wappen Bertholds III. mit Beischild Ebner ist verloren oder verschollen. Verloren oder mit unbekanntem Verbleib verschwunden sind auch die vier inschriftlich 1519 bzw. 1520 datierten Rundwappen, die sich im 18. Jahrhundert noch in der 6. Zeile des Fensters befanden[737]: Die

733 Archiv der Frhr. Haller v. Hallerstein, Schloss Großgründlach, CCH-I, fol. 257v (die Transkription ist Frhr. Bertold von Haller zu danken).
734 GNM, Hs. Merkel 209, S. 112. Angesichts der inschriftlichen Jahrzahl *1358* ist – wie im Fall des späteren Pfinzing-Fensters im Chor – an eine Gedächtnisstiftung für den 1357 oder 1358 verstorbenen Ulrich II. Haller zu denken, die von dessen drei Söhnen, Ulrich III., Konrad I. und Berthold III., ausgeführt wurde. Auf diese Weise würde sich auch der Umstand erklären, dass die »Verneuung« des Fensters um 1519/20 durch Konrad IV. die Wappen aller drei Urahnen und nicht nur das des eigenen Urgroßvaters Konrad I. berücksichtigte.
735 Biedermann 1748, Tab. 100.
736 Schinnerer 1909/10, S. 336.
737 Archiv der Frhr. Haller v. Hallerstein, Schloss Großgründlach, *Monumenta Halleriana*, fol. 78; Nürnberg, GNM, Hs. Merkel 209, S. 57; vgl. Weilandt 2007, S. 649f., Abb. 403.
738 Biedermann 1748, Tab. 101, 102.A; vgl. Fleischmann 2008, II, S. 517–519 .
739 Weilandt 2007, S. 648f. unterscheidet drei vorreformatorische Stifterschichten: 1. 1358, 2. um 1400; 3. 1519/20.
740 Biedermann 1748, Tab. 96.
741 Vgl. Anm. 734.
742 Wir nennen nur das Beispiel der erneuerten Schürstab-Stiftung in St. Johannis (Scholz 2002, I, S. 345f.).



Fig. 199, 200. Hl. Bischof mit Stifter Ulrich II. Haller / Hl. Blasius mit Stiftern Katharina von Dachsbach und Adelheid Pfinzing. Haller-Fenster. Lhs. n XII, 3a und 3d. Hirsvogel-Werkstatt, um 1520.

betreffenden Wappenallianzen wiesen 1. auf Alexius II. Haller († 1501) und seine zwei Ehefrauen, Anna Pfinzing und Martha Schürstab, 2. auf Alexius III. Haller († 1519) und seine drei Frauen, Dorothea von Wolkenstein, Ursula Doggler und Margareta Heinl, 3. auf Konrad IV. Haller († 1545) und seine drei Frauen Barbara Ortolph, Clara Völkel und Helena Schlewitzer, sowie 4. auf Konrad V. Haller († 1562) und dessen Ehefrau Katharina Obermayer[738].
Ob es sich bei den vier Rechteckwappen – wie bei der ersten Stiftung des 14. Jahrhunderts – um die *Verneuung* einer zweiten Stiftungsphase aus der Zeit um 1400 handelt, wie Weilandt angenommen hat[739], ist dem oben zitierten Wortlaut aus dem Geschlechterbuch nicht zu entnehmen. Wahrscheinlicher ist vielmehr, dass Konrad IV. das Fenster nur »zum Teil« renovierte (nämlich die Stiftung Ulrichs aus dem 14. Jh.), zusätzlich jedoch eine Ahnenprobe für sich und seine Nachkommen im Fenster realisieren wollte und daher – in Ergänzung zum Wappen seines Ururgroßvaters Ulrich II. und den Wappen seiner drei Urahnen, Ulrich III., Konrad I. und Berthold III.[740] – auch das seines Großvaters Konrad II. in Rechteckform ganz neu anfertigen ließ, um diese Lücke der Geschlechterfolge zu schließen[741]. Sicher unzutreffend ist die Behauptung Weilandts, nur die Rahmen der Rechteckwappen wären 1519/20 modernisiert worden, während »die Wappen selbst erkennbar … älter« seien. Tatsächlich handelt es sich durchgehend um Neuanfertigungen mit historisierendem Anspruch, d.h. bewusst gewählten, der Zeit der Vorfahren entsprechenden historischen Formen für Schilde und Helme, wie dies in der Nürnberger Glasmalerei der Dürerzeit mehrfach nachgewiesen werden kann[742]. Die vier Rundscheiben mit den Wappen seines Vater Alexius II., seines Bruders Alexius III., seinem eigenen und dem seines Sohnes Konrad V. in Rundform gehen ebenfalls allein auf Konrads Stiftung zurück.

Erhaltung: Die fünf noch heute im Fenster befindlichen Rechteckfelder sind unverhältnismäßig gut erhalten, nur geringfügig ergänzt und mit insgesamt vorzüglicher Bemalung auf uns gekommen.

Rekonstruktion, ikonographisches Programm: Eine eingehende Beschreibung des Haller-Fensters in Veit August Holzschuhers *Historischer Beschreibung von Ursprung und Erbauung der Haubt- und Pfarrkirche des heil. Sebal-*

di in Nürnberg von 1739, gibt den Zustand des Fensters vor Mitte des 18. Jahrhunderts wieder und damit vor der Zeit der großen Verschiebeaktionen, in deren Zug mehrere Scheiben in die Frauenkirche transferiert oder mit unbekanntem Verbleib aus dem Fenster entfernt wurden: *Das 12.te Fenster rechter Hand oder 2.te von unten hinauf praesentiert oben in denen 4 ersten Feldern* [6a–d], *auf grossen runden eingefasten Gläsern 1) den Hallerischen alten und quadrirten gelb u. schwarz Geuschmid-, Schürstabischen-Wappenschild, mit: Renovirt 1520; 2) Hallerischen und Wolkenstein-Doggler- und Heinlischen Schild, mit: Renovirt …; 3) Hallerischen und Ortolph-Völkel- u. Schranizerischen Schild: 1519; 4) Hallerischen und Obermayerischen Schild nebeneinander mit: verneut … In den 2 Mittelfeldern der 4.ten Reihe herunter* [4b und 4c], *in viereckigter Einfassung, zur rechten das alte Hallerische, und zur Linken das Wolfische Wapen unter ihren Helmen, mit: .Anno.d(omi)ni … 1358. Unter diesen* [3b und 3c] *sind zwei Hallerische vermehrte Wapen unter ihren zwei offenen oder durchbrochenen Turnier-Helmen, das zur Rechten mit dem Ioris von Lugensagischen (!) Schildlein und Unterschrift: Wolf.Haller.vom / Hallerstain.Ritter.etc. Das andere aber mit dem Obermayerischen Schildlein und: Cünrat.Haller.vom / Hallerstain.Ritter.etc. Hingegen kniet in dem äussern rechten Feld* [3a] *vor einem Bischof ein Herr Haller mit seinem alten Schildlein, und gegenüber in dem linken äussern Feld* [3d] *ebenfalls vor einem Bischof dessen zwei Gemahlinen, mit dem Wolfischen und Pfinzingischen gelb und schwarzen Schildlein bedeutet. In den vier untersten Feldern* [1a–d] *sind die Hallerischen alten Wapen unter ihrem offenen Helm, bey deren erstem das Seckendorf- und ausgebrochenes (Kolerische) Schildlein, beym 2.ten Ebnerisch, 3.ten Großisch, und 4.ten Pirckheimer- und Dandörfferisch Schildlein befindlich*[743]. Ob diese Verteilung der Scheiben die Situation des frühen 16. Jahrhunderts annähernd wiedergibt, ist schwer zu sagen. Wohl entspricht die partiell farbige Verglasung dem Zeitgeschmack, doch möglicherweise waren um 1520/30 noch mehr Bestandteile der Erststiftung beibehalten worden, die dann erst in späterer Zeit aufgrund mangelhafter Erhaltung endgültig ausgeschieden wurden.

Stil, Datierung: Für die figürlichen Teile der Fensterrenovierung von 1519/20 wurde wiederholt auf Entwürfe von der Hand Hans von Kulmbachs geschlossen, und betrachtet man nur das greise Haupt des Stifters Ulrich II., dann ist die Verwandtschaft mit Kulmbachs charakteristischem Typenschatz tatsächlich unverkennbar[744]. Die routiniert gesetzten Pinselschraffuren der Binnenzeichnung und Schattenlagen und die glatte Halbtonmodellierung tragen alle Kennzeichen des Spätstils der Hirsvogel-Werkstatt, hierin am besten vergleichbar den Farbfenstern der Imhoff'schen Friedhofskapelle St. Rochus in Nürnberg, die, 1520 datiert und monogrammiert, ebenfalls in der Werkstatt Veit Hirsvogels d.Ä., mutmaßlich unter maßgeblicher Beteiligung des ältesten Sohnes, Veit d.J., und überwiegend auf der Grundlage von druckgraphischen Vorlagen ausgeführt wurden[745]. Die Renaissance-Ornamentik der Rahmenarchitekturen und der neutrale weiße Hintergrund lassen sich überdies gut mit den Resten der letzten großen Farbverglasung Nürnberger Provenienz in Ansbach vergleichen, auch dies ein Argument für eine Entstehung in zeitlicher Nähe[746].

Was die beiden gebesserten Wappen Haller von Hallerstein in 3b und 3c betrifft, so sind hinsichtlich der maltechnischen Ausführung keine markanten Abweichungen gegenüber den beiden Scheiben mit Heiligen und Stifterfiguren in 3a und 3d festzustellen. Insbesondere die graphische Behandlung der Schattenzonen, die in den Helmen und Helmdecken mit locker gesetzten Kreuzschraffuren, in den Astwerkzwickeln mit den bekannten parallelen Strichlagen erfolgt, deckt sich völlig mit dem Pinselduktus in den Figurenscheiben, sodass man geneigt ist, die Ausführung sogar derselben Hand zuzuschreiben. Wenn es aber zutrifft, dass die Erlaubnis, den Namen des erloschenen bayerischen Adelsgeschlechts »von Hallerstein« anzunehmen, und die damit verbundene Wappenbesserung durch Kaiser Karl V. erst am 27. März 1528 erteilt wurde[747], dann wäre mit diesem Datum ein Terminus post quem für die beiden Wappen in 3b und 3c gegeben. Nach Biedermann hingegen wurde das besagte Privileg bereits im Jahr 1521 erteilt: »Batholomäus Haller von Hallerstein führete die Wolff Hallerische Linie in den Nieder-Landen fort, war Ritter, Kaysers Caroli V, Königs Ferdinandi und der Königin Maria Rath, erhielte vom Kayser Carolo V. nebst seinem

743 Holzschuher 1739, StadtBN, Amb. 221 2°, S. 149.

744 Knappe 1960, S. 186, ohne Nachweis; demgegenüber nennt Gottfried Frenzel, in: Kat. Ausst. Nürnberg 1961, S. 119, Nr. 190, als verwandte Beispiele Kulmbachs Visierungen der Hll. Gallus und Othmar im Dresdner Kupferstichkabinett (WK. 134, 135), die von Butts 2007, S. 180f., in jüngerer Zeit um 1513 datiert werden, und verweist überdies auf spätere Arbeiten wie die Hll. Erasmus und Nikolaus im Schwabacher Tabernakelaltar um 1520.

745 Vgl. Scholz 2002, I, besonders S. 371–374, Fig. 258–263; hier ist das Haupt des Hl. Hieronymus (Fig. 259) dem Stifterkopf Ulrich Hallers in 3a bestens vergleichbar.

746 Zur Farbverglasung in Ansbach vgl. ebenda S. 87ff., hier S. 100–107, Fig. 16, 18, II, Abb. 4–19.

747 Vgl. Fleischmann 2008, II, S. 513. Es war Bartholomäus II. Haller (1486–1551), der vom Reichsoberhaupt das Privileg der Benennung »Haller von Hallerstein«, die entsprechende Mehrung des Wappens

Bruder Wolff Hallern, ein Diploma mit der Freyheit, dass sich hinfüro das Hallerische Geschlecht, wegen Abgang der Herren von Hallerstein, Haller von Hallerstein schreiben, derselben Wappen zugleich mit führen, zwey Turnier-Helme im Wappen haben, sich von den Gütern nennen und mit rothen Wachs siegeln sollten, wie das Kayserliche Privilegium de dato Worms anno 1521, den 1. April umständlicher besaget. Von dieser Zeit an hat also das Geschlecht der Herren Haller sich von Hallerstein geschrieben und das quadrirte Wappen geführet«[748].
Wie dem auch gewesen sein mag: Gut möglich, dass die Namens- und Wappenbesserung sogar der Anlass für Konrad V. und Wolf VIII. Haller von Hallerstein gewesen ist, das erst kurz zuvor 1519/20 im Auftrag Konrads IV. komplett renovierte Fenster bereits rund ein Jahrzehnt später mit neuen Wappen zu versehen. Für diese Lesart spricht auch das Jahr 1529 der Eheschließung von Wolf VIII. Haller von Hallerstein mit Louise von Lougenhagen, deren kleines Beischild kaum nachträglich in eine bereits zuvor ausgeführte Scheibe eingesetzt worden wäre.
Nürnberg, um 1520 bzw. nach 1529 (Hirsvogel-Werkstatt).

Vorbemerkung zum Katalog: Die Bestandsuntersuchung erfolgte im Mai 2012 in eingebautem Zustand mit Hilfe eines Hubsteigers. Dem Katalog- und Tafelteil liegen die Aufnahmen zugrunde, die Rafael Toussaint im Auftrag des Corpus Vitrearum nach der Restaurierung 1987 angefertigt hat. Die Gesamtaufnahme des Fensters von 2006 stammt von Rüdiger Tonojan.

2b WAPPEN HALLER VON HALLERSTEIN Abb. 168
Zur Frage des ursprünglichen Standorts: Die Scheibe dürfte mit jener der von Carbach 1733, S. 115, in der Augustinerkirche überlieferten identisch sein (vgl. S. 318 und Anm. 17).
Inschrift: In der Kartusche in Minuskel: *Das Geschlecht der / Haller von Hallerstain / 1615.*
Stil, Datierung: Nürnberg(?), 1615.

2c WAPPEN HALLER MIT BEISCHILDEN PIRCKHEIMER UND DONDORFFER Fig. 201, Abb. 167
H. 78,5 cm, B. 52,5 cm.
Erhaltung: Bis auf eine neutrale Reparatur im oberen rechten Eck und drei kleine Flickstücke aus altem Glas originaler Glasbestand. In Wappen und Randbereich mehrere Sprungbleie und geklebte Sprünge. Bemalung überwiegend intakt. Bleinetz im Kern alt.
Ikonographie, Komposition: In Courtoisie nach links geneigtes Wappen der Haller: in Rot ein silberner, schwarz gefüllter Schrägsparren; Helmzier: über dem grauen Kübelhelm mit roten Decken der rote Rumpf einer nackten Mohrin mit langem schwarzen Zopf, fliegender silberner Stirnbinde und silbernem Ohrring. Beischild Pirckheimer: von Gold und Rot geteilt, darin ein bewurzeltes silbernes Bäumchen; Beischild Dondorffer: in Silber ein roter Adlerkopf.
Die historisierende Schildform und der Kübelhelm deuten auf ein Gedächtniswappen für ein längst verstorbenes Glied der Haller, im vorliegenden Fall auf den Ratsherrn und Jerusalemfahrer Konrad II. Haller († 1438), der in 1. Ehe mit Anna Pirckheimer († 1414) und in 2. Ehe mit Christina Dondorffer aus Herzogenaurach verheiratet war (∞ 1415)[749]. Konrad war ein Enkel des ersten Fensterstifters Ulrich II.
Der flache vegetabile Bogen einander zugeneigter Fruchtstände mit großen eingerollten Blättern ruht auf gedrungenen Randsäulen mit Schaftring und ausgeprägter Enthasis. Diese Rahmenform besitzt in den 1517 ausgeführten kleinen Wappenscheiben des Sebalder Pfarrhofes nach Entwürfen Hans von Kulmbachs ihre unmittelbarsten Parallelen (vgl. Fig. 235–237)[750].
Ornament: In den Wappen ausradierte Ranken.
Technik: Beim Ohrring Ausschliff aus rotem Überfangglas.
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1519/20 (Hirsvogel-Werkstatt).
CVMA T 6275



Fig. 201. ES Lhs. n XII, 2c. M 1:15

3a HL. BISCHOF MIT STIFTER ULRICH II. HALLER
Fig. 199, 202, Abb. 171
H. 80 cm, B. 53,9 cm.
Erhaltung: Die nahezu makellos bewahrte Scheibe zeigt lediglich am rechten und unteren Rand mehrere kleinere Flickstücke mit altem Glas, vereinzelte Sprungbleie und geklebte Sprünge. Ein Stück im Architekturbogen oben links ist rückseitig doubliert. Das violette Glas des Mantels zeigt rückseitig trotz flächiger Korrosion Spuren von Lasuren. Auf der Vorderseite ist die Bemalung im selben violetten Glas mäßig berieben, ansonsten aber vorzüglich intakt. Bleinetz alt.
Ikonographie, Komposition: Der kniende Stifter mit dem kleinen Haller-Schild zu seinen Füßen ist mit Blick auf die zugehörige Darstellung der beiden Ehefrauen im gegenüberliegenden Feld 3d eindeutig als der Ratsherr Ulrich II. Haller († 1357) zu identifizieren, der das erste Fenster an dieser Stelle gestiftet hatte. Seine herausragende Führungsrolle im Stadtregiment

und das Recht, mit rotem Wachs zu siegeln, empfing, Privilegien, in die jedoch die gesamte Familie mit einbezogen war.
748 Biedermann 1748, Tab. 112.
749 Biedermann 1748, Tab.100; vgl. Fleischmann 2008, II, S. 502.
750 Prinzipiell vergleichbar, wenngleich noch eher in spätgotischer Manier, ist auch Kulmbachs kleiner Scheibenriss mit Haller-Wappen (WK. 150) im Dresdner Kupferstichkabinett (Butts 2007, A97, Fig. 111).



Fig. 202. ES Lhs. n XII, 3a–d. M 1:15

zeigte sich darin, dass er von 1340 bis 1347 und von 1349 bis 1356 durchweg im Amt des älteren Bürgermeisters bestätigt wurde. Er war in 1. Ehe mit Adelheid Pfinzing († 1344), in 2. Ehe mit Katharina (Heider) von Dachsbach († 1389) verheiratet[751].
Ulrich wird von einem nicht näher gekennzeichneten heiligen Bischof in Pontifikaltracht empfohlen, vielleicht dem Augsburger Bistumspatron und Namenspatron des Stifters oder aber einem der am benachbarten Haller-Altar verehrten und dargestellten Heiligen (Erhard oder Erasmus)[752]. Die asymmetrisch aufgebaute architektonische Rahmung zeigt links einen breiten, auf einem massiven Postament ruhenden architektonischen Pfeiler, dessen Stirnfläche mit Vasen, Masken und vegetabilen Formen belegt ist. Der flache, mit vorgelegtem Astwerk verzierte Korbbogenabschluss wird rechts nur von einem dünnen Stamm aufgefangen. Erst durch den unmittelbaren Anschluss an das Gegenstück in 3d ergibt sich eine stimmige, die Stärke des trennenden Fensterpfostens mit berücksichtigende Gesamtkomposition. Die durch Schrägstellung der Kämpferzone angedeutete Perspektive ist gleichwohl nicht überzeugend gelöst.
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1519/20 (Hirsvogel-Werkstatt).
CVMA T 6276, Großdia T 30

3b WAPPEN HALLER VON HALLERSTEIN MIT BEISCHILD OBERMAYER Fig. 202, Abb. 169
H. 79 cm, B. 52,5 cm.
Inschrift: Auf der Schrifttafel am Fuß der Scheibe in gotischer Minuskel: *Cünrat . Haller . vom / Hallerstain . Ritter . etc.*
Erhaltung: Abgesehen von einer äußerst derben Ergänzung des 20. Jh. im linken Pfeiler und wenigen geklebten Sprüngen nahezu makellos erhalten. Die Halbtonbemalung ist in den Kapitellen, im Rundbogen und im Rankengrund stellenweise etwas berieben. Bleinetz alt.
Ikonographie, Komposition: Vermehrtes Wappen Haller von Hallerstein: im gevierten Schild in 1 und 4 das Stammwappen: in Rot ein schwarz gefüllter Schrägsparren; in 2 und 3 das Wappen des ausgestorbenen bayerischen Adelsgeschlechts von Hallerstein: geteilt, oben in Rot eine gestürzte goldene Spitze, unten in Silber ein schreitender schwarzer Löwe; Helmzier rechts: über goldenem Turnierhelm mit rot-silbernen Decken und goldener Krone der wachsende rote Frauenrumpf (bekleidet) zwischen zwei roten Büffelhörnern, an den Mündungen mit Pfauenfedern besteckt; links: über goldenem Turnierhelm mit rot-goldenen Decken und schwarz-silbernem Wulst rechts eine aufrechte Hirschstange, links ein rot-silbern geteilter Flug, oben eine gestürzte goldene Spitze. Der kleine Beischild zeigt das Wappen Obermayer: in Gold ein oberhalber blauer Löwe[753].
Konrad V. Haller (1499–1562) war der letzte Spross der Ulrichs-Linie, die mit ihm erlosch. Konrad war kaiserlicher Rat unter Karl V. und Ferdinand I. sowie Ratgeber des Bamberger Fürstbischofs. Nach seiner Tätigkeit als Assessor am Reichskammergericht in Speyer amtierte er in den letzten Lebensjahren als Obervogt von Ettlingen in Baden[754]. Er war seit 1515 mit Katharina Obermayer verheiratet.
Der massive Rundbogen der architektonischen Rahmung ruht auf gedrungenen balusterartigen Säulen, deren Schaft oberhalb der Basen von Blattwerk umhüllt wird. Postamente und Kapitelle sind in korrekter perspektivischer Verkürzung wiedergegeben.
Ornament: Die gesamte Fläche zwischen Wappen und Rahmung ist mit ausradiertem hellblauen Fiederrankengrund gefüllt (ähnlich Muster X,67 und 68).
Stil, Datierung: Terminus post quem für die Ausführung der beiden Wappen von Konrad V. und Wolf VIII. ist zum einen das kaiserliche Privileg zur Erweiterung des Namens zu »Haller von Hallerstein«, verbunden mit der Wappenbesserung, die in der Literatur widersprüchlich ins Jahr 1521 bzw. 1528 datiert werden (vgl. Stil, Datierung S. 282f.). Zum anderen gibt uns das Jahr der Eheschließung von Wolf Haller mit Louise von Lougenhagen 1529 einen weiteren Anhaltspunkt.
Nürnberg, nach 1529 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.J.).
CVMA T 6277

3c WAPPEN HALLER VON HALLERSTEIN MIT BEISCHILD VON LOUGENHAGEN Fig. 202, Abb. 170
H. 79 cm, B. 52,3–52,7 cm.
Inschrift: Auf der Schrifttafel am Fuß der Scheibe in gotischer Minuskel: *Wolf . Haller . vom/ Hallerstain . Ritter . etc.*
Erhaltung: Vorzüglich; vollständig originale Glassubstanz. Halbtonlasuren in Rankengrund und Bogenrahmung geringfügig berieben. In Inschrift und Bogenrahmung wenige größere Sprünge (geklebt). Bleinetz in Helmzier und -decken original.
Ikonographie, Komposition: Vermehrtes Wappen Haller von Hallerstein (Beschreibung wie 3b). Beischild von Lougenhagen: in Silber (belegt mit Eichblättern) ein roter Sparren.
Wolf VIII. Haller (1492–1559)[755] war als Faktor Jakob I. Fuggers um 1515 in die Niederlande übergesiedelt, wo er als kaiserlicher Rat reüssierte, zum Ritter geschlagen wurde und 1531 von Königin Maria von Ungarn, Statthalterin in den Niederlanden, zum Generalschatzmeister am Hof zu Brüssel bestellt

wurde. Am 21. August 1529 vermählte er sich mit Louise, der Tochter des Rentmeisters von Antwerpen, Cornelis von Lougenhagen[756]. Er war es, der nebst seinem Bruder Bartholomäus das kaiserliche Privileg zur Namenserweiterung und Wappenbesserung für das ganze Geschlecht der Haller erhalten hatte.
Architekturrahmung wie 3b.
Ornament: Wie 3b.
Stil, Datierung: Neben dem umstrittenen Datum des kaiserlichen Privilegs zur Erweiterung des Namens und der Wappenbesserung (1521 oder 1528) kann im Falle Wolfs das Jahr seiner Vermählung 1529 als Terminus post quem geltend gemacht werden, vorausgesetzt, der Beischild von Lougenhagen wurde nicht erst nachträglich eingefügt, was freilich wenig wahrscheinlich ist.
Nürnberg, nach 1529 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.J.).

CVMA T 6278

3d HL. BLASIUS MIT KNIENDEN STIFTERINNEN KATHARINA VON DACHSBACH UND ADELHEID PFINZING Fig. 200, 202, Abb. 172

H. 79 cm, B. 52,8 cm.
Erhaltung: Lediglich eine jüngere Ergänzung im rechten Pfeiler, eine kleine Füllung im Beischild Dachsbach und ein marginales Flickstück im Bogen links oben. Die Bemalung ist weitgehend intakt; geringe Verluste im Kopf des Heiligen und der rechten Stifterfigur. Das Glasstück mit dem Kopf der linken Stifterin zeigt eine eingekratzte *8*. Mehrere Sprungbleie.
Ikonographie, Komposition: Der Hl. Blasius erscheint im pontifikalen Ornat des Bischofs von Sebaste in Armenien und trägt in der Linken sein persönliches Attribut, die geflochtene Kerze. Seit dem 14. Jh. wird Blasius als einer der Vierzehn Nothelfer verehrt und insbesondere bei Krankheiten des Halses angerufen[757]. Seine Darstellung im Fenster verdankt er wohl der Verehrung am benachbarten Erhardaltar bei der lege der Haller. Die gemalte Darstellung des Heiligen auf dem dort aufgestellten Haller-Retabel von ca. 1440 wurde im Glasgemälde nahezu wörtlich wiederholt[758].
Vor dem Heiligen knien die beiden Ehefrauen des in Feld 3a dargestellten ersten Fensterstifters Ulrich II. Haller: vorn die 2. Gemahlin Katharina von Dachsbach († 1389) mit ihrem Wappenschildchen (in Gold auf ansteigendem Gelände ein naturfarbener Dachs), hinter ihr die erste Gemahlin Adelheid Pfinzing († 1344) mit ihrem Wappen (von Gold und Schwarz geteilt)[759].
Zur architektonischen Rahmung vgl. 3a.
Technik, Stil, Datierung: Wie 3a.

CVMA T 6279

ANHANG: ABGEWANDERTE GLASMALEREIEN

NÜRNBERG, FRAUENKIRCHE Fig. 203f., Abb. 203f.

Chor n II, 4a WAPPEN HALLER MIT DEN BEISCHILDEN VON SECKENDORFF UND SCHLÜSSELFELDER Fig. 203, Abb. 203

H. 79,3 cm, B. 38,5 cm.
Mit drei gleichartigen Wappenscheiben ehemals in St. Sebald, Haller-Fenster (Lhs. nord XII, 1a); im 18. Jh. noch in situ nachgewiesen (Nürnberg, GNM, Hs. Merkel 209, S. 119–122).
Erhaltung: Die unter Feldhälfte mit Wappenzone und Fliesenboden sowie die rechte Hälfte des Rahmenbogens erneuert und seitlich stark beschnitten. Bleinetz 19. Jh.
Ikonographie, Komposition: Wappen Haller: in Rot ein silberner, schwarz gefüllter Schrägsparren; Helmzier: über dem grauen Kübelhelm mit roten Decken der rote Rumpf einer Mohrin mit langem schwarzem Zopf und fliegender silberner Stirnbinde. Beischild von Seckendorff: in Silber zwei zu einer Acht verschlungene rote Lindenzweige mit nach außen gekehrten Blättern; Beischild Schlüsselfelder: von Silber und Schwarz geteilt mit drei schächerkreuzartig zusammengesetzten Schlüsseln in gewechselter Tinktur.
Die historisierende Schildform und der Kübelhelm deuten auf ein Gedächtniswappen für ein längst verstorbenes Glied der Haller, wobei die vorliegende Wappenallianz mit keiner konkreten Person verbunden werden kann. Die Wappenallianz ist freilich irreführend, da das Schlüsselfelder-Wappen eine vollständige Neuschöpfung des Restaurators ist und anstelle eines einstmaligen Koler-Wappens rekonstruiert wurde (vgl. GNM, Hs. Merkel 209, S. 121). Tatsächlich haben wir es mit einem Gedächtniswappen für Ulrich III. Haller († 1422) zu tun, der in 1. Ehe mit Margareta von Seckendorff und in 2. Ehe mit Margareta Koler gen. Forstmeister verheiratet war und als Kaufmann ein legendäres Vermögen angehäuft haben soll[760]. Ulrich III. war einer von vier Söhnen von Ulrich II. und dürfte zusammen mit seinen Brüdern die Fensterstiftung seines Vaters für das Langhausfenster nord XII ausgeführt haben.
Rahmung und Grund entsprechen dem in St. Sebald verbliebenen Feld der Wappenreihe (n XII, 2c).
Technik: Im Seckendorff-Wappen Ausschliff aus dem roten Überfangglas.
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1520 (Werkstatt Veit Hirsvogel).

Foto Werkstatt G. van Treeck 1986

751 Biedermann 1748, Tab. 96 (dort allerdings als Ulrich III. geführt); Fleischmann 2008, II, S. 499.
752 Zum Haller-Altar s. Weilandt 2007, S. 113, Abb. 93.
753 Schöler 1975, Taf. 82.
754 Biedermann 1748, Tab. 102.A; vgl. Fleischmann 2008, II, S. 518f., mit zahlreichen Nachweisen zur Person Konrads V.
755 Die interne Zählung variiert stark: Biedermann 1748, Tab. 111, nennt ihn »Wolf II.«, Weilandt 2007, S. 650, »Wolf V.«, Fleischmann 2008, II, S. 513, »Wolf VIII.«.
756 Biedermann 1748, Tab. 111; Weilandt 2007, S. 650, Anm. 167; Fleischmann 2008, II, S. 513f.
757 Vgl. Braun 1943, Sp. 141–145.
758 Vgl. Weilandt 2007, S. 113, Abb. 93.
759 Biedermann 1748, Tab. 96; Fleischmann 2008, II, S. 499.
760 Biedermann 1748, Tab. 97 (dort als Ulrich IV. geführt); vgl. Fleischmann 2008, II, S. 501f., mit weiteren Nachweisen zu Ulrich III.



Fig. 203. ES Frauenkirche
Chor n II, 4a.
M 1:15



Fig. 204. ES Frauenkirche
Chor s II, 2a.
M 1:15

Chor s II, 2a WAPPEN HALLER MIT BEISCHILD GROSS
Fig. 204, Abb. 204

H. 77,7 cm, B. 40,4 cm.
Ehemals St. Sebald, Haller-Fenster (Lhs. nord XII, 1c); im 18. Jh. noch in situ nachgewiesen (Nürnberg, GNM, Hs. Merkel 209, S. 119–122).

Erhaltung: Ergänzungen des 19. Jh. im Fliesenboden, der unteren Spitze des Haller-Wappens und eventuell im Helm. Bleinetz im 19. Jh. erneuert.
Ikonographie, Komposition: Wappen und Helmzier wie oben. Beischild Groß: in Silber ein grüner Lindenbaum über rotem Kreuz und goldenem Dreiberg (in vereinfachter Tinktur).
Wie im zugehörigen Haller-Wappen in Chor n II, 4a deutet die altertümliche Schildform und der Kübelhelm auf ein Gedächtniswappen für ein längst verstorbenes Glied der Haller: Konrad I. Haller († 1388) und seine Gemahlin Anna Groß (ꝏ 1374)[761]. Damit aber haben wir es wiederum mit einer Verneuung eines der Stifterwappen zu tun, ausgeführt von den Nachfahren Konrad IV. und Wolf im Zuge der großen Renovierungskampagne von 1519/20.
Rahmung und Grund entsprechen dem in St. Sebald verbliebenen Feld der Wappenreihe (n XII, 2c).
Technik: Der Ohrring der Maurin in der Helmzier ist aus dem roten Überfangglas ausgeschliffen.
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1520 (Hirsvogel-Werkstatt).
Foto Werkstatt G. van Treeck 1986

NÜRNBERG, GERMANISCHES NATIONALMUSEUM

Fig. 205, Abb. 191

WAPPEN HALLER Fig. 205, Abb. 205

H. 76 cm (71,5 ohne Rand), B. 41,5 cm (36,5 ohne Rand).
Inv. Nr. MM 77; vgl. Nürnberg, GNM, Hs. Merkel 209, S. 111f.
Inschrift: Auf dem Fliesenboden steht in gotischer Minuskel: *. Anno . d(omi)ni .*
Erhaltung: Reparaturen früherer Zeit betreffen die in das alte Bleinetz eingebohrten Ergänzungen in Helm und Wappenschild, möglicherweise auch die weißen Gläser der Stirnbinde in der Helmzier. Die umlaufende Rahmung stammt dagegen von einer jüngeren Maßnahme. Die Schwarzlotmalerei im Rautengrund ist oberhalb der Helmdecken links und im Wappenschild stark abgerieben, die Inschrift mutmaßlich nachretuschiert.
Ikonographie, Komposition: Stammwappen der Haller: in Rot ein silberner, schwarz gefüllter Schrägsparren; Helmzier: über dem weißen Kübelhelm mit roten Decken der rote Rumpf einer Mohrin mit langem schwarzem Zopf und fliegender silberner Stirnbinde. Das Wappen befand sich zusammen mit dem zugehörigen Pendant, dem Wappen von Dachsbach mit der Jahrzahl 1358, noch im 18. Jh. an Ort und Stelle im Haller-Fenster nord XII[762]. Es bezieht sich auf den ersten Fensterstifter Ulrich II. Haller († 1357/58) und seine zweite Gemahlin Katharina von Dachsbach, deren seliges Angedenken auch in Stifterbildern der Fensterrenovierung von 1519/20 gepflegt wurde (vgl. Haller-Fenster n XII, 3a und 3d).
Farbigkeit, Ornament: Wappen s. Ikonographie; olivgrüner Fliesenboden, dunkelblauer Vierblattrautengrund, grauweißer Rahmen.
Technik, Stil, Datierung: Das Datum 1358, das auf dem ehemals zugehörigen Wappen von Dachsbach überliefert ist, muss nicht zwingend das Jahr der Entstehung bezeichnen. Es könnte auch lediglich das Todesjahr des ersten Fensterstifters Ulrich II. Haller bezeichnen und bereits einer ersten Verneuung des Fensters angehören (vgl. oben S. 280f.).
GNM MM 77 (Foto Geppert 1981)

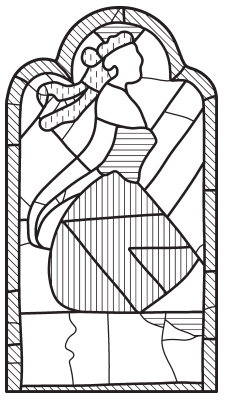


Fig. 205. ES GNM MM 77.
M 1:15

761 Biedermann 1748, Tab. 100; Fleischmann 2008, II, S. 501f.
762 Holzschuher 1739, StadtBN, Amb. 221 2°, S. 149; vgl. Weilandt 2007, S. 647–650, Abb. 403f.
763 Vgl. ausführlich und mit den betreffenden Nachweisen Weilandt 2007, S. 117f.
764 Biedermann 1748, Tab. 571; Fleischmann 2008, II, S. 829, betont, dass die Pömer zweifellos zu den alten Familien in Nürnberg gehört haben müssen, da sie andernfalls nicht bereits 1331 mit einer Fensterstiftung in St. Sebald hervortreten hätten können. Er geht folglich fraglos davon aus, dass der genannte Spitzenahn Heinrich II. Pömer erster Fensterstifter gewesen war.
765 Weilandt 2007, S. 118, Abb. 99f.

LANGHAUSFENSTER süd XIII (PÖMER-FENSTER) Fig. 206f., Abb. 175–177

Einfaches, horizontal zweigeteiltes Spitzbogenfenster.
Lichtes Gesamtmaß: H. ca. 1,70 m, B. ca. 1 m. Gesamtaufnahme: CVMA RT 05/2006

Bibliographie: Carbach 1733, S. 8, 112 (Erwähnung und knappe Beschreibung); Würfel 1766, S. 22 (gibt eine kurze, präzise Beschreibung des Dargestellten); Hoffmann 1912, S. 187 (Beschreibung); Kurzinventar 1961, S. 141, bzw. ²1977/82, S. 145 (Datierung in die 1. Hälfte des 16. Jh.); Weiss 1984, S. 99 (gibt die Inschrift); Scholz 1991, S. 307 und Anm. 682 (Erwähnung im Kontext fragwürdiger Zuschreibungen an den Glasmaler Martin Krinaberger und Datierung um 1525/30; bringt eine Charakterisierung der maltechnischen Ausführung); Weilandt 2007, S. 99, 117f., 430, 443 (betrachtet das Fenster als Teil eines Stiftungskomplexes, d.h. im Zusammenhang mit weiteren Stiftungen bzw. um 1520 getätigten Stiftungsergänzungen der Familie am Außenbau in der Nähe ihrer Grablege, so dem Pömer-Epitaph und dem Lazarusrelief; sieht in Wolf Pömer den Initiator der Erneuerung und in dessen Ritterschlag und Standeserhöhung durch Kaiser Maximilian I. den ausschlaggebenden Anlass für die Neustiftung; betont die Anlehnung des Glasmalers an das Pömer-Epitaph von 1393/95 und erklärt damit die altertümliche Darstellung der Stifterbilder im Fenster); Scholz 2007, S. 77 (Überlegungen zur Neustiftung des Fensters im historisierenden Stil durch Wolf Pömer um 1520 im Anschluss an Weilandt); Fleischmann 2008, II, S. 832 (sieht im unbeerbten Tod Wolf Pömers 1523 den Anlass für die Stiftung des Fensters in St. Sebald).

Geschichte der Verglasung, Erhaltung: Das Fenster ist eine Neustiftung, die im Auftrag des Ratsherrn Wolf Pömer († 1523) um 1520 zur Ausführung gelangte, wobei sich der Stifter im Fenster weder im Bild noch durch sein Wappen zu erkennen gab. Vielmehr wurde – wie schon im Haller-Fenster und im Holzschuher-Fenster gegenüber – den Vorfahren und ersten Stiftern an diesem Fensterplatz die Ehre erwiesen, und erst durch den Bezug zur Grablege der Pömer beim Südturm außen und zum benachbarten Pömer-Epitaph am südlichen Treppenturm wird der ganze Stiftungszusammenhang verständlich: Auch das Pömer-Epitaph vom Ende des 14. Jahrhunderts wurde um 1520 dergestalt erneuert, dass man steinerne Wappen hinzufügte, die auf Ratsherren der Familie im 15. Jahrhundert verweisen, unter denen als letzter ebenjener Wolf II. Pömer erscheint, der auch das Fenster erneuern ließ. Der durch Ritterschlag Kaiser Maximilians geadelte Ratsherr dürfte diese Standeserhöhung und den damit verbundenen Ansehenszuwachs für die Familie zum konkreten Anlass genommen haben, den gesamten Stiftungskomplex rund um das Familiengrab bei St. Sebald zu erweitern und zu aktualisieren[763].

Ikonographie, Komposition: Das kleine Spitzbogenfenster oberhalb des Weltgerichtsportals im Südseitenschiff zeigt im unteren Register die beiden durch Wappen und Inschrift gekennzeichneten Stifterbilder von Friedrich Pömer († 1377/78) und Konrad Pömer († 1361), einander zugewandt unter einem doppelten Rundbogen. Darüber im zweiten Register steht ein großes Pömer-Wappen mit dem kleinen Beischild Zenner und der Inschrift: *Heinrich Pömer, Starb An(n)o 1331*[764]. Passend zur Darstellung des 1520 erneuerten Pömer-Fensters trägt das Gedächtnis für die Stammväter der Familie deutlich historisierende Züge. Am augenfälligsten tritt dies zunächst an der für das 14. Jahrhundert typischen Form der gewirtelten Säulen zutage, die im oberen Feld das Pömer-Wappen flankieren, und auch die altertümlichen Topfhelme und Helmdecken in allen drei Wappen zeugen schon auf den ersten Blick dafür. Schließlich ist der Beobachtung von Weilandt zuzustimmen, dass sich der Glasmaler für die knienden Stifter sogar am steinernen Pömer-Epitaph des späten 14. Jahrhunderts orientierte[765].

Technik, Stil, Datierung: Das Fenster stammt definitiv nicht aus der Hirsvogel-Werkstatt, da sich die Technik der Schwarzlotbemalung in dieser Farbverglasung vollständig außerhalb der bestens bekannten graphischen Möglichkeiten dieses Ateliers bewegt. Abgesehen von den Hauptkonturlinien und der kratzigen Wiedergabe der Haarsträhnen, arbeitet der Meister des Pömer-Fensters ausschließlich mit flächig verwischter Modellierung, hellem Wasserton und hauchfeinen Radierstrichen zum Aufsetzen der Lichter. Diese technische Eigenart, verbunden mit einer erstaunlichen Verwandtschaft der Kopftypen (mit großen starren Augen und einem kratzigen Bartansatz), lässt sich indessen ohne Weiteres mit einer 1536 datierten Nürnberger Rundscheibe mit dem Profil Friedrich Phehams (ehemals im Berliner Kunstgewerbemuseum) verbinden, die laut Eintrag im Katalog der Sammlung Derschau als »von Krinaberger



Fig. 206. Kniende Stifter Friedrich und Konrad Pömer. Pömer-Fenster, Lhs. s XIII, 1. Nürnberg, um 1520.

1 KNIENDE STIFTER FRIEDRICH UND KONRAD PÖMER MIT IHREN WAPPEN Fig. 206f., Abb. 175–177
H. ca. 82 cm, B. ca. 100 cm.
Inschriften: Auf dem Sockelstreifen in gotischer Minuskel die Namen der dargestellten Stifter: *Friderich Pömer* und *Conrad Pömer.*
Erhaltung: Ergänzungen betreffen in erster Linie die Rahmenarchitektur sowie kleinere Partien in den Helmzieren und im Hintergrund. Die Bemalung ist insgesamt nahezu makellos bewahrt; allein an den stark gesprungenen Gläsern der Bogenzwickel ist die Konturzeichnung stellenweise porös und abgeplatzt, die Inschrift möglicherweise retuschiert. Zahlreiche geklebte Sprünge. Bleinetz im 19. Jh. erneuert.
Ikonographie, Komposition: Unter einer Doppelarkade knien einander zugewandt zwei frühe Vertreter und Stammherren der beiden Linien des Geschlechts, Friedrich I. Pömer († 1377/78) und Konrad Pömer († 1361). Neben der Inschrift ist ihre Identität durch die beigefügten quadrierten Wappenschilde bezeugt: Hinter Friedrich steht sein vollständig gewendeter Schild, dieser zeigt in Feld 1 und 4 das Familienwappen Pömer: schrägrechts geteilt, oben von Rot und Silber dreimal schräggeteilt, unten schwarz; in 2 und 3 die Wappen seiner beiden Ehefrauen Anna Groß (in Silber auf einem goldenen Dreiberg ein aus einem roten Kreuz hervorwachsender grüner Lindenzweig) und Katharina von Seckendorff (in Silber ein roter Lindenzweig in Form einer Acht mit vier untereinander stehenden gestielten roten Blättern an jeder Seite); für Konrad ebenfalls in 1 und 4 das Familienwappen, in 2 und 3 das Wappen seiner Gemahlin Anna Pfinzing (von Gold und Schwarz geteilt). Beide Wappen stehen unter der alleinigen Helmzier des Mannes: auf grauem Topfhelm mit rot-silbernen Decken der wachsende Rumpf einer Mohrin mit einem silbernen Kopftuch und einer rot-silbernen Stirnbinde mit abfliegenden roten und silbernen Enden.
Der Bildraum wird rückwärtig von einer durchlaufenden Mauer begrenzt, die sich auf halber Höhe in drei großen Fenstern zum neutralen Grund hin öffnet. Die rahmenden Arkaden, die in leichter Untersicht wiedergegeben sind, ruhen seitlich auf kräftigen, mit Blattwerk geschmückten Vierkantsäulen und einem marmorierten polygonalen Mittelpfeiler. Die Bogenzwickel sind mit Astwerk und großen Akanthusblättern belegt.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, unbekannte Werkstatt, um 1520.

CVMA T 6328, Details T 6330, 6331, Großdia T 29

geschmelzt« bezeichnet wird[766]. Möglicherweise handelt es sich hier noch um dieselbe Werkstatt, die bereits um 1480 für die Renovierung des Holzschuher-Fensters (ehem. Lhs. nord XI, jetzt Frauenkirche) verantwortlich gewesen war (vgl. hierzu Kat. S. 269f.). Da die einschlägigen Nürnberger Schriftquellen des späten 15. und 16. Jahrhunderts, insbesondere die Meister- und Steuerlisten, Bürgerbücher und Großtotengeläutbücher, aber eine recht ansehnliche Zahl von Glasern verzeichnen, mit denen wir bislang kein einziges Werk verbinden können[767], ist es nicht angebracht, diese Werkstatt mit einem Meisternamen zu versehen.

Vorbemerkung zum Katalog: Die Erhaltungsangaben stützen sich auf die Dokumentation der Werkstatt van Treeck, die bei der Restaurierung 1987 angefertigt wurde. Dem Tafelteil liegen die damals durchgeführten Neuaufnahmen von Rafael Toussaint zugrunde.

766 Verzeichniss der seltenen Kunst-Sammlungen von Oehlgemälden, geschmelzten Glasmalereyen (...) des dahier verstorbenen Königlich-Preußischen Hauptmanns Herrn Hans Albrecht von Derschau, welche zu Nürnberg in der Adlerstraße (...) den 1. August 1825 (...) versteigert werden sollen. Auct. Schmidmer, Nürnberg 1825, Nr. 37; vgl. Schmitz 1913, I, S. 164, Abb. 278, II, Nr. 292, 293; die Scheiben wurden 1945 zerstört. – Ein Glasmaler namens Krinaberger (Grüneberger, Grünenberger) ist in Nürnberg nicht aktenkundig geworden; vgl. Nürnberger Künstlerlexikon 2007, I, Sp. 519: Grüneberger (Krinaberger), Martin. Allerdings existieren mehrere apokryphe Bildnisse von Malern und Glasmalern des Namens auf Schabkunstblättern des 17. Jh. in der Panzerschen Porträtsammlung; vgl. Scholz 1991, S. 304–307, bes. Anm. 679–682.
767 Siehe hierzu die Zusammenstellung bei Knappe 1961, S. 100f.; vgl. ferner Gümbel 1907, S. 61f.
768 Hs. Merkel 209, S. 87, überliefert noch die vollständige Inschrift.
769 Schöler 1975, Taf. 17, verzeichnet für das ratsfähige Nürnberger Geschlecht der Zenner ein abweichendes Wappenbild: in Rot ein silberner Schrägbalken mit einer schwarzen Leiste belegt. In dieser Form, wenngleich gespiegelt, ist das Wappen auch auf einer Abzeichnung des Pömer-Fensters aus dem 17. Jh. überliefert; StadtBN, Nor. H 194 (40); dagegen zeigt das betreffende Aquarell in der Hs. Merkel 209, S. 87, den tatsächlichen Zustand ohne die schwarze Leiste.
770 Biedermann 1748, Tab. 571; Weilandt 2007, S. 118; Fleischmann 2008, Pömer-Genealogie. – Zur Vorschickung als einer nur im Nürnberger Patriziat auftretenden Rechtsform zur Erhaltung vor allem von Familiengut (Vermögen, Grundbesitz) vgl. Michael Diefenbacher, in: Stadtlexikon Nürnberg 1999, S. 1149.
771 Nürnberg, GNM, Hs. Merkel 209, S. 91, 92; ebenda Hs. 28883, nach S. 75; ebenda Hs. 28884; StadtBN, Nor. H. 194 (40); Holzschuher 1739, StadtBN, Amb. 221 2°, S. 110.
772 Holzschuher 1739, StadtBN, Amb. 221 2°, S. 110.

2 WAPPEN PÖMER MIT BEISCHILD ZENNER(?)
Fig. 207, Abb. 177

H. 82 cm, B. ca. 100 cm.
Inschrift: Auf dem ondulierenden Schriftband unterhalb des Wappens in gotischer Minuskel die stark verblasste Nennung des Spitzenahns: *Henrich* [Pömer] *Starb A(n)no 1331*[768].
Erhaltung: Ergänzungen des 19. Jh. und der letzten Restaurierung konzentrieren sich auf den Randbereich und kleinere Reparaturen im blauen Grund. Die Bemalung ist ersichtlich stärker in Mitleidenschaft gezogen als im unteren Feld. Neben der Inschrift sind besonders Helmzier und -decken, Basen und Kapitelle der gewirtelten Säulen sowie das Astwerk der spitzbogigen Rahmung von Verlusten der Konturzeichnung betroffen. Bleinetz 19. Jh.
Ikonographie, Komposition: Wappen Pömer mit Helmzier (Beschreibung wie unter 1); Beischild Zenner(?): in Rot ein silberner Schrägbalken (nicht ganz korrekt)[769]. Folgt man der Angabe im Geschlechtsregister von Biedermann, dann war Heinrich II. Pömer mit Mechthild Zenner († 1357) vermählt, hatte eine Pfründe auf den St. Johannisaltar in St. Sebald gestiftet, »welche die Herren Pömer zu einer Vorschickung gebrauchen und verwalten«[770].
Das frontal gestellte Wappen Pömer mit dem altertümlichen Topfhelm und beiderseits hochgerafften Helmdecken wird von einer betont historistischen Architektur eingerahmt. Gewirtelte Säulen, für deren Form sich der Glasmaler an den Chorfenstern des 14. Jh. orientierte, und die wie dort von schmaleren Bogenstellungen flankiert werden, tragen den rahmenden Spitzbogen, der nun freilich mit seinem vorgeblendeten Astwerk wieder eher der Zeit um 1500 angehört. Nach hinten wird die schmale Raumbühne wie im darunter befindlichen Register durch eine Mauer begrenzt, die sich in einer großen Fensteröffnung zum hellblauen Himmelsgrund hin öffnet.
Ornament: Dekorative in den Wappen mit aus dem Halbton ausradierten Ranken bzw. Waffelmusterung.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, um 1520.
CVMA T 6329

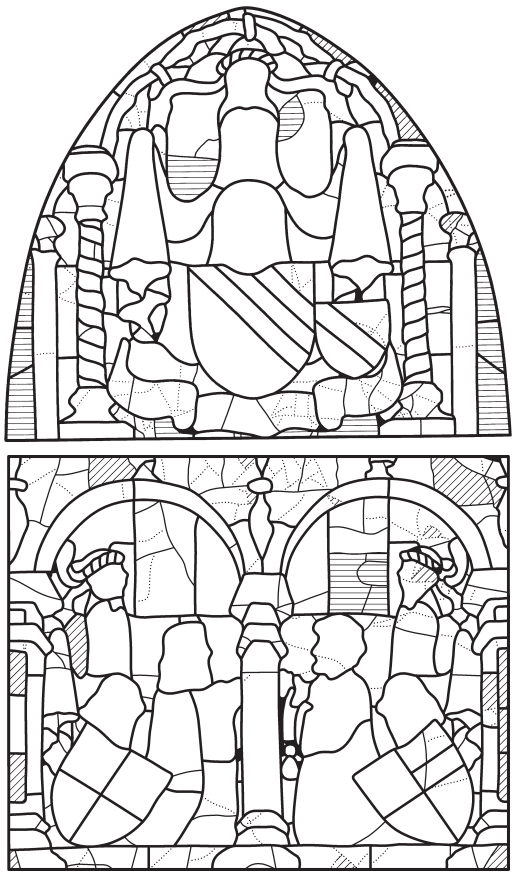


Fig. 207. ES Lhs. s XIII, 1–2. M 1:15

EHEM. LANGHAUSFENSTER süd XIV (FÜRER-FENSTER) Fig. 208–210

Bibliographie: Carbach 1733, S. 8 (Erwähnung des Fensters über der Mesnerwohnung als Stiftung der Fürer); Biedermann 1748, Tab. 369 (erwähnt das Gedächtnis für Sigmund III. Fürer im Fenster über der Mesnersstube von St. Sebald und ein gleiches in St. Jakob); Würfel 1766, S. 22 (Erwähnung von Fürer-Wappen); Weilandt 2007, S. 130, Abb. 115 (betrachtet die Fensterstiftung im Langhaus als Ausdruck des gesellschaftlichen Wiederaufstiegs der Familie in die politisch-soziale Führungsschicht der Stadt); Fleischmann 2008, II, S. 382 (erwähnt das Fenster als Stiftung von Sigmund III. Fürer mit dem Wappen seiner Ehefrau, Barbara Holzschuher, und den Wappen der beiden Ehefrauen seines Vaters).

Das heute an Ort und Stelle durch nachmittelalterliche Wappen unterschiedlichster Herkunft ersetzte Fürer-Fenster ist in mehreren Beschreibungen und Abzeichnungen des 18. Jahrhunderts in einem wohl damals schon fragmentarischen Zustand überliefert (Fig. 208)[771]: *In dem 13. untersten Fenster über vorgedachter Wohnung* [des Mesners = Langhausfenster süd XIV] *zeigen sich oben auf einem großen runden Glas im quadrirten Schild die Fürer-Schlüsselfelder- und Tucherischen Wappen, über welchen auf einem blauen Glas mit gelben Ziffern: 1505. Unter demselben ist im mittelsten Feldlein St. Barbara mit einem Kelch in der rechten, mit der linken Hand aber einen, neben ihr stehenden Thurn haltend, worbey in dem feldlein zur Rechten das Fürerische, zur Linken hingegen das Holzschuherische alte Wappen unter ihren Helmen, sodann weiter herunter in der Mitte auf einem grossen runden Glas oben das Fürerische, auch unten daran Geuder- und Pömerische Schilde befindlich sind*[772].





Fig. 208. Abzeichnung des Fürer-Fensters im Langhaus von St. Sebald. Nürnberg, GNM, Hs. 28883.

Fig. 209. Hl. Barbara. Ehemals Fürer-Fenster, Lhs. s XIV. Nürnberg, St. Lorenz, s V, 4b. Hirsvogel-Werkstatt, 1505.

Während die großen Rechteckwappen der Fürer und Holzschuher, die auch in Hs. Merkel 209 überliefert sind, den Fensterstifter Sigmund III. Fürer (1470–1547) und seine Gemahlin Barbara Holzschuher († 1559) repräsentieren, bezog sich das erwähnte große Rundwappen mit dem quadrierten Schild auf den Vater des Fensterstifters, Sigmund II. (1437–1501), der in erster Ehe seit 1467 mit Katharina Schlüsselfelder und in zweiter Ehe 1476 mit Anna Tucher verheiratet war[773]. Die dritte große Rundscheibe mit dem Wappen-Dreiverband Fürer/Pömer/Geuder galt einem späteren Nachfahren, dem Ratsherrn und späteren Vordersten Losunger Christoph IV. Fürer (1578–1653), der Magdalena Geuder (1602) und Barbara Sophia Pömer (1620) zu Ehefrauen hatte[774].

Von den überlieferten Glasgemälden des Fürer-Fensters ist allein der heutige Standort der Hl. Barbara bekannt. Die Scheibe sitzt unverkennbar inmitten weiterer Restscheiben unterschiedlicher Provenienz in Depotfenster süd V im Chor von St. Lorenz. Im Hinblick auf die Rekonstruktion der ursprünglichen Gestalt des Sebalder Fürer-Fensters ist der Hinweis bei Biedermann auf ein entsprechendes Gedächtnis Sigmunds III. in einem Chorfenster von St. Jakob nicht uninteressant. Im dreibahnigen Chorfenster nord II in St. Jakob flankieren die Wappen Fürer (7a) und Holzschuher (7c) eine Darstellung der Hll. Barbara und Norbert in der Mittelbahn (7b). Da das Langhausfenster der Fürer-Stiftung in St. Sebald aber vierbahnig ist, müsste neben der Hl. Barbara aus Gründen der Symmetrie ursprünglich ein weiteres Heiligenbild vorhanden gewesen sein, das – wie immer motiviert – ebenfalls den Hl. Norbert von Xanten gezeigt haben könnte. Dem steht entgegen, dass das Fürer-Fenster in zwei frühen Abzeichnungen einmal als dreibahniges und einmal als fünfbahniges Fenster überliefert wird (Fig. 208)[775].

Vorbemerkung zum Katalog: Die Scheibe wurde im Zuge der Bestandsaufnahmen am Depotfenster süd V in St. Lorenz im Jahr 2002 in ausgebautem Zustand untersucht und neu aufgenommen.

ANHANG: ABGEWANDERTE GLASMALEREIEN

NÜRNBERG, ST. LORENZ

Fig. 209f., Abb. 207

Chor s V, 4b HL. BARBARA Fig. 209f., Abb. 207
H. 87,7 cm, B. 54,5 cm.
Zur Frage des ursprünglichen Standorts: Obwohl wir nicht wissen, zu welchem Zeitpunkt die Scheibe nach St. Lorenz abgewandert ist bzw. in das Depotfenster süd V im Chor der Lorenzkirche eingesetzt wurde, kann kein Zweifel an der Identität mit jener in einer Abzeichnung von Teilen des Sebalder Fürer-Fensters festgehaltenen Darstellung der Heiligen bestehen.
Inschrift: Auf der roten Mantelschürze die eingeritzte Glaserinschrift: *Friedrich ...derr ... glaser Nürnberg 1903.*
Erhaltung: Bis auf den unten und beidseits angestückten Rahmen und minimale Reparaturen in der linken Säule vollständig alte Glassubstanz. Die Bemalung einzelner Partien, so im Kopf und im Damastvorhang, ist berieben. Rückseitig flächige

Überzüge mit einer graubraunen Lasur (Versiegelung?). Zwei Doublierungen; Bleinetz im 19. Jh. partiell nachgelötet.
Ikonographie, Komposition, Farbigkeit: Standfigur der Hl. Barbara in hellblauem Kleid und rotem Mantel mit Turm (braun mit rotem Kegeldach) und Kelch (silbergelb mit weißer Hostie, darin ein Bild der Kreuzigung). Inkarnat weiß; Haare, Krone und Nimbus silbergelb. Gelber Vorhang mit rotem Saum und blauen Fransen an gelber Stange. Weißer Astwerkbogen, graugrüner Fliesenboden, blauer Damastgrund.
Ornament: Die Scheibe vereinigt zwei der bekannten Straßburger Damastmuster: im Hintergrund den am weitesten verbreiteten Damast A (Muster X,70), im Vorhang Damast B (Muster X,71).
Stil, Datierung: Die routinierte Schwarzlotzeichnung entspricht einer Entstehung im ersten Jahrzehnt des 16. Jh., die durch die überlieferte Jahrzahl 1505 im ehemaligen Fürer-Fenster vorgegeben ist (Hirsvogel-Werkstatt).
CVMA W 12990, Dia W 02/62 MF



Fig. 210. ES St. Lorenz Chor s V 4b. M 1:15

ANHANG I: VERLORENE/VERSCHOLLENE GLASMALEREIEN

Nachfolgend werden sämtliche in Text und Bild überlieferte Glasmalereien der Zeit vor 1550, über deren Verbleib heute nichts mehr bekannt ist, an ihren ehemaligen Fensterplätzen in St. Sebald behandelt. Hinsichtlich der Bezeichnung der Fenster nach Familien ist zu beachten, dass sie möglichen Wechseln unterworfen war, da die Fensterrechte – etwa nach dem Absterben eines Geschlechts – auf andere Familien übertragen wurden. So wissen wir beispielsweise nicht, wer im 14. Jahrhundert der Erststifter des nachstehend zuerst behandelten Fensters über der Nordsakristei (Chor nord VII) gewesen ist, dessen Erneuerung Sebald Schreyer 1493 vom Rat zugestanden wurde. In anderen Fällen, wie dem Kramer-Fenster (ehemals Chor süd VIII), ist dagegen bekannt, dass das Fensterrecht, nachdem das Geschlecht der Kramer erloschen war, zunächst 1515 an die Behaim und 1572, anlässlich der großen Kirchenrenovierung, an die Paumgartner übertragen worden war, wobei der allein überlieferte, heute verlorene Glasmalereibestand des Fensters erst aus der Zeit nach 1572 stammte und daher hier nicht berücksichtigt ist[776].

CHORFENSTER nord VII (EHEMALIGES SCHREYER-FENSTER) Fig. 211f.

Bibliographie: Mayer 1831, S. 36, n) (erwähnt die Schreyer-Wappen an Ort und Stelle im Fenster nord VII über der größeren Sakristei als stark beschädigt); Oidtmann 1907, S. 38 (»Im Masswerk über der Sakristei zwei Schreyersche Wappen«); Gümbel 1908, S. 114 (überliefert den Wortlaut zur Renovierung des Fensters aus den Schreyer'schen Rechnungs- und Kopialbüchern; merkt an, dass sich das Fenster – bis auf das Kammermeisterwappen und die Jahrzahl gut erhalten – noch an Ort und Stelle befände, allerdings vertauscht eingefügt, sodass das Wappen der Eltern nun links stünde); Hoffmann 1912, S. 180 (Erwähnung an Ort und Stelle); Weilandt 2007, S. 355 (behandelt den gesamten Stiftungskontext, gibt erneut die Schriftquelle und korrigiert Gümbel hinsichtlich der korrekten, heraldisch begründeten Position der Scheiben).

773 Biedermann 1748, Tab. 369; Fleischmann 2008, II, S. 381f.
774 Biedermann 1748, Tab. 372; Fleischmann 2008, II, S. 390f.
775 Vgl. Weilandt 2007, Abb. 115, bzw. StadtBN, Nor H 194 (40: *Monumente und Inschriften in der Kirche St. Sebald*), o. Pag. – Eine gewisse Unsicherheit hinsichtlich der ursprünglichen Aufteilung des Fensters ergibt sich aus dem Umstand, dass *das Fenster bey der ehemaligen Meßners Wohnung* in den Jahren 1836/37 um die stattliche Summe von rund 360 Gulden durch den Steinmetz offenbar völlig neu aufgeführt wurde, wobei die ursprüngliche Anzahl der Fensterpfosten möglicherweise verändert wurde (LAELKB, KV, Nr. 381a: Rechnungsbelege für 1836/37, und Nr. 382c: Belege zur prot. Cultus-Rechnung Nürnberg pro 1836/37, II. Bd., Beleg Nr. 487).
776 Hierzu mit Nachweisen Weilandt 2007, S. 660; vgl. Nürnberg, GNM, Hs. Merkel 209, S. 53–58.
777 Vgl. überdies Weilandt 2007, Abb. 124 (Messbild von 1903).
778 Auch Holzschuher 1739, StadtBN, Amb. 221 2°, S. 179, liest »1495«, was Weilandt 2007, S. 355, dazu veranlasst hat, eine nachträgliche Veränderung der Datierung anzunehmen.



Fig. 211, 212. Abzeichnung der Wappen Schreyer mit Beischilden Fuchs, Eyb und Kammermeister aus dem Schreyer-Fenster (ehemals Chor n VII). GNM, Hs. Merkel 209, S. 177f.

Am 12. Juli 1493 hatte Schreyer mit Zustimmung der Älteren Herren des Rats die Erlaubnis erhalten, das kurze Fenster im Wandfeld über der Nordsakristei (nord VII), dessen alte, um 1379 entstandene Farbverglasung finster und schadhaft geworden war, wieder neu machen zu lassen (vgl. Reg. Nr. 5). Aus der präzisen Beschreibung des Stifters geht hervor, dass nur die beiden mittleren Felder 1b und 1c des vierbahnigen Fensters mit gebranntem Glaswerk – zwei Schreyer-Wappen mit den Beischilden Fuchs und Eyb bzw. Kammermeister – versehen wurden, die äußeren Felder 1a und 1d mitsamt dem Maßwerk indessen eine neue Blankverglasung mit Butzen erhielten. Leider erfahren wir nicht, wer die Stifter der ersten, schadhaft gewordenen Farbverglasung des Fensters gewesen waren. Für diese partielle Farbverglasung, die bereits einen Monat später, am 12. August, eingesetzt wurde, zahlte Schreyer einen Gesamtpreis von etwas mehr als neun rheinischen Gulden. Die Wappen, die den Stifter selbst und seine Eltern repräsentierten, sind Anfang des 20. Jahrhunderts noch an diesem Fensterplatz überliefert (s. Bibliographie)[777], doch möglicherweise noch vor der Kriegsbergung ausgeschieden worden. Eine schöne Vorstellung der beiden Wappenscheiben, allerdings mit der falsch gelesenen Jahrzahl 1495, geben die Abzeichnungen in der Hs. Merkel 209, S. 177, 178 (Fig. 211f.)[778]. Entsprechende Fensterstiftungen, die sich zumeist auf Wappen inmitten von Butzenverglasungen beschränken, tätigte Sebald Schreyer im Übrigen wiederholt und in verschiedene Kirchen innerhalb und außerhalb von Nürnberg[779].

LANGHAUSFENSTER nord X (EHEMALIGES NÜTZEL-FENSTER) Fig. 213–218

Bibliographie: Carbach 1733, S. 8 (Erwähnung); Mayer 1831, S. 35, k) (überliefert das Bild einer Hl. Barbara, ein Nützel-Wappen von 1614 mit Inschrift und weitere Wappen, nicht nur der Nützel); Hoffmann 1912, S. 178 (ebenso).

Im 18. Jahrhundert überliefert die Hs. Merkel 209, S. 131–140, im Nützel-Fenster noch ein seltsames Konglomerat von Wappen und Stifterbildern, die dem späten 14. und 15. Jahrhundert angehörten[780]. Ein mutmaßlich historisierend überformtes Rechteckwappen Nützel mit den Beischilden Münzmeister und Pömer, das einen sehr frühen Vertreter der Familie repräsentieren dürfte, ist einstweilen nicht mit einer bestimmten Person zu verbinden (Fig. 217)[781], während die umgebenden vier Rundwappen mit Allianzen Nützel/Sachs und Nützel/Hirsvogel auf die beiden Ratsherrn Berthold III. († 1476; ⚭ Kunigunde Sachs) und Gabriel I. Nützel (1444–1501; ⚭ Agnes Hirschvogel) zu beziehen sind. Ebenfalls eindeutig zuzuordnen sind die Stifterbilder des Losungers Peter II. Nützel († 1386) und seiner Gemahlin Katharina Schopper (Fig. 213) sowie die ihres Sohnes Berthold I. († 1398) und seiner beiden Ehefrauen Margarete Grundherr und Ursula Haller, die aufgrund ihrer Rahmenarchitektur noch ins späte 14. Jahrhundert datiert werden können (Fig. 214). Die nächste Doppelseite vereinigt unter jeweils anderer Bildarchitektur die Stifterbilder von Friedrich II. Nützel († 1406) mit seinen Gemahlinnen Elisabeth Volckamer und einer geborenen Zenner sowie von Konrad IV. († 1349) und

779 Aus den Rechnungs- und Kopialbüchern Sebald Schreyers zusammengestellt bei Gümbel 1908.
780 Vgl. auch Holzschuher 1739, StadtBN, Amb. 221 2°, S. 151–153; Weilandt 2007, S. 667.
781 Der überaus mäßige Forschungsstand zum Geschlecht der Nützel wird von Fleischmann 2008, II, S. 733, zu Recht beklagt. In seiner Genealogie findet sich jedenfalls nur eine einzige Verbindung einer geb. Pömer mit einem Nützel, doch der fragliche Berthold II. († 1449), der in 2. Ehe mit Anna Pömer verheiratet war, hatte als erste Frau Klara Haller gehabt.
782 Fleischmann 2008, II, S. 733f.
783 Vgl. Weilandt 2007, S. 661–667.
784 Über sämtliche hier genannten Vertreter vgl. Fleischmann 2008, II, S. 733–737.
785 Weilandt 2007, S. 661f. und 666.
786 Mayer 1831, S. 35, k).
787 Ausführliche Informationen zu Sixtus Oelhafen bei Biedermann 1748, Tab. 338; vgl. Johann August Ritter von Eisenhart, Oelhafen von Schöllenbach, Sixtus, in: ADB, XXIV, 1887, S. 292–301.
788 Vgl. nochmals Biedermann 1748, Tab. 338.

seiner Gemahlin Agnes Ebner, alle mit Fürbitten auf Spruchbändern versehen (Fig. 215f.). Auch diese dürften nicht weit nach 1400 entstanden sein. Der überlieferte mittelalterliche Restbestand endet schließlich mit dem Bild des Hl. Sebaldus, verehrt von dem knienden Stifterpaar Konrad II. († 1340) und seiner Gemahlin Hildegard Staudigel, aus welcher Verbindung der Ort Sündersbühl unweit des Spittlertors an die Familie gelangte (Fig. 218)[782]. Konrad II. Nützel könnte der Erststifter an diesem Fensterplatz gewesen sein, denn er war auch der erste der Familie, der am benachbarten Begräbnis der Nützel beim Kunigundenaltar in St. Sebald begraben wurde[783]. Als Ratsherr und älterer Bürgermeister in den frühen, nur sporadisch erhaltenen Ratslisten der 1330er Jahre belegt, scheint er größeren Einfluss im Stadtregiment ausgeübt zu haben[784]. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass die ursprüngliche Fensterstiftung, wie Weilandt vermutet hat, erst im Zusammenhang mit der Einrichtung der Nützel-Pfründe auf dem Kunigundenaltar seit 1366 durch Elisabeth, die Tochter Konrad Nützels erfolgte. In diesem Fall kämen Peter II. Nützel und sein Sohn Berthold als Fensterstifter in die engere Wahl, da sie die Pfründe ihrer Schwester bzw. Tante als Testamentvollstrecker 1388 von Neuem auf dem Altar installierten[785]. Jedenfalls scheint das Langhausfenster nord X von Anbeginn bis zum Absterben der beiden Linien des Geschlechts 1725 bzw. 1747 in der Obhut der Nützel gewesen zu sein.

Sämtlich dem späteren 16. und 17. Jahrhundert angehörend sind ein Rechteckwappen für Carl Nützel mit der Inschrift *H. Carl Nüzel Ritter Röm(isch) Kay(serlicher) May(estät) Rath. Starb den 18. Novembr 1614* sowie drei *1572* datierte Rundscheiben mit Wappenallianzen für Gabriel Nützel und Anna Scheurl, Bernhard Nützel und Gertrud Harsdörffer sowie Joachim Nützel und Magdalena Rotenburger. Die letzte zugehörige Doppelseite der Hs. Merkel zeigt drei weitere Wappenallianzen des späteren 16. Jahrhunderts für Caspar Nützel und Clara Held mit Datum *1529*, Caspar Nützel mit Margareta Hübner und Ursula Paumgartner mit Datum *1560* sowie für Hans Nützel und Felicitas Fürer mit Jahrzahl *1558*. Sechs Rundscheiben mit Wappenallianzen, links drei Nützelwappen, gegenüber jeweils ein Wappen Hirsvogel, Sachs und Löffelholz, sind bei Mayer bereits in den Fenstern der benachbarten Pfinzing-Kapelle erwähnt[786].

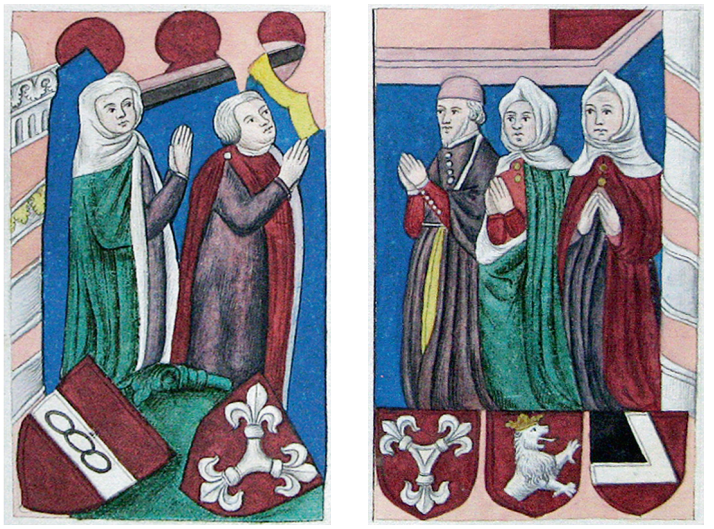


Fig. 213, 214. Stifterbilder Peter II. und Berthold I. Nützel mit Ehefrauen.

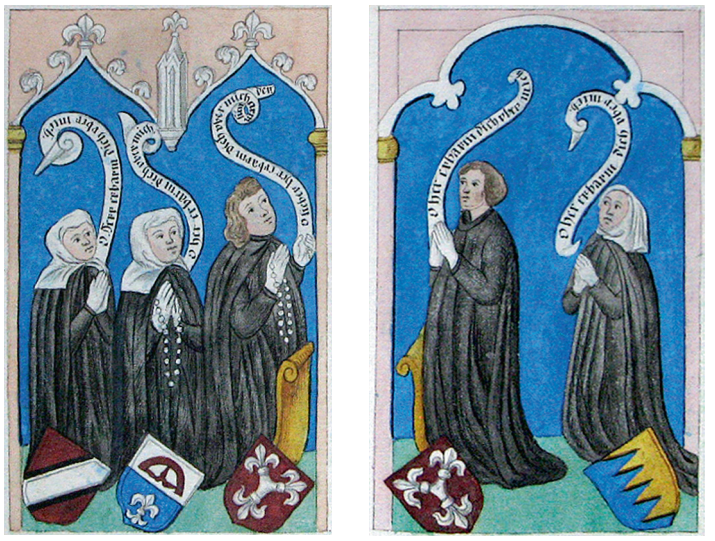


Fig. 215, 216. Stifterbilder Friedrich II. und Konrad IV. Nützel mit Ehefrauen.

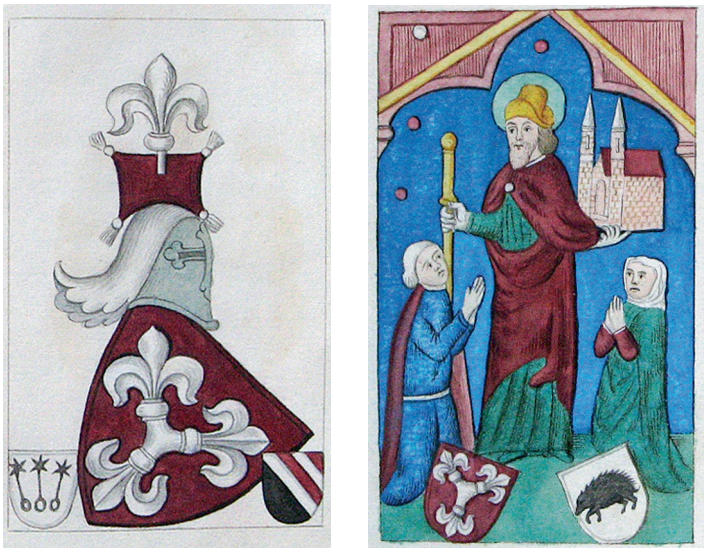


Fig. 217, 218. Wappenallianz Nützel/Münzmeister/Pömer; Hl. Sebald mit Stifterpaar Konrad II. Nützel und Hildegard Staudigel. Abzeichnungen, GNM, Hs. Merkel 209, S. 131–140.

Das von Mayer im Nützel-Fenster überlieferte Bild einer Hl. Barbara fehlt in den früheren Abzeichnungen der Fenster in der Hs. Merkel 209, was freilich nicht unbedingt bedeuten muss, dass es erst später dorthin gelangte; immerhin galt das Augenmerk des 17. und 18. Jahrhunderts in erster Linie heraldischen Darstellungen. Andererseits ist nicht auszuschließen, dass es sich dabei um ein Relikt des ehemaligen Fürer-Fensters von 1505 gehandelt haben könnte, das in einer anderen Abzeichnung des 18. Jahrhunderts noch *in der St Sebalder Kirche ober des Messners alda Häußlein* überliefert ist (Fig. 208).

LANGHAUSFENSTER süd XII (EHEMALIGES OELHAFEN-FENSTER) Fig. 219

Bibliographie: Carbach 1733, S. 8 (»in dem letzten Fenster an der Tür ist das Oelhafnische Wappen zu sehen«); Würfel 1766, S. 22 (wie Carbach); Mayer 1831, S. 37, ee) (»unten das Wappen der Pfinzing und Oelhafen verschränkt, ober diesem Christus am Kreuz von besonderer Schönheit. Ganz oben Wappen der Beheim, Welser, Oelhafen, Imhof, Pömer u.s.w.«); Hoffmann 1912, S. 187 (überliefert in süd XII die prächtige Helmzier eines ansonsten verlorenen Oelhafen-Wappens, daneben auch die Rundscheibe mit Allianz Oelhafen/Volckamer).

Im 18. Jahrhundert überliefern die Abzeichnungen der Hs. Merkel 209, S. 81–85, drei große Rechteckwappen und acht Rundwappen der Nürnberger Patrizierfamilie Oelhafen im Fenster süd XII: Das 1551 datierte, als Folge der Heirat von Sixtus I. Oelhafen mit Anna Pfinzing von Henfenfeld mit Diplom vom 24. April 1501 gebesserte Wappen Oelhafen zeigt im quadrierten Schild in den Feldern 1 und 4 das Oelhafen'sche Stammwappen, den steigenden goldenen Löwen in Blau, in dessen rechter Pranke ein goldener Ölkrug. Die Felder 2 und 3 zeigen das ursprüngliche(?) Wappen der Pfinzing: von Gold und Silber geteilt, oben ein oberhalber schwarzer Adler, unten ein silberner Ring. Obwohl die Hochzeit mit Anna Pfinzing und die Wappenbesserung in das Jahr 1501 datieren[787], zeigten die späteren Glasgemälde der Oelhafen im Fenster meist nur das Stammwappen (s.u.).

Von den beiden zusammengehörigen Rechteckwappen mit Oelhafen-Allianzen (Fig. 219) bezieht sich das heraldisch links befindliche Wappen Oelhafen/Pfinzing/Rieter auf den kaiserlichen Sekretarius und Ahnherrn der fränkischen Linie, Sixtus I. Oelhafen (1501 ⚭ mit Anna Pfinzing, † 1506, in zweiter Ehe 1508 ⚭ mit Barbara Rieter)[788]. Die heraldisch höherrangigen Wappen repräsentieren dagegen im Sinne einer Ahnenprobe dessen in Nördlingen ansässige Eltern, Georg Oelhafen († 1485) und Margarete Riegelshofer von Graisbach († 1505), sowie die Großeltern, Konrad Oelhafen und eine geborene Fuchshardin von Dinkelsbühl[789]. Lediglich diese beiden Rechteckwappen waren noch zu Lebzeiten von Sixtus Oelhafen († 1539) ausgeführt worden. Die einfache Flachtonnenwölbung der architektonischen Rahmung deutet auf eine Entstehung um 1520, prinzipiell vergleichbar einigen Glasmalereien in der Frauenkirche (vgl. Abb. 246, 269f.).



Fig. 219. Allianzwappen für Georg und Konrad Oelhafen sowie den Fensterstifter Sixtus I. Abzeichnung nach dem ehemaligen Oelhafen-Fenster (Lhs. s XII) in GNM, Hs. Merkel 209, S. 83.

Die acht Rundwappen mit Oelhafen-Allianzen sind in der formalen Gestaltung mit dem rahmenden Lorbeerkranz und acht umlaufend aufgesetzten Blütenrosetten aufeinander abgestimmt und gemeinsam wohl erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts entstanden. Folgende Verbindungen sind repräsentiert[790]: Oelhafen/Volckamer: Tobias Oelhafen ⚭ Sabina Volckamer (1626)[791]; – Oelhafen/Finold/Haller/Scheurl: Maximilian Oelhafen ⚭ Susanna Finold (1593), Barbara Haller (1604) und Maria Magdalena Scheurl (1611); – Oelhafen/Geuder/N.N.: unbekannt; – Oelhafen/Holzschuher: Hans Hieronymus ⚭ Anna Sabina Holzschuher (1649)[792]; – Oelhafen/Pömer: Hans Oelhafen von Schöllenbach ⚭ Magdalena Pömer

(1576) oder Paulus Oelhafen ⚭ Helena Pömer (1609); – Oelhafen/Harsdörffer/Pfinzing: Hans Christoph Oelhafen ⚭ Anna Maria Harsdörffer (1601) und Katharina Pfinzing (1620); – Oelhafen/Paumgartner/Harsdörffer: Hans Oelhafen von und zu Schöllenbach ⚭ Sibylla Paumgärtner (1547) und Susanna Harsdörffer (1567); – Oelhafen/Löffelholz: Elias Oelhafen ⚭ Hedwig Löffelholz (1597).



Fig. 220–222. Allianzwappen Muffel/Laufamholz, Muffel/Rieter und Muffel/Löffelholz/Tucher. Abzeichnung nach dem Muffel-Fenster (ehem. Lhs. n XIV), GNM, Hs. Merkel 209, S. 103–105.

LANGHAUSFENSTER nord XIV (EHEMALIGES MUFFEL-FENSTER) Fig. 220–222

Bibliographie: Weilandt 2007, S. 114 (gibt eine kurze Charakterisierung des in den Illustrationen der Hs. Merkel 209 überlieferten Bestands); Fleischmann 2008, II, S. 720 (erwähnt das Muffel-Fenster im westlichsten Joch des Langhauses von St. Sebald als Stiftung der Brüder Nikolaus IV. und Gabriel I.).

Das Fenster, das heute mit nachmittelalterlichen Rundwappen unterschiedlichster Provenienz gefüllt ist, zeigte im 18. Jahrhundert noch drei größere Rechteckwappen des 15. Jahrhunderts (Fig. 220–222) und einige nachmittelalterliche Rundwappen des 1784 erloschenen Geschlechts der Muffel neben einer Reihe nachmittelalterlicher Topler-Wappen[793]. Das Rechteckwappen mit dem Beischild Laufamholz repräsentiert den berühmtesten Vertreter des Geschlechts, den Vordersten Losunger Nikolaus III. Muffel (1410–1469), der wegen Unterschlagung von Geldern aus der Losungsstube und des Verrats von Amtsgeheimnissen an den Ansbacher Markgrafen in kurzem Prozess 1469 zum Tod durch den Strang verurteilt wurde[794]. Das zweite Muffel-Wappen mit dem Beischild Rieter bezieht sich auf dessen ältesten Sohn Nikolaus IV. († 1496), der seit 1462 mit Dorothea Rieter verheiratet war[795]. Das dritte Muffel-Wappen zeigt im gespaltenen Beischild vorn das Wappen Löffelholz, hinten das der Tucher und repräsentiert den zweiten Sohn Gabriel I. († 1498), der 1466 Ursula Löffelholz geehelicht hatte und nach deren Tod 1477 in zweiter Ehe seit 1485 mit Katharina Tucher verheiratet war[796]. Gabriel erwirkte beim Rat die Erlaubnis, beim Nordturm von St. Sebald ein Grabmonu-

789 Ebenda Tab. 337f.
790 Vgl. ebenda, in der Reihenfolge der nachstehend aufgeführten Allianzwappen, Tab. 347, 346, 362, 345.A, 357, 344, 347.
791 Zumindest dieses Rundwappen befand sich noch 1912 im Fenster süd XII (Hoffmann 1912, S. 187).
792 Vermutlich identisch mit dem heute in süd XIV, 1d eingesetzten Rundwappen von 1658 (vgl. S. 298).
793 Nürnberg, GNM, Hs. Merkel 209, S. 103–106. Bei Mayer 1831, S. 35, schon nicht mehr am Ort erwähnt.
794 Vgl. Biedermann 1748, Tab. 477; Hirschmann 1950, S. 311–342; Imhoff 1989, S. 39–41; Fleischmann 2008, II, S. 716–719. Nikolaus III. war seit 1431 mit Margarete von Laufamholz verheiratet.
795 Biedermann 1748, Tab. 478; Hirschmann 1950, S. 335f., 338, 340, 342: Nikolaus IV. zog sich ganz von Nürnberg auf das ihm als Erbe zugefallene Familiengut Ermreuth zurück, wo er als Begründer der Ermreuther Linie jegliche Verbindung zum Nürnberger Patriziat verlor und im fränkischen Landadel aufging.
796 Biedermann 1748, Tab. 485; Hirschmann 1950, S. 335f., 339–342. Gabriel I. Muffel zählte zu jener Reisegesellschaft des Adligen Leo von Rozmital, eines Schwagers des böhmischen Königs Georg Podiebrad, die 1465–1467 eine Pilgerfahrt durch sämtliche Länder des Abendlandes unternommen hatte (vgl. auch S. 372). Gabriel war auch der einzige Sohn Nikolaus III., der neun Jahre nach dem unrühmlichen Tod des Vaters wieder in den Rat gewählt wurde, dem er bis zu seinem Tod angehörte.
797 Vgl. Fleischmann 2008, II, S. 720f.

ment zum Gedenken *aller verschidner muffel* errichten zu lassen und stiftete gemeinsam mit seinem älteren Bruder Nikolaus IV. auch das benachbarte Muffel-Fenster[797]. Das nachmittelalterliche Rechteckwappen Topler mit Beischild Muffel erinnert an die 1467 geknüpfte Verbindung von Ursula Muffel († 1497), einer der sechs Töchter des Losungers Nikolaus III., mit Heinrich IV. Topler († 1504)[798], ist aber erst ins späte 16. Jahrhundert zu datieren. Ein weiteres, in Rahmung und Dekor entsprechendes Topler-Wappen mit sechs Beischilden, darunter Fütterer und Holzschuher, und ein drittes, dem Gedächtnis des 1512 auf dem Reichstag zu Trier verstorbenen kaiserlichen Rats, päpstlichen Protonotars und Propsts von St. Sebald, Erasmus Topler, gewidmetes Rechteckfeld dürften gleichzeitig gestiftet worden sein. Schließlich überliefert die Merkel'sche Handschrift noch drei gleichartige Rundwappen mit den Allianzen Muffel/Schlüsselfelder, Muffel/Gugel von Diepoltsdorf und Muffel/Geuder, von denen letzteres die Jahrzahl 1604 trägt.

WESTCHORFENSTER west I

Bibliographie: Gümbel 1908, S. 103 (vermutet irrtümlich, dass die Stiftung in »das kleine Chörlein über der Löffelholzkapelle«, d.h. oberhalb des Westchores erfolgte).

1485 lässt Sebald Schreyer – Kirchenmeister von St. Sebald 1482–1503 – das zerbrochene Mittelfenster des so genannten Michaelschores (Westchor) in St. Sebald, das keinerlei Wappen der vormaligen Stifter mehr zeigt, mit einer Kreuzigung Christi, Wappen und Stifterbildern erneuern (s. Reg. Nr. 4). Die Stiftung war dreiteilig: In der Mitte befanden sich die Kreuzigung mit Maria und Johannes, darüber, gerahmt von einem Ziborium, die Wappen von Hans Schreyer und seinen beiden Gemahlinnen, einer geb. Fuchs und einer geb. Eyb. Zuunterst sah man mittig Schild und Helm des Schreyer-Wappens, flankiert von Stifterbildern Sebald Schreyers und seiner Gemahlin Margarete Kammermeister, wiederum jeweils mit einem kleinen Wappen gekennzeichnet. Von den besagten Glasmalereien scheint bereits im 18. Jahrhundert nichts mehr erhalten gewesen zu sein (keine Abzeichnungen in Hs. Merkel 209).

ANHANG II: GLASGEMÄLDE NACH 1550 IN ST. SEBALD

Gemäß den Gepflogenheiten des Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland hinsichtlich der oberen Zeitgrenze der Bearbeitung werden alle Glasmalereien, die nach 1550 entstanden sind, nicht mehr in einem ausführlichen Scheibenkatalog behandelt, sondern lediglich an ihrem gegenwärtigen Standort und Fensterplatz aufgeführt. Nachstehend sind die Scheiben nach ihrer Position im Fenster, mit Maßangaben und gegebenenfalls der Wiedergabe der Inschriften aufgelistet:

LANGHAUSFENSTER nord X (EHEMALIGES NÜTZEL-FENSTER)

Drei nach dem Zweiten Weltkrieg hier eingesetzte Rundwappen mit Oelhafen-Allianzen sind im 18. Jh. noch im ehemaligen Oelhafen-Fenster im gegenüberliegenden Seitenschiff (Lhs. süd XII) nachgewiesen[799].

798 Biedermann 1748, Tab. 477; Hirschmann 1950, S. 340; Fleischmann 2008, II, S. 1150f.
799 Nürnberg, GNM, Hs. Merkel 209, S. 85; nur im Fall der Allianz Oelhafen/Grundherr/Kastner in 6a hat der Zeichner des 18. Jh. versehentlich ein Geuder-Schild anstelle des Grundherr'schen gesetzt.
800 Vgl. Kurzinventar ^{2}1977/82, S. 145.
801 Nürnberg, GNM, Hs. Merkel 210, S. 139, zeigt die einstige Umschrift noch unversehrt: *HERR GABRIEL NVZEL . ANNA SCHEUERLIN . MDLXXII.* – Die Scheibe befand sich ehemals im Nützel-Fenster (nord X).
802 Nürnberg, GNM, Hs. Merkel 210, S. 139, zeigt die einstige Umschrift: *BENHART NVZEL GERTRAVT HARSTORFERIN . 1572.* – Die Scheibe befand sich ehemals im Nützel-Fenster (nord X).
803 Nürnberg, GNM, Hs. Merkel 210, S. 67, zeigt die einstige Umschrift noch nahezu unversehrt: *Hanns Welser … Manlichin . Jacobina Weisin . Starb Anno 1603.*
804 Nürnberg, GNM, Hs. Merkel 210, S. 67, zeigt die einstige Umschrift: *Sebastian Welser . Barbara Nüzlin . Starb Anno 1500.* – Die Scheibe befand sich ehemals im Welser-Fenster (süd X).
805 Nürnberg, GNM, Hs. Merkel 210, S. 69, zeigt die einstige Um-

6a: Allianzwappen Oelhafen/Grundherr/Kastner (oder von Hirnheim?), Dm. ca. 25 cm, Anfang 17. Jh.; – 6b: Allianzwappen Oelhafen/Harsdörffer/Pfinzing, Dm. ca. 25 cm, Anfang 17. Jh.; – 6c: Allianzwappen Oelhafen/Paumgartner/Harsdörffer, Dm. ca. 25 cm, Anfang 17. Jh.[800].

Foto Werkstatt G. van Treeck

LANGHAUSFENSTER süd X (EHEMALIGES WELSER-FENSTER)

1b: Allianzwappen Koler/Ulstat mit Jahrzahl *1568*, darunter Inschriftkartusche: *Hieronimus Koler An(n)o 15.92*; oben eingefügt zwei Allianzwappen Koler/Rieter *1518* und Koler/Imhoff *1546* sowie von Engeln gehaltener Lorberkranz, darin der quadrierte Schild Koler/Riese; darüber Tafel mit Jahrzahl *1200;* H. 109 cm, B. 51 cm; Ende 16. Jh.

Foto Werkstatt G. van Treeck

LANGHAUSFENSTER süd XII (EHEMALIGES OELHAFEN-FENSTER)

Die Nützel-Allianzwappen zierten zusammen mit weiteren im 18. Jh. noch das ehemalige Nützel-Fenster Lhs. nord X (Nürnberg, GNM, Hs. Merkel 209, S. 139, 140; vgl. Reg. Nr. 45, S. 508).
1a: Rundwappen Nützel/Welser, Dm. 27,5 cm, ehem. *1558* datiert; – 1b: Rundwappen Nützel/Hübner, Dm. 27,5 cm, ehem. *1560* datiert; – 1c: Rundwappen Nützel/Rothenburger, Dm. 27,5 cm, ehem. *1572* datiert; – Maßwerk: Helmzier eines Oelhafen-Wappens, 17. Jh.

Foto Werkstatt G. van Treeck

LANGHAUSFENSTER nord XIII

2a: Rundwappen Schlüsselfelder, H. 49,5 cm, B. 46,7 cm, 2. Hälfte 16. Jh.; – 2b: Rundwappen mit Allianz Held/N.N.-Schürstab-N.N., H. 46,5 cm, B. 44 cm, 2. Hälfte 16. Jh.

LANGHAUSFENSTER nord XIV (EHEMALIGES MUFFEL-FENSTER)

Die heutige Zusammenstellung von insgesamt 25 nachmittelalterlichen Wappenscheiben unterschiedlicher Herkunft im westlichsten Fenster des nördlichen Seitenschiffs geht auf die Neuordnung nach dem Zweiten Weltkrieg zurück und vereinigt an dieser Stelle Scheiben, die ursprünglich für andere Fensterplätze im Langhaus bestimmt gewesen waren. Wenn nachweisbar, werden diese angegeben.
1a: Allianzwappen Welser/Holzschuher, Dm. 31,5–32 cm, Umschrift: *Se(ba)ldt Welser . Anna Catharina . Holtzschuherin . Anno 16 . 34*; – 1b: Allianzwappen Nützel/Scheurl, im Kern von 1572, Dm. 36–37 cm, mit Umschrift aus verschiedenen Teilen: */ung / 1585 / R/B/A/' SPAR / C / CHEVRLIN EEN*[801]; – 1c: Allianzwappen Nützel/Harsdörffer, im Kern von 1572, Dm. 39–40 cm, mit Umschrift aus verschiedenen Teilen: */nno 1530 . Herr /… u. Margaretha Huebnerin . A / Caspar / as Fuer/er…*[802]; – 1d: Allianzwappen Koler/Köler, Dm. 32–32,5 cm, 17. Jh. – 2a: Wappen Stromer (Pendant zu 2d), Dm. 21,6–22 cm, Inschrift: *Wolf Jacob Stromer Paumaister 15 / 89*; – 2b: Wappenallianz Welser/Weiß/Manlich, Dm. 22–22,7 cm, Umschrift verloren[803], 1. Hälfte 17. Jh.; – 2c: Wappenallianz Welser/Nützel, Dm. 22,5 cm, Umschrift verloren[804], 1. Hälfte 17. Jh.; – 2d: Gebessertes Wappen Scheurl (Pendant zu 2a), Dm. 22 cm, Umschrift: *Sabina W. J. Stromerin . 15 / 82*. – 3a: Wappen Gewandschneider, Dm. 18,5–18,9 cm, Umschrift: *ESAIAS VND GEORG GWANDTSCHNEIDER A° 1645*; – 3b: Wappenallianz Welser/von Till, Dm. 21–21,7 cm, Umschrift verloren[805], 1. Hälfte 17. Jh.; – 3c: Wappenallianz Welser/von der Weser, Dm. 21–22 cm, Umschrift fragmentiert: *Maria / … / Ao 1(6)34*[806]*;* – 3d: Wappenallianz (leeres Schild)/Lauinger, Dm. 17–17,5 cm, Umschrift fragmentiert: *Laup un(d) Ursula Lauingerin Starb Anno (1)469*, um 1600. – 4a: Wappendreiverband Pfinzing/Pfinzing/Pfinzing, Dm. jeweils 9,8 cm, 16./17. Jh.; – 4b: Wappendreiverband Waldstromer/Melber/N.N, Dm. 9,5 bzw. 9 cm, 16./17. Jh.; – 4c:

schrift: *Sebastian Welser Maria von Till . Anno 1634.*
806 Nürnberg, GNM, Hs. Merkel 210, S. 69, zeigt die einstige Umschrift noch unversehrt: *Lucas Welser . Maria Sabina von der Weser . Starb 1634*).

Wappendreiverband Welser, Allianz Groland/Löffelholz/Haller/Schürstab, Allianz Stromer/Groß, Dm. 9,5, 10, 10,5 cm, 16./17. Jh.; – 4d: Wappendreiverband Pfinzing/Pfinzing/Pfinzing, Dm. 10, 8,7, 9 cm, 16./17. Jh. (das linke Wappen *1528* datiert). – Maßwerk 3BC: Wappen Welser, ausgeschält in neutraler blauer Umgebung, H. (Wappen) max. 52 cm, Anfang 17. Jh.[807].

CVMA S 05/2012 Digital

LANGHAUSFENSTER süd XIV (EHEMALIGES EBNER-FENSTER BZW. FÜRER-FENSTER)

1a: Fragmentiertes Rundwappen mit Allianz …/Ketzel, Dm. 27 cm, 17. Jh.; – 1b: Rundwappen mit Allianz Kress/Tetzel, Dm. 19,7 cm, Umschrift: *Cristof, Hironymus Kreß von Kressenstein und Dorothea Rosina geborene Tetzlein 1655*; – 1c: Rundwappen mit Allianz Harsdörffer/Oelhafen, Dm. 18,5 cm, Umschrift fragmentiert: *…RRIS. … . TISSIMA NOMEN DOMINI . ANNO SALUTIS MDCLVIII*; – 1d: Rundwappen mit Allianz Oelhafen/Holzschuher, Dm. 18,5–19 cm, Umschrift: *IMPLEAT OLIAM OLEO GRATIA MAGNA DEI Anno 1658.* – 2b. Rundwappen Pömer mit Beischilden Fürleger und Harsdörffer, Dm. 21,5–22 cm, Umschrift: *IACOB POMER Ao 1632*; – 2c: Rundwappen Kötzler, Dm. 21–21,5 cm, Umschrift: *STEFFAN KOTZLER 16 32* (seitenverkehrt eingebaut).

CVMA S 05/2012 Digital

WESTCHORFENSTER nordwest II

1a: Rundwappen mit Allianz Dietherr/Derrer, Dm. 27,5 cm, 17. Jh.; – 1b: Rundwappen mit Allianz Dietherr/Tucher/Fürleger, Dm. 28 cm, Umschrift: *Peter . Engelhardt . Diether . 1656*.

CVMA S 05/2012 Digital

WESTCHORFENSTER südwest II

1a: Rundwappen mit Allianz N.N./Baldinger, Dm. 25 cm, 19. Jh.; – 1b: Rundwappen mit Allianz Dietherr/N.N., Dm. 28 cm, 17. Jh.

TURMHALLENFENSTER südwest IV

1a: Vermehrtes Wappen Löffelholz, Dm. 59 cm, um 1900 (Zettler?); – 2a links: Rundwappen mit Allianz Gammersfelder/Haller von Hallerstein, Inschrift: *Johannes Gamersfelder 1612*; – 2a rechts: Rundwappen mit Allianz Gammersfelder/Pfinzing, Inschrift: *Cristoff Gamersfelder 1600*.

807 Vgl. Kurzinventar ^{2}1977/82, S. 145f.

808 Bauarchäologische Beobachtungen am Mauerwerk der Nordsakristei belegen, dass der Bau in einem Zug mit den angrenzenden Chormauerteilen nach 1361 hochgezogen wurde, wobei Unregelmäßigkeiten des Steinschnitts im Erdgeschoss möglicherweise für die Verwendung älteren Steinmaterials sprechen könnten; hierzu ausführlich Marx 1984, S. 50f.; vgl. auch Otto Schulz, Die nördliche Sakristei der Sebalduskirche in Nürnberg, in: Zs. für Bauwesen 63, 1913, Sp. 387–394.

809 Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. C 2166; erstmals von Frenzel 1961, S. 48f., mit einem ehem. Löffelholz-Fenster in St. Sebald verbunden; vgl. Scholz 1991, S. 264.

810 Weilandt 2007, S. 631f., hat den von den Hll. Stephanus und Andreas präsentierten geistlichen Stifter auf der linken Seite versuchsweise mit Georg Löffelholz († 1514) identifiziert, der Domherr am oberen Stift in Passau war, wo er in der Domherrenkapelle bei St. Stephan begraben liegt; die Verehrung des Hl. Stephanus kommt auch auf Georgs Bildepitaph mit dem Martyrium des Heiligen (heute in St. Bartholomäus in Nürnberg-Wöhrd) zum Ausdruck. In dem ritterlich gerüsteten Stifter der rechten Seite darf man indessen Thomas Löffelholz (1472–1527) vermuten, der im Bayerischen Erbfolgekrieg erfolgreich auf Seiten Herzog Albrechts IV. von Bayern-München kämpfte, dafür mit dem Gut Colberg bei Altötting belohnt wurde und wegen der »angenehmen, getreuen und nützlichen Dienste, welche jener dem Kaiser, Reiche und weiland Herzog Albrecht von Bayern lange Zeit williglich und unverdrießentlich gethan und erzeiget hat«, am 2. August 1513 samt allen Erben seines Namens von Kaiser Maximilian I. in den Stand eines rittermäßigen Edelmanns erhoben wurde, verbunden mit jener Wappenbesserung, die in dem Dresdner Blatt bereits berücksichtigt ist (vgl. hierzu auch Fleischmann 2008, II, S. 675). Angesichts dieser weitläufigen Vernetzung der genannten Brüder im südostbayerischen Raum und unter Berücksichtigung der in der Dresdner Zeichnung vertretenen Stilsprache wird man eher nach einem Standort des Fensters in dieser Region suchen. Thomas wurde in der Stiftskirche zu Altötting bestattet. »An der Wand des Langhauses der Kirche befindet sich noch das Marmorepitaphium mit Inschrift, nahe dabei ein Denkmal, das den Verstorbenen in voller Ritterrüstung über Lebensgröße darstellt. Der dazu schon 1521 gestiftete Altar mit geschnitzter Vor-

4. DIE GLASGEMÄLDE IN DER NORDSAKRISTEI

Bibliographie: Mayer 1831, S. 38 (überliefert die Verkündigung und den Hl. Sebald in den drei Fenstern); Hoffmann 1912, S. 187 (überliefert im Langhausfenster süd XII eine Kreuzigung Christi, möglicherweise jene, die sich heute in der Nordsakristei befindet); Reimann 1944, S. 157 (Erwähnung der kleinen Scheiben als Stiftung Johann Pirckheimers, kurz vor 1501); Frenzel 1960, S. 208 (schreibt die »drei Kabinettscheiben Peter Hemmel'scher Art« in der Nordsakristei versuchsweise Hans Hirsvogel d.Ä zu); Knappe 1961, S. 59f., 66 (behandelt die Scheiben der Verkündigung und des Hl. Sebald als Arbeit der Hirsvogel-Werkstatt, der älteren, hemmelnahen Art, um 1500); Kurzinventar 1961, S. 142, bzw. [2]1977/82, S. 146 (Auflistung der Glasmalereien und Zuweisung der Kabinettscheiben an Veit Hirsvogel, um 1501; die Kreuzigung um 1510 nach Vorzeichnung Hans von Kulmbachs); Scholz 1991, S. 15, 30, 264 (behandelt die Kabinettscheiben als Werke der hemmelnahen älteren Richtung der Hirsvogel-Werkstatt, um 1500; vermutet in der Kreuzigungsscheibe den Rest des ehem. Löffelholz-Fensters von St. Sebald und datiert in Anlehnung an Hans von Kulmbachs eng verwandten Scheibenriss WK. 38 in Berlin um 1514); Weilandt 2007, S. 631f. (erwähnt die Kreuzigung wie Scholz als möglichen Rest des Löffelholz-Fensters); Scholz 2007, S. 80f. (im Wesentlichen wie 1991).

Gegenwärtiger Bestand: Durch eine schmale Tür im Wandfeld nord VII, das im Innern des Chores durch das sog. Kaiserchörlein und die fast vollständig vermauerte Fensterfläche ausgezeichnet wird, erreicht man den Anraum der Nordsakristei[808], in deren Fenstern drei Glasgemälde eingesetzt sind:
1. Im Ostfenster eine Kreuzigung um 1510/15.
2. In den Nordfenstern zwei zusammengehörige Kabinettscheiben einer Verkündigung um 1500, zu denen ehemals auch der heute im Sebalder Pfarrhofchörlein befindliche Hl. Sebald gehörte (vgl. Kat. S. 306).

Vorbemerkung zum Katalog: Bestandsaufnahmen an den Scheiben der Nordsakristei erfolgten im Frühjahr 2012. Für die Abbildungen im Katalog wurde auf Aufnahmen von Rafael Toussaint aus dem Jahr 1990 und auf Neuaufnahmen von Andrea Gössel (2012) zurückgegriffen.

1. KREUZIGUNG CHRISTI

Fig. 223f., Abb. 178

H. 94 cm, B. 60 cm.

Zur Frage des ursprünglichen Standorts: Obwohl die Maße der Kreuzigungsscheibe anscheinend recht gut zur Fensteröffnung passen, bleiben aufgrund geringfügiger Beschneidungen am oberen Rand Zweifel an der ursprünglichen Bestimmung für diesen Standort. Die im Dresdner Kupferstichkabinett aufbewahrte Nachzeichnung eines Löffelholz-Fensters mit dem vermehrten Familienwappen, stehenden Heiligen, Stifterbildern und der zentralen Darstellung der Kreuzigung Christi ist als mögliche Bildüberlieferung einer abgegangenen Fensterstiftung der Familie für den Westchor (Löffelholz-Chor) von St. Sebald in Betracht gezogen worden und die Scheibe der Nordsakristei als möglicher letzter Überrest davon (Fig. 223)[809]. Das Blatt zeigt ungeachtet des fremden Stilidioms eines südostdeutschen, der Donauschule nahestehenden Zeichners und der seltsam unentschiedenen Kombination spätgotischer Formen mit solchen der eindringenden Frührenaissance in der Bildarchitektur, die gerade für den Nürnberger Raum untypisch sind, eine große Nähe zu unserer Kreuzigungsscheibe, und auch für die mutmaßliche Datierung um 1514 wurden anhand eines der im Fensterauszug dargestellten Stifter bereits Argumente beigebracht[810]. Da wir, wie Weilandt zu Recht betont, keine historischen Nachrichten über Stifter und Bildprogramme der Westchorfenster besitzen, darf die ohnedies wenig wahrscheinliche Option hier gleichwohl unentschieden bleiben.
Nicht auszuschließen ist andererseits, dass die von Mayer in Langhausfenster süd XII (dem ehemaligen Oelhafen-Fenster) über dem gebesserten Oelhafen-Wappen überlieferte Kreuzigung Christi »von besonderer Schönheit« mit der vorliegenden Scheibe identisch war, was freilich wahrscheinlich machen würde, dass sie dort ihren ursprünglichen Standort besaß[811].
Inschrift: Auf der Tafel des Kreuzstammes der Titulus:
I N R I.
Erhaltung: Fragil. Die Scheibe ist mit zahlreichen Sprüngen durchsetzt, die im Rahmen der Restaurierung durch die Werkstatt Frenzel geklebt und rückseitig doubliert wurden. Im Zuge der gleichen Maßnahme wurden wenige Fehlstellen im Mantel der Gottesmutter rekonstruktiv ergänzt. Die Bemalung ist durchgehend berieben, stellenweise komplett verloren. Bleinetz von Frenzel erneuert.
Ikonographie, Komposition: Die Kreuzigung Christi mit den trauernden Maria und Johannes zu beiden Seiten des Kreuzes vor einer weiten Landschaftskulisse geht ganz offenkundig auf einen Entwurf Hans von Kulmbachs zurück, wenngleich

der- und bemalter Rückseite ist gleich dem gemalten Glaswappen (sic!) und den Todtenschildern verschwunden« (Zitate aus: Johann August Ritter von Eisenhart, Löffelholz von Colberg, Thomas, in: ADB, XIX, 1884, S. 96–99).

811 Vgl. Mayer 1831, S. 37 ee).

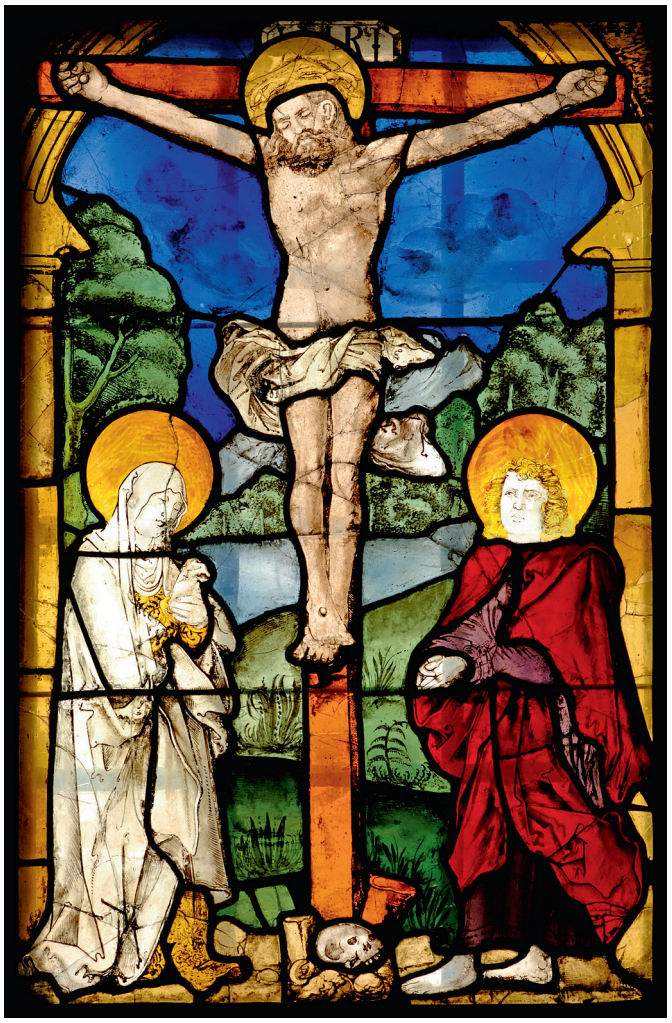


Fig. 223. Kreuzigung Christi. Nordsakristei, Nr. 1 (Ostfenster). Hirsvogel-Werkstatt nach Entwurf Hans von Kulmbachs (um 1514).

die 1514 datierte und monogrammierte Berliner Visierung (WK. 38) dem Glasmaler kaum als unmittelbare Vorlage gedient haben kann[812]: Die vielen mehr oder weniger markanten Abweichungen, etwa in der Gestalt des Lieblingsjüngers, aber auch im Lendentuch des Gekreuzigten und in der Faltengebung des Mantels der Gottesmutter, deuten vielmehr auf den freien kombinatorischen Umgang mit verschiedenen Vorlagen hin, die in der Werkstatt Veit Hirsvogels zum permanenten Gebrauch zur Verfügung standen[813]: Sieht man genauer zu, dann entspricht die Gewandfigur der Gottesmutter unter dem Kreuz in der ausgeführten Scheibe tatsächlich wesentlich besser – doch wiederum nicht wörtlich – dem Entwurf Kulmbachs für eine lesende Maria der Verkündigung in Erlangen (WK. 61). Nochmals annähernd identisch fällt der Mantel der Hl. Klara in einer Scheibe in St. Jakob[814].
Technik, Stil, Datierung: Die ausgesprochen spröde, dünnlinige Binnenzeichnung bei weitgehendem Verzicht auf Halbtonmodellierung (Letzteres auch eine Folge mangelhafter Erhaltung) verbindet die Kreuzigungsscheibe mit einer Reihe von Glasgemälden aus dem Kreuzgangszyklus des Nürnberger Karmeliterklosters, die sich heute in St. Bartholomäus in Nürnberg-Wöhrd befinden: die Höllenfahrt Christi, Christus vor Annas, Noli me tangere, der ungläubige Thomas und die Ausgießung des Hl. Geistes sowie die seit 1945 verschollenen Scheiben des Abschieds der Apostel nach Entwurf Hans von Kulmbachs[815].
Nürnberg, um 1510/15 (Hirsvogel-Werkstatt).
CVMA Großdia A 12/136

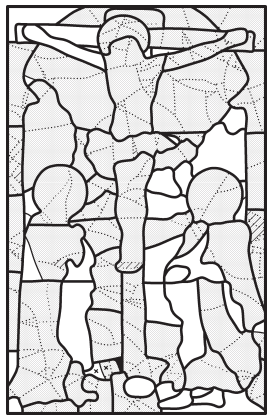


Fig. 224. ES Nordsakristei Nr. 1. M 1:15

2/3. VERKÜNDIGUNG AN MARIA MIT WAPPEN VORCHTEL, PIRCKHEIMER UND LÖFFELHOLZ

Fig. 225–228, Abb. 179f.

H./B.: 2: 32/23 cm; 3: 31,5/22,2 cm.
Zur Frage des ursprünglichen Standorts: Die beiden kleinformatigen Kabinettscheiben der Verkündigung waren ehemals Bestandteil einer Stiftung, zu der auch das Glasgemälde des Kirchenpatrons St. Sebald (heute im Pfarrhofchörlein) gehörte. Maße und Wappen sind hier wie dort identisch, doch der ursprüngliche Bestimmungsort der Kabinettstücke ist ungeklärt, weshalb alle drei an ihrem jetzigen Standort behandelt werden.
Erhaltung: Rückseitig mit Epoxydharz doublierte größere Partien bei mehrfach gesprungenen Gläsern sind inzwischen vergilbt und beeinträchtigen die Farbigkeit. Die Schwarzlotbemalung mit ausgiebigem Einsatz gestupfter Halbtonmodellierung ist abgesehen von einigen peripheren Kratzspuren weitestgehend intakt. Bleinetz Frenzel.
Ikonographie, Komposition: Wie beim Hl. Sebaldus, so dürften auch für die Verkündigung Vorzeichnungen existiert haben, die in Sorgfalt und Strichführung der Erlanger Zeichnung entsprachen. Auf verlorene Entwürfe aus der Werkstatt Wohlgemuts könnte die nahe Verwandtschaft deuten, die v.a. die Jungfrau im Holzschnitt der Verkündigung im Schatzbehalter offenbart[816]. Beim Erzengel Gabriel hat andererseits Schongauers Kupferstich L.1. Pate gestanden, sodass wir auch eine selbständige Arbeit auf der Basis von Druckgraphik nicht ausschließen können.

812 Berlin, SMB, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 4070; vgl. zuletzt Butts 2006, S. 189, A94; Scholz 2007, Abb. S. 81.
813 Hierzu ausführlicher Scholz 1991, S. 260–264.
814 Vgl. Scholz 1991, Abb. 371–374.
815 CVMA Deutschland X,1, 2002, II., Fig. 391f., II, Abb. 216f., 219, 221f.
816 Vgl. Schramm, XVII, 1934, Taf. 121.
817 Reimann 1944, S. 157 und Stammtafel; vgl. Fleischmann 2008, II, S. 822f.
818 Knappe 1961, S. 23f.; Scholz 1991, S. 296–298.
819 Reimann 1944, S. 157.



Fig. 225, 226. Verkündigung an Maria mit Wappen Vorchtel, Pirckheimer und Löffelholz. Nordsakristei, Nr. 2, 3. Hirsvogel-Werkstatt (ältere Richtung), um 1500.

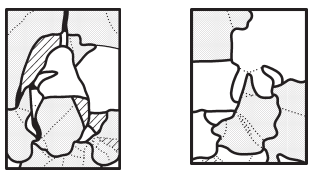


Fig. 227, 228. ES Nordsakristei Nr. 2 und 3. M 1:15

In den vier Ecken der rahmenden Astwerkarkaden sind die Wappenschilde der Vorchtel (1), Pirckheimer (2 und 3) und Löffelholz (4), jeweils in vereinfachter Tinktur, angebracht. Die erste Verbindung könnte sich auf die lange verstorbenen Eheleute Paul Vorchtel und Klara Pirckheimer beziehen, die zweite offenkundig auf den Juristen Dr. Johannes Pirckheimer, den Vater des ungleich berühmteren Willibald, und seine bereits 1488 verstorbene Gemahlin Barbara Löffelholz[817].

Technik, Stil, Datierung: Die Scheiben entstanden wohl um 1500 und vertreten jene feinkörnige Modelliertechnik mit malerisch weich gestupften, kräftig deckenden Halbtönen und kontrastreich ausradierten Lichtern, die sich der frischgebackene Nürnberger Stadtglaser Veit Hirsvogel als junger Geselle auf der Wanderschaft im Kreis der berühmtesten Berufsgenossen, der Straßburger Werkstattgemeinschaft um Peter Hemmel von Andlau, erworben hatte[818]. Doch nicht allein die virtuose Technik, auch das knittrig stäbige Gefält der Gewänder und die maskenartig erstarrten, apfelrunden Gesichter sind dem vorbildlichen Formenvokabular der Straßburger Glasmaler entlehnt.

Folgt man der »Imhoffschen Tradition«, auf die Reimann verweist, so dürfte die Scheibenstiftung kurz vor dem Eintritt Johann Pirckheimers ins Franziskanerkloster (1501) anzusetzen sein[819].

Nürnberg, um 1500 (Hirsvogel-Werkstatt).

CVMA Großdias A 12/137, 38

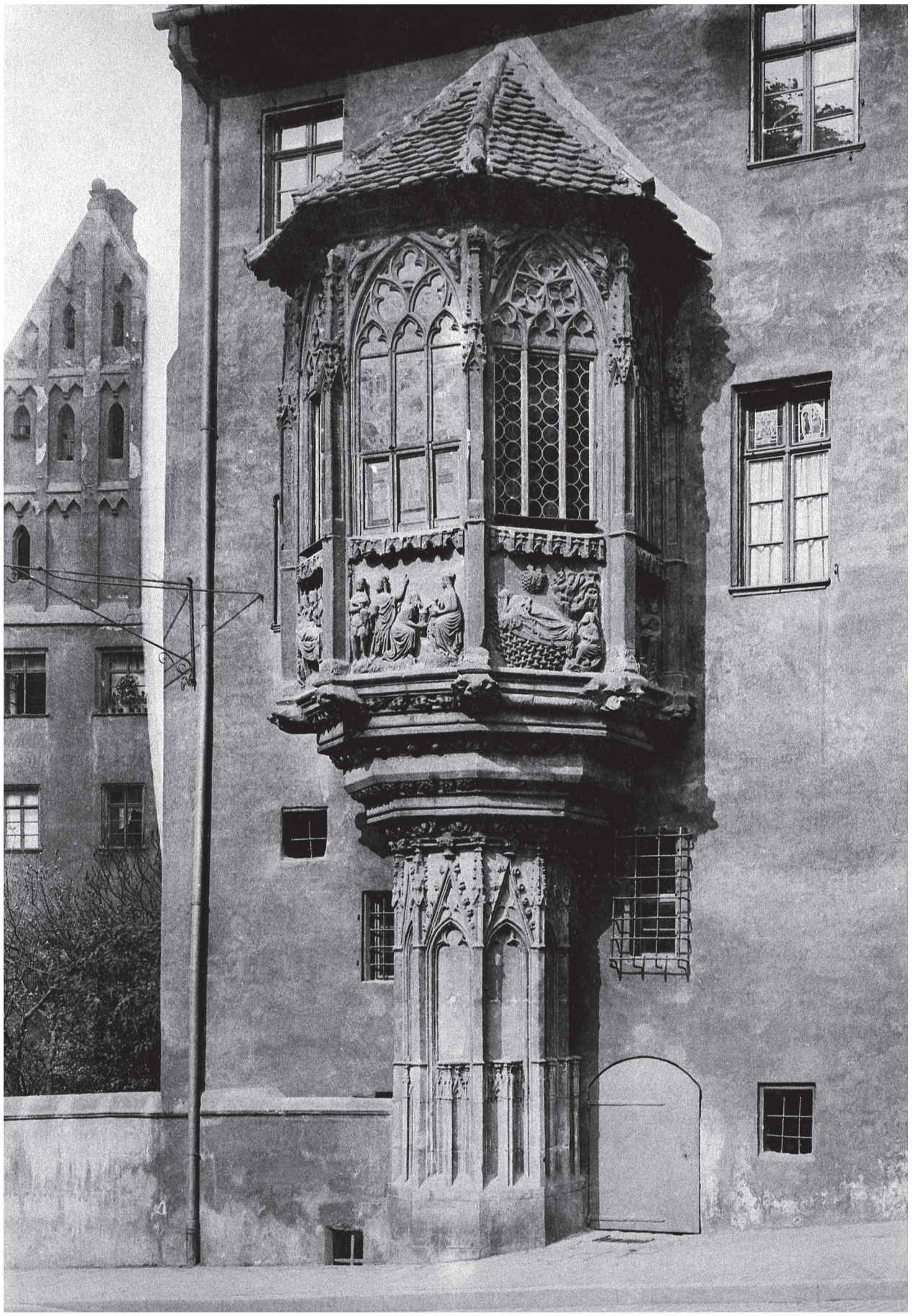


Fig. 229. Nürnberg, Sebalder Pfarrhof. Ostchörlein (Aufnahme vor 1898).

SEBALDER PFARRHOF

Bibliographie: Mayer 1831, S. 40 (gibt eine genaue Beschreibung der Glasgemälde Veit Hirsvogels d.Ä.; erwähnt auch die Scheiben von 1514 und 1517 in einem Fenster desselben Stocks); Rettberg 1846, S. 138 (Zuschreibung nach Mayer); Oidtmann 1907, S. 45f. (genaue Beschreibung der Glasmalereien im Ostchörlein, hier mit Hinweis auf die noch vorhandenen Rundwappen im Maßwerk der Fenster sowie neun Wappenscheiben von 1514 und 1517 im 2. Stock des Pfarrhofs; spricht die abwegige Vermutung aus, ob nicht Wilhelm Pleydenwurff die Vorzeichnungen zum Mittelfenster des Ostchörleins geliefert haben könnte); Schulz 1908–1933, I,1, S. 29–36, Abb. 34–45 (ausführliche Beschreibung sämtlicher Glasmalereien an ihren damaligen Fensterplätzen; Zuschreibung der verschiedenen Serien anhand der Monogramme an Hans d.Ä. bzw. Veit d.Ä. Hirsvogel; gibt eine treffliche Charakterisierung der maltechnischen Besonderheiten vor allem der letzten, nach 1521 von Propst Georg Pessler in Auftrag gegebenen Wappenfolge und verbindet eine der Scheiben mit einem Scheibenriss von Sebald Beham in Leipzig); Schmitz 1913, I, S. 148, 158f. (erwähnt das dreiteilige Fenster von 1513 als Schöpfung der Hirsvogel-Werkstatt nach Entwurf Hans von Kulmbachs; gibt die Wappenfolge von 1514 mit Verweis auf Schulz Hans Hirsvogel d.Ä., ebenfalls nach Kulmbachs Entwurf; die Wappen von 1517 bewertet er als »unbedeutende Zeichnung« eines »Technikers«, schreibt sie der Werkstatt zu und vermutet Vorzeichnungen von Hans Sebald Beham; die dritte Wappenfolge erwähnt er nicht); Schmitz 1923, S. 9, Nr. 28 (Erwähnung der Wappenengel von 1514 als Vertreter von Kulmbachs reifem Stil); Reimann 1944, S. 157 (Erwähnung der Sebaldusscheibe als Stiftung Johann Pirckheimers, kurz vor 1501); Frenzel 1960, S. 194–204, 208 (eingehende Charakterisierung der unterschiedlichen Künstlerhandschriften in den drei Wappenfolgen und Zuweisung an Veit d.Ä., Hans d.J. und Augustin Hirsvogel; die »drei Kabinettscheiben Peter Hemmelscher Art« in der Nordsakristei gibt er versuchsweise Hans Hirsvogel d.Ä.); Frenzel 1961, S. 41 (Erwähnung der *VH* signierten Scheibenfolge von 1517 als Arbeit Veit Hirsvogels d.Ä.); Knappe 1961, S. 59f., 66 (behandelt den Hl. Sebald als Arbeit der Hirsvogel-Werkstatt, der älteren, hemmelnahen Art, um 1500); Kurzinventar 1961, S. 142, 176, bzw. ²1977/82, S. 146, 150f. (Auflistung aller Glasmalereien und Zuweisung wie Frenzel 1960; behandelt die Sebaldusscheibe noch gemeinsam mit den Pendants der Verkündigung in der Nordsakristei; Zuschreibung an Veit Hirsvogel, um 1501); Knappe 1963, Anm. 241 (kritisiert die Zuweisungen Frenzels von 1960, von denen allenfalls die an Hans Hirsvogel d.J. überzeugen kann); Knappe 1973, S. 74, 76, 78 (Erwähnung der verschiedenen im Pfarrhof erhaltenen Glasmalereien); Butts 1985, S. 127, 129 (erstmaliger Nachweis des unmittelbaren Zusammenhangs eines der wappenhaltenden Engel von 1517 mit einem Scheibenriss Hans von Kulmbachs in der Pariser École des Beaux-Arts sowie der Scheibe der Hll. Augustinus und Monika von 1519 mit Kulmbachs Entwurf in der Kunsthalle Bremen); Emmanuelle Brugerolles, in: Kat. Ausst. Paris 1991, S. 97, Nr. 93 (behandelt den Pariser Entwurf Kulmbachs als Vorlage der Wappenscheibe im Pfarrhof, die als Arbeit Veit Hirsvogels d.Ä. ausgegeben wird); Scholz 1991, S. 15, 30–32, 139, 141, 176, 203, 279, 318, 320, 322–324 (behandelt die einzelnen Gruppen im Hinblick auf ihre Stellung im Gesamtœuvre der Werkstatt und als Vertreter jeweils individueller Glasmalerhandschriften der drei Söhne des Werkstattleiters, Hans d.J., Veits d.J. und Augustins; bringt den Hl. Sebald um 1500 in Verbindung mit einer Zeichnung der Wolgemut-Werkstatt in Erlangen); Barbara Butts, in: Kat. Ausst. Los Angeles/Saint Louis 2000, S. 81, 162–165, Nr. 51–53, S. 171, Nr. 60, und S. 177–179, Nr. 64 (behandelt nahezu sämtliche Glasgemälde des Chörleins, besonders die mit erhaltenen Scheibenrissen Kulmbachs und Behams in Beziehung stehenden von 1517, 1519 und nach 1521 in breiter Ausführlichkeit, sowohl hinsichtlich der Stifter als auch der künstlerischen Ausführung; gibt eine eingehende Charakterisierung von Kulmbachs Entwurf und der handschriftlichen Eigenart der ausgeführten Scheibe von 1517 und schließt sich der Zuweisung an den jüngeren Veit Hirsvogel an, dem sie auch die Scheibe von 1519 gibt; schließt sich hinsichtlich der letzten Wappenfolge von 1521 den Ausführungen von Frenzel 1960 an); Butts 2006, S. 151f., 194 (knappe Angaben zu Kulmbachs Entwürfen von 1517 und 1519 mit Hinweis auf die danach ausgeführten Scheiben); Scholz 2007, S. 83–87 (behandelt die verschiedenen Gruppen dürerzeitlicher Glasgemälde hinsichtlich Auftraggeber, Entwerfer und ausführender Hand; mit alternativen Überlegungen zum Verhältnis von Sebaldusscheibe und Erlanger Figurenstudie); Rainer Schoch, in: Kat. Ausst. Nürnberg 2008, S. 104, Nr. 35 (erwähnt den Hl. Sebald im Kontext der Erlanger Zeichnung); Guido Messling, in: Dickel 2009, S. 194–198, Nr. 67r (dito); Emmanuelle Brugerolles und Camille Debrabant, in:



Fig. 230. Blick in das Chörlein des Sebalder Pfarrhofs. Museen der Stadt Nürnberg, Graphische Sammlung, Sammlung Stoer-Stier. Georg Christoph Wilder, 1847.

Kat. Ausst. Paris 2012, S. 92–98, Nr. 11 (im Kern wie Kat. ausst. Paris 1991 mit eingehender Charakterisierung von Kulmbachs Pariser Entwurf; identifizieren das Wappen wiederum irrtümlich als das der Eseler).

Gegenwärtiger Bestand: Alle erhaltenen Glasmalereien des Pfarrhofs sind heute in fünf Fenstern des Ostchörleins zusammengestellt[1]:
1. Zu dessen ursprünglicher Verglasung zählt wohl nur die dreiteilige Scheibenstiftung des Propstes Melchior Pfinzing von 1513 in der zweiten Zeile des Mittelfensters (Fig. 231).
2. Drei Folgen mit insgesamt zehn Wappenscheiben von 1514, 1517 und nach 1521 saßen ehemals in Fenstern des zweiten Stocks (im Pfinzingchörlein auf der Nordseite bzw. in dem nach Osten weisenden Holzchörlein derselben Stube) und wurden erst nach dem Zweiten Weltkrieg auf die Fenster nord III, süd III, nord II und süd II des Ostchörleins verteilt (Fig. 235–240, 242f.).
3. Eine kleinformatige Scheibe mit dem Bild des Hl. Sebald um 1500 gehört zusammen mit der zweiteiligen Verkündigung an Maria in der Nordsakristei zu einer gemeinsamen Stiftung; da die Nordsakristei als ursprünglicher Standort aber nicht gesichert ist, wird die Scheibe an ihrem jetzigen Fensterplatz behandelt (Abb. 181).
4. Die kleine Rechteckscheibe der Hll. Augustinus und Monika von 1519 und eine runde Monolithscheibe mit dem Wappen der Propstei St. Sebald, Anfang 16. Jh. (Abb. 191, 195).

Geschichte des Baues und seiner Verglasung, ikonographisches Programm: An der südwestlichen Ecke des alten Milchmarkts auf der Nordseite der Sebalduskirche (heute Albrecht-Dürer-Platz) liegt die vierflügelige Gebäudeanlage des Sebalder Pfarrhofs. Die Legende berichtet, dass der Pfarrhof am 11. April 1361 durch Brand zerstört worden war, ausgelöst durch eine Fahrlässigkeit beim Erwärmen des Taufwassers für König Wenzel[2]. Was immer hier Dichtung und Wahrheit sein mag, errichtet wurde das steinerne Chörlein zur gleichen Zeit wie der Ostchor der Kirche (also ab 1361), wie ein Blick auf Architektur und Bauplastik belegt[3]. Renovierungsarbeiten und Erweiterungsbauten am Pfarrhof, die Auswirkungen auf die erhaltene Ausstattung mit Glasmalereien hatten, wurden später im Wesentlichen unter der Ägide des Propstes Melchior Pfinzing (1512–1521) durchgeführt.
Glasmalerisches Hauptausstattungsstück des Pfarrhofchörleins ist die 1513 datierte kleine, dreiteilige Glasgemälde-Stiftung für den Propst am zentralen Fensterplatz (I, 2a–c; Fig. 231). Die Neuverglasung entstand im Rahmen von

1 Neben den nachstehend aufgeführten 16 Scheiben der Dürerzeit sind noch zwei nachmittelalterliche Glasgemälde im Ostchörlein eingesetzt: 1. eine 1625 datierte Scheibe mit dem Wappen der Holzschuher, flankiert von den Personifikationen der Tugenden Justitia und Temperantia und drei Reitern im Oberlicht; der heute neutral ergänzte untere Streifen enthielt einstmals eine Kartusche mit der Inschrift *VEIT ENGEL/ HART HOLZSCH(UH)ER WALTAMBTMAN.* (Schulz 1908–1933, I,1, S. 30 und Abb. 36). 2. ein Hl. Sebaldus nach einem Holzschnitt der Dürer-Werkstatt von 1518 (Schoch/Mende/Scherbaum, I, 2002, Nr. 251), ausgeführt Mitte des 19. Jh. (Werkstatt Stephan Kellner).
2 Würfel 1766, S. 66.
3 Schulz 1908–1933, I,1, S. 21–38, Abb. 34–45; vgl. Kurzinventar ²1977/82, S. 149–151.
4 Mayer überliefert 1831 noch die heute verlorene Inschrift über einer Stube des zweiten Stocks, die den Auftraggeber und das Datum der Renovierungsarbeiten nannte: *D.O.M. et D. Sebaldo ac svccessoribvs Melchior Pfinzing D. Sebaldi Nvri . et S. Alban Mog. Prepo. has aedes propriis expens. In hanc formam reparari c. anno salvatis M: D: XV:* (zitiert nach Schulz 1908–1933, I,1, S. 23).
5 Vgl. Weilandt 2007, S. 363f. und S. 516. In den Unterlagen des Pfinzing-Archivs in Großgründlach ist eine Amtsübernahme bereits für 1517 belegt (freundl. Mitteilung von Bertold Frhr. von Haller, Großgründlach); ebenso bei Gustav Roethe, Pfinzing, Melchior, in: ADB, XXV, 1887, S. 664–666, und Jan–Dirk Müller: Pfinzing, Melchior, in: VL, VII, 1989, S. 568. Hierzu passt auch die Nachricht bei Biedermann 1748, Tab. 405, dass Melchior dem Ritterstift St. Alban »die Freyheit beim Kayser anno 1517 aus[brachte], Gold zu münzen«.



Fig. 231. Strahlenkranzmadonna, verehrt von Propst Melchior Pfinzing und gemalt vom Hl. Lukas. Sebalder Pfarrhof, Chörlein I, 2a–c. Hirsvogel-Werkstatt nach Entwurf Hans von Kulmbachs, 1513.

Ausbesserungsarbeiten, die Pfinzing bald nach seiner Berufung 1512 an den Baulichkeiten des Pfarrhofs hatte durchführen lassen. Das Fenster zeigt links den knienden Stifter, in Anbetung vor der Gottesmutter. Im linken Feld des Triptychons sieht man den Hl. Lukas, der die Madonna im Bild verewigt. Die beigegebene Inschrifttafel bezeichnet (stark abgekürzt) den Stifter als Propst von St. Sebald, Bürger zu Nürnberg und kaiserlichen Rat, der das Fenster 1513 hat machen lassen. Bereits im folgenden Jahr, am 20. Juni 1514, gab der Rat die Erlaubnis zum Bau eines nach Norden ausgerichteten steinernen Chörleins im zweiten Stock des Pfarrhofs, das Pfinzing durch ein Mitglied der Hirsvogel-Werkstatt mit einer Folge von vier kleinformatigen Rechteckscheiben mit Engeln als Schildhaltern und den Wappen Kaiser Maximilians I., des Erzherzogtums Österreich, des amtierenden Bischofs von Bamberg, Georg III. Schenk zu Limpurg (1503–1522), sowie der Reichstadt Nürnberg ausstatten ließ[4]. Ein zweiter Auftrag Pfinzings an die Werkstatt des Stadtglasers über drei 1517 datierte rechteckige Monolithscheiben für das nach Osten weisende Holzchörlein derselben Stube nimmt in einem Wappen Bezug auf das im selben Jahr angetretene Amt des Propstes von St. Alban in Mainz, das ihm nach anderer Lesart erst 1518 zugefallen sein soll[5]. Die beiden zugehörigen Scheiben beziehen sich erneut auf Kaiser Maximilian sowie auf die verstorbenen Eltern des Propstes, Siegfried Pfinzing († 1514) und Barbara geb. Grundherr († 1517).

Eine dritte Wappenfolge, ebenfalls für ein Fenster des besagten Holzchörleins, geht auf den Stifter Georg Pessler zurück, der Melchior Pfinzing 1521 im Amt des Propstes von St. Sebald nachfolgte. Die Scheiben, die ausweislich maltechnischer Besonderheiten von einem jüngeren Mitglied der Hirsvogel-Werkstatt (vermutlich von Augustin, dem 1503 geborenen jüngsten Sohn des Werkstattleiters) ausgeführt wurden, zeigen die Wappenallianzen Pessler/Topler und Melber/Pfinzing sowie den Wappendreiverein Pessler, Melber und Propstei St. Sebald und dienen neben dem eige-

nen Gedächtnis dem der Eltern wie auch der Großeltern des Propstes[6]. Bis 1533 war der Pfarrhof Sitz der Pröpste von St. Sebald. Am 5. Mai dieses Jahres übergab Georg Pessler, der sich zur Reformation bekannt hatte, die Propstei mit allen ihren Einkünften an den Rat der Stadt. Spätestens zu diesem Zeitpunkt war die Ausstattung mit Glasgemälden abgeschlossen; spätere Veränderungen sind nicht überliefert. Nach Einführung der Reformation diente der Pfarrhof nur mehr als Wohnung von Schaffer und Senior sowie des Pfarrhofkellners, der wie in St. Lorenz einen nicht berechtigten kleinen Weinschank betrieb[7]. Der Pfarrhof beherbergte seit dem späten 17. Jahrhundert außerdem das Dilherr'sche Münzkabinett und die stattliche Bibliothek von »584 Folianten, 1496 Quart-Bänden, 2730 Oktav-Büchern und 930 Stück duodecimo«, die der 1669 verstorbene Theologe und Prediger bei St. Sebald Johann Michael Dilherr dem »Collegio Sebaldino« vermacht hatte[8].
Abzeichnungen des Ostchörleins von Georg Christian Wilder aus der Mitte des 19. Jahrhunderts zeigen in den Maßwerk-Couronnements der Fenster, umgeben von unbemalten Farbgläsern, unter anderem Rundwappen der Stadt Nürnberg, der Pfinzing, Grundherr und Dilherr sowie zweimal das Wappen der Propstei St. Sebald, von dem sich wenigstens ein Exemplar in Fenster nord II, 2b erhalten hat (Fig. 230; vgl. Kat. S. 308). Von den heute hier versammelten Glasgemälden scheint außerdem nur die Scheibe mit den Hll. Augustinus und Monika bereits im ersten Register des Achsenfensters (I, 1b) gesessen zu haben, was freilich nicht besagt, dass sie von Anfang an für diesen Platz bestimmt gewesen war. Bereits vor dem Zweiten Weltkrieg kam es zu gelegentlichen Versetzungen, doch erst nach 1945 wurden sämtliche Scheiben der zum Teil zerstörten Gebäudeteile des Pfarrhofs in den fünf Fenstern des Ostchörleins zusammengeführt, wenngleich noch nicht in der heutigen Anordnung[9].

Vorbemerkung zum Katalog: Bestandsaufnahmen an den Scheiben des Pfarrhofchörleins erfolgten im Frühjahr 2012. Den Abbildungen im Katalog liegen Neuaufnahmen von Andrea Gössel aus demselben Jahr zugrunde.

CHÖRLEINFENSTER I

Fig. 231–233, Abb. 181–183

1b HL. SEBALD MIT WAPPEN VORCHTEL, PIRCKHEIMER UND LÖFFELHOLZ

Fig. 232, Abb. 181

H. 30,7 cm, B. 22,5 cm.

Zur Frage des ursprünglichen Standorts: Das kleine Glasgemälde des Kirchenpatrons St. Sebald war ehemals Bestandteil einer Stiftung, zu der auch die beiden Scheiben der Verkündigung an Maria in der Nordsakristei gehören. Maße und Wappen sind hier wie dort identisch, doch der ursprüngliche Bestimmungsort der Kabinettstücke bleibt ungeklärt, weshalb alle drei an ihrem jetzigen Standort behandelt werden.

Erhaltung: Rückseitig mit Epoxydharz doublierte größere Partien bei mehrfach gesprungenen Gläsern am linken Rand sowie in Kopf und Kirchenmodell des Heiligen, an dessen linker Hand und im violetten Untergewand, im blauen Wolkengrund und partiell im rechten Astwerkzwickel sind inzwischen stark vergilbt und beeinträchtigen die Farbigkeit. Die Schwarzlotbemalung mit ausgiebigem Einsatz gestupfter Halbtonmodellierung ist abgesehen von einigen peripheren Kratzspuren weitestgehend intakt. Bleinetz Frenzel.

Ikonographie, Komposition: Für die frontale Gestalt des Kirchenpatrons im Pilgergewand mit Stab und dem Modell der Sebalduskirche auf dem Arm existiert eine Federzeichnung in der Graphischen Sammlung der Universität Erlangen (Fig. 234)[10]. Ob die Erlanger Figurenstudie aber als unmittelbare Vorzeichnung für die Scheibe diente oder eher als Musterblatt im Prozess der Vorbereitung, ist unentschieden. Nicht auszuschließen ist auch eine flüchtige Nachzeichnung zum Zwecke späterer Wiederverwendung[11].

In den vier Ecken der rahmenden Astwerkarkade sind die Wappenschilde der Vorchtel (1), Pirckheimer (2 und 3) und Löffelholz (4), jeweils in vereinfachter Tinktur, angebracht. Die erste Verbindung könnte sich auf die lange verstorbenen Eheleute Paul Vorchtel und Klara Pirckheimer beziehen, die zweite offenkundig auf den Juristen Dr. Johannes Pirckheimer, den Vater des ungleich berühmteren Willibald, und seine bereits 1488 verstorbene Gemahlin Barbara Löffelholz[12].

Technik, Stil, Datierung: Folgt man der »Imhoffschen Tradition«, auf die Reimann hingewiesen hat, so dürfte die Scheibenstiftung kurz vor dem Eintritt Johann Pirckheimers ins Franziskanerkloster (1501) anzusetzen sein[13].

Nürnberg, um 1500 (Hirsvogel-Werkstatt).

CVMA Großdia A 12/139

6 Vgl. Schulz 1908–1933, I,1, S. 34.
7 Ebenda S. 24; vgl. Mayer 1831, S. 40.
8 Würfel 1766, S. 66. Die Dilherr'sche Bibliothek wird heute im Landeskirchlichen Archiv der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Bayern, Nürnberg, aufbewahrt.
9 Vgl. Kurzinventar 1961, S. 176, bzw. ²1977/82, S. 150f.
10 Bock 1929, S. 40, Nr. 119, mit Zuschreibung an die Werkstatt Wolgemut; vgl. Scholz 1991, S. 30–32, Kat. Ausst. Nürnberg 2008, S. 104, Nr. 35 (Rainer Schoch), und zuletzt Guido Messling in: Dickel 2009, S. 194–197, Nr. 67r (mit älterer Literatur).
11 In diesem Sinne Scholz 2007, S. 83, wobei mit Blick auf das Wasserzeichen und eine Datierung des Papiers Mitte der 1480er Jahre die Möglichkeit einer Nachzeichnung am unwahrscheinlichsten ist.
12 Reimann 1944, S. 157 und Stammtafel; vgl. Fleischmann 2008, II, S. 822f.
13 Reimann 1944, S. 157.
14 Imhoff 1989, S. 96f.
15 Schmitz 1913, I, S. 148, Abb. 241, hat das Fenster als Arbeit der Hirsvogel-Werkstatt erkannt und – insbesondere im Hinblick auf das Stifterbild – Hans von Kulmbach als Kartonzeichner vorgeschlagen;

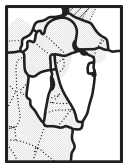


Fig. 232.
ES I, 1b.
M 1:15

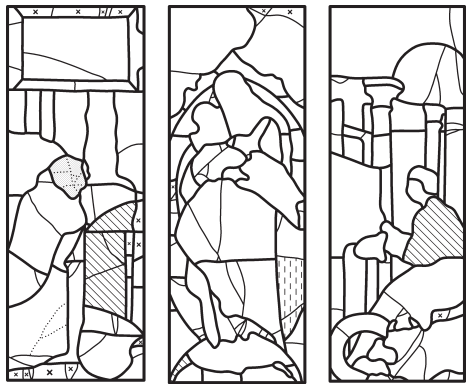


Fig. 233. ES I, 2a–c. M 1:15

2a–c STRAHLENKRANZMADONNA, VEREHRT VON PROPST MELCHIOR PFINZING UND GEMALT VOM HL. LUKAS Fig. 231, 233, Abb. 182f.
H./B.: 2a: 74/27, 2b: 74,5/26,8, 2c: 74,2/26,5 cm.
Inschriften: Die Inschrifttafel über dem Bild des knienden Stifters in 2a bezeichnet diesen in humanistischer Kapitalis (stark abgekürzt) als Propst von St. Sebald, Bürger zu Nürnberg und kaiserlichen Rat, der das Fenster 1513 machen ließ: *MELCHIOR PFINCZ/ING PREPO(SITUS) E(CCLESIAE) S(ANCTI) SEB/ALDI C(IVITATIS) NVR(INBERGENSIS) CES (ARIS) M(AIESTATIS) CONS(ILIARIUS) F(IERI) F(ECIT) MDXIII.*
Zu Füßen des Evangelisten in 2c ein Schriftband, das ihn mit Namen bezeichnet: *S LVCAS.*
Erhaltung: Wenige Ausbesserungen mit alten Flickstücken betreffen in erster Linie den oberen Rand der Stifterscheibe; im Betpult zudem größere Ergänzungen mit gelbem, grünem und weißem unbemalten Glas. Die Bemalung zeigt ein überwiegend ungetrübtes Bild. Auch Sprungbleie und geklebte Sprünge fallen kaum störend ins Gewicht; der Kopf des Propstes ist rückseitig doubliert.
Ikonographie, Komposition: Melchior Pfinzing (1481–1535) war 1512 mit ausgezeichneten Zeugnissen und im vollen Vertrauen des Kaisers und des Rats der Stadt Nürnberg als Nachfolger des verdienstvollen Erasmus Doppler (Topler) zum Propst von St. Sebald bestimmt worden, trat jedoch mit der Einführung der Reformation in der Reichsstadt im Jahr 1521 von seinem Amt zurück und übersiedelte nach Mainz, wo er seit 1517 (oder 1518) auch die Präpositur von St. Alban innehatte. Vermutlich war seine häufige Abwesenheit von Nürnberg im Dienste des Kaisers, die Häufung kirchlicher Ämter und Pfründen außerhalb (in Trient, Bamberg und Mainz) und seine Ablehnung der lutherischen Reformation Grund genug für den Rat der Stadt, die Resignation zu akzeptieren und sogar die Bedingungen Pfinzings für ein jährliches Ruhegehalt von 100 Gulden auf Kosten des Nachfolgers hinzunehmen, damit die 1100 Gulden, die dieser einst persönlich zum Ausbau des Pfarrhofs beigesteuert hatte, abgegolten werden konnten[14].
Man hat stets den intimen Charakter der Komposition betont und – sowohl im Hinblick auf die porträthaften Züge des Stifters als auch wegen des modernen Renaissancedekors – wohl zu Recht einen Entwurf von der Hand Hans von Kulmbachs vorausgesetzt[15]. Ansprechend ist auch die Interpretation von Frenzel, der den Patron der Maler als Glasmaler bei der Anfertigung einer Grisaillescheibe gedeutet hat, wobei er in der Gestalt des Hl. Lukas ein verstecktes Selbstbildnis des Stadtglasers Veit Hirsvogel vermutete[16]. In Anlehnung an Visionen von den vier Wesen bei Ezechiel (Ez 1,1–28) und in der Apokalypse (Apc 4,1–11) wurde dem Evangelisten der Lukas-Stier zu Füßen als persönliches Symboltier beigegeben.
Technik, Stil, Datierung: Die lockere Schwarzlotmalerei weist in ihrer weichen malerischen Ausführung auf das Markgrafenfenster im Chor von St. Sebald voraus und könnte für eine Zuschreibung an denselben Glasmaler der Werkstatt Hirsvogel (mutmaßlich den 1516 früh verstorbenen Hans Hirsvogel d.J.) sprechen.

CVMA Großdia A 12/140

CHÖRLEINFENSTER nord II

Fig. 235–237, Abb. 188–190

1a–c Serie von drei Rechteckwappen
Ursprünglicher Standort: Ehemals für das hölzerne Ostchörlein im zweiten Stock des Pfarrhofs bestimmt und erst nach dem Zweiten Weltkrieg ins große, steinerne Ostchörlein des Pfarrhofs übertragen, ist die Folge mit insgesamt drei Monolithscheiben wappenhaltender Engel 1517 datiert und versehen mit dem Monogramm VH – Veit Hirsvogel (gemeint ist hier wohl der älteste Sohn des alten Veit)[17]. Auch dieser Wappenserie lagen Entwurfszeichnungen Hans von Kulmbachs zugrunde, von denen sich immerhin eine in Pariser Museumsbesitz erhalten hat (vgl. Fig. 27f.)[18].
Technik; Stil, Datierung: Obwohl die maltechnische Ausführung der kleinen Monolithscheiben – wohl aufgrund des Miniaturformats – nicht jenen trocken routinierten Schematismus der Werkstattproduktion ab ca. 1510 vertritt, der in erster Linie und mit guten Gründen dem ältesten Sohn des Werkstattleiters, dem jüngeren Veit Hirsvogel zugeschrieben werden kann, ist das Monogramm *VH* eigentlich nur auf diese Weise überzeugend aufzulösen[19]. Nach Entwurf Hans von Kulmbachs, 1517 datiert.

1a ENGEL MIT WAPPEN PROPSTEI ST. SEBALD UND ST. ALBAN Fig. 235 Abb. 189
H. 17,3 cm, B. 12,7 cm.
Erhaltung: Bis auf geringfügige Bemalungsverluste durch Abrieb insbesondere im Oberkörper des Engels, im Wappenschild und in der nach hinten abschließenden Mauer links (dort überdies Verlust des rückseitig aufgetragenen Eisenrots) vorzüglich erhalten.

vgl. übereinstimmend: Gottfried Frenzel, in: Kat. Ausst. Nürnberg 1961, S. 116, Nr. 185, und Scholz 1991, S. 139–141.
16 Gottfried Frenzel, in: Kat. Ausst. Nürnberg 1961, S. 116, Nr. 185.
17 Schmitz 1913, I, S. 159; Schulz 1908–1933, I,1, S. 32–36, Abb. 41f., 45; vgl. auch Anm. 19.
18 Vgl. Anm. 21.
19 Entsprechende Signaturen sind uns in drei weiteren Werken erhalten geblieben, die sämtlich mit Veit d.J. zu verbinden sind: 1. auf einem Scheibenriss des Hl. Gregor von 1513 in Schwerin, 2. auf der Zeichnung eines weiblichen Kopfs (Maria?) in Erlangen und 3. auf einem Fenster der Imhoffschen Grabkapelle St. Rochus in Nürnberg, ebenfalls 1520; vgl. Scholz 1991, S. 318, Abb. 418a–d, und Scholz 2002, I, S. 327f.

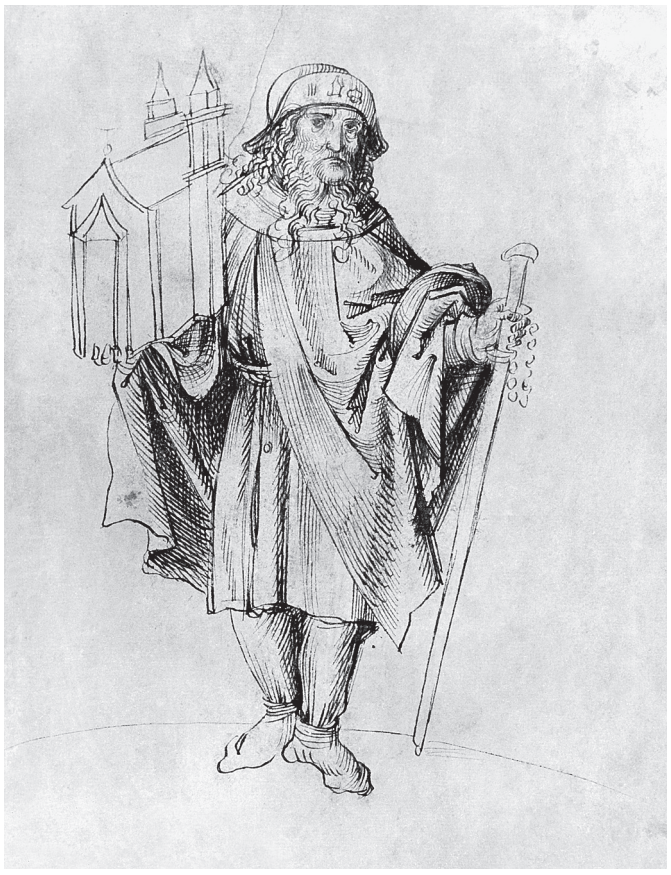


Fig. 234. Hl. Sebald. Erlangen, Universitätsbibliothek, Graphische Sammlung, Inv. Nr. B. 119. Werkstatt Michael Wolgemut(?), um 1480/1500.

Ikonographie, Komposition: Das Wappen ist viergeteilt und zeigt in 1 und 4 das Bild des Patrons der Propstei St. Sebald und in 2 und 3 den Esel von St. Alban in Mainz[20]. Der zugehörige Entwurf Hans von Kulmbachs ist in der Sammlung der École des Beaux-Arts in Paris erhalten geblieben und ist Beleg dafür, dass für die ganze Folge Risse des Künstlers vorgelegen haben müssen[21]. Die schmale Nische, die den wappenhaltenden Engel beherbergt, öffnet sich auf der linken Seite der rückwärtigen Mauer durch eine große Fensteröffnung in eine bergige Landschaft. Der Astwerkrahmen ruht auf kräftigen Säulchen, deren Postamente mit eingerollten Akanthusblättern und fischköpfigen Blattmasken geschmückt sind; in den Bogenzwickeln Fruchtgebinde.
Stil, Datierung: Hirsvogel-Werkstatt (wohl Veit Hirsvogel d.J.) nach Entwurf Hans von Kulmbachs, 1517 datiert.
CVMA T 7326, Detail T 7327, Großdia A 12/141

20 Vgl. nochmals oben S. 305 und Anm. 5.
21 Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Inv. Nr. M. 2160. Die Vorzeichnung von der Hand Hans von Kulmbachs in Paris erstmals bei Winzinger 1970, S. 65, Abb. 8; vgl. Butts 1985, S. 126f., Kat. Ausst. Paris 1991, S. 97, Nr. 93 (Emmanuelle Brugerolles), und Scholz 1991, S. 176, 318 (mit Zuschreibung an den jüngeren Veit Hirsvogel); ebenso zuletzt ausführlich Barbara Butts, in: Kat. Ausst. Los Angeles/Saint Louis 2000, S. 162–165, Nr. 51–54. Frenzel 1960, S. 196–199, schrieb die Ausführung der Folge Veit Hirsvogel d.Ä. zu und vermutete einen Entwurf Albrecht Dürers.

1b WAPPENDREIVEREIN MIT DEM WAPPEN KAISER MAXIMILIANS I., DES ERZHERZOGTUMS ÖSTERREICH UND DER GRAFSCHAFT TIROL

Fig. 236, Abb. 188

H. 17,7 cm, B. 12,7 cm.
Inschrift: Auf dem kleinen Täfelchen zwischen den Schilden Österreichs und Tirols das ineinandergestellte Monogramm Veit Hirsvogels, flankiert von der Jahrzahl der Ausführung: *15 VH 17.*
Erhaltung: Die in Substanz und Bemalung nahezu makellos erhaltene Monolithscheibe wird lediglich durch vier unschöne Sprungbleie beeinträchtigt.
Ikonographie, Komposition: Die signierte und datierte Scheibe mit dem Wappendreiverein unter einem aufgeschlagenen Zelt, bekrönt von der Kaiserkrone, bezieht sich auf Kaiser Maximilian I. Sie zeigt, von Putten gehalten, oben den doppelköpfigen Reichsadler mit Herzschild Österreich/Burgund, unten nochmals die beiden Vollwappen des Erzherzogtums Österreich und der Grafschaft Tirol.
In den Zwickeln des Astwerkrahmens sitzen kleine Adler mit ausgebreiteten Schwingen.
Stil, Datierung: Hirsvogel-Werkstatt (wohl Veit Hirsvogel d.J.) nach Entwurf Hans von Kulmbachs, 1517 datiert.
CVMA T 7324, Detail T 7325, Großdia A 12/142

1c ENGEL MIT WAPPENALLIANZ PFINZING/GRUNDHERR

Fig. 237, Abb. 190

H. 17,7 cm, B. 12,2 cm.
Erhaltung: Die Halbtonzeichnung ist im linken oberen Bereich und im Kopf des Engels minimal berieben. Sonst makellos.
Ikonographie, Komposition: Das viergeteilte Wappen Pfinzing/Grundherr, das ein nach links gewendeter Engel präsentiert, bezieht sich auf die Eltern des Propstes, Siegfried Pfinzing von Henfenfeld († 1514) und dessen Ehefrau Barbara geb. Grundherr, deren Stifterbilder bereits 1515 im Chorfenster süd III an herausgehobener Position dargestellt worden waren (vgl. Fig. 161). Der Bildraum ist gegenüber 1a gespiegelt. Die architektonische Rahmung zeigt einfache Postamente mit balusterartigen Säulen und einem gedrückten Rundbogen; in den Bogenzwickeln eingeschriebene Dreiblätter.
Stil, Datierung: Hirsvogel-Werkstatt (wohl Veit Hirsvogel d.J.) nach Entwurf Hans von Kulmbachs, 1517 datiert.
CVMA T 7317, Großdia A 12/143

2b RUNDSCHEIBE MIT DEM WAPPEN DER PROPSTEI ST. SEBALD IM LORBERKRANZ

Abb. 191

Dm. 16,5 cm.
Erhaltung: Bemalung stellenweise stark abgerieben.
Ikonographie, Komposition: Umgeben von einem Lorbeerkranz das Wappenschild mit dem Bild des Hl. Sebald in Pilgertracht mit Kirchenmodell und Pilgerstab.
Technik, Stil, Datierung: Schwarzlot- und Silbergelbmalerei. Nürnberg, Anfang 16. Jh.
CVMA Großdia A 12/144

22 Schulz 1908–1933, I,1, S. 32–36.
23 Lochner 1875, S. 151; zu den Scheiben vgl. Schmitz 1913, I, S. 159, Schulz 1908–1933, I,1, S. 32–36, Abb. 43f., Frenzel 1960, S. 199f., 204 (mit Zuschreibung an Augustin Hirsvogel), ebenso Scholz 1991, S. 203, 324, Barbara Butts, in: Kat. Ausst. Los Angeles/Saint Louis 2000, S. 177–179, Nr. 64.



Fig. 235–237. Engel mit Wappen Propstei St. Sebald und St. Alban, Mainz / Wappendreiverein mit Wappen Maximilians I., Erzherzogtum Österreich und Grafschaft Tirol / Engel mit Wappenallianz Pfinzing/Grundherr. Chörleinfenster n II, 1a–c. Veit Hirsvogel d.J. nach Entwurf Hans von Kulmbachs, 1517.

CHÖRLEINFENSTER süd II

Fig. 238–240, Abb. 192–194

1a–c Serie von drei Rechteckwappen
Ursprünglicher Standort, Datierung: Eine weitere Wappenfolge, ebenfalls aus drei Scheiben bestehend, schließt sich in der Gestaltung der einzelnen Felder und deren Gesamtanordnung an die Serie von 1517 an, kann aber frühestens ab 1521, dem Jahr der Amtseinführung des Stifters Georg Pessler, entstanden sein. Bis zum Zweiten Weltkrieg saß die Folge zusammen mit jener von 1517 in den Fenstern des nach Osten weisenden Holzchörleins im zweiten Stock des Pfarrhofs[22].
Technik, Stil: Die maltechnische Ausführung mit der weich gestupften, fast fließenden Halbtonmodellierung legt eine Zuschreibung an den jüngsten und berühmtesten Sohn des Werkstattleiters, Augustin Hirsvogel, nahe, von dem Neudörfer zu berichten wusste, dass »er eine sonderliche Tuschirung im Glasmalen erfand«[23].
Für Scheibe 1a konnte der Glasmaler auf einen Scheibenriss Sebald Behams in Leipzig zurückgreifen, der – ursprünglich für ein Wappen der Nürnberger Familie Neuner bestimmt – für den vorliegenden Auftrag nur geringfügig modifiziert werden musste (Fig. 241)[24]. Es steht zu vermuten, dass auch die beiden zugehörigen Scheiben auf Vorzeichnungen Behams zurückgehen.

1a ENGEL MIT WAPPENALLIANZ PESSLER/TOPLER

Fig. 238, Abb. 192

H. 17,3 cm, B. 12,6 cm.
Erhaltung: Makellos.
Ikonographie, Komposition: Die beiden Scheiben 1a und 1c mit den Wappenallianzen der Pessler/Topler und Melber/Pfinzing in 1a und 1c sind auf die Großeltern des Propstes zu beziehen: väterlicherseits Martin Pessler und Margarete geb. Topler; mütterlicherseits Veit Melber und Katharina geb. Pfinzing.
Der Engel mit den Wappen ist in die vorderste Bildebene gerückt. Der Bildraum mit Rasenboden und rückwärtigem Baumbestand wird durch einen etwas zurückversetzten Torbogen auf gedrungenen Säulchen in Vorder- und Hintergrund separiert.
Stil, Datierung: Hirsvogel-Werkstatt (Augustin Hirsvogel?), nach Entwurf Sebald Behams, nicht vor 1521.
CVMA T 7316, Großdia A 12/145

1b WAPPENDREIVEREIN PROPSTEI ST. SEBALD-PESSLER/PESSLER/MELBER

Fig. 239, Abb. 194

H. 17,7 cm, B. 12,7 cm.
Erhaltung: Mit Ausnahme einer extrem abgeriebenen Stelle zwischen den unteren Wappenschilden sind lediglich geringfügige Bemalungsverluste in den Wappen und bei den beiden Putten festzustellen; ansonsten vorzüglich.
Ikonographie, Komposition: Der Wappendreiverein unter aufgeschlagenem Zelt zeigt oben ein frontal gestelltes, viergeteiltes Wappen: in Feld 1 und 4 Propstei St. Sebald, in 2 und 3 das Wappen der Pessler. Dieser Schild bezieht sich auf Georg Pessler, den letzten Propst von St. Sebald, der das Amt nach der Resignation Melchior Pfinzings 1521 übernahm und 1533 dem Rat der Stadt anheimgab. Die beiden von kleinen Putten präsentierten Einzelwappen darunter stehen für die Eltern des Propstes, Erhart Pessler und dessen Ehefrau Katharina geb. Melber.
Auf dem geschindelten Zeltdach sind umlaufend drei kleine wappenhaltende Bärchen platziert; der oben abschließende Zylinder mit Akanthusspitze ist ringsum mit Fruchtgirlanden behängt. Als massive Bildrahmung erhebt sich über gedrungenen Säulen mit ornamentiertem Schaft wie in allen drei Scheiben der Folge ein gemauerter Rundbogen mit vorgelegtem Ast.

24 Auf den Leipziger Scheibenriss hat erstmals Frenzel 1960, S. 200, aufmerksam gemacht; vgl. auch Kat. Ausst. Los Angeles/Saint Louis 2000, S. 177f., Nr. 63.

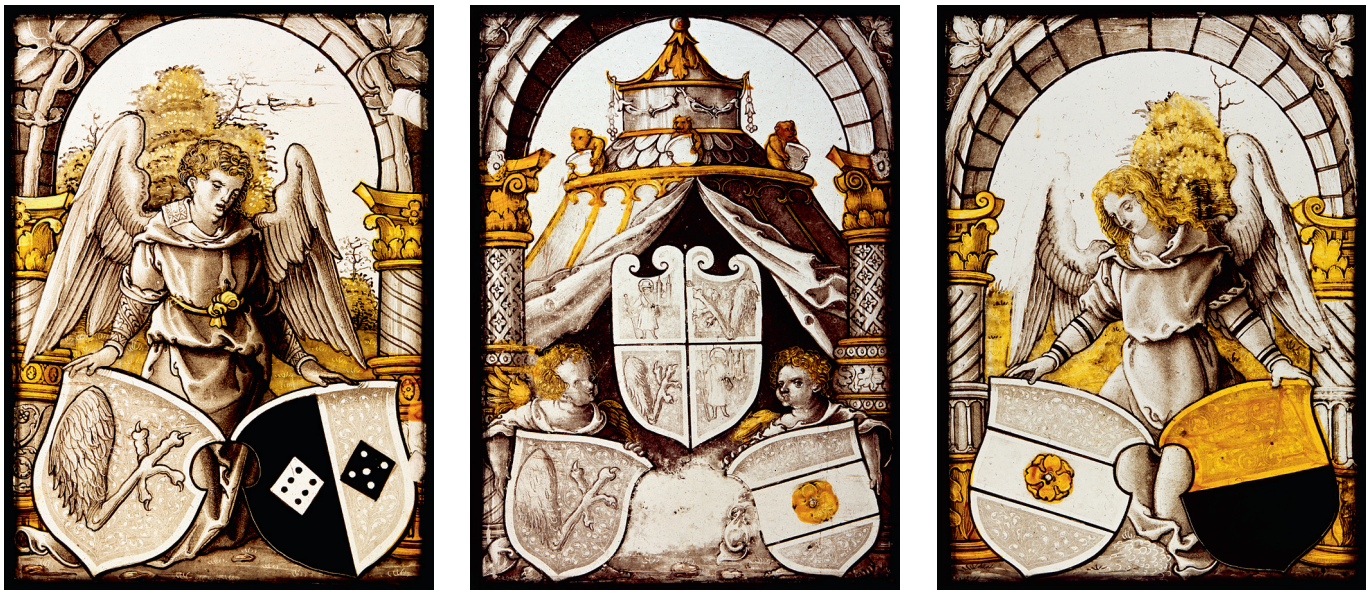


Fig. 238–240. Engel mit Wappenallianz Pessler/Topler / Wappendreiverein Propstei St. Sebald/Pessler, Pessler und Melber / Engel mit Wappenallianz Melber/Pfinzing
Chörleinfenster s II, 1a–c. Augustin Hirsvogel(?) nach Entwurf Sebald Behams, nicht vor 1521.

Stil, Datierung: Hirsvogel-Werkstatt (Augustin Hirsvogel?), nach Entwurf Sebald Behams, nicht vor 1521.

CVMA T 7318, Großdia A 12/146

1c ENGEL MIT WAPPENALLIANZ MELBER/PFINZING — Fig. 240, Abb. 193
H. 17,7 cm, B. 12,6 cm.
Erhaltung: Im linken Engelflügel und im Hintergrund etwas berieben, sonst vorzüglich.

Ikonographie, Komposition: Zur Wappenallianz Melber/Pfinzing vgl. das zugehörige Gegenstück in s II, 1a. Auch Bildraum und -rahmung sind dort identisch vorgebildet. Allein der Engel vertritt mit dem langen offenen Haar einen mehr femininen Typ.
Stil, Datierung: Hirsvogel-Werkstatt (Augustin Hirsvogel?), nach Entwurf Sebald Behams, nicht vor 1521.

CVMA T 7319, Großdia A 12/147

CHÖRLEINFENSTER nord III / süd III — Fig. 242f., Abb. 184–187

n III, 1a/1c und s III, 1a/1c Serie von vier Rechteckwappen
Ursprünglicher Standort: Die Serie von vier Wappenscheiben, ebenfalls eine Stiftung Melchior Pfinzings, war ursprünglich für das auf der Nordseite des Pfarrhofs neu errichtete, so genannte »Pfinzing-Chörlein« bestimmt gewesen, nach dessen Zerstörung im Zweiten Weltkrieg jedoch ins repräsentative Ostchörlein des ersten Stocks übertragen worden und dort zunächst in den Fenstern n II, 1b, c und s II, 1a, b eingesetzt[25].
Die Wappen bezeichnen Kaiser Maximilan I., den amtierenden Bamberger Fürstbischof, Georg III. Schenk zu Limpurg, und die Reichsstadt Nürnberg und damit die entscheidenden reichs-, stadt- und kirchenpolitischen Institutionen hinter der Propstei St. Sebald. 1514 war auch das Jahr, in dem Melchior Pfinzing zum kaiserlichen Rat befördert wurde[26].

Kompostion, Ornament: Die vier Wappenscheiben wurden auf der Grundlage von nur zwei Entwürfen gefertigt und jeweils paarweise gekontert. Als Autor der Vorzeichnungen wird übereinstimmend Hans von Kulmbach genannt, dem auch die reizvolle Auswahl der ornamentalen Rahmenmotive mit Putten, Delphinen, Füllhörnern, Lorbeerfestons, Vasen, Masken, Totenschädeln, Perlschnüren, Muscheln, Gewappneten, Helmen und Rüstungen zuzutrauen ist.
Technik, Stil, Datierung: Die lockere Schwarzlotmalerei weist in ihrer weichen malerischen Ausführung auf das Markgrafenfenster von 1515 im Chor von St. Sebald voraus (vgl. Kat. S. 230). Das Monogramm *HH* auf der Scheibe mit dem Wappen Österreichs (n III, 1c) dürfte sich mutmaßlich auf den zweitältesten Sohn des Werkstattleiters, Hans Hirsvogel d.J., beziehen, der nach Neudörfers Auskunft »seines besten Alters starb«[27].

25 Schmitz 1913, I, S. 158; Schulz 1908–1933, I,1, S. 30–32, Abb. 37–40; Frenzel 1960, S. 194–196; Kurzinventar 1961, S. 176, bzw. ²1977/82, S. 151; Scholz 1991, S. 141f., 320.
26 Vgl. Fleischmann 2008, II, S. 798.
27 Lochner 1875, S. 147.
28 Schulz 1908–1933, I,1, S. 29, überliefert die Scheibe bereits an anderer Stelle, in einem Nordfenster des Chörleins.
29 Hierin sind die Angaben zur Erhaltung in Kat. Ausst. Los Angeles/Saint Louis 2000, S. 171, in Frage zu stellen, wo die Reparaturen dem 19. Jh. zugewiesen werden.

FENSTER nord III

1a ENGEL MIT WAPPEN KAISER MAXIMILIANS I.
Fig. 242, Abb. 184

H. 23,7 cm, B. 19 cm.
Inschrift: Im unteren Rahmenstück die Jahrzahl *1514*.
Erhaltung: Abgesehen von einem kleinen ergänzten Zwickel im Rahmen, drei Sprungbleien ebenda und der geringfügig beriebenen Halbtonmalerei in der Albe des Engels gut erhalten.
Ikonographie, Komposition: Das Wappen Kaiser Maximilians I. zeigt in Gold den schwarzen Doppeladler mit dem Herzschild Österreich/Burgund in vereinfachter Tinktur.
Der schildtragende Engel erscheint in einer nach mehreren Seiten offenen Renaissancehalle, deren Gewölbe auf mächtigen Vierkantpfeilern ruht. Der Ausblick rechts führt in eine tiefe bergige Landschaft.
Stil, Datierung: Hirsvogel-Werkstatt (wohl Hans Hirsvogel d.J.), 1514 datiert.
CVMA T 7320, Großdia A 12/148

1c ENGEL MIT WAPPEN ÖSTERREICH
Fig. 243, Abb. 185

H. 24 cm, B. 18,8 cm.
Inschrift: Im unteren Rahmenstück gehalten von zwei Harpyien ein Täfelchen mit dem ligierten Monogramm *HH*.
Erhaltung: Geringfügig beriebene Braunlotmalerei; drei Sprungbleie im Rahmen.
Ikonographie, Komposition: Engel mit dem Wappen des Erzherzogtums Österreich in vereinfachter Tinktur. Die Komposition ist gegenüber 1a gekontert.
Stil, Datierung: Hirsvogel-Werkstatt (wohl Hans Hirsvogel d.J.), 1514 datiert.
CVMA T 7322, Detail T 7323, Großdia A 12/149

FENSTER süd III

1a ENGEL MIT DEM WAPPEN DES BAMBERGER FÜRSTBISCHOFS GEORG III. SCHENK ZU LIMPURG
Abb. 186

H. 24 cm, B. 19,3 cm.
Erhaltung: Ergänzungen des gesamten linken Rahmens und des linken Teils am unteren Rand sind verschiedenen Maßnahmen zuzuordnen. Im zentralen Bild ist die Braunlotmalerei beim Schildhalter minimal berieben, die Zeichnung in Feld 1 des quadrierten Wappens mutwillig getilgt. Störende Sprungbleie.
Ikonographie, Komposition: Das viergeteilte Wappen des Bamberger Fürstbischofs Georg III. Schenk zu Limpurg (1503–1522) zeigt in 1 und 4 das Familienwappen der Schenken von Limpurg (fünf silberne Kolben 3:2 auf blauem Grund, hier in vereinfachter Tinktur) und in 2 und 3 das Wappen des Hochstifts Bamberg (ein nach rechts gerichteter schwarzer Löwe in Gold, überdeckt von einer silbernen Schrägleiste, hier gewendet).
Der schildtragende Engel erscheint nach rechts gewandt unter einer nach hinten geöffneten, aus der Bildachse nach rechts gerückten Rundbogenarkade auf mächtigen Pfeilern; dem sichtbaren Pfeiler ist eine Säule mit stark profiliertem Postament und Kämpfer vorgelagert. Aus dem Bogenscheitel hängt ein einseitig befestigter Feston mit Goldkugel, Weinlaub und Traube herab.
Stil, Datierung: Hirsvogel-Werkstatt (wohl Hans Hirsvogel d.J.), 1514 datiert.
CVMA T 7315, Großdia A 12/150



Fig. 241. Engel mit Wappen. Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv. Nr. N/J-II. Sebald Beham, um 1520.

1c ENGEL MIT WAPPEN DER STADT NÜRNBERG
Abb. 187

H. 23,8 cm, B. 18,8 cm.
Erhaltung: Abgesehen von vier kleinen Sprungbleien im Rahmen und der stellenweise im zentralen Monolith stärker beriebenen Braunlotbemalung gut erhalten.
Ikonographie, Komposition: Engel mit dem Wappen der Reichsstadt Nürnberg in vereinfachter Tinktur. Die Komposition ist gegenüber s III, 1a gekontert. Dabei wurde auf eine einheitliche Lichtführung von links nach rechts für das Scheibenpaar geachtet, sodass die Architektur in 1c am rechten Rand stärker verschattet ist.
Stil, Datierung: Hirsvogel-Werkstatt (wohl Hans Hirsvogel d.J.), 1514 datiert.
CVMA T 7321, Großdia A 12/151

2b HLL. AUGUSTINUS UND MONIKA Abb. 195
H. 31,8 cm, B. 21,2 cm.
Zur Frage des ursprünglichen Standorts: Ein Aquarell Georg Christoph Wilders von 1847 in der Graphischen Sammlung der Museen der Stadt Nürnberg zeigt im Achsenfenster des Ostchörleins unterhalb der Pfinzing-Stiftung von 1513 in Feld 1b eine mit Bleistift angedeutete Darstellung, die der vorliegenden Scheibe entsprechen dürfte (vgl. Fig. 230). Ob es sich dabei freilich auch um den ursprünglichen Bestimmungsort handelt, muss offenbleiben[28].
Inschrift: Im Bogenzwickel der rückwärtigen Arkade die Jahrzahl *1519*.
Erhaltung: Die Gestalt des Hl. Augustinus und der geflieste Boden sind nachmittelalterliche Ergänzungen (wohl des 18. Jh.)[29], durchsetzt mit nicht zugehörigen Gewandstücken un-



Fig. 242, 243. Engel mit den Wappen Kaiser Maximilians I. und des Erzherzogtums Österreich.
Chörleinfenster n III, 1a und 1c. Hirsvogel-Werkstatt (Hans Hirsvogel d.J.?) wohl nach Entwurf Hans von Kulmbachs, 1514

bestimmter Herkunft, die erst in jüngerer Zeit hier eingeflickt wurden[30]; weitere Reparaturen betreffen die obere Hälfte der linken Säule sowie kleinere Ausflickungen in der Bogenrahmung. Die Bemalung der originalen Teile – Hl. Monika, Innenraum- und Rahmenarchitektur – ist ungetrübt bewahrt. Bleinetz erneuert; mehrere störende Sprungbleie.

Ikonographie, Komposition: Die Heiligen erscheinen einander gegenübergestellt in einem Gewölberaum, der sich hinter dem Kirchenvater in eine tiefe Landschaft öffnet und vorn durch einen von Säulen getragenen Rundbogen gerahmt wird. Ihre Identifizierung ist durch den Vergleich mit dem erhaltenen Scheibenriss Hans von Kulmbachs in der Kunsthalle Bremen gesichert [31]. Dort erscheint am Boden vor dem späteren Bischof von Hippo als dessen ureigenstes Attribut der kleine Knabe mit einem Löffel in der Hand. Die Legende besagt, dass Augustinus am Strand von Ostia wandelnd über das Geheimnis der Dreifaltigkeit Gottes nachsinnend auf das Knäblein traf, das versuchte, alles Wasser des Meeres in eine kleine Grube zu schöpfen. Von Augustinus belehrt, dass diese Anstrengung vergeblich sei, erhielt er zur Antwort, dass es ebenso unmöglich sei, jenes Geheimnis zu ergründen[32]. Augustinus wurde 354 in Tagaste in Numidien geboren und starb am 28. August 430 in Hippo[33].

Die weibliche Heilige an der Seite des Augustinus ist durch das Attribut des Rosenkranzes als dessen Mutter Monika gekennzeichnet, die durch ihr mustergültiges, gottgefälliges Leben und ihre inständigen Gebete die Gnade der Bekehrung ihres Sohnes erwirkte, dessen Taufe in Mailand erlebte und 387 in Ostia starb. Die Fanfare blasenden Satyrn in den Bogenzwickeln sind von Barbara Butts als unzweifelhafter Hinweis auf die prächristliche, von Ausschweifungen geprägte, allzu weltliche Jugend des späteren Kirchenvaters gedeutet worden[34].

Technik, Stil, Datierung: Trotz enger Anlehnung an die Vorlage Hans von Kulmbachs entspricht die zeichnerische Ausführung durch den Glasmaler jenem technisch perfekten, gleichwohl trocken routinierten Werkstattstil der Spätzeit, der angesichts seiner weiten Verbreitung am überzeugendsten mit Veit Hirsvogel d.J. verbunden werden kann. Der ausgiebige Einsatz von rückseitig aufgetragenen, flächigen rotbraunen Überzügen zur Abtönung der Architekturteile ist durchaus charakteristisch für die Zeit um 1520.

CVMA Großdia A 2/152

30 Schultz 1908–1933, I,1, Abb. 35, zeigt diese Einflickungen noch nicht.

31 Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 81/261; vgl. Kat. Ausst. Los Angeles/Saint Louis 2000, S. 168, Nr. 59 (Barbara Butts) zuletzt Butts 2006, S. 194, Nr. A116 (mit älterer Literatur).

32 Vgl. LCI, V, 1973, Sp. 277–290, hier Sp. 288 (Ekkart Sauser); Braun 1943, Sp. 110.

33 Vgl. Augustinus-Lexikon, I, Basel 1986, Sp. 519–550 (Gerald Bronner).

34 Barbara Butts, in: Kat. Ausst. Los Angeles/Saint Louis 2000, S. 171.

EHEMALS AUGUSTINERKLOSTER ST. VEIT

Bibliographie: Carbach 1733, S. 115f. (beschreibt die erhaltenen Glasmalereien mit besonderer Berücksichtigung der Wappen; überliefert im Chor eine Kreuzigung zwischen geistlichen Personen sitzend an Pulten und ein Abendmahl sowie in einem Emporenfenster im Langhaus die Geißelung Christi); Würfel 1766, S. 244 (teilweise wörtlich nach Carbach); Murr ²1801, S. 82 (vermerkt »verschiedene schön gemalte Fenster« in der Kirche, offenkundig in Anlehnung an Carbach); Charles Winston, Memoirs Illustrative of the Art of Glass Painting, London 1865, pl. 10 (illustriert das Abendmahl in der Sammlung von Lord Herbert of Lea); Gümbel 1908, S. 120 (überliefert die Fensterstiftung Sebald Schreyers für Chor s II nach Stiftungsdatum, Inhalt und Umfang); Review of the principal Acquisitions … 1919, Victoria & Albert Museum, pl. 6 (süddeutsch, frühes 16. Jh.); Weinberger 1921, S. 146 (erstmalige Lokalisierung der Londoner Abendmahlsscheibe nach Nürnberg; Hinweis auf Scheiben in Henfenfeld); Rosenthal-Metzger 1931, S. 73–76 (zusammenfassende Auswertung aller schriftlichen Beschreibungen und der bildlichen Überlieferung in den Wilder'schen Aquarellen); Rackham 1936, S. 79f. (hebt die bewunderungswürdige Farbverteilung des Londoner Abendmahls hervor und rückt die Komposition in die Nähe eines Holzschnitts, der Albrecht Glockendon zugeschrieben wird); Frenzel 1961, S. 51 (zählt die Scheibe irrtümlich zu den verstreuten Resten des Karmeliterzyklus); Gottfried Frenzel, in: Kat. Ausst. Nürnberg 1961, S. 50, Nr. 5 (wie Frenzel 1961); Knappe 1961, S. 80, Anm. 43 (bringt erstmals Baldung als Entwerfer des Abendmahls in die Diskussion); Knappe 1962, S. 355–362 (behandelt die Abendmahlscheibe in London als eines der frühesten Zeugnisse für die Entwurfstätigkeit Hans Baldung Griens und vermutet die Herkunft aus dem Augustinerkloster); Karl-Adolf Knappe, in: Oettinger/Knappe 1963, S. 57f., 121 (wie Knappe 1962); Knappe 1973, S. 77 (nimmt die Abendmahlsscheibe wieder irrtümlich für den Karmeliterzyklus in Anspruch); Scholz 1991, S. 83f., 96, 116, 247 (vergleicht die Erstausführung des Abendmahls für die Augustinerkirche mit dem Fragment einer Zweitausführung aus dem Karmeliterkreuzgang, heute in St. Bartholomäus in Nürnberg-Wöhrd, und nimmt letztere als Beleg dafür, dass für den Karmeliterzyklus auch ältere Entwürfe herangezogen wurden); Lee Hendrix, in: Kat. Ausst. Los Angeles/Saint Louis 2000, S. 132f., Nr. 5 (kurze Erwähnung nach Oettinger/Knappe 1963); Scholz 2002, I, S. 70 (nimmt das Abendmahl von 1504 und die frühen Scheiben des Karmeliterzyklus als Beweis für die hohe Anpassungsfähigkeit des verantwortlichen Glasmalers an Baldungs Entwürfe, von denen in dieser frühen Phase allerdings nur ein einziges Beispiel, der Scheibenriss mit der Predigt des Hl. Vinzenz Ferrer im Getty Museum, Los Angeles, erhalten geblieben ist); Williamson 2003, S. 149, Nr. 75 (referiert die Herkunft aus der Augustinerkirche und die Zuschreibung an die Werkstatt Veit Hirsvogels nach Entwurf Baldungs).

Gegenwärtiger Bestand: Von den im 18. Jahrhundert noch in situ beschriebenen Glasmalereien kann allein die im Jahr 1504 von Sebald Schreyer gestiftete Einzelscheibe mit der Darstellung des Letzten Abendmahls mit großer Sicherheit als das jetzt im Victoria & Albert Museum in London befindliche Rechteckfeld identifiziert werden (Fig. 255, Abb. 208).

Geschichte des Baues: Über den Zeitpunkt der Niederlassung der Augustiner-Eremiten in Nürnberg existieren – wie im Fall der anderen Bettelorden auch – keine verlässlichen Daten. Das in Müllners Chronik und in sämtlichen alten chronikalischen Beschreibungen kolportierte Gründungsjahr 1218 bzw. 1225 geht der päpstlichen Bestätigung des Ordens 1255/56 durch Alexander IV. zu weit voraus und dürfte sich auf eine missverstandene Überlieferung stützen[1]. Sicher ist nur soviel, dass die erste Niederlassung beim Neuen Tor, außerhalb des inneren Mauerrings, bereits vor 1265 niederbrannte[2] und die Augustiner ihr Kloster danach mit Erlaubnis des Rats innerhalb der Stadt, in der Schustergasse nahe dem Weinmarkt, wieder aufbauten. Nach 1275 scheint der Kirchenbau weitgehend vollendet gewesen zu sein, denn der vierzigtägige Sündenablass, der bis dato für Spenden an den Bau gewährt wurde, ward fortan den fleißigen

1 Müllner Annalen I, 1972, S. 413f. Vgl. Theodor Kolde, Zur Geschichte des Nürnberger Augustinerklosters, in: Beiträge zur bayerischen Kirchengeschichte 11, 1905, S. 228–232; Rosenthal-Metzger 1931, S. 5–13.

2 Dies wird durch einen Ablass des vormaligen Regensburger Bischofs und Kreuzzugspredigers Albertus Magnus von 1265 zum neuen Bau bestätigt (abgedruckt bei Rosen-thal-Metzger 1931, S. 91f.), dem weitere Indulgenzbriefe der Bischöfe von Salzburg, Eichstätt, Augsburg, Regensburg folgten. Die Anerkennung des Neubaus durch den zuständigen Bischof Bertold von Bamberg erfolgte schließlich 1275.

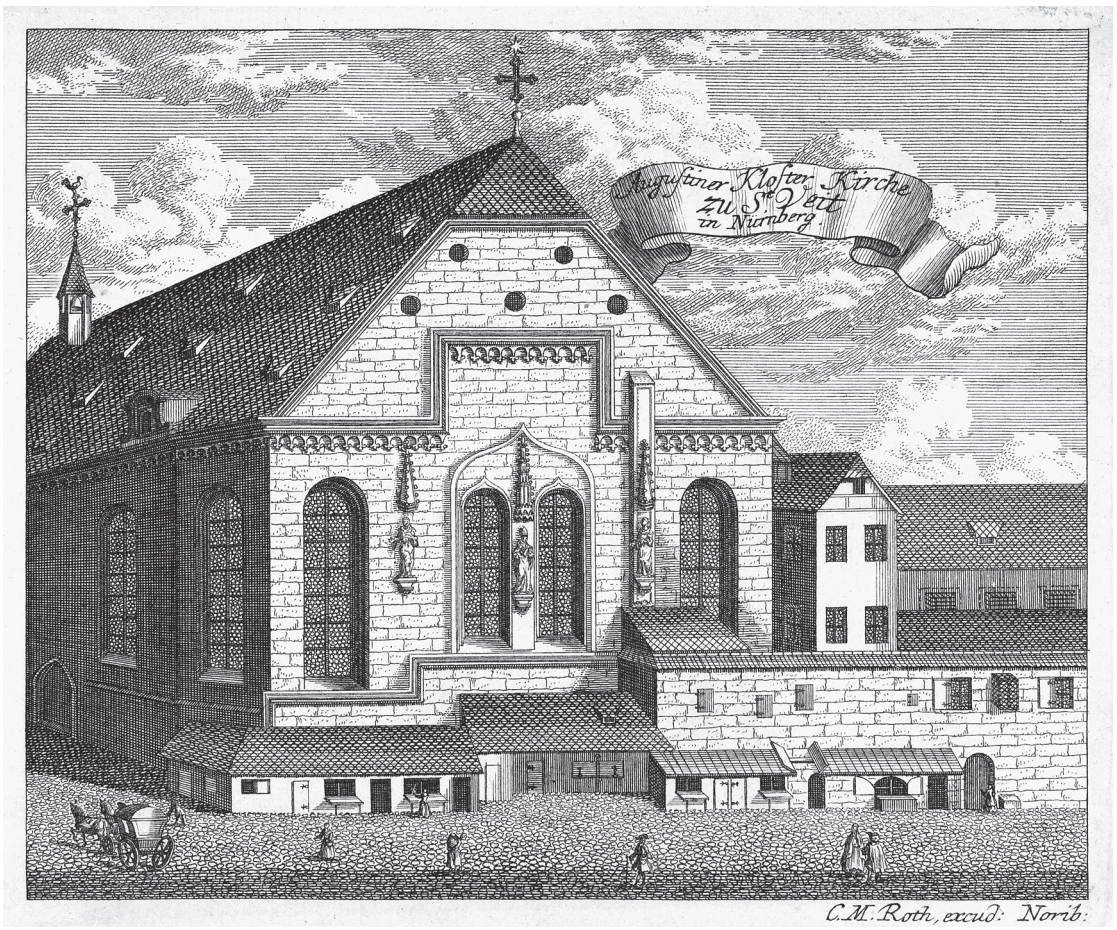


Fig. 244. Ansicht der Augustinerkirche St. Veit von Nordwesten. Kupferstich von C. M. Roth.
Museen der Stadt Nürnberg, Graphische Sammlung, Nor. K. 019.

Besuchern des Gotteshauses zuteil. Altarweihen in den Jahren 1278 und 1279 durch die Bischöfe Hildebrand von Eichstätt und Berthold von Bamberg bekräftigen dies ebenfalls. Abgesehen von geringfügigen Veränderungen, die in einem Fall auch die Erweiterung zweier Fenster im Chor im Jahr 1426 betrafen[3], blieb die alte Kirche bis zum Jahr 1479 bestehen. In diesem Jahr wurde unter der Bauleitung des Nördlinger Steinmetzen Heinrich Echser gen. Kugler und des Nürnbergers Hans Beer ein vollständiger spätgotischer Neubau des Langhauses in Gestalt einer weiten, auf vier kolossalen Pfeilern ruhenden dreischiffigen Halle errichtet, die 1485 vollendet war[4]. Nach Einführung der Reformation im Jahre 1526 wurde die Kirche für den Gottesdienst geschlossen. Zentrale Ausstattungsstücke wurden verkauft, so der Peringsdörffer Altar Michel Wolgemuts 1564 an die Kirche des Hallerschen Pilgrimsspitals zum Heiligen Kreuz (heute in der Friedenskirche) und 1590/91 ein zweiter großer Marienaltar, ebenfalls aus der Werkstatt Wolgemuts, an die Jakobskirche in Straubing[5]. Zwischenzeitlich für Theateraufführungen benutzt, begann man 1614, die ziemlich verwahrloste Kirche wieder herzurichten, und ab Januar 1615 wurden erneut regelmäßig wöchentliche Gottesdienste abgehalten. Im Zuge der Befreiungskriege wurde die Kirche letztmalig zweckentfremdet und diente 1814 als Stallung für die einquartierte russische Kavallerie, nachdem bereits zuvor mit dem Abbruch des Dachreiters und dem Verkauf der Glocken nach Fürth der endgültige Niedergang eingeläutet worden war.

Der Abriss der Augustinerkirche 1816 zählt zu den dunklen Kapiteln der Nürnberger Geschichte. Die vermeintliche Baufälligkeit des Gebäudes war ein vorgeschobenes Argument aus politischem und kaufmännischem Kalkül,

[3] Ein Reversbrief des Priors Renner bestätigt 1426 die Geldspende Georg Hallers für *zwey fenster in dem chor ob dem prespiterii und ob dem pulpit, die wir von dem vorgenannten gelt auch weiter haben gemacht* (Oeconomia I, fol. 259; nach Rosenthal-Metzger 1931, S. 74f., Anm. 1).

[4] Über dem Ostfenster des Nordseitenschiffes befand sich eine Inschrift, die als Baubeginn 1479 und Abschluss 1485 vermerkte und auf einer Radierung Wilders (StadtBN, Nor. K. 89, Bl. 7) gut zu erkennen ist. Dagegen überliefert Carbach 1733, S. 115, den folgenden Wortlaut der Inschrift: *M.CCCC.LXXXV. ward angefangen der Bau des löbl. Gottes Hauß St. Veits und an seinen Abend der erste Grundstein geleget.* Und: *Ao Dni MCCCCLXXXVIII. Am Samstag vor Dionysi war der Bau des löbl. Gottes Hauß St. Veits mit der Hülff Gottes und*

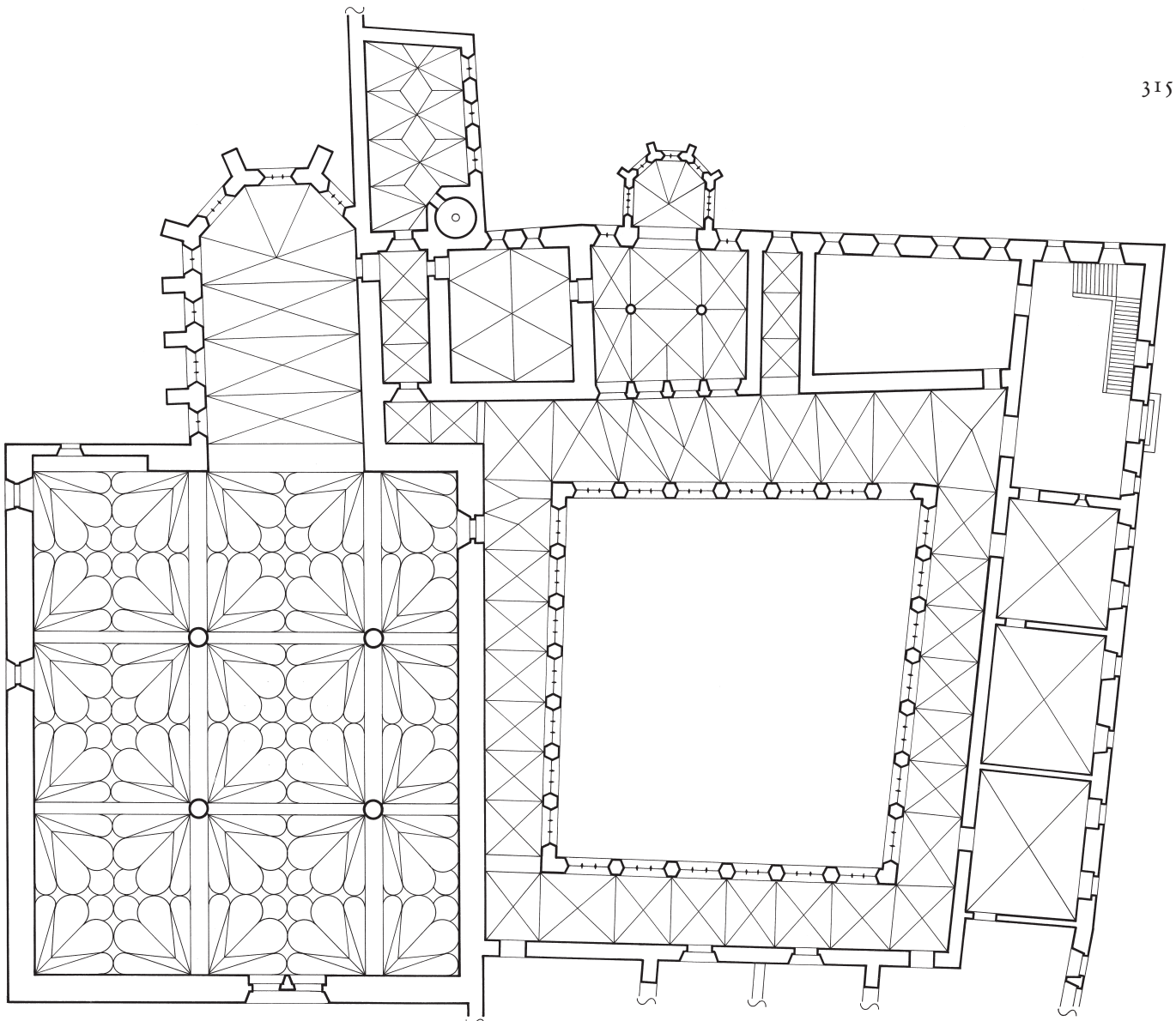


Fig. 245. Ehemaliges Augustinerkloster St. Veit. Grundriss im Maßstab 1:300.

das schon die Zeitgenossen nicht zu überzeugen vermochte, und tatsächlich scheint das kunstvolle Fächergewölbe nach den Worten Johann Christoph Jakob Wilders »wie zusammengewachsen« dem Zerstörungswerk nicht geringen Widerstand entgegengesetzt zu haben (vgl. Fig. 246)[6]. Eine Ahnung, welch herrlicher spätgotischer Innenraum hier dem Vandalismus des frühen 19. Jahrhunderts zum Opfer gefallen ist, vermögen uns die Skizzen und Aquarelle zu vermitteln, mit denen der damals 22-jährige Nürnberger Zeichner Georg Christoph Wilder die Niederlegung in mehreren Zuständen festgehalten hat[7]. Die stimmungsvoll idealisierten Aquarelle des Kircheninneren erfreuten sich schnell großer Beliebtheit, und Wilder musste die Nachfrage durch mehrere eigenhändige Wiederholungen befriedigen[8].

Der Abbruch der Klostergebäude folgte erst 1872, wobei Teile der Hauptgebäude und des Kreuzgangs unter August Essenwein ins Germanische Nationalmuseum übertragen und dort im Trakt an der Frauentormauer wieder aufgebaut wurden[9]. Nach ihrer weitgehenden Zerstörung im Zweiten Weltkrieg wurden die Ruinen in den 1960er Jahren dann endgültig beseitigt. Unter den Klausurbauten ist die im Jahr 1412 von Hilpolt Kress als Grabkapelle über dem Begräbnis seiner 1411 verstorbenen Gemahlin Ottilie, geb. Schopper, gestiftete Doppelkapelle am östlichen Kreuzgangsflügel als Glasmalereistandort überliefert, wenngleich wir über die Bildinhalte nicht mehr erfahren, als dass in den Fenstern

frummer Leut Allmosen vollendet. Zur Überlieferung dieser Baudaten s. auch Murr [2]1801, S. 82; vgl. Rosenthal-Metzger 1931, S. 14f.

5 Hierzu ausführlich Rosenthal-Metzger 1931, S. 36–53; vgl. auch Strieder 1993, S. 204, Nr. 55, bzw. S. 206f., Nr. 58.

6 Mende 1986, S. 15.

7 Ebenda, S. 34.

8 Ebenda.

9 Vgl. Jörn Bahns, Die Museumsbauten von der Übernahme der Kartause im Jahre 1857 bis gegen 1910, in: Das Germanische Nationalmuseum 1852–1977, hrsg. von Bernward Deneke und Rainer Kahsnitz, München/Berlin 1978, S. 357–469, hier bes. S. 379–394.

der unteren, dem Hl. Leonhard geweihten Kapelle nach Murr Heilige zu sehen waren, während die etwas kleinere, dem Hl. Augustinus geweihte obere Kapelle eine partielle Farbverglasung mit Butzen, darin *mit Farben eingeschmelzte fenster mit wappen und historien* besaß (vgl. Fig. 247f.)[10].

Geschichte der Verglasung, Rekonstruktion: Das Wenige, das wir über den einstigen farbigen Fensterschmuck der Augustinerkirche wissen, stützt sich wesentlich auf die überwiegend gleichlautenden Beschreibungen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts bei Carbach, Würfel und Murr sowie auf zwei kolorierte Zeichnungen im Besitz der Freiherrn von Löffelholz in Bamberg bzw. in der Stadtbibliothek Nürnberg (Fig. 249, 251)[11]:
1. Demzufolge saßen im Chorachsenfenster (I), umgeben von farblosen Butzen, drei Glasmalereien: »das mittlere stellet für den Herrn Christum am Creutz, auf beeden Seiten sind geistliche Personen für einen Pult sitzend, worauf ein buch ist«[12]. Die Beschreibung der beiden seitlichen Darstellungen deutet auf Bilder von Evangelisten oder Kirchenlehrern, und was wäre passender an dieser zentralen Stelle, als dahinter den Ordensgründer Augustinus nebst einem zweiten der vier lateinischen Kirchenväter zu vermuten.



Fig. 246. Blick in die Augustinerkirche nach Südosten. Aquarell von Georg Christoph Wilder, 1817. Nürnberg, StadtBN, Nor. K. 4122.

2. Im nordöstlichen Chorflankenfenster (n II) war, auch hier inmitten einer farblosen Butzenverglasung, das Letzte Abendmahl zwischen den Wappen Schreyer und Kammermeister zu sehen. Ein diesbezüglicher Eintrag in den Rechnungs- und Kopialbüchern des Kirchenmeisters von St. Sebald, Sebald Schreyer, vermerkt die Fensterstiftung für das Jahr 1504: *Item Sebolt Schreyer hat in dem closter des ordens der Augustiner in Nur(enberg) und nemlich in dem cor zu der rechten seiten des hohen altars, zum teil gen dem aufgang und zum teil gen mitternachtswarts sehende und gerichts ober der beheltnus des hochwirdigen sacraments, ein glas- oder kirchenfenster von 24 plettern in dreien zeilen außerhalb des pogens oder sterns, darinnen auch ein ganz plat ist, verneuen und von großen scheuben machen lassen außerhalb der dreier pletter in der vierten zwerchzeil, so von geprenten glass gemacht sind, nemlich in dem metteln die figur des abentessens Jhesu Cristi mit seinen jungeren und in dem einen zur rechten seiten Schreyerschilt und -helm und dem zur linken seiten Cammermeisterschilt und -helm und in dem metteln plat der obersten zwerchzeil in einer scheiben ein Schreyerschilt on helm. und solch fenster ist also verneut aufgesetzt worden zu s. Augustinstag, im 1500 und virden jar. und sind darzu kummen on die geprenten dreu pletter 1360 groß scheiben und hat mitsamt dem eisenberg und anderm gecost ob 24 gulden reinisch landswerung*[13]. Diese von Schreyer mit gewohnter Präzision mitgeteilte Nachricht, die sich mit den lapidaren Beschreibungen des 18. Jahrhunderts deckt, bietet doch insofern die Grundlage der Identifizierung, als sie uns über den Umfang der Fensterstiftung nicht im Unklaren lässt und uns überdies die genaue Position der drei *pletter* [Felder] *von geprenten glass* in der vierten Fensterzeile mitteilt.

3. Über die Glasgemälde im südöstlichen Chorfenster (s II) vermerkt Carbach im Zion wie folgt: »Dem gedachten ersten Fenster hinter dem Altar ist zur lincken Hand eines mit sieben Wappen, einem Hallerisch- Starckisch-, Nützlisch, Behaimisch, Volckamerisch- Hars-



Fig. 247. Kress'sche Doppelkapelle, ehemals Kreuzgang des Augustinerklosters. Zustand nach Übertragung und Integration in die Anlage des Germanischen Nationalmuseums (sog. Augustinerbau).



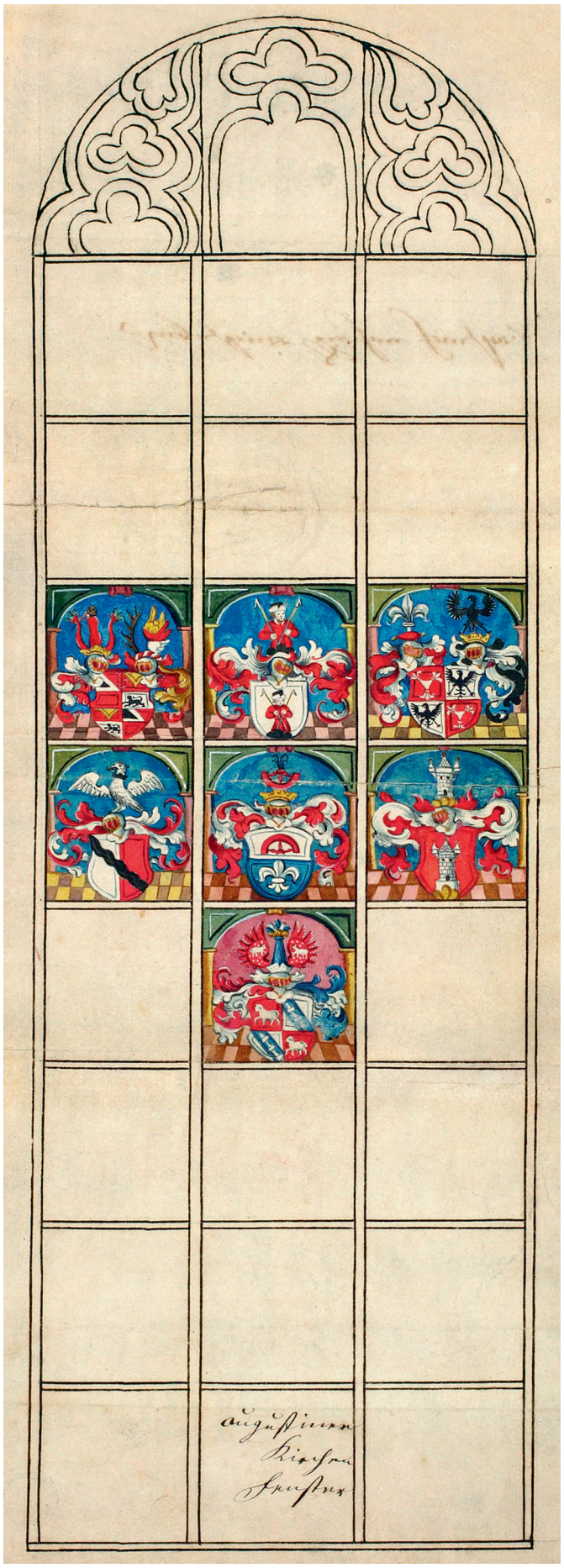
Fig. 248. Kapitelsaal mit Leonhardskapelle, ehemals Kreuzgang des Augustinerklosters. Zustand nach Übertragung und Integration in die Anlage des Germanischen Nationalmuseums (1945 zerstört).

10 So lautet die Randbemerkung auf einer im Germanischen Nationalmuseum befindlichen Zeichnung der Kapelle von 1618; vgl. Murr 1778, S. 135, bzw. ²1801, S. 85. Zur Kress'schen Doppelkapelle im Augustinerkloster vgl. Frank zu Döfering 1936, Sp. 103–118 (mit mehreren Abbildungen). Vgl. hierzu auch Fig. 244.

11 StadtBN, Nor. K., Schrank IV, Kasten 6.

12 Für dies und das Folgende s. stets Carbach 1733, S. 115f., bzw. Würfel 1766, S. 244, und Murr ²1801, S. 82.

13 StAN, Rep. 52a, Handschriften, Nr. 302, fol. 82; s. Gümbel 1908, S. 120f. – Bereits zehn Jahre später, 1514, wurden sämtliche Fenster in Chor und Kirche ausgehoben, gewaschen und gebessert, wiederum auf Kosten Sebald Schreyers (ebenda; s. Gümbel 1908, S. 121).



dörferisch- und Löffelholzischen«[14]. Dieselben sieben Rechteckwappen der Familien Haller, Starck, Nützel, Behaim, Volckamer, Harsdörffer und Löffelholz, sämtlich mit Helmzier und -decken, werden bei Rosenthal-Metzger dagegen in ein Fenster des nördlichen Seitenschiffes lokalisiert, was vermutlich auf einer Verwechslung beruht (Fig. 249)[15].

4. Im Chorfenster nord III saßen einem Aquarell des 19. Jahrhunderts im Löffelholz-Archiv zufolge zuoberst zwei große Rechteckwappen mit den Allianzen Löffelholz/Derrer und Löffelholz/Sinzinger und darunter vier Rundwappen mit den Allianzen Löffelholz/Gößwein, Löffelholz/Welser, Löffelholz/Harsdörffer samt Stifterumschriften. Während sich zumindest eines der beiden Rechteckwappen auf Hans Löffelholz gen. der Krausse († 1448) und seine erste Gemahlin Barbara, geb. Derrer (∞ 1425, † 1430)[16] beziehen und mit der bereits erwähnten Chorfenstererweiterung des Jahres 1426 in Zusammenhang stehen dürfte, scheint es sich bei den Rundwappen um Stiftungen aus nachmittelalterlicher Zeit gehandelt zu haben.

5. Gegenüber in Chorfenster süd III soll nach Carbach ein Kressisches Wappen gesessen haben.

6. Chorfenster nord IV zeigte laut Beschreibung des Frhr. von Imhoff »in den drei unteren Feldern je nebeneinander links das Hallerwappen mit Inschrift[17], in der Mitte das nach links gewendete Imhoffwappen mit Zier, rechts das nach rechts gewendete Grundherrwappen mit Zier« (Fig. 251)[18].

7. Schließlich befanden sich im letzten Chorfenster auf der Nordseite (nord VI) nach Carbach noch zwei Tucher-Wappen.

8. Für das Ostfenster des Nordseitenschiffes (Lhs. n VII) überliefern Carbach und Würfel gleichermaßen die Darstellung der Geißelung Christi sowie neun Harsdörffer-Wappen, was in keiner Weise mit dem idealisierten Aquarell des Innenraums von Wilder zusammenstimmt, doch gleichwohl mehr Wahrheitsgehalt beanspruchen darf als die Möglichkeit einer zwischenzeitlichen Erneuerung mit mehreren Einzelfiguren, wie Rosenthal-Metzger vermutet.

9. Auf das anschließende Langhausfenster n VIII bezieht sich der folgende Passus bei Carbach: »Diesem Fenster zur rechten ist eines mit einem Starckischen und Mufflischen Wappen«.

Fig. 249. Aquarell des südöstlichen Chorfensters (süd II) mit den Wappen Haller, Starck, Nützel, Behaim, Volckamer, Harsdörfer und Löffelholz (Zustand 18. Jahrhundert). StadtBN, Nor. K. 6095.

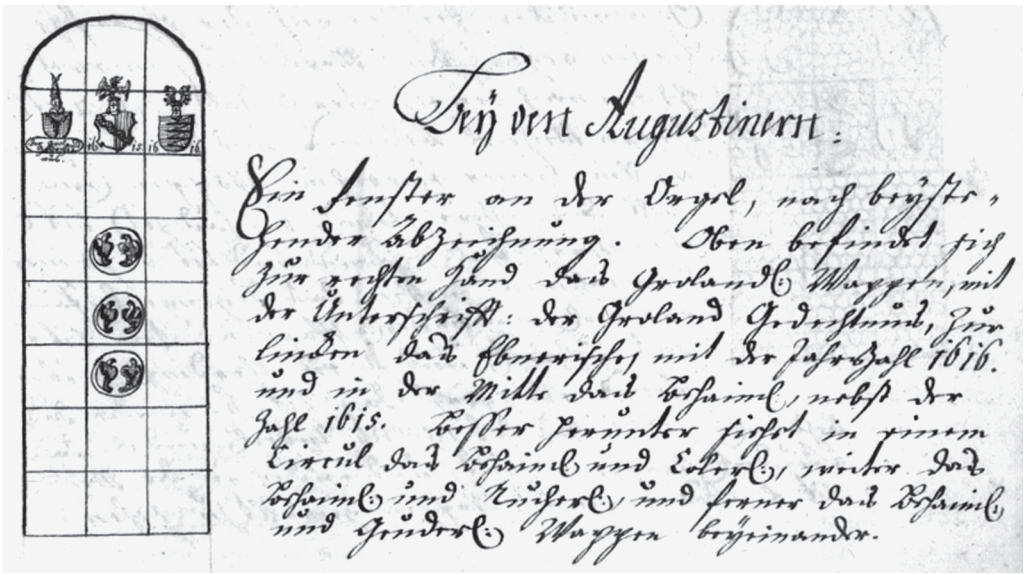


Fig. 250. Abzeichnung des Fensters bei der Orgel mit den Rechteckwappen der Groland, Behaim und Ebner in der 7. Fensterzeile und drei weiteren Behaim-Rundwappen in der Mittelbahn.
StadtAN, Behaim-Archiv, E 11/II, Nr. 3280.

10. Nicht mehr eindeutig zu lokalisieren sind die folgenden Fensterplätze: jener bei der Orgel, mit den drei großen Wappen der Groland, Behaim und Ebner nebst weiterer kleinerer Behaim-Wappen (Fig. 250); diesem zur Rechten einer mit den Wappen Kress, Ebner, Groland und Kress und der Jahrzahl 1616, jener über der Tür mit dem Wappen Imhoff und zuletzt daneben einer mit dem Wappen Pessler[19].

Abgesehen von diesen durch Beschreibungen überlieferten Glasmalereien, die sich im 18. Jahrhundert noch in der Augustinerkirche befanden, bliebe abschließend noch die Möglichkeit zu bedenken, ob nicht auch jene ideale Darstellung des Ordenslehrers im Kreise von Augustiner-Eremiten, die uns durch den berühmten Augustinuskarton Dürers(?) in Rotterdam in einer der seltenen originalgroßen Vorlagen für den Glasmaler erhalten geblieben ist, einst in einem ausgeführten Fenster des Nürnberger Ordenshauses zu sehen gewesen war (Fig. 252)[20]. Die zumeist vertretene frühe Datierung des Augustinuskartons, um 1496/97, läge zeitlich noch nahe genug bei der Vollendung des Langhausneubaus 1485 bzw. 1488, allerdings deutet das schmale Hochformat des Kartons (Maße: 846 x 364 mm), das den Ostchorfenstern von St. Sebald nahekommt, mit hoher Wahrscheinlichkeit auf eine Fensteröffnung des 14. Jahrhunderts. Auch in den Chorfenstern von St. Veit scheinen sich keine entsprechend schmalen Lanzetten befunden zu haben.

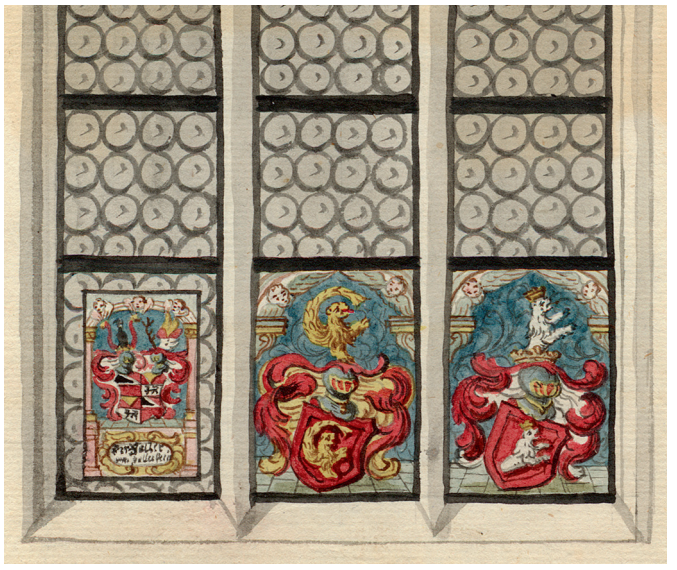


Fig. 251. Aquarell des Chorfensters n IV (Ausschnitt der unteren Zeilen mit den Wappen Haller, Imhoff und Grundherr).
Nürnberg, GNM, Imhoff-Archiv, II, Nr. 9, Tab. 59.

14 Vgl. auch für das Folgende stets Carbach 1733, S. 115f., und weitegehend wortlich Würfel 1766, S. 244.
15 Rosenthal-Metzger 1931, S. 75, mit Hinweis auf eine Aquarellskizze in der Amberger-Schwarzschen Bibliothek Bd. 95 oder 195 (mutmaßlich identisch mit StadtBN, Nor. K. 6096; vgl. Fig. 241).
16 Vgl. Biedermann 1748, Tab. 300. Derselbe Hans Löffelholz ließ auch »das Hungertuch bey denen Augustinern machen«.
17 Würfel 1766, S. 244 überliefert: »unter dem ersten stehet das Geschlecht der Haller von Hallerstein 1615«.
18 Rosenthal-Metzger 1931, S. 75.
19 Carbach 1733, S. 116.
20 Erstmals publiziert und für Dürer in Anspruch genommen von Beets 1927/28, S. 17–24; vgl. Flechsig, II, 1931, S. 433 (nicht Dürer), Winkler, I, 1936, Nr. 210 (Dürer), Strauss 1974, VI, S. 2968, XW. 210 (Dürer?), Scholz 1991, S. 43, 57 (Dürer?), und Koreny 2002/03, S. 157, Abb. 36 (Schäufelein).



Fig. 252. Der Hl. Augustinus verteilt die Ordensregel. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Inv. Nr. MB 1953/T19. Der originalgroße Glasmalerei-Karton aus der Werkstatt Albrecht Dürers, um 1498/1500, hat mit hoher Wahrscheinlichkeit als Vorlage für ein heute verlorenes Glasgemälde im Augustinerkloster gedient. Das schmale Hochformat der Komposition entspricht u.a. den Proportionen der Chorschlussfenster in der oberen Kress'schen Kapelle des Kreuzgangs, die auch dem Hl. Augustinus geweiht war (vgl. oben S. 316 und Fig. 247).

Zwar passt das Höhenmaß des Kartons recht gut zu der aus dem Chorfenster nord II stammenden Abendmahlsscheibe (876 mm), doch diese ist fast 10 cm breiter. Schließlich sind auch in den Ansichten der alten Klostergebäude, die 1872 ins Germanische Nationalmuseum übertragen worden waren und nach der Zerstörung im Zweiten Weltkrieg abgebrochen wurden, nicht mit hinreichender Sicherheit passende Fensteröffnungen auszumachen, zumal wir die absoluten Maße nicht kennen. Allenfalls die Fenster der Kressischen Doppelkapelle im Kreuzgang, deren dem Hl. Augustinus geweihte obere Kapelle eine partielle Farbverglasung mit Butzen und »gemalten Fenstern, welche verschiedene Heilige vorstellen[20]«, besessen hatte, zeigen im Chorschluss annähernd hochrechteckige Proportionen[21]. Gerade an diesem besonderen Ort im Augustinerkloster darf man freilich mit gutem Grund das ehemalige Vorhandensein einer entsprechenden Darstellung des Ordenslehrers erwarten, denn in welchem weniger ordensspezifischen Kontext würde eine derart ungewöhnliche Szene wie die gemeinsame Lektüre (der Ordensregel?) sinnvoll untergebracht werden können[22].
Über den Verbleib der erwähnten Glasgemälde nach dem Abbruch der Kirche 1816 ist bislang nichts bekannt geworden. Lediglich im Fall eines Scheibenfragments der Himmelfahrt Christi aus dem frühen 15. Jahrhundert, das sich heute in einem der Chorfenster der Wehrkirche St. Georg zu Kraftshof eingesetzt findet, besitzt die – im Übrigen pauschal für alle Figuren- und Wappenscheiben der Kraftshofer Kirche behauptete[23] – Herkunft aus der 1412/13 errichteten Kressischen Doppelkapelle im Kreuzgang des Nürnberger Augustinerkloster schon der Zeitstellung wegen einige Wahrscheinlichkeit[24].

20 Murr ²1801, S. 85.
21 Vgl. Deneke/Kahsnitz 1978, Abb. S. 39 oben.
22 Der Hinweis von Flechsig, II, 1931, S. 433, auf den Holzschnitt eines Missale Romanum, das die Nürnberger Augustiner 1491 in Nürnberg drucken ließen (Weimar, Landesbibliothek; vgl. Winkler, I, 1936, Anhang Taf. XIX), bestätigt diese Vermutung. Wenn auch im Detail nicht sehr verwandt, zeigt er doch den Hl. Augustinus lehrend im Kreise adorierender Mönche und Laien, wobei einer der Zuhörer die gleiche Kappe trägt wie die Mönche des Rotterdamer Kartons.
23 Kurzinventar ²1977/82, S. 370.
24 Vgl. Scholz 2002, I, S. 270.
25 Da auch einzelne Stücke der 1832 versteigerten Farbfenster aus dem Tucher'schen Haus in der Grasersgasse nach Wilton in die dortige Pfarrkirche gelangten, liegt hier vielleicht ein möglicher gemeinsamer Handel vor; die betreffenden Scheiben der Tucher-Kapelle hatte seinerzeit ein Kunsthändler Gottfried aus München erworben, der sie dann möglicherweise zusammen mit dem Abendmahl nach England weiterverkaufte; vgl. die handschriftliche Aufstellung der versteigerten Tucher-Scheiben mit Angabe der Käufer vom 1. August 1833 (StadtAN, Petz Archiv, E 31).

Vorbemerkung zum Katalog: Die Scheibe wurde vom Verfasser 2003 im Victoria and Albert Museum in eingebautem Zustand in Augenschein genommen. Dem Abbildungsteil liegen Aufnahmen des Museums zugrunde.

LONDON · VICTORIA AND ALBERT MUSEUM

DAS LETZTE ABENDMAHL Fig. 253, 255, Abb. 208
H. 87,6 cm, B. 45,8 cm.
Inv. Nr. C.409–1919; erworben 1919 bei Grosvenor Thomas. Früher im Besitz des 1. Lord Herbert of Lea (1810–1861), Wilton (Wiltshire)[25].
Zur Frage des ursprünglichen Standorts: Die in der Literatur wiederholt vermutete Zugehörigkeit der Scheibe zu den berühmten Kreuzgangsfenstern des Karmeliterklosters wird allein dadurch widerlegt, dass in den Mitte des 16. Jahrhunderts nach St. Bartholomäus in Nürnberg-Wöhrd verbrachten Restfeldern des Karmeliterzyklus die Szene des Abendmahls bereits durch eine Zweitausführung desselben Entwurfs von 1511 vertreten ist[26]. Die stecherisch feine Zeichnung auf der Scheibe in London begegnet in der Nürnberger Glasmalerei aber nur während der kurzen Zeitspanne von 1504–1506, unter dem unmittelbaren Einfluss Hans Baldung Griens, was sich bestens zum Jahr 1504 der Schreyer'schen Stiftung im Chor der Augustinerkirche fügt. Schließlich passen Maße und Proportionen der Scheibe recht gut zu den Chorfenstern der Augustinerkirche, wie sie auf einer Radierung von Christoph Georg Wilder überliefert sind[27], wenngleich hier naturgemäß keine absoluten Maße mehr zu ermitteln sind.
Erhaltung: Vollständig originale Glassubstanz. Abgesehen von mehreren Sprungbleien keine nennenswerten Beeinträchtigungen; Bemalung intakt.
Ikonographie, Komposition: Im engsten Kreis einer durchfensterten Nische haben sich Christus und seine Jünger zum letzten Abendmahl versammelt. Gewählt ist der nur im Johannesevangelium (Io 13,21–30) geschilderte dramatische Moment, da Christus seinen Verräter offenbart. »Wahrlich, wahrlich ich sage euch. Einer von euch wird mich ausliefern«, und auf die Frage des Johannes »Wer ist es?« erwidert er: »Der ist es, dem ich den Bissen eintauchen und geben werde«. Darauf nimmt er den Bissen, taucht ihn ein und reicht ihn dem Judas, dem Sohn des Simon Ischariot. Das für die Szene ungünstige Hochformat zwang den Entwerfer dazu, die Apostel in engster Staffelung hintereinander zu platzieren, wobei zumeist nur die Köpfe sichtbar bleiben und in einem Fall nicht einmal das; nur noch ein Teil des Nimbus ist in der rechten oberen Ecke vom zwölften Jünger zu sehen.
Abgesehen von dieser Einschränkung lassen sich jedoch verschiedentlich Bezüge zu gleichnamigen Darstellungen in der

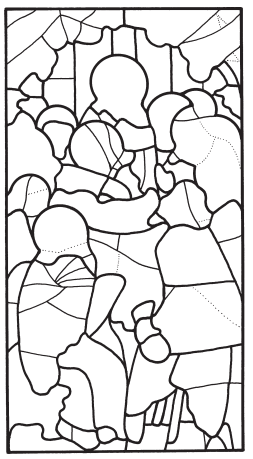


Fig. 253. ES London, VAM. M. 1:15

Nürnberger Kunst herstellen: Insbesondere die Rückenfigur des Judas mit dem Geldsäckel in der Linken, dem erstaunt über die Offenbarung in den Nacken geworfenen Kopf, der gespannten Körperhaltung und dem Redegestus verrät die Kenntnis einer nicht sicher zugeschriebenen Abendmahlszeichnung des frühen Dürerkreises im Berliner Kupferstichkabinett (KdZ 11715) (Fig. 254)[28], eine Figur, die so freilich schon bei Wolgemut, 1491 im *Schatzbehalter* (47. Figur), angelegt war und noch ganz ähnlich 1508/09 in Dürers *Kleiner Passion* (Meder 133) wiederkehrt. Doch über die zentrale Interaktion zwischen Christus und Judas hinaus bleiben die Apostel in der Londoner Scheibe statisch, was wiederum hauptsächlich dem schmalen Format geschuldet ist. Lediglich als Andeutung einer Rahmung dient die von Konsolen getragene einfache Astwerkblende am oberen Rand.
Farbigkeit: Das Kolorit ist gekennzeichnet durch wenige großflächige Komplementärkontraste, wobei Gelb und Blau, Violett, Grün und das Weiß des Tischtuchs das Bild bestimmen, während Rot nur marginal aufscheint. Bereits in diesem frühesten erhaltenen Glasgemälde nach Entwurf Hans Baldungs zeigt sich dessen ausgeprägte Vorliebe für plakative Farben, wie wir sie wenig später an den Glasmalereien des Karmeliterkreuzgangs, vor allem den heute in Großgründlach befindlichen Scheiben[29], bzw. an den Hallenser Altären von 1507 auf dem Höhepunkt sehen.
Technik, Stil, Datierung: Wie Knappe bereits in aller Ausführlichkeit nachgewiesen hat, deuten zahlreiche Eigentümlichkeiten auf die Urheberschaft Baldungs am Entwurf des Abendmahls[30]. Für die gedrängte Zusammenballung der Figuren sind in Baldungs Œuvre noch auf den Flügeln des Freiburger Hochaltars erstaunliche Parallelen zu finden. Bezeichnenderweise aber ist die Verwandtschaft zu Werken der Zeit um 1504–1506 am stärksten: Das Antlitz Christi mit den fleischigen Wangen und deren eigentümliche Schattenschraffierung finden sich eng verwandt in der Zeichnung des Fahnenschwingers von 1504[31].

26 Vgl. Scholz 2002, I, S. 215, II, S. 539–552, Abb. 209. Da das Wöhrder Fragment des Abendmahls in der technischen Ausführung der 1511 datierten Fußwaschung in Wöhrd entspricht, kann an der ehemaligen Zusammengehörigkeit der beiden Scheiben in dem von 1504–1513 verglasten Kreuzgang des Karmeliterklosters kein Zweifel sein.
27 StadtBN, Nor. K. 89, Blatt 7.
28 Winkler, I, 1936, S. 28, Nr. 34; vgl. Fedja Anzelewsky, in: Anzelewsky/Mielke 1984, S. 9f., Nr. 4.
29 Vgl. Scholz 2002, I, Fig. 65–68.
30 Knappe 1962, S. 356-361, und Knappe 1963, S. 58.
31 Kat. Ausst. Karlsruhe 1959, Nr. 103, Abb. 36.



Fig. 254. Letztes Abendmahl. Federzeichnung, Berlin, SMB, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 11715, Albrecht Dürer(?), um 1495/1500.

Einzelne Apostelköpfe stehen wiederum dem Typus des Hl. Bartholomäus im Baseler Kupferstichkabinett (K. 3) erstaunlich nahe. Die deutlichsten Übereinstimmungen offenbaren allerdings jene anderen frühen Glasgemälde, die zweifelsfrei auf Entwürfe oder gar Kartons von Baldung zurückzuführen sind: die 1505 datierte Darbringung im Tempel in Großgründlach, die Vermählung von Maria und Joseph sowie Christus und die Ehebrecherin ebenda. Selbst auf einzelne Figuren des 1506 ausgeführten Löffelholz-Fensters in St. Lorenz lassen sich die Vergleiche ausdehnen, wie etwa das frontale Gesicht des zweiten Königs der Anbetung beweist[32].

Über den ausführenden Glasmaler ist nur soviel festzuhalten, dass er offenbar ein außergewöhnlich anpassungsfähiger, für die stecherisch feinzeichnerische Eigenart der Entwürfe empfänglicher, hochtalentierter junger Meister gewesen sein muss, der hier bei der Übertragung ins Glas einen immensen graphischen Aufwand getrieben hat. Unter den namentlich bekannten Mitarbeitern der Hirsvogel-Werkstatt käme hierfür bevorzugt der zweite, damals 17-jährige Sohn des Werkstattleiters, Hans d.J. in Betracht, der 1516 *seines besten Alters* starb und von dem wir zumindest einen gesicherten, in ähnlicher Manier gezeichneten, mit dem Monogramm HHF signierten Scheibenriss für drei Rundscheiben mit Stifterbildern im Dresdner Kupferstichkabinett besitzen[33]. Denkbar wäre aber ebenso eine Mitarbeit des Zürcher Malers und Glasmalers Hans Leu d.J, der während seiner Wanderjahre im ersten Jahrzehnt des 16. Jh. (ab 1504?) in Nürnberg weilte und dessen erstes gesichertes Werk bekanntlich eine Kopie nach Baldungs Scheibenriss der Maria am Webstuhl gewesen war[34]. Als dritte Möglichkeit sei schließlich auf jenen »Straßburger Glasmaler aus dem Umkreis Baldungs« hingewiesen, dessen Scheibenriss der Heiligen Georg und Margareta mit dem Stifterpaar Georg von Landsberg und Margarete von Wildsberg im Museum der bildenden Künste in Leipzig eine wiederholt verwendete Nürnberger Vorlage von ca. 1503/04 zum Vorbild hat, die zwar auch später durch Vermittlung Baldungs nach Straßburg gelangt sein könnte, doch ebenso gut kann es jenen Unbekannten selbst – im Zuge seiner Wanderzeit – in die Nürnberger Hirsvogel-Werkstatt verschlagen haben, wo er dann nach Entwürfen Baldungs an den seinerzeit anstehenden Verglasungen in der Augustinerkirche und im Karmeliterkreuzgang mitgewirkt hätte[35].

Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwurf von Hans Baldung Grien, 1504.

Foto: VAM 2006AJ7955

32 Vgl. Oettinger/Knappe 1963, Abb. 50 und 58.

33 Vgl. Scholz 1991, S. 320, Abb. 421.

34 Die Nachzeichnung Leus im British Museum in London (Inv. Nr. 1919–1–9–16) ist 1510 datiert, also erst rund 5 Jahre nach der ausgeführten Scheibe für den Nürnberger Karmeliterkreuzgang entstanden, der ein Originalentwurf Baldungs zugrunde gelegen hatte. Zur bislang nicht eindeutig geklärten Beziehung von Leu zu Dürer und Baldung vgl. im vorliegenden Kontext Scholz 1991, S. 84f. und Anm. 210–212.

35 Vgl. nochmals Scholz 1991, S. 209–217 (Fallstudie 2) und S. 321f.

Fig. 255. Letztes Abendmahl. Ehemals Augustinerkirche St. Veit, Chor n II, jetzt London, Victoria & Albert Museum. Nürnberg, Hirsvogel-Werkstatt nach Entwurf von Hans Baldung Grien, 1504.





Fig. 256. Ehemaliges Benediktinerkloster St. Egidien. Ansicht von Nordwesten mit dem Reiterstandbild Kaiser Wilhelms I. von 1905 auf dem Egidienplatz (Aufnahme um 1920).

EHEMALIGES BENEDIKTINERKLOSTER ST. EGIDIEN

Gegenwärtiger Bestand: Am Ort selbst sind nur mehr acht Einzelscheiben in den drei Chorschlussfenstern der Tetzel-Kapelle sowie zwei mittelalterliche und ein nachmittelalterliches Wappen in den Maßwerkcouronnements der Ostfenster der Wolfgangkapelle erhalten geblieben (s. S. 327–330). Die Farbfenster der Koler in der Chorachse der Klosterkirche (s. S. 336) und der Ketzel auf der Empore des Südseitenschiffes (s. S. 336–339), die uns in einer Nachzeichnung bzw. präzisen Beschreibung überliefert sind, sind dem verheerenden Klosterbrand von 1696 ebenso zum Opfer gefallen wie die in einer Sammelhandschrift des 17. Jahrhunderts überlieferten Wappenscheiben mehrerer Nürnberger Geschlechter (s. S. 339f.). Gleiches gilt von den im Kreuzgang überlieferten Stiftungen der Haller, Kress, Schreiber u.a. (s. S. 369). Die Glasgemälde des 1501 ausgeführten Benediktzyklus im Kreuzgang, über dessen einstigen Umfang die berühmte Entwurfsserie aus der Dürer-Werkstatt sowie die schriftliche Überlieferung der Tituli im 17. Jahrhundert Aufschluss gibt, sind im Feuer ebenfalls vollständig zugrunde gegangen (s. S. 341–368). Einer bereits 1500 von den Tetzel bezahlten Zweitausführung der Serie für das Refektorium gehören die zwei in deutschem und amerikanischem Museumsbesitz bewahrten Scheiben an; eine dritte zugehörige Scheibe aus dem Besitz des Schlossmuseums Gotha ist seit 1945 verschollen (s. S. 370–375). Von der ehemals siebenteiligen Scheibenfolge der Reformäbte aus dem Kapitelsaal des Egidienklosters von 1511 sind sämtliche sieben in Verse gefassten Inschriften des Nürnberger Benediktiners und Humanisten Benedikt Chelidonius sowie vier Scheiben im Bild überliefert, doch mutmaßlich nur die erste im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg erhalten geblieben (s. S. 376–383); die beiden Scheiben des Berliner Kunstgewerbemuseums gingen 1945 zugrunde; eine vierte in Londoner Privatbesitz ist seit 1926 nicht mehr nachzuweisen. Verloren ist offenkundig auch die von Sebald Schreyer 1494 in die Bibliothek des Klosters gestiftete Scheibe des Stadtpatrons St. Sebald und die Fensterstiftung Nikolaus Muffels von 1460 der Sakristei (s. S. 384).

Geschichte des Baues und seiner Verglasung: Die Gründung des Klosters für die iroschottischen Mönche geht auf König Konrad III. (1138–1152) und seine Gemahlin Gertrud zurück, die den Platz ihrem Kaplan und Beichtvater Carus (Deocarus), dem Abt des Regensburger Schottenklosters St. Jakob, überlassen hatten[1]. Ausgangspunkt war die königliche Eigenkapelle und Hofkirche St. Egidien (die spätere Euchariuskapelle) neben dem zweiten Nürnberger Königshof, an der sich zwischen 1140 und 1146 ein Konvent von Regensburger Schottenmönchen niederließ. Erster Abt von St. Egidien war Declanus, der Nachfolger von Carus auf dem Abtsstuhl des Regensburger Mutterklosters. Gegen 1150 wurde mit dem Bau der romanischen Hauptkirche begonnen. Die dreischiffige Pfeilerbasilika mit erhöhtem Mittelschiff, breit ausladendem Querschiff, Hauptchor und zwei Nebenchören im Osten sowie einer Doppelturmfassade mit Königsempore im Westen nach dem Vorbild von St. Michael in Bamberg war zunächst flach gedeckt. 1220/30 wurde der Chor, 1433 zumindest das Mittelschiff eingewölbt.

Als Folge der Klosterreform, der Übernahme des in Verfall geratenen Klosters durch deutsche Benediktiner aus dem oberpfälzischen Reichenbach und des Anschlusses an die Kastler Observanz im Jahre 1418, wurden auch die Baulichkeiten renoviert. In den von 1418 bis 1423 neu errichteten Kreuzgang erfolgte eine Reihe von Fensterstiftungen, darunter die im Jahrzeitbuch des Klosters vermerkte Stiftung des 1428 verstorbenen Nikolaus Schreiber und weitere Stiftungen seiner Freunde und Bekannten, von denen der Mönch Konrad Herdegen in seinen bis 1479 reichenden »Denkwürdigkeiten« berichtet: *nec nonne testudinem et fenestram cum vitro parare fecit supra sepulturam patris mei* [des Vaters von Konrad Herdegen] *in ambitu circa campanam, et plurimas testudines et fenestras ab amicis et notis suis denique aedificari fecit et sic tandem totus ambitus completus est*[2]. Zu diesen Stiftungen, die jeweils die Errichtung einzelner Kreuzgangsjoche einschließlich deren Fensterverglasung betrafen, zählten auch die der Kress und Haller, die anderweitig überliefert sind (vgl. S. 369).

In den Jahren 1429–1433 wurde der romanische Chor durch einen spätgotischen Neubau ersetzt, der die Länge des Vorgängers um etwa zwei Joche nach Osten erweiterte und in einem polygonalen 5/8-Schluss endete. »In diesem Chor

1 Zu Gründung, Geschichte und Baugeschichte des Klosters: Hans Georg Zankl, Die mittelalterliche Egidienkirche zu Nürnberg (Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte NF 5), Erlangen 1935, hier S. 13–35; Gerhard Pfeiffer, Die Anfänge der Egidienkirche zu Nürnberg. Ein Beitrag zur ältesten Stadtgeschichte, in: MVGN 37, 1940, S. 254–308, und zusammenfassend Pilz 1972, S. 3–8.

2 Nürnberger Denkwürdigkeiten des Konrad Herdegen 1409–1479, hg. von Theodor von Kern, Erlangen 1874, S. 19.



Fig. 257. Ansicht der romanischen Klosterkirche von Westen (oben) und Norden (unten) mit dem gotischen Ostchor von 1429/33 und den erweiterten gotischen Fenstern in Quer- und Langhaus vor dem Brand von 1696. Kupferstich von C. M. Roth. Museen der Stadt Nürnberg, Graphische Sammlung, Nor. K. 19, Bild 8.

sind auf beeden Seiten gegen einander über die zwölff Apostel gemahlet gewesen, unter welchen der Apostolische Glaub angeschrieben unter dem Petro stunde: Credo in DEUM Patrem, &c. unter Paulo stunde: Impossibile est sine fide placere DEO. Und auf solche Art das ganze Symbolum«[3]. Ob, und wenn ja, in welcher Gestalt, diese von dem Laienbruder Markus (Marx) Landauer 1466 gestifteten und ausgeführten Wandmalereien in den Fenstern seine Fortsetzung oder Ergänzung gefunden haben könnten, muss offenbleiben. An ein die Bildkünste übergreifendes Gesamtprogramm wird man jedoch kaum denken, da die Farbverglasung des Chores zu diesem Zeitpunkt bereits über drei Jahrzehnte bestanden haben dürfte und seinerzeit nur ausgebessert und gereinigt wurde (s. hierzu Reg. Nr. 127).

Unter Abt Johannes Radenecker entstand 1490–1494 die Bibliothek, über deren Ausstattung mit Glasmalereien wir wenigstens soweit unterrichtet sind, dass der Kirchenpfleger von St. Sebald, Sebald Schreyer, 1494 in eines der elf Fenster ein Bild des Stadtpatrons einschließlich seines Wappens und des Wappens seiner Frau hatte anbringen lassen (s. Reg. Nr. 128). Was in den übrigen zehn Fenstern an *gemalten pild* zu sehen war, geht aus der knappen Rechnungsnotiz im betreffenden Einnahmen- und Ausgabenregister des Egidienklosters leider nicht hervor. Anno 1497 folgte nach der Chronik des Klosters der Neubau einer Kapelle im Kreuzgang durch Christoph Rothan und Hans Birckel, über deren Ausstattung mit Fenstern die Quellen leider schweigen[4]. Im Zuge einer umfassenden Renovierung der alten schadhaften(?) Kreuzgangsverglasung von 1423 erhielten die Fenster des Kreuzgangs im Jahr 1501 im Auftrag des Abts und mit finanzieller Beteilung mehrerer Nürnberger Geschlechter eine komplette Neuverglasung mit dem bilderreichen Zyklus aus dem Leben des Hl. Benedikt, dessen Entwürfe aus der Werkstatt Dürers bereits kurz zuvor – im Jahr 1500 – in einer kleineren Auswahl für die Renovierung der Fenster im Refektorium, bezahlt durch die Tetzel, verwendet worden waren. Hingegen sind wir im Fall des Ketzel-Fensters mit der Anbetung der Könige, den vier Kirchenvätern und den Stifterbildern der Jerusalemfahrer im südlichen Langhaus der Klosterkirche über den genauen Stiftungszeitpunkt um 1510 weniger gut informiert. Unter Abt Wolfgang Summer schließlich erhielten die Fenster im Auditorium der noch unter seinem Vorgänger begründeten Lateinschule 1511 einen siebenteiligen Grisaillezyklus mit den Bildnissen der Reformäbte des Klosters, angefangen bei Abt Georg Moeringer bis zum Bild des Auftraggebers selbst.

Dem verheerenden Brand des Jahres 1696 fielen Kirche und Kloster mit Ausnahme von Chor, Querschiff, Sakristei und Kapellen zum Opfer, doch selbst wenn die Glasmalereien in den verschonten Bauteilen das Inferno unbeschadet überstanden hätten, wären sie doch spätestens mit dem barocken Neubau von 1711–1718, der zwar im Grundriss durch die romanische Anlage mit dem ausladendem Querschiff und gotischen Langchor bestimmt ist, im Aufriss jedoch als originärer Entwurf der Baumeister Johann und Gottlieb Trost, als »selbständige barocke Neuschöpfung« zu gelten hat, als überflüssig ausgeschieden und vermutlich weggeworfen worden. Dass beim Abbruch der ausgebrannten Egidienkirche Glasmalereien mit der Jahrzahl 1140 gefunden wurden, wie Gessert mitteilt[5], wird man kaum als Entstehungszeit der betreffenden Scheiben verstehen können, sondern vielmehr dahingehend interpretieren, dass die zugehörige Inschrift an das Gründungsdatum des Schottenklosters erinnerte. Andererseits ist die Möglichkeit, dass in einem der ältesten Bauteile des Klosters (Wolfgang- und Euchariuskapelle) Reste der Erstverglasung sämtliche Renovierungswellen überstanden haben könnten, auch nicht definitiv auszuschließen. Inwieweit die in einer Sammelhandschrift des 17. Jahrhunderts[6] überlieferten Fensterstiftungen der Familien Koler, Imhoff, Haller, Tetzel, Paumgartner, Haid, Geuder, Zingel und Landauer im Chor sowie die der Haller und Groland, Pfinzing, Tucher, Rieter, Tetzel, Fürer, Harsdörffer und Kress im Kirchenschiff noch umfangreichere mittelalterliche bzw. frühneuzeitliche Farbverglasungen bewahrt hatten oder – wie im Fall des Koler-Fensters bildlich überliefert (Fig. 270) – nur mehr vereinzelte Scheiben, meist Wappen, in einer farblosen Butzenumgebung zeigten, ist in den knappen schriftlichen Notizen naturgemäß nicht festgehalten, und auch die detaillierteren Aufzeichnungen im Geschlechterbuch Konrads IV. Haller von 1526 geben über die Erwähnung von Stiftern und Wappen oder gegebenenfalls die Größe des Fensters hinaus leider keinen Hinweis auf die Bildprogramme (s. S. 339f.).

Einzelne barocke Wappenscheiben in den Fenstern der neu errichteten Kirche sind uns in Abzeichnungen in den Monumentenbänden verschiedener Nürnberger Patrizierfamilien überliefert, darunter ein Tucherwappen[7]. Im Übrigen war dies nicht mehr die Zeit, regelmäßige Instandhaltungen der Fenster durch die Wappen der Geldgeber anzuzeigen.

1. DIE GLASMALEREIEN DER WOLFGANGKAPELLE

Geschichte des Baues und seiner Verglasung: Die Wolfgangkapelle (ehemals Sixtuskapelle), die im Süden an das Querhaus der Egidienkirche angrenzt, zählt im Kern zu den ältesten Bauteilen des Klosters aus der Mitte des 12. Jahrhunderts. Der querrechteckige Raum mit Empore bzw. Übergang an der Westseite, dem gotischen Netzgewölbe und zwei hohen Maßwerkfenstern auf der Ostseite, zu beiden Seiten des Durchgangs in die Euchariuskapelle, wurde der

3 Carbach 1733, S. 113.

4 Ebenda S. 26. – Allein der Umstand, dass bereits 1497 Baumaßnahmen im Kreuzgang stattgefunden haben, deutet an, dass mit den Planungen für die neue Kreuzgangsverglasung unter Abt Johannes Radenecker bereits einige Jahre vor deren Ausführung 1501 gerechnet werden kann.

5 Gessert 1839, S. 12.

6 StadtBN, 2° Will VII 1427 b; vgl. *Monumenta Aegidiana Monasterii* (StadtAN, Nor. H 177: *St. Egidyen Kloster*, Handschrift des 17. Jh.).



Fig. 258. Das zerstörte Egidienkloster nach dem Brand vom 7. Juli 1696. Kupferstich von C. M. Roth. Museen der Stadt Nürnberg, Graphische Sammlung, Nor. K. 19, Bild 7.

Bauchronik im *Codex Cheltenham* zufolge im Jahr 1437 errichtet[8]. Obwohl dieses Datum recht gut zum Stilbild der Allianzwappenscheibe Grundherr-Lauffenholz/Schopper im Maßwerk des Südfensters passen würde, lässt sich die ursprüngliche Bestimmung des Wappens für die neuen Fensteröffnungen nicht belegen, zumal wir nichts Genaueres über die Bestimmung des Kapellenraumes und die mögliche Nutzung durch einzelne Nürnberger Familien (Kress?, Grundherr?) wissen. Zu welchem Zeitpunkt die drei erhaltenen Überreste von Wappenscheiben aus dem frühen 15., 16. und 17. Jahrhundert in die erneuerten Maßwerke der beiden Ostfenster versetzt wurden, war nicht zu klären, doch ist anzunehmen, dass sie schon immer zur angestammten Ausstattung der Kapelle gehörten. Im Hinblick auf das Patrozinium der Kapelle darf mit dem Bild des Hl. Wolfgang in einem der Fenster gerechnet werden. Folgt man Pilz, so war der Raum jedoch ursprünglich Papst Sixtus geweiht, was die Frage nach einer ehemals vorhandenen Darstellung des Heiligen im Fenster aufwirft. Im Basler Kupferstichkabinett ist ein Vierpass-Scheibenriss Hans von Kulmbachs mit dem Bild des Hl. Sixtus aus der Zeit um 1510 erhalten geblieben[9], der – denkt man an die zeitgleichen Darstellungen der vier Kirchenväter im Ketzel-Fenster des Kirchenschiffes – möglicherweise für ein verlorenes Glasgemälde der Sixtus- bzw. Wolfgangkapelle gedient haben könnte (vgl. Fig. 313). Das kleine Kress-Wappen im Maßwerk des Nordfensters weist jedenfalls in dieselbe Zeit.

Vorbemerkung zum Katalog: Die Bestandsaufnahmen erfolgten 2009 lediglich von der Empore der Wolfgangkapelle aus mit dem Fernglas. Dem Tafelteil liegen Neuaufnahmen von 2010 zugrunde.

7 StadtAN, Tucher-Archiv, E 29 II, 01610, fol. 41.

8 Die Bauchronik *De structuris monasterii* gedruckt in: Pfeiffer 1940, S. 295–305, hier S. 298; vgl. Pilz 1972, S. 8f.

9 Vgl. Kat. Ausst. Basel/Berlin 1997, S. 232–234, Nr. 13.4 (Renate Kroll), und Kat. Ausst. Nürnberg 2008, S. 131–133, Nr. 45 (Hartmut Scholz).

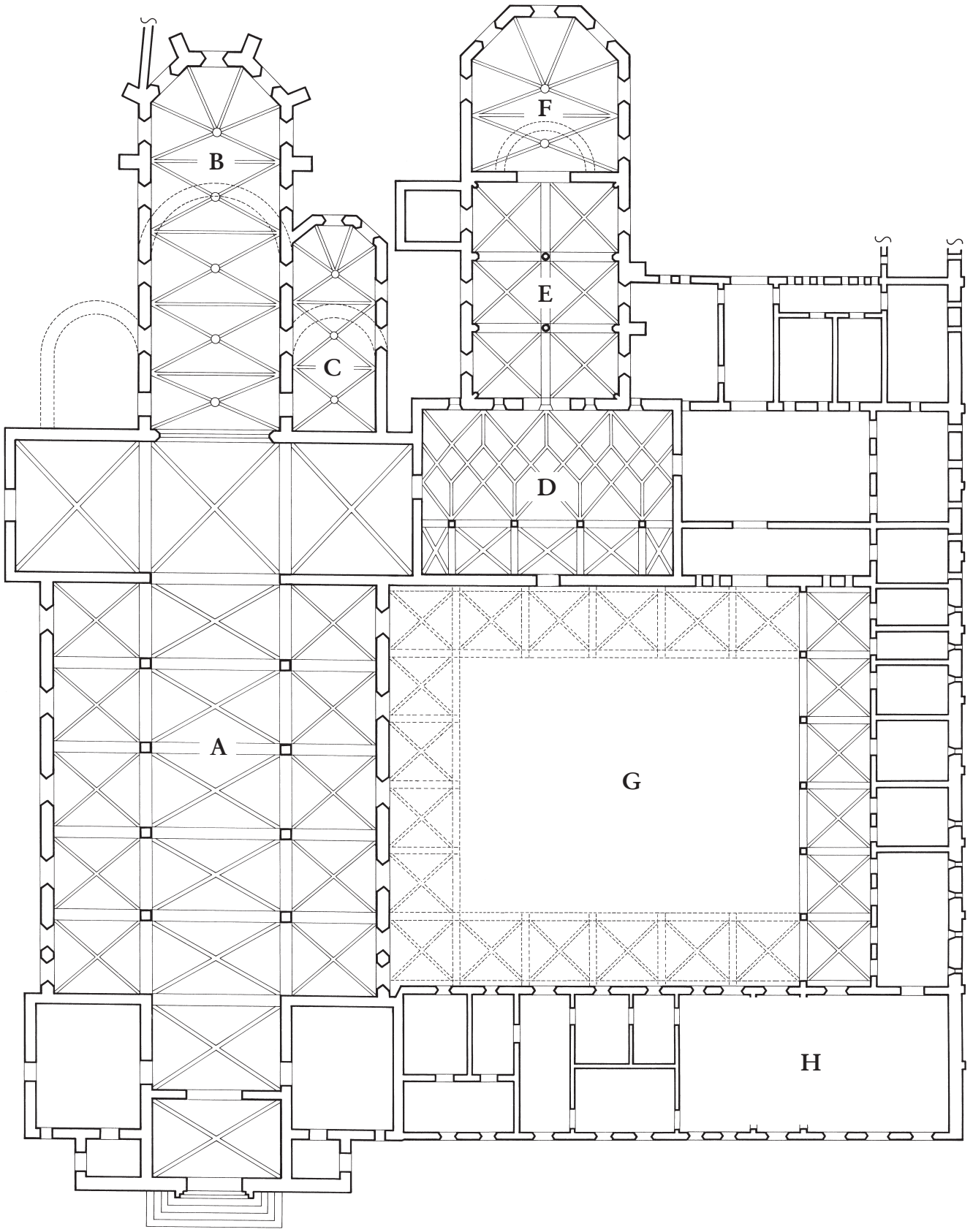


Fig. 259. Rekonstruierter Grundriss der romanischen und gotischen Klosteranlage von St. Egidien (nach Heinz Wickel), mit idealer Rekonstruktion des Kreuzgangs (Zeichnung Rainer Wohlrabe, CVMA Deutschland/Freiburg i. Br.). Maßstab 1:300.
A. Romanisches Langhaus. – B. Gotischer Chor. – C. Sakristei. – D. Sixtus- bzw. Wolfgangkapelle. – E. Euchariuskapelle. – F. Tetzelkapelle. – G. Kreuzgang. – H. Refektorium.

NORDFENSTER Fig. 260, Abb. 218

Dreibahniges Fenster von fünf Zeilen, Kopfscheiben und Maßwerkabschluss. In die Blütenform der mittleren Kopfscheibe (6b) wurde in Zweitverwendung das barocke Wappen Kress/Koler aus dem 17. Jh. eingepasst (Fig. 260)[10].

1A WAPPEN KRESS MIT BEISCHILD VON HIRSCHBERG Fig. 260, Abb. 218
H. ca. 30 cm, B. ca. 20 cm.
Erhaltung: Bis auf zwei kleine Flickstücke am linken und rechten Rand intakte Glassubstanz. Bemalung im Beischild stark berieben. Verbleiung erneuert.
Ikonographie: Das Wappen des ratsfähigen Nürnberger Geschlechts der Kressen zeigt ein silbernes Schwert in Rot; Helmzier mit grauem Stechhelm, rot-silbernen Decken und dem Kleinod eines roten Männerrumpfs mit Pelzhut und dem Schwert zwischen den Zähnen. Der kleine Beischild zeigt in reduzierter Tingierung das Wappen des bayerischen Adelsgeschlechts der Grafen von Hirschberg (steigender roter Hirsch in Silber)[11]. Die Allianz bezieht sich auf den kurpfälzischen Rat Hans Kress zu Dießfurt († 1516) und dessen Gemahlin Juliana von Hirschberg († 1514). Nach Biedermann wurde Hans Kress zu Dießfurt 1494 von Pfalzgraf Philipp und 1510 von Pfalzgraf Ludwig bestätigt und samt seinen Nachkommen unter die ehrbaren Landsassen im Fürstentum Bayern aufgenommen[12].
Farbigkeit, Ornament: Wappen s. Ikonographie; blauer Hintergrunddamast.
Stil, Datierung: Nürnberg, 1. Jahrzehnt des 16. Jh. (Werkstatt Veit Hirsvogel). CVMA S 02/2010 Digital



Fig. 260. Wappen Kress mit Beischild Hirschberg im Maßwerkfeld 1A. Nürnberg, Anfang 16. Jh.
Im Zentrum das Allianzwappen Kress/Koler, 1. Hälfte 17. Jh.

SÜDFENSTER Abb. 209

Dreibahniges Fenster von fünf Zeilen, Kopfscheiben und Maßwerkabschluss.

1A WAPPEN GRUNDHERR MIT BEISCHILDEN SCHOPPER UND VON LAUFFENHOLZ Abb. 209
H. ca. 108 cm, B. ca. 40 cm.
Erhaltung: Im Kern des Wappens alte Glassubstanz. Bemalung im Schopper-Beischild verloren. Verbleiung erneuert.
Ikonographie: Das Wappen des ratsfähigen Nürnberger Geschlechts der Grundherr zeigt in Rot einen gekrönten steigenden silbernen Löwenrumpf; Helmzier mit grauem Stechhelm und rot-silbernen Decken; im Kleinod wiederholt sich das Wappenbild. Die kleineren Beischilde zeigen heraldisch rechts das Wappen des ratsfähigen Nürnberger Geschlechts der Schopper (in Rot ein silberner Balken mit dreigliedriger Kette belegt), links das der Nürnberger Familie Lauffenholz mit Stammsitz Unterbürg bei Laufamholz (geteilter Schild: oben gold, unten blau-silbern geschacht). Das Allianzwappen bezieht sich auf den Nürnberger Ratsherrn und obersten Hauptmann Michael Grundherr († 1388), der in 1. Ehe mit Juliana von Lauffenholz und in 2. Ehe mit Katharina Schopper verheiratet war[13].
Komposition, Farbigkeit: Das Wappen wurde an dieser Stelle zu einem unbekannten Zeitpunkt in Zweitverwendung eingepasst, wobei an den Rändern der lilienförmigen Kopfscheibe und in der Helmzier zahlreiche alte bemalte, doch unzugehörige Flickstücke Verwendung fanden. Zur Farbigkeit der Wappen s. Ikonographie; neutraler blauer Hintergrund; weißer Fliesenboden.
Stil, Datierung: Die Gestaltung der Helmdecken als längliche seetangartige Blätter sowie die Form der Halbrundschilde weisen auf eine spätere Entstehung als das Grundherr-Fenster in St. Sebald (vgl. S. 165–175). Demzufolge wird man im Todesjahr von Michael Grundherr nicht den Terminus ante quem oder den Stiftungsanlass sehen können, sondern vielmehr auf eine spätere Fensterstiftung der Nachkommen schließen müssen, in der – wie in der Nürnberger Glasmalerei gang und gäbe – auch das Gedächtnis an die Vorfahren seinen Platz gefunden hatte.
Nürnberg, 1. Hälfte 15. Jh. CVMA S 02/2010 Digital

10 Das Wappen trägt die Jahrzahl *16/..*, doch sind die beiden Endziffern einer Ergänzung zu Opfer gefallen. Die Wappenallianz dürfte sich auf Hans Wilhelm Kress von Kressenstein zu Kraftshof und Neuenhof († 1658) und seine Gemahlin Susanna Koler von Neuenhof († 1668) beziehen; die Vermählung datiert bereits ins Jahr 1615 (Biedermann 1748, Tab. 295).
11 Schöler 1975, S. 58, Taf. 91.
12 Biedermann 1748, Tab. 274.
13 Biedermann 1748, Tab. 63.

2. DIE GLASMALEREIEN DER TETZELKAPELLE

Bibliographie: Schinnerer 1908, S. 48 (Beschreibung der vier Scheiben des Achsenfensters, die seinerzeit noch im Fenster s IV links neben dem Eingang der Kapelle zusammengestellt waren); Knappe 1960, S. 186 (Pestbild nach Kulmbach, 1. Jahrzehnt 16. Jh.); Knappe 1961, Anm. 273 u. 354 (vermutet den frühen Hans von Kulmbach, bis etwa 1505, als Entwerfer beider figürlichen Scheiben und erwägt eine Ausführung durch die Hirsvogel-Werkstatt); Gottfried Frenzel, in: Kat. Ausst. Nürnberg 1961, S. 115, Nr. 183 (führt das Votiv- und Pestbild auf einen maßstäblichen Riss Hans von Kulmbachs zurück und vermutet eine Entstehung noch im ersten Jahrzehnt des 16. Jh.); Pilz 1972, S. 183f. (referiert Knappe); Kurzinventar ²1977/82, S. 39 (Verzeichnis der Scheiben der Tetzel-Kapelle); Scholz 1991, S. 72, 91, 134, 227, 252, 285 (scheidet die dürerzeitlichen Scheiben in zwei Gruppen: datiert den Stifterkopf und die Madonnenscheibe in Anlehnung an das Bamberger Fenster um 1502 und das Pestbild nach Kulmbach um 1510).

Geschichte des Baues und seiner Verglasung: Der Bau der Tetzel-Kapelle entstand an Stelle des abgebrochenen Chorschlusses der romanischen Martins- und jetzigen Euchariuskapelle gegen Mitte des 14. Jahrhunderts (das apokryphe Gründungsdatum 1345 ist urkundlich nicht belegt) als Abschluss der vom Querhausarm zugänglichen selbstständigen Raumabfolge von Wolfgangkapelle und Euchariuskapelle, im Süden des Chores der Egidienkirche. Die Kapelle war der Jungfrau Maria geweiht und diente – vielleicht nicht unbedingt von Beginn an – als Grablege der Nürnberger Patrizierfamilie der Tetzel[14]. Friedrich I. Tetzel († 1367) hatte am 27. Juli 1326 das Nürnberger Bürgerrecht erworben, wobei mit Erkenbrecht I./II. Koler und Heinrich II. Vorchtel zwei Angehörige ratsfähiger Geschlechter für ihn bürgten. Dies, die vornehme Verbindung mit Elisabeth Pfinzing und der Umstand, dass Friedrich bereits 1343 (wenn auch nur einmal) als älterer Bürgermeister amtierte, deuten auf einen schnellen und steilen gesellschaftlichen Aufstieg, der gewiss in seinem außergewöhnlichen Reichtum begründet war. Die unmittelbare Nachbarschaft des weitläufigen Tetzel'schen Anwesens, des Tetzelhofs, zum Schottenkloster St. Egidien erklärt denn auch die Stiftung einer Familienkapelle in dieser ältesten Ordensniederlassung der Stadt[15].
Der über einem Joch mit 5/8-Schluss errichtete Kapellenbau besitzt fünf zweibahnige und ein dreibahniges Fenster. Über die ursprüngliche Farbverglasung sind wir nicht unterrichtet, auch können die beiden ruinösen Stifterbilder im Achsenfenster aufgrund ihrer späten Entstehung Mitte des 15. Jahrhunderts nicht der Erstverglasung angehört haben. Schriftlich überliefert ist allein eine Gemeinschaftsstiftung der Tetzel und Haller, die jeweils ein halbes Fenster umfasste, doch welche konkrete Verbindung der beiden Geschlechter Anlass der Stiftung gewesen war, ist nicht mehr festzustellen (vgl. Reg. Nr. 130). Späteren Fensterverneuungen aus der Zeit um 1500–1510 dürften die Strahlenkranzmadonna (I, 2b) und das Votivbild des Pestpfeile verschießenden Gottvaters (I, 2a) ihre Existenz verdanken, doch stammen beide sicher nicht aus dem gleichen Zusammenhang. Vermutlich saßen einzelne der vier heute im Achsenfenster der Tetzel-Kapelle zusammengeführten Scheiben einstmals sogar in der Egidienkirche selbst und wurden erst nach dem Brand von 1696 zunächst in Fenster süd IV der Kapelle zusammengeführt (s. oben Bibliographie: Schinnerer).

Vorbemerkung zum Katalog: Die Bestandsaufnahmen erfolgten 2009 vom Gerüst in eingebautem Zustand.

CHORFENSTER I

Fig. 261–266, Abb. 212–215

Zweibahniges Fenster von vier Zeilen, Kopfscheiben und Maßwerkabschluss mit einem gespitzten Vierpass.

1a KNIENDER STIFTER — Fig., 261, Abb. 213
H. 68,5 cm, B. 40 cm.
Erhaltung: Ruinöses Pasticcio aus alten Flickstücken: Die Stifterscheibe gehörte ursprünglich zu einer Fensterstiftung aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. Ob der Kopf des männlichen Stifterbildes auf eine gezielte Restaurierung der Zeit um 1500 zurückgeht oder erst bei einer späteren Reparatur und Neuordnung von Resten an dieser Stelle eingeflickt wurde, lässt sich nicht entscheiden.

[14] Zankl 1935 (wie Anm. 1), S.33f.; Pilz 1972, S. 90f. – 1359 wurde ein Ablass verkündet; mit Urkunde vom 6. Februar 1372 bestätigt der Bamberger Bischof Ludwig von Thüringen (1366–1373) in *unserer frauen kapellen* die Einrichtung eine Kaplanei, und 1379 stiftet der Arzt Maister Mangold eine Pfründe am Marienaltar.
[15] Zum Geschlecht der Tetzel zuletzt ausführlich Fleischmann 2008, II, S. 973–1002.

Ikonographie: Sofern sich die Pilgerzeichen rechts oberhalb des Kopfes auf den Dargestellten beziehen, böten sich für die Identifizierung der knienden Stifterfigur mehrere interessante Möglichkeiten: Reste des Jerusalemkreuzes und des Drachens mit um den Hals geringeltem Schwanzende weisen auf den Orden vom Heiligen Grab und den Drachenorden, wobei dem Drachenorden neben Ulrich Ketzel auch Mitglieder der Pfinzing, Haller und Haid angehörten, für die jeweils Fensterstiftungen in Chor und Langhaus der Egidienkirche überliefert sind (vgl. unten S. 336–340)[16]. Nicht auszuschließen ist aber auch, dass es sich bei den Ordenszeichen um Reste aus dem 1696 untergegangenen Ketzel-Fenster handeln könnte (vgl. Fig. 271, 273).
Farbigkeit, Ornament: Ritter in graugrünem Harnisch. Weißer Kopf mit silbergelben Haaren. Rahmung weiß mit rosa Säulen; Hintergrund aus vielen unterschiedlichen Blaugläsern zusammengesetzt, z.T. mit Rankenornament.
Technik, Stil, Datierung: Figur Mitte 15. Jh. Kopf 1. Jahrzehnt 16. Jh., von einem Mitarbeiter der Hirsvogel-Werkstatt, mutmaßlich demselben, der auch für den Kopf des Bischofs Henneberg im Bamberger Fenster in St. Sebald verantwortlich war (vgl. Fig. 148).

CVMA S 02/2010 Digital

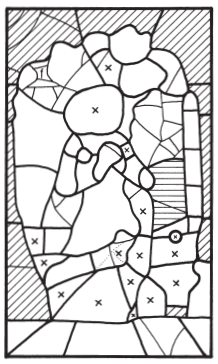


Fig. 261. ES I, 1a
M 1:15

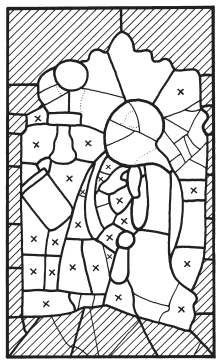


Fig. 262. ES I, 1b
M 1:15



Fig. 263. Gottvater verschießt Pestpfeile. Nürnberg, St. Egidien, Tetzel-Kapelle, Chor I, 2a.
Nürnberg, um 1510/15 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä.).

1b KNIENDE STIFTERIN Fig. 262, Abb. 214
H. 68,5 cm, B. 40 cm.
Erhaltung: Ruinöses Pasticcio aus alten Flickstücken: Die Stifterfigur gehörte ursprünglich zu einer Fensterstiftung aus der Mitte des 15. Jahrhunderts.
Ikonographie: Die Identität der knienden Stifterfigur ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Unter den eingeflickten Scherben befinden sich das Pilgerzeichen T (Krückstab) mit Glocke des Sankt-Antoniusordens von Henneberg, der 1382 von Herzog Albrecht von Bayern gegründet worden war, als er gegen die Türken zog. Unter den Ketzeln waren nur Georg I. (1423–1488) und Ulrich (1440–1472/84) Inhaber dieses Ordenszeichens. Sollte das Zeichen tatsächlich zum Bestand der Stifterscheiben gehören, dann könnte es sich bei den Dargestellten um Georg Ketzel und Dorothea Rot von Auerbach handeln (seit 1453 vermählt)[17]. Als Zeichen nicht eindeutig zu benennen ist die Kreisform darüber mit dem angehängten schwarzen Vogel.
Farbigkeit, Ornament: Stifterin in moosgrünem Untergewand, groß gemustertem violetten Mantel und weißem Kopftuch; am Gürtel ein roter Geldbeutel. Rahmung weiß mit rosa Säulen; der Hintergrund ist aus verschiedenen Blaugläsern sowie gelben und weißen bemalten Flickstücken zusammengesetzt.
Technik, Stil, Datierung: Stifterfigur Mitte 15. Jh.

CVMA T 7383

2a GOTTVATER VERSCHIESST PESTPFEILE
Fig. 263, 265, Abb. 212
H. 68,5 cm, B. 40 cm (allseitig beschnitten).
Zur Frage des ursprünglichen Standorts: Ob die Scheibe, die bereits von Schinnerer in der Tetzel-Kapelle beschrieben wird, ursprünglich hierher gehört, oder, wie Frenzel vermutet hat, als Restscheibe aus der Egidienkirche hierher übertragen worden ist, lässt sich nicht mehr klären.
Erhaltung: Die allseitig beschnittene Darstellung ist unterhalb des Wolkenbandes durch neutrale Ergänzungen verunklärt, die Malerei im roten Mantel Gottvaters stark abgerieben. Bleinetz im Kern alt, an den Rändern modern erneuert.
Ikonographie, Komposition: Das Bildmotiv des strafenden Gottvaters, der mit der Dreizahl an Pfeilen Pest, Hunger und Krieg über die sündige Menschheit bringt, klingt bereits im Alten Testament (Ps 7,13f., Hab 3,5–9) an und wird bei Thomas von Aquin weiter ausgeführt[18]. Die Vorstellung von der

16 Aign 1961, S. 85, nennt Sebald Pfinzing d.Ä. († 1431), Paulus und Erhard Haller († 1474 bzw. 1457) sowie Martin Haid († 1463), wobei Erhard Haller auch als Grabesritter nachgewiesen ist (vgl. ebenda S. 89).
17 Ebenda S. 90f.



Fig. 264. Muttergottes mit Kind im Strahlenkranz (Detail). Nürnberg, St. Egidien, Tetzel-Kapelle, Chor I, 2b. Nürnberg, um 1507/08 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä.).

Strafe Gottes ist verbunden mit der Fürsprache von Gottessohn und Gottesmutter, durch deren Barmherzigkeit und den Kreuzestod Christi Schutz und Erlösung gewährt werden. Die Komposition zeigt alle drei Hauptakteure in Halbfigur: in der Spitze Gottvater mit drei Pfeilen auf dem gespannten Bogen, begleitet von der Taube des Heiligen Geistes; Maria entblößt ihre Brust als Zeichen der Barmherzigkeit und Fürbitte für die Sünder, und Christus, mit dem Lendentuch bekleidet, weist auf seine Wunden. Darunter, in der unteren Feldhälfte, liegen ausgestreckt von der Strafe Gottes getroffene Menschen am Boden. Die Votivscheibe ist als Kombination von Pestbild und Interzession in der Glasmalerei ziemlich einzigartig. Mögliche Anregungen könnte ein Einblattholzschnitt geliefert haben[19].

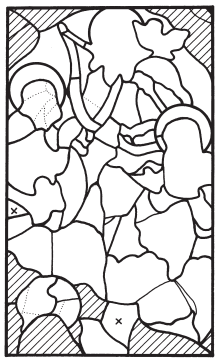


Fig. 265. ES I,2a. M 1:15

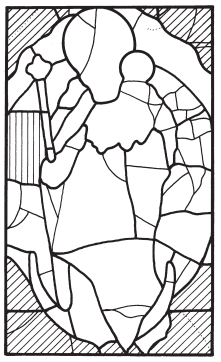


Fig. 266. ES I,2b. M 1:15

Technik: Innenseitig geätzter Rotüberfang zwischen den drei Pfeilen und der Hand Gottes am Bogen.
Stil, Datierung: Die Scheibe dürfte aufgrund ihrer technischen Ausführung mit lockeren Konturen und sparsamer Binnenzeichnung gegen 1510/15 entstanden sein und besitzt in dieser Hinsicht im Markgrafenfenster in St. Sebald ihr nächstverwandtes Vergleichsbeispiel. Wie dieses geht auch das Pestbild mutmaßlich auf einen Entwurf Hans von Kulmbachs zurück. Bereits KNAPPE hatte die Nähe zu den Kulmbach-Zeichnungen WK. 37, 71 und 150 hervorgehoben, von denen besonders die erste, der Gottvater der Bremer Kunsthalle, die Zuweisung stützen kann[20].
Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä.

CVMA S 02/2010 Digital

2b STRAHLENKRANZMADONNA

Fig. 264, 266, Abb. 215

H. 68,5 cm, B. 40 cm.
Erhaltung: Im Kern der Darstellung weitgehend originale Glassubstanz. Lediglich die unbemalten Zwickelformen in allen vier Ecken und kleinere Reparaturen im Strahlenkranz sind moderne Zutat. Malschichtverluste und Abrieb betreffen insbesondere den Halbton im tiefblauen Mantel Marias und in den weißen Gläsern. Bleinetz im Kern alt.
Ikonographie: Die Standfigur der Gottesmutter Maria mit Kind, in Anlehnung an das apokalyptische Weib in der Strahlenglorie dargestellt und den Mond unter den Füßen, zählt zu den beliebtesten Bildmotiven in der Nürnberger Glasmalerei der Dürerzeit und wurde über längere Zeit hinweg auch auf der Grundlage ein und derselben wenigen Entwürfe wiederholt ausgeführt. So bildet die vorliegende Fassung die früheste erhaltene einer Serie, von der noch zwei weitere Ausführungen bekannt sind: jene um 1513 in St. Jakob (Chor I, 5c) und eine dritte um 1516–1518 entstandene Fassung in der Frauenkirche (Chor I, 8b)[21].
Ornament: Im Hintergrund der überregional verbreitete Straßburger Damast B (Muster X,71).
Technik, Stil, Datierung: Entgegen der früher vertretenen Datierung um 1502, in zeitlichem Anschluss an das Bamberger Fenster in St. Sebald, scheint der routinierte Einsatz paralleler Strichlagen in der Binnenzeichnung aus heutiger Sicht bereits eine fortgeschrittene Vertrautheit des verantwortlichen Glasmalers mit den zeitgemäßen graphischen Mitteln anzuzeigen, die sich eher mit Werken der Zeit um 1507/08 – etwa aus dem Fensterzyklus des ehemaligen Karmeliterkreuzgangs – verbinden lässt[22]. Die lappige Faltenschüssel unter dem angewinkelten Arm Marias und die große, glatt herabfallende Mantelfläche darunter lassen an Entwürfe Kulmbachs in der Art des kleinen Dresdner Madonnenblatts (WK. 151) denken, während der Kopf des Jesusknaben eher den eigentümlichen Typenschatz Hans Schäufeleins vertritt.
Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä.

CVMA T 7384

18 Vgl. BEISSEL 1909, S. 358–363.
19 Ebenda, Abb. 156; vgl. T.I.B. 163, S. 25.
20 KNAPPE 1961, S. 81 mit Anm. 354.
21 Vgl. SCHOLZ 1991, S. 225f. mit Abb. 326–328. Auf die Benutzung derselben Vorlage in allen drei Fällen hatte schon FRENZEL 1961, S. 44, aufmerksam gemacht.
22 Zu den heute in Großgründlach, Wöhrd und Henfenfeld befindlichen Restscheiben aus dem Nürnberger Karmeliterkloster s. SCHOLZ 2002, I, S. 166–179, 206–212, 312–328, und II, S. 539–552.

CHORFENSTER nord II

Fig. 267f., Abb. 210f.

2a WAPPEN TETZEL Fig. 267, Abb. 210
H. 68,5 (70) cm, B. 42 cm.
Erhaltung: Durch alte bemalte Flickstücke aus anderem Kontext und zahlreiche Sprungbleie in der Lesbarkeit massiv beeinträchtigt. Bemalung vielfach verloren oder stark reduziert. Bleinetz modern.
Ikonographie, Komposition: Das Wappen des ratsfähigen Nürnberger Geschlechts der Tetzel (steigende silberne Katze in Rot) mit Helmzier (silbergrauer Stechhelm, rot-silberne Helmdecken, Kleinod: silberner Katzenrumpf über rot-silbernem Wulst) neigt sich in heraldischer Courtoisie nach links; das ehemals zugehörige Frauenwappen ist verloren.
Farbigkeit, Ornament: Wappen s. Ikonographie. Der blaue Damastgrund zeigt ein ungebräuchliches Ornament. Weiße Rahmenarchitektur.
Technik, Stil, Datierung: Trotz des ruinösen Zustands der Scheibe steht die Zuweisung an eine Nürnberger Werkstatt und eine Entstehungszeit um 1500 außer Zweifel.
CVMA R 683 (T), S 02/2010 Digital

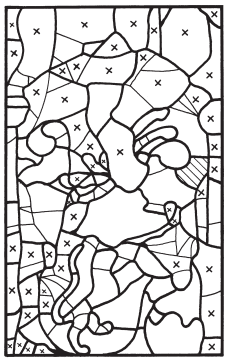


Fig. 267. ES n II, 2a.
M 1:15

2b WAPPEN TETZEL MIT BEISCHILD VON AMMERTHAL Fig. 268, Abb. 211
H. 68,5 cm, B. 42 cm.
Erhaltung: Verglichen mit dem beklagenswerten Zustand der benachbarten Scheibe ist das zweite Tetzelwappen mit dem von Schwarz und Silber dreifach gespaltenen Beischild vergleichsweise gut lesbar. Ergänzungen betreffen im Wesentlichen den architektonischen Rahmen, der überdies am oberen Rand beschnitten scheint.
Ikonographie, Komposition: Das Wappen der Tetzel mit Beischild von Ammerthal (von Schwarz und Silber dreimal gespalten) repräsentiert den langjährigen Ratsherrn, Bürgermeister und Montanunternehmer Jobst III. Tetzel († 1399), der mit Klara von Ammerthal verheiratet war[23]. Der Typus des in der Bildebene von einem Baldachin gerahmten, perspektivisch gefliesten schmalen Bühnenraumes, in dem das Wappen mit Helmzier vor einer Mauerzunge mit seitlichen Fensteröffnungen steht, findet sich bereits Mitte der 1490er Jahre in den Chorfenstern der Haller in der Pfarrkirche zu Kalchreuth vorgebildet und überdies im zeitgleichen Schmidtmayer-Fenster wiederholt[24].
Farbigkeit, Ornament: Wappen wie 2a; graublauer Kübelhelm. Flaschengrüner Fliesenboden, rosa Mauer, blauer Grund; gelbe Kapitelle; Bogen aus weißen und gelben Gläsern geflickt.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, 1. Jahrzehnt des 16. Jh. (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä.).
CVMA R 683 (T), S 02/2010 Digital

Fig. 268. ES n II, 2b.
M 1:15

CHORFENSTER süd II

2a WAPPEN TETZEL
H. ca. 25 cm, B. ca. 25 cm.
Erhaltung: Umgebung und Teile des Schilds erneuert. Bemalung weitgehend abgewittert. Bleinetz modern.
Ikonographie: Wappen des ratsfähigen Nürnberger Geschlechts der Tetzel: steigende silberne Katze in Rot.
Farbigkeit: Rotes Wappenschild vor blauem Hintergrund.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, 1. Hälfte 15. Jh.
CVMA KB Dia

2b WAPPEN TETZEL
H. ca. 25 cm, B. ca. 25 cm.
Erhaltung: Ruinös; durch Sprungbleie und zahlreiche alte Flickstücke besonders im roten Schild entstellt. Die Bemalung ist bis auf die Musterung des roten Schildes verloren. Bleinetz modern.
Ikonographie: Wie 2a.
Farbigkeit, Ornament: Im roten Schild abwechselnd Rankenmuster und scharierte Flächen unterschiedlicher Herkunft. Kleine blaue Zwickel umschließen das Wappen zur Rechteckform.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, um 1500.
CVMA KB Dia

[23] Vgl. Fleischmann 2008, II, S. 974f. – Der Beischild gleicht dem des heraldisch linken Beischilds in einem der Holzschuher-Wappen aus dem Langhausfenster nord XI in St. Sebald, das sich auf die erste Gemahlin von Karl I. Holzschuher Felicitas von Ammerthal bezieht (vgl. S. 275 mit Anm. 722).
[24] Scholz 2002, I, S. 258, Fig. 149.



Fig. 269. Blick durch die Euchariuskapelle in die Tetzelkapelle. Stich von J. Poppel, 1844, nach Zeichnung von G. C. Wilder. Museen der Stadt Nürnberg, Graphische Sammlung.

ANHANG: VERLORENE GLASMALEREIEN DER TETZEL-KAPELLE

Das Geschlechterbuch Konrads IV. Haller von 1526 überliefert folgende, heute verlorene Haller-Stiftungen in der Tetzel-Kapelle:
Item mer haben dergleichen das gemain geschlecht der Haller in solchem gotshaws zu Sanns Egidien hinter der Tetzel capellen ein halb gros vennster got zu lob machen lassen darinnen stehen auch zwen gemain Haller schilt sampt dem helm, das ander halbtheil des vennsters haben die Tetzel lassen machen wie dan auch ir wappen darin stet.[25]

An konkreten Verbindungen der beiden Familien, auf die sich die gemeinsame Fensterstiftung beziehen könnte, sind zu nennen: Margarete Haller und Gabriel Tetzel († 1440), ∞ 1426 (Biedermann 1748, Tab. 98.A); Agnes Haller († 1419) und Jobst IV. Tetzel († 1406), ∞ 1392 (Biedermann 1748, Tab. 100); Clara Haller (1427–1464) und Hans Tetzel († 1449), ∞ 1417 (Biedermann 1748, Tab. 105); Beatrix Haller († 1463) und Stephan Tetzel, ∞ 1442 (Biedermann 1748, Tab. 110)[26].

[25] Archiv der Frhr. Haller v. Hallerstein, Schloss Großgründlach, CCH-I, fol. 26ov. Für die Transkription habe ich Frhr. Bertold von Haller sehr herzlich zu danken.
[26] Vgl. Fleischmann 2008, II, S. 975–977.

ANHANG: ABGEWANDERTE UND VERLORENE GLASMALEREIEN

1. DIE VERLORENEN GLASMALEREIEN DER KIRCHE



Fig. 270. Ehemaliges Koler-Fenster (Chor I) in St. Egidien. Aquarell im Koler'schen Geschlechts Stammbuch (StadtAN, Familienarchiv Koler, E 1/823, Nr. 1, alt, 2° Cod. Man 121, Ausschnitt).

A. KOLER-FENSTER

Bibliographie: Pilz 1972, S. 102 (beschreibt die verlorenen Darstellungen des Chorachsenfensters nach der Abzeichnung im Koler'schen Geschlechts Stammbuch).

Ikonographie: Das im Brand von 1696 untergegangene Fenster ist im Koler'schen Geschlechts Stammbuch von 1596–1688 in einer farbigen Nachzeichnung überliefert (Fig. 270)[27]. Der Zustand des 17. Jahrhunderts zeigt ein dreibahniges gotisches Maßwerkfenster mit sechs Zeilen: 1a und c: zwei Koler-Stammwappen; Zeile 2 ist leer; 3a und c: zwei runde Allianzwappen Koler/Fürer bzw. Koler/Harsdörffer mit Lorbeerkränzen eingefasst; Zeile 4 ist wieder leer; 5a–c: Allianzwappen Koler/Rieter, Allianzwappen Koler/Pirckheimer/Erckel, Wappen Koler; Zeile 6 zeigt mittig die Marienkrönung zwischen zwei Koler-Wappen mit Stechhelm, in 6a: mit Inschrift *Hanns Koller 1521*. In der Maßwerkspitze ein weiteres Koler-Wappen mit Helmzier in ein Oval eingepasst.

B. KETZEL-FENSTER

Bibliographie: Georg Andreas Will, Der Nürnbergischen Münz-Belustigungen 4. Theil, in welchem so seltne, als merkwürdige Schau- und Geld-Münzen sauber in Kupfer gestochen, beschrieben und aus der Geschichte erläutert worden [...], Altdorf 1767, S. 183–186 (eingehende Beschreibung des beim Brand 1696 zugrunde gegangenen Ketzel-Fensters); Aign 1961, S. 72–74 (resümiert Will; vermutet als Fensterstifter Wolf Ketzel); Pilz 1972, S. 100–102 (folgt Aign); Scholz 1991, S. 127f., 242f. (behandelt die Entwürfe zum Ketzel-Fenster im Kontext einer ähnlichen Komposition für Saint-Nicolas-de-Port).

Ikonographie, Farbigkeit: Folgt man der posthumen Beschreibung des 1696 verbrannten Fensters in Wills »Münz-Belustigungen«, dann können wir mit Sicherheit eine auf zwei Zeilen und vier Bahnen ausgedehnte Komposition rekonstruieren. In deren unterem Register waren die vier lateinischen Kirchenväter, Gregor, Augus-

27 *Des Kolerischen Geschlechts Stammbuch* (StadtAN, Familienarchiv Koler, E 1/823, Nr. 1, alt 2° Cod. Man 121).
28 StadtBN, zu Nor. H 177.

tinus, Ambrosius und Hieronymus, zu sehen, sitzend und jeweils begleitet von einem knienden Ketzel-Grabesritter. Im zweiten Register darüber sah man über alle vier Bahnen die Anbetung der Könige, wiederum auf jeder Scheibe mit dem Bild eines Jerusalemfahrers aus der Stifterfamilie. Anlass der Stiftung war demnach, ein Gedächtnis für alle acht Grabesritter der Familie sichtbar aufzurichten. Die im Folgenden wörtlich mitgeteilte Beschreibung der acht Felder bei Will folgt einer Handschrift des 17. Jahrhunderts in der Nürnberger Stadtbibliothek[28]:

[S. 184] »1. Ich Heinrich Ketzel zug zum H. Grab und auf St. Catharinä Berg A. 1389. – Bey diesem sitzt St. Gregorius Papa in dreyfacher Krone und rothem Meßgewande, mit einem weißen Unterrock, studirend in Büchern und sitzend in einem gelben Stuhl. Vor ihm kniet der Ketzel in Harnisch. Hinter ihm sieht man das Wappen«.

»2. Ich Georg Ketzel zug zum H. Grab mit Markgraf Friedrich, Churfürsten aus der Mark A. 1453. – Bey diesem sitzt St. Augustin in bischöflichem Habit, mit einem weißen Hut und grünen Meßgewande, innen weiß, studieret. Neben ihm sind Bücher. Unten sieht man das Kind, das mit dem Löffel Wasser schöpfet. Der Ketzel kniet im Harnisch, weißer Haarhaube und Schurz, und bethend mit den Händen. Hinter ihm ist das Wappen«.

»3. Ich Ulrich Ketzel fuhr auf dem Wasser aus den Niederlanden zum H. Grab A. 1462. – Bey diesem sitzt Bischof Ambrosius, in weißem bischöflichen Huth, blauen Meßgewande und weißem Unterrocke, meditirt. Neben ihm sind Bücher. Der Ketzel kniet in ganzem Harnisch, mit bloßem Haupte und dem ganzen Wappen«.

»4. Ich Martin Ketzel zug zwier zum H. Grab, mit Herzog Ott von Bayern A. 1468. und mit Herzog Albrecht von Sachsen A. 1472. – Bey ihm sitzt St. Hieronymus mit bloßem Haupte, rothem Cardinal-Rocke, darunter ein weißes Gewand, auf seinem Pult ein Crucifix, unten und neben ihm liegt ein Löwe. St. Hieronymus schreibt in einem Buche. Neben ihm kniet der Ketzel als Ritter, hinter ihm das Wappen habend«.

»5. Ich Wolf Ketzel zug zum H. Grab mit Herzog Friedrich von Sachsen, Churfürst, und Herzog Christoph von Bayern A. 1493. – Dabey ist Maria und das Kindlein Jesus auf der Schoos sitzend. Joseph steht mit bloßem Haupte da. Stellt übrigens eine Landschaft vor, darauf Hirten der Schaafe hüten. Vor dem Marienbilde kniet der Ketzel in kurzem Harnisch mit ganz gelbem Kleide, breiter schlapper und gelber Haarhaube. Ueber der Achsel hält er seinen Fahnen, mit roth und weißen Strichen [verweist auf seine Rolle als Fähnrich der Nürnberger im Schweizerkrieg], darinnen ein ganzes stehendes Marienbild weiß gemalet. Hinten observiret man das Ketzlische Wappen«.

»6. Ich Georg Ketzel zug zum H. Grab mit Herzog Heinrich von Sachsen A. 1498. [S. 185] Hiebey kniet der erste unter denen 3. H. Königen oder Weisen aus Morgenland, Melchior mit Namen, in einem rothen scharlachenen Gewand, alten langen Bart und entblößten Leib. Hinter ihm kniet der Ketzel in ganzem Harnisch, wieder hinter sich sein Wappen habend, in einer Landschaft. Der König Melchior hält ein viereckigtes gelbes Trühlein mit Gold gefüllt«.

»7. Ich Sebald Ketzel zug zum H. Grab mit Herzog Heinrich von Sachsen A. 1498. – Bey diesem stehet der zweite König oder Weise aus Morgenland, Baltasar, mit einem rothen Mantel und weißem Leibrock, güldene Ketten um den Hals und grüne Hosen anhabend, hält mit der einen Hand ein zierlich güldenes Becherlein, und mit der andern ziehet er seinen weißen Hut ab. Unten vor ihm siehet man einen weißen zottichten Löwen. Hinter ihm kniet der Ketzel; dabey ist sein ganzes Wappen zu sehen«.

»8. Ich Michael Ketzel zug zum H. Grab mit Graf Hermann von Henneberg A. 1498 [!][29]. – Auf gleiche Weise stehet der dritte König Caspar mit einem schwarzen Mohrengesicht, ein Ringlein im Ohr habend, trägt ein krummes Horn, welches weiß und mit güldener Zierrath eingefaßt ist; ist übrigens gekleidet mit einem weißen Mantel, so mit schmalen schwarzen Börtlein hie und da verbremet ist, und einem dunkel blauem Unterrock, auf dem Kopf mit einer weißen Schleppe bedeckt, darauf eine weiße Feder. Hinter ihm kniet der Ketzel in ganzem Küraß, gelber Haube und dergleichen Schurz. Hinter selbigem sieht man sein Wappen und eine Landschaft«.

Eine sehr präzise Vorstellung von der Aufreihung der knienden Ketzel-Grabesritter – freilich ohne die bei Will beschriebenen Heiligen – gibt zum einen die zeitnah zum Ketzel-Fenster gegen 1509–1520 entstandene Ketzel-Pilgertafel im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg (Fig. 271), zum andern eine Pinselzeichnung auf der Rückseite der Jakob Elsner zugeschriebenen Gothaer Pilgertafel, deren Hauptansicht der Pilgerfahrt Friedrichs des Weisen im Jahr 1493 gewidmet ist[30]. Des Weiteren erwähnt Will eine Reihe von acht Kupferstichen mit den Bildnissen der acht Ritter[31].

29 Tatsächlich datiert die Jerusalemfahrt Michaels erst ins Jahr 1503. Vielleicht lag hier eine missverstandene Ergänzung vor.

30 Stadler 1936, S. 123, Nr. 93, gibt diesen Hinweis; vgl. Aign 1961, S. 69, Abb. 5.

31 Will 1767, S. 185. Eine im Wortlaut identische Beschreibung des Fensters, die Will vermutlich sogar als Quelle diente, überliefert ein handschriftliches Einzelblatt des 17. Jahrhunderts in der Nürnberger Stadtbibliothek (zu Nor. H. 177).



Fig. 271. Ketzel-Pilgertafel. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm 581. Nürnberg, um 1595.

Stil, Datierung: Als Termnius post quem für die Fensterstiftung wird man mit Theodor Aign das Jahr 1503 der Pilgerfahrt des im Pestjahr 1505 verstorbenen letzten Grabesritters der Familie, Michael Ketzel, annehmen dürfen. Stifter des Fensters war vermutlich dessen jüngerer Bruder Wolf Ketzel (1472–1544), dessen Stifterbild auch den prominentesten Platz zu Füßen der Gottesmutter erhalten hatte. Er war der einzige der Familie, der durch seine zweite Heirat mit Barbara Tetzel im Jahr 1503 Verbindungen zum altehrwürdigen und angesehenen Nürnberger Patriziergeschlecht der Tetzel geknüpft hatte, die ihr »Gedächtnis« in St. Egidien besaßen und dort sogar über eine eigene Kapelle als Grablege verfügten[32]. Wolfs besondere Verbundenheit mit dem Egidienkloster lässt sich vielleicht auch daran ermessen, dass er 1514, um drei verhängten Turmstrafen zu entgehen, für mehrere Monate dorthin ins Asyl geflüchtet war[33]. Freilich war seine persönliche Situation zu diesem Zeitpunkt – und späterhin noch viel mehr – in Nürnberg derart prekär, dass wir die Stiftung, sollte sie denn tatsächlich von ihm getätigt worden sein, nur in die Jahre davor setzen können.
Einen weiteren Anhaltspunkt zur zeitlichen Eingrenzung der Stiftung bieten die in Teilen erhaltenen Entwürfe Hans von Kulmbachs, die zumeist in die Jahre 1510–1515 datiert wurden[34]. Die Bestimmung von insgesamt fünf Entwürfen Kulmbachs in München, Frankfurt, London und Dresden (WK. 69–73) als Vorzeichnungen zum Ketzel-Fenster ist allerdings wenig überzeugend, da nur die Zeichnung des Mohrenkönigs in München den mit Wills Beschreibung übereinstimmenden knienden Stifter mit Wappen Ketzel und den Emblemen des Ordens von Zypern, des Hl. Grabes von Jerusalem und des Kannenordens tatsächlich aufweist[35]. Die erheblichen Abweichungen des Münchner Blattes in den Maßen und der Zeichenweise sowie das Fehlen jeglicher Hinweise auf das Geschlecht der Ketzel auf den anderen Blättern nähren eher die Zweifel an deren Zugehörigkeit, die erstmals Franz Stadler angenommen hatte[36]. Doch selbst der Münchner Riss weicht in markanten Punkten von der Beschreibung des ausgeführten Fensters ab: So trug der Mohrenkönig keinen Kelch wie im Entwurf vorgesehen, sondern »ein krummes Horn«, außerdem einen güldenen Ring im Ohr. Beide Motive finden sich indessen auf einem etwa zeitgleich ausgeführten Nürnberger Importfenster, das um 1509 sicher nach verlorenen Entwürfen Hans von Kulmbachs in der Werkstatt Veit Hirsvogels d.Ä. für die lothringische Stadtkirche Saint-Nicolas-de-Port ausgeführt worden war[37]. Auch dort ist die Anbetung der Könige auf



Fig. 272. Maria mit Kind und Hl. Joseph einer Anbetung der Könige. Entwurf zum Ketzel-Fenster(?). Frankfurt/M., Städel Museum. Inv. Nr. 15683. Hans von Kulmbach, um 1508 (WK. 69).



Fig. 273. König der Anbetung und Stifterfigur Michael Ketzel. Entwurf zum Ketzel-Fenster. München, Staatliche Graphische Sammlung. Inv. Nr. 41 Z. Hans von Kulmbach, um 1508 (WK. 70).

vier Felder ausgedehnt, jedoch kommt der Zug der Könige von links heran. Vergleicht man das Fenster mit den vorgenannten Entwürfen und schließlich mit der detaillierten Beschreibung von Will, dann scheint es fast, als wären hier mehrere Entwurfsserien in der Glasmalerwerkstatt kombiniert bzw. schon vorhandene Kartons in Teilen nochmals für das Ketzel-Fenster verwendet worden.

C. DIE FENSTERSTIFTUNGEN DER HALLER

Das Geschlechterbuch Konrads IV. Haller von 1526 überliefert folgende verlorene Haller-Stiftungen in der Kirche[38]:
1. *Item mer das gemain Haller geschlecht haben ein groß halb venster zu Sannd Egidien ob S. Niclaus altar got zu lob vor vil jaren lassen machen, darin stehen vir gemain Haller wappen mit schilt vnd mit helm vnndter welchen zweyen*

32 Zu Wolf Ketzel vgl. Aign 1961, S. 37–46. Barbara Tetzel starb nach nur einjähriger Ehe bereits im Juli des Pestjahres 1505. Die Auseinandersetzungen, die Wolf Ketzel um das Erbe der gemeinsamen Tochter Barbara – Dorf und Schloss Gräfenberg – mit seinen Schwägern und Schwägerinnen führte, zogen sich bald endlos bis zum Tode Wolfs hin.

33 Aign 1961, S. 45. Es gab in Nürnberg von alters her drei Stätten, die Asyl gewähren konnten: die Burgfreiung, das Deutschordenskloster und das Benediktinerschottenkloster St. Egidien, von denen zumindest die beiden letzten noch zu Beginn des 16. Jahrhunderts Asylrecht besaßen.

34 Röttinger 1927, S. 13f.; Stadler 1936, S. 30f., Nr. 93a–e; Winkler 1942, S. 75–77, Nr. 69–73; Peter Halm, Deutsche Zeichnungen 1400–1900, München 1956, Nr. 91; Pilz 1972, S. 100–102; Butts 1985, S. 121, 301; Scholz 1991, S. 131; John Rowlands, in: Rowlands/Bartrum 1993, S. 193f.; Stephanie Buck, in Kat. Ausst. Frankfurt 2003, S. 117–119, Nr. 35.

35 München, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 8930.

36 Stadler 1936, S. 30f. – Zweifel an der Zusammengehörigkeit der Entwürfe äußert Aign 1961, S. 73; vgl. ebenso Scholz 1991, Anm. 272. Vgl. auch Bayern. Kunst und Kultur, Stadtmuseum München, München 1972, Nr. 380: »Michael Ketzel mit Beischild Marstaller«.

37 Hérold 1993, S. 46–49, 178–180, Planche XXVIIf.; vgl. auch Scholz 1991, S. 127–130, Abb. 172.

38 Transkription Frhr. Bertold von Haller.

39 Biedermann 1748, Tab. 105 und 616.

ritter helmen gemacht sein, das ander halbteil des vennsters jaben das geschlecht die Grallandt [Groland] *mit den Hallern lassen machen wie dan darpei ire wappenn auch stehen.*

(Archiv der Frhr. Haller v. Hallerstein, Schloss Großgründlach, CCH-I, fol. 260r/v)

2. *Item mer haben in gemelter kirchen im chor zu S. Egidien got zu lob, cristan Haller, der ein Kretzin* [geb. Kratz] *zu einem eeweib gehabt hat desgleichenn der alt Wilhelm Haller der ein Grolantin gehabt hat, vnnd der Jorg Haller der elter, der ein Ortliebin zu einem weib gehabt, ein herlich gross vennster lassen machen do ir wappen mit schilt vnd helm vnd irer angezeigter wappen auch darinnen stehen.*

(Archiv der Frhr. Haller v. Hallerstein, Schloss Großgründlach, CCH-I, fol. 260v)

Obwohl wir den Standort des Nikolausaltars nicht kennen, dürfte sich das zuerst genannte Fenster als Gemeinschaftsstiftung der Haller und Groland im Kirchenschiff befunden haben. Die Bemerkung zum Zeitpunkt der Stiftung *vor vil jaren* wird man auf die Renovierungsmaßnahmen in der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts beziehen dürfen. Familiäre Verbindungen zwischen den beiden Geschlechtern sind in der fraglichen Zeit mit Wilhelm Haller († 1431) und Clara Groland († 1430) gegeben; die Ehe wurde 1422 gestiftet[39].
Die erwähnte gemeinsame Stiftung der Brüder Christian I. († 1445), Wilhelm († 1431) und Georg III. († 1450) im Chor zählte zur Erstausstattung des neuen, 1429–1433 vollendeten gotischen Erweiterungsbaues. Über das Bildprogramm dieses *herlich gros vennster* schweigen die Quellen, doch mit Sicherheit war das dreibahnige Chorfenster, ebenso wie das rund 50 Jahre ältere im Chor der Sebalduskirche, vollständig farbig verglast.

D. WEITERE FENSTERSTIFTUNGEN NÜRNBERGER GESCHLECHTER

Eine Sammelhandschrift des 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek Nürnberg (2° Will VII 1427 b) enthält ein Verzeichnis von Wappenscheiben bzw. Fenstern folgender Geschlechter in den Chorfenstern:
Die Kirchen-Fenster bey St. Egydien-Baus.
In St. Egidien Kirchen sind dieße schadthaften Fenster darinnen deren hoch Edel. Geschlechte Ihre Wappen. Im Chor, der H. Kohler, der H. ImHoff, der H. Haller, der H. Tezel, der H. Paumgartner und Heyden, der H. Geüder und Zingel, die drey Landauerische Fenster. Hinter der Cantzel, der H. Haller und Groland, der H. Pfinzing, der H. Tucher, der H. Rietern, der H. Tetzel, der H. Führer, der H. Haßdörffer, der H. Kreß. In der Tetzel Kapell 8 Fenster.

2. DIE VERLORENEN GLASMALEREIEN DES KREUZGANGS

A. DER BENEDIKTZYKLUS

Bibliographie: Bernhard Hausmann, Albrecht Dürers Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte und Zeichnungen unter besonderer Berücksichtigung der dazu verwandten Papiere und deren Wasserzeichen, Hannover 1861, S. 94f. (vermutet Vorzeichnung Dürers für den Holzschnitt); Rudolph Weigel, Die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen. Beschreibendes Verzeichnis der in Kupfer gestochenen, lithographierten und photographierten Facsimiles von Originalzeichnungen großer Meister, Leipzig 1865, S. 194, Nr. 44 (Dürer); Thausing 1876, S. 206, Anm. 2 (gibt die Entwürfe einem älteren Meister); Franz Wickhoff, Rez. von Charles Ephrussi, Albert Dürer et ses dessins, Paris 1882, in: Zs. für bildende Kunst 17, 1882, S. 216–220, hier S. 217 (Zuschreibung an Hans Baldung Grien); Thausing ²1884, I, S. 277 (Zuschreibung an den Meister der *Revelationes Sanctae Brigittae*); Wilhelm Schmidt, Zur Kenntnis des Hans Schäufelein, in: Rep. f. Kunstwiss. 16, 1893, S. 306 (Zuschreibung an Hans Schäufelein); Josef Schönbrunner/Josef Meder, Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen, 12 Bde., Wien 1896–1908, V, 1901, Nr. 551, 575 (oberdeutsche Schule, unbekannter Meister); Campbell Dodgson, Catalogue of early German and Flemish Woodcuts preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, I, London 1903, S. 502 (Zuschreibung an Wolf Traut, wahrscheinlich vor 1510); Franz Bock, Die Werke des Matthias Grünewald, München 1904, S. 208–213, Anm. 60 (Zuschreibung an einen Nürnberger Anonymus, der sich sowohl von Dürer als auch von Matthias Grünewald beeinflusst zeige); Werner Weisbach, Der junge Dürer, Leipzig 1906, S. 79 (folgt Thausing); Friedrich Dornhöffer, Rez. von Weisbach 1906, in: Kunstgeschichtliche Anzeigen 3, 1906, S. 87f. (folgt Weisbach); Arpad Weixlgärtner, in: Graphische Mitteilungen 1906, S. 66 (folgt Weisbach); Christian Rauch, Die Trauts, Straßburg 1907, S. 21f., Anm. 3 (bemerkt erstmals enge Zusammenhänge mit den Holzschnitten zu zwei Nürnberger Andachtsbüchern und vertritt eine Zuschreibung der Benediktszeichnungen an Hans von Kulmbach); Heinrich Röttinger, Hans Wechtlin, in: Jb. der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 27, 1907, S. 1–54, hier S. 8 (Zuschreibung an Hans Wechtlin); Daniel Burckhardt, Dürer und der Meister der Bergmannschen Offizin, in: Jb. der Preußischen Kunstsammlungen 28, 1907, S. 168–180, hier S. 178 (betrachtet die Benediktzeichnungen als reifste Leistung eines anonymen Künstlers, der als weniger begabter Mitarbeiter Dürers an den Basler Illustrationen des Terenz beteiligt war und dem auch die Holzschnitte der *Revelationes Sanctae Brigittae* zugeschrieben werden müssten); Campbell Dodgson, in: Dürer Society 10, 1908, S. 17–20, Nr. XXXI–XLI (Brigittenmeister=Benediktmeister); Dodgson 1909, S. 3f. (weist die in der Forschung diskutierten Zuschreibungen an Schäufelein, Traut, Grünewald und Wechtlin zurück und empfiehlt, den Anonymus mit Notnamen »Meister der St.-Benedikt-Legende« zu benennen); Arpad Weixlgärtner, in: Graphische Mitteilungen 1910, S. 63f., 65 (Anonymus unter Dürers Einfluss); Campbell Dodgson, in: Vasari society 1910/11, S. 28 (wie 1909); Franz Stadler, Michael Wolgemut und der Nürnberger Holzschnitt im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts, Straßburg 1913, S. 214, 244 (Zuschreibung an den »Meister der Bergmannschen Offizin«); Max Lossnitzer, in: Monatshefte für Kunstwiss. 7, 1914, S. 73 (Benediktmeister, tätig in der Werkstatt Dürers); Gustav Pauli, in: Rep. f. Kunstwiss. 37, 1915, S. 337f. (Dürer); Max J. Friedländer, Dürer und sein Doppelgänger, in: Kunstchronik NF 29, 1918, S. 337f. (Dürer); Campbell Dodgson, Another Drawing of the Life of S. Benedict, in: Burlington Magazine 32, 1918, S. 46–51 (schließt sich vorsichtig der Ansicht von Friedländer und Pauli an und mutmaßt, dass wenn der Rauch der Auseinandersetzungen über die Identität des »Benediktmeisters« abgezogen sei, der gesuchte Meistername »Dürer« lauten wird); Max J. Friedländer, in: Albrecht Dürer, der Kupferstecher und Holzschnittzeichner, Berlin 1919, S. 138 (Dürer); Arpad Weixlgärtner, Bemerkungen zu den umstrittenen Jugendarbeiten Albrecht Dürers, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 43, 1920, S. 33–52, bes. S. 49 (Benediktmeister=Brigittenmeister); Elfried Bock, Ergänzungen zu Dürers Jugendwerk, in: Jb. der Preußischen Kunstsammlungen 41, 1920, S. 208–213, hier S. 211 (betrachtet die Benediktzeichnungen »sicher als die lahmste aller Dürerfolgen«, bemerkt indessen die qualitativen Unterschiede zwischen den ersten kolorierten Blättern, die frei gezeichnet seien, und den anderen, in denen er Werkstattkopien vermutet); ders., Zeichnungen deutscher Meister im Kupferstichkabinett zu Berlin, Berlin 1921, I, S. 23, Nr. 47 (wie 1920); Martin Weinberger, Nürnberger Malerei. An der Wende zur Renaissance und die Anfänge der Dürerschule, Straßburg 1921, S. 144–157, 180–191 (Kulmbach); Edmund Wilhelm Braun, Hans Baldung und der Benediktmeister, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 2, 1924, S. 1–17 (Baldung); Röttinger 1926, S. 244ff.

(Identifizierung des Benedikt- oder Brigitten-Meisters mit Peter Vischer d.Ä.); Max J. Friedländer, Rez. von Röttinger 1926, in: Jb. für Kunstwiss. 1927, S. 269f. (wendet sich gegen die Doppelgängerthese und resümiert salomonisch: »was in dieser umstrittenen Menge von Monumenten original und von hervorragendem Wert ist, stammt von Dürer, alles Übrige ist Kopie, Nachahmung oder Werkstattgut«); Hildegard Zimmermann, Der Brigitten-Meister – Peter Vischer?, in: Nordisk Tidskrift för bok- och biblioteksväsen 14, 1927, S. 7–16, hier S. 12–16 (unentschieden); Schenk zu Schweinsberg 1927, S. 34–36 (scheidet in der Serie drei eigenhändige Entwürfe Dürers in Wien, Paris und London vom Rest, in dem er Kopien nach ausgeführten Scheiben vermutet); Beets 1927/28, S. 17f. (Erstveröffentlichung des Blattes mit Benedikt und Totila; Zuweisung an Dürer); Friedrich Winkler (Hg.), Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen, VI, Berlin 1927, Nr. 689–697 (Überblick zum Stand der Forschung; behandelt sämtliche Blätter); Tietze/Tietze-Conrat 1928, S. 365–377 (Umkreis Kulmbachs); Campbell Dodgson/Karl Theodor Parker, Guide to the Woodcuts, Drawings and Engravings of Albrecht Dürer in the Department of Prints and Drawings, London 1928, S. 20f., Nr. 194f. (by Dürer, shortly before 1500); Erich Römer, Die neue Dürer-Literatur, in: Albrecht Dürer – FS der internationalen Dürer-Forschung, Berlin 1928, S. 128 (vermutet Umzeichnungen des Glasmalers nach Entwürfen Dürers); Kat. Ausst. Nürnberg 1928, Nr. 147 (Dürer); Hermann Beenken, Albrecht Dürers sämtliche Holzschnitte, hrsg. von Willy Kurth, in: Rep. f. Kunstwiss. 50, 1929, S. 244–250, hier S. 246f. (Benediktmeister = Zeichner der Basler Holzstöcke des Terenz); Ernst Holzinger, Untersuchungen zur Frage von Dürers Basler Stil, Phil. Diss. München 1927, Rudolstadt 1929, S. 35–49 (betrachtet alle Blätter außer Nr. 2 als Nachzeichnungen und schreibt sie dem neben Dürer an den Quattuor Libri Amorum des Conrad Celtis tätigen Reisser zu, der zuvor auch Teile der Tarocchi gezeichnet und die Tafeln der Sieben Schmerzen Mariä in Dresden gemalt haben soll); Bock 1929, S. 49, Nr. 151 (bemerkt die enge Verwandtschaft des Erlanger Leonhardkartons zu den Zeichnungen des Benediktzyklus; »sog. Benediktmeister = Dürer?«); Joseph Meder, Rez. von Bock 1929, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1930, S. 82–85, hier S. 83 (bezweifelt die Zuschreibung des Leonhardkartons an den »Benediktmeister«); Flechsig, II, 1931, S. 431 (Zuschreibung an Schäufelein und Datierung um 1505/06); Hans Tietze/Erika Tietze-Conrat, in: Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina, IV: Die Zeichnungen der deutschen Schulen bis zum Beginn des Klassizismus, Wien 1933, Nr. 177 (»sog. Benedikt-Meister«, A. 16. Jh.); Winkler, I, 1936, S. 136–146, Nr. 198–209 (begründet die Zuschreibung der Serie an Dürer mit der Funktion der Zeichnungen als Vorlagen für den Glasmaler; datiert um 1500 und rückt den 1501 datierten Rundscheibenriss mit dem Hl. Benedikt in Washington ans Ende der Folge; nimmt an, dass die Heirat von Friedrich Tetzel mit Ursula Fürer, die er irrtümlich um drei Jahre zu spät 1499 ansetzt, den Anlass für die Fensterstiftung gebildet hätten); Louis Démonts, Musée du Louvre: Inventaire général des dessins des écoles du nord: Écoles allemande et suisse, Paris 1937/38, I, S. 25, Nr. 118 (Schäufelein?); Panofsky [3]1948, II, S. 84f., Nr. 790–800 (hält die Ausführung in der Dürer-Werkstatt für sicher, aber nicht vom Meister selbst; um 1500); Friedrich Winkler, Benedikt-Meister, in: Thieme-Becker, XXXVII, Leipzig 1950, S. 40f. (Forschungsgeschichte mit umfassender Literatur); Theodor Musper, Albrecht Dürer. Der gegenwärtige Stand der Forschung, Stuttgart 1953, S. 25, 92, 332 (erklärt die »qualitative Minderung« gegenüber autonomen Arbeiten Dürers mit der Auftragsgebundenheit der Scheibenrisse); Dubler 1953, S. 59, 77, 114 (vermutet wiederholte Abhängigkeiten der Benediktzeichnungen von den Illustrationen einer Augsburger Handschrift der *Bis bini vita* aus den 1490er Jahren); Winkler 1957, S. 119 (bekräftigt seine wiederholte Zuschreibung an Dürer; die Zeichnungen »erschließen mehrere Stadien der Bemühungen des Künstlers, dem Glasmaler werkgerechte Entwürfe zu liefern«); Lisa Oehler, Das geschleuderte Dürermonogramm, in: Marburger Jb. für Kunstwissenschaft 17, 1959, S. 174f. (Zuschreibung an Hans von Kulmbach); Edmund Schilling, Rez. von Winkler 1957, in: ZfKg 24, 1961, S. 90–92, hier S. 91 (zweifelt an der Entwerferrolle Dürers für alle Blätter der Folge und fragt, ob nicht eine »Schattengestalt, wie in Baldungs Glasmalerwerkstatt« mit tätig gewesen sei); Herwarth Röttgen, in: Kat. Ausst. Nürnberg 1961, S. 221f., Nr. 395f. (folgt Winkler in der Zuschreibung an Dürer); Gottfried Frenzel, in: Kat. Ausst. Nürnberg 1961, S. 222, Nr. 396 (nimmt den Kreuzgang als ursprünglichen Standort der Grisaillescheiben an, mutmaßt indessen, dass die kolorierten Entwürfe ursprünglich für monumentale Glasgemälde – für die Tetzel-Kapelle? – bestimmt gewesen wären); Knappe 1961, S. 60, Anm. 245 (erwähnt die Scheiben des Benediktzyklus als Vertreter der jüngeren Werkstattrichtung der Hirsvogelwerkstatt um 1500); Knappe 1963, S. 13 (Düreratelier, nach 1500); Dieter Kuhrmann, in: Dürer und seine Zeit: Zeichnungen und Aquarelle aus den Sammlungen Bibliotheca Ambrosiana Mailand, Bayerische Staatsbibliothek, Staatliche Graphische Sammlung München, München 1967, S. 20f., Nr. 19 (befindet die Einschätzung Winklers als den »bestmöglichen Vorschlag« und gibt die ganze Folge Dürer, um 1500); Zink 1968, S. 92f., Nr. 69 (Schule Albrecht Dürers, um 1500); Fren-

ZEL 1971, S. 385–388 (korrigiert das Datum der Hochzeit von Friedrich Tetzel mit Ursula Fürer, die seit WINKLER als mutmaßlicher Anlass betrachtet wird, den Benediktzyklus in ein Fenster der Tetzel-Kapelle in St. Egidien zu stiften, in das Jahr 1496; nach Entwürfen Dürers); Wolfgang HÜTT, Albrecht Dürer 1471 bis 1971. Das gesamte graphische Werk, München 1971, I, S. 228–239 (Dürer); Walter KOSCHATZKY/Alice STROBL, Die Dürerzeichnungen der Albertina, Salzburg 1971, S. 162, Nr. 22 (Dürer, um 1500); John ROWLANDS, in: KAT. AUSST. LONDON 1971, S. 12, Nr. 61–63 (begründet die zögerliche Anerkennung von Dürers Autorschaft mit der Funktion der Blätter als Scheibenrisse, im klaren Linienduktus vergleichbar dem Frankfurter Gesamtentwurf für ein Georgsfenster und den Dreipass-Rissen für Sixtus Tucher); PILZ 1972, S. 104–107 (Auflistung der Szenen anhand der Risse und Scheiben; übernimmt Zuschreibung und Datierung um 1500 von WINKLER; vermerkt eine vierte erhaltene Scheibe nach W. 199 – d.h. dem Sensenwunder – in Gotha); STRAUSS 1974, VI, S. 2944–2971 (führt die Scheibenrisse unter den fraglichen Zuschreibungen an Dürer); Fedja ANZELEWSKY, in: ANZELEWSKY/MIELKE 1984, S. 28f. (Dürer); Barbara BUTTS, Albrecht Dürer or Hans von Kulmbach? Two designs for Altarpieces in the Albertina, in: Master Drawings 23/24, 1986, S. 517–526, hier S. 519, 523 (Dürer, c. 1500); John ROWLANDS, in: KAT. AUSST. LONDON 1988, S. 70–72 (Dürer, um 1500); SCHOLZ 1991, S. 41f., 43–47, 50, 70, 134 (sieht im Benediktzyklus für den Kreuzgang des Egidienklosters den eigentlichen Auftakt von Dürers Entwurfstätigkeit für die Glasmalerei; datiert um 1496); Emmanuel STARCKY et al., Dessins de Dürer et de la Renaissance germanique dans la collection publiques parisiennes, Paris 1991, S. 99f., Nr. 96 (Schäufelein); John ROWLANDS, in: ROWLANDS/BARTRUM 1993, I, S. 66, Nr. 142 (wie 1988); Barbara BUTTS, in: KAT. AUSST. LOS ANGELES/SAINT LOUIS 2000, S. 92–105, Nr. 11–17 (bislang ausführlichste Darstellung der Forschungsgeschichte mit uneingeschränkter Zuschreibung aller Blätter an Dürer und Datierung um 1496); Giulia BARTRUM, in: KAT. AUSST. LONDON 2002, S. 142f., Nr. 76 (Dürer, c. 1496); KORENY 2002/03, S. 144–161 (neuerliche Zuschreibung der Risse an Schäufelein und Datierung um 1505, wie erstmals von FLECHSIG 1931 vertreten); Ewald JEUTTER, in: KAT. AUSST. CALLENBERG 2003, Nr. 153 (notiert die Herkunft der jetzt in Nürnberg befindlichen Scheibe aus Schloss Callenberg; spricht außerdem von drei bis 1945 im Schlossmuseum Gotha befindlichen Scheiben des Benediktzyklus nach Entwürfen Dürers); BUTTS 2003, S. 341–358, hier S. 342–346 (Dürer, um 1496); Hartmut SCHOLZ, Der heilige Leonhard, in: KAT. AUSST. NÜRNBERG 2008, S. 124, Nr. 43 (betont die Verwandtschaft des Erlanger Leonhardskartons um 1500 zum Benediktzyklus im Hinblick auf die fragliche Funktion des ersteren als Glasmalervorlage; lässt die Meisterfrage offen); SCHOLZ 2009b, S. 193–226 (publiziert die Beschreibung des Benediktzyklus in den Kreuzgangsfenstern des Egidienklosters aus dem 17. Jh., worin noch 23 Szenen mit Bildunterschriften in Hexametern und die inschriftliche Datierung 1501 für jede einzelne Scheibe überliefert werden; bewertet insbesondere die drei kolorierten Zeichnungen in Wien, Paris und London als eigenhändige Arbeiten Dürers, die eine sukzessive Bildfindung nachvollziehbar machen); SCHOLZ 2010, S. 257–278 (Auszug aus SCHOLZ 2009b, konzentriert sich auf die Mehrfachausführungen des Zyklus: erstmals 1500 im Auftrag der Tetzel für das Refektorium, 1501 im Kreuzgang und 1503 für einen dritten unbekannten Standort im Kloster; zieht den Benediktzyklus aus St. Emmeram in Regensburg von 1502 mit den gleichen Tituli Lochers als mögliche vierte Ausführung derselben Entwürfe mit ein); MESSLING 2011, S. 63–66, Nr. 21 (sieht in den jüngsten Forschungen zum Benediktzyklus 2009 und 2010 die Bestätigung für die Zuschreibung einer verwandten Zeichnung in Dessau an Dürer und deren Datierung um 1500); Hartmut SCHOLZ, in: KAT. AUSST. NÜRNBERG 2012, S. 137–141, 490–495 (Resümee von SCHOLZ 2010); Robert SUCKALE, Klosterreform und Buchkunst. Die Handschriften des Mettener Abtes Peter I., Petersberg 2012, S. 24f. (bringt die Scheibenrisse der Dürer-Werkstatt ohne Kenntnis der jüngeren Forschungsergebnisse immer noch mit vermeintlichen Fenstern der Tetzel-Kapelle in Verbindung; irrt außerdem mit der Behauptung, im Unterschied zu den Bis-bini-Viten wären bei den Glasmalereien keine Verse vorgesehen gewesen; erwähnt die Zuschreibung an Schäufelein); Robert SUCKALE, Rez. von KAT. AUSST. NÜRNBERG 2012, in: Burlington Magazine 154, 2012, S. 597 (verweist nochmals auf die bereits bekannten Bezüge zu den sog. Bis-bini-Viten und kritisiert die eingeführte Benennung einzelner Szenen).

Der einst umfangreiche Kreuzgangszyklus mit Szenen aus dem Leben und Wirken des Ordensvaters Benedikt von Nursia ist bei der Brandkatastrophe von 1696 vollständig zugrunde gegangen. Neben drei bekannten Grisailleschei-ben einer Zweitausführung aus dem Refektorium des Klosters (vgl. S. 370–375) und elf zugehörigen Scheibenrissen (z.T. nur in Umzeichnungen und Kopien), deren Zuschreibung an Albrecht Dürer oder seinen engsten Umkreis nach wie vor als unentschieden betrachtet werden muss, sind es vor allem die schriftlich überlieferten Tituli der Szenen, die uns eine recht konkrete Vorstellung von dem verlorenen Zyklus vermitteln.

Von insgesamt 23 in Hexametern verfassten Bildtituli, die in einem handschriftlichen Faszikel des 17. Jahrhunderts in der Nürnberger Stadtbibliothek überliefert werden, decken sich neun Themen mit den im Bild (d.h. in Entwürfen und Scheiben) belegten Szenen, sodass wir von einer ursprünglich mindestens 26 Scheiben umfassenden Folge ausgehen müssen (vgl. hierzu Rekonstruktion S. 349–360).

Geschichte der Verglasung, zur Frage des ursprünglichen Standorts: Die Lokalisierung des Benediktzyklus in den Kreuzgang des Egidienklosters, die sich noch bis vor kurzem allein auf die Annahme stützte, dass das bescheidene Format von 24 x 18 cm einen nahsichtigen Standort erfordere, ist neuerdings durch eine Schriftquelle des 17. Jahrhunderts bestätigt worden: Eine Loseblattsammlung mit verschiedenen Texten zum Egidienkloster aus der Zeit vor der großen Brandkatastrophe 1696 bringt als Einschub zur Beschreibung des Ketzel-Fensters im südlichen Kirchenschiff den lange Zeit unbeachteten Hinweis auf das Leben des Hl. Benedikt im Kreuzgang. Dort vermerkt der Schreiber über die Darstellung der vier Kirchenväter mit knienden Stifterbildern der Ketzel: *Sind überauß schöne Stückh gewiß AD Invention, wie auch das Leben Benedicti uff solche arth im Creutzgang.* Rückseitig, am Ende der Beschreibung des Ketzel-Fensters, findet sich dann noch einmal die etwas präzisere Angabe desselben Schreibers: *Im Creutzgang unten, in die Fenster eingetheilt S. Benedicti Leben, die Münche braune Kutten, darunter weiße Kutten, in seine Wunderwerckh u. Historien getheilt, unter jeder Histori 2 latheinische vers ao. 1501 gemahlt. Unterschiedliche Wappen neben jeder Histori, darob abzunehmen, wer wes Fenster gestifft. Ao 1615 sein theile wieder gebessert worden von Gabriel Nützel*[40]. Diese zum Teil durch Unterstreichung in ihrer Bedeutung kenntlich gemachte Mitteilung wird durch ein weiteres Blatt im gleichen Konvolut mit der Überlieferung der in Hexametern abgefassten zweizeiligen Bildunterschriften der Szenen in aller nur wünschenswerten Ausführlichkeit bestätigt (Fig. 274):

Fenestris asscripti hi leguntur Hexametri, in ambitu ad St. Ægidi

Presbiter admonitum divina voce beatum
Quæsivit puerum verbis dapibusq(ue) refecit. *1501.*
[Auf des Himmels Befehl sucht ein Priester den heiligen Knaben, stillt seinen Hunger mit Speisen und stärkt ihn mit gütigen Worten.]

Sub cura fratres positi diluta venens, *1501.*
Vina patri probent, vitrum mox rumpitur istud.
Statt den Vater zu achten, kredenzen ihm Mönche aus Arglist Wein mit tödlichem Gift, doch, oh Wunder: Das Glas bricht in Scherben.]

E fundo revocat stagni donsaq(ue) palude
Falcastrum capuloq(ue) suo coniungit ut ante. *1501.*
[Tief im schlammigen Grund des Sees ist die Sichel versunken, aber die Kraft des Gebetes holt sie zurück aus dem Wasser.]

Infectum panem Benedicto mittit iniquus
Praesbiter acceptum corvis deportat antrum. *1501.*
[Tückisch schickt ihm ein Priester vergiftetes Brot, ihn zu töten. Benedikt nimmt's in Empfang, doch ein Rabe trägt es von dannen.]

Cassina Phoeb: Sumulachrum tendit ab arce.
Discerptum sanat iuvenem Sathanamq(ue) con/hercet.
[Auf dem Monte Cassino zerstört er das Standbild des Phoebus, heilt eines Jünglings Wunden, bezwingt die satanischen Mächte.]

Idolum in terra fossum casu miq(ue) culmam
Projectum flam(m)as simitatum surgit et ignem. *1501.*
[Zufällig hat man beim Graben das Bild eines Götzen gefunden, bringt es zur Küche, und dort scheint plötzlich ein Feuer zu wüten.]

Dum regis Totilae Benedictum ludere tentat
Serenis morte perit dicitq(ue) futura Tyrannus. *1501.*
[Als König Totilas Diener versucht, Benedictus zu narren, stirbt er sofort, und es schaut der Tyrann sein künftiges Schicksal.]

Clericus Asessus veneno (Dae)monis astu
Sanatur manibus Benedicti, Iussamq(ue) spernit. *1501.*
[Einen besessenen Priester, den boshaft ein Plagegeist heimsucht, heilen Benedikts Hände, doch bleibt seine Mahnung vergeblich.]

Abscons. meminit vasis puerumq(ue) dolosum
Admonet ut fundat tetram de vase colubram. *1501.*
[Einen treulosen Diener, der diebisch ein Weinfass entwendet, warnt er, dass sich im Fass eine scheußliche Schlange verberge.]

Castigat fratrem de mappis sponte receptis
Deq(ue) situ tractat mappas fraudemq(ue) revelat. *1501.*
[Unbedacht lässt sich ein Bruder mit einigen Tüchern beschenken; Benedikt weist ihn zurecht und tadelt den Fehltritt aufs schärfste.]

40 StadtBN, Abt. Handschriften und Alte Drucke, zu Nor. H. 177. – Hs. 16622 im GNM überliefert um 1706 dagegen unter den *Monumenta et Inscriptiones* in St. Egidien (fol. 327v–328v und 332v) in völlig ungeordneter Reihenfolge nur noch zehn Tituli der Benediktslegende, die möglicherweise nach dem Brand noch erhalten waren (vgl. Reg. Nr. 141).

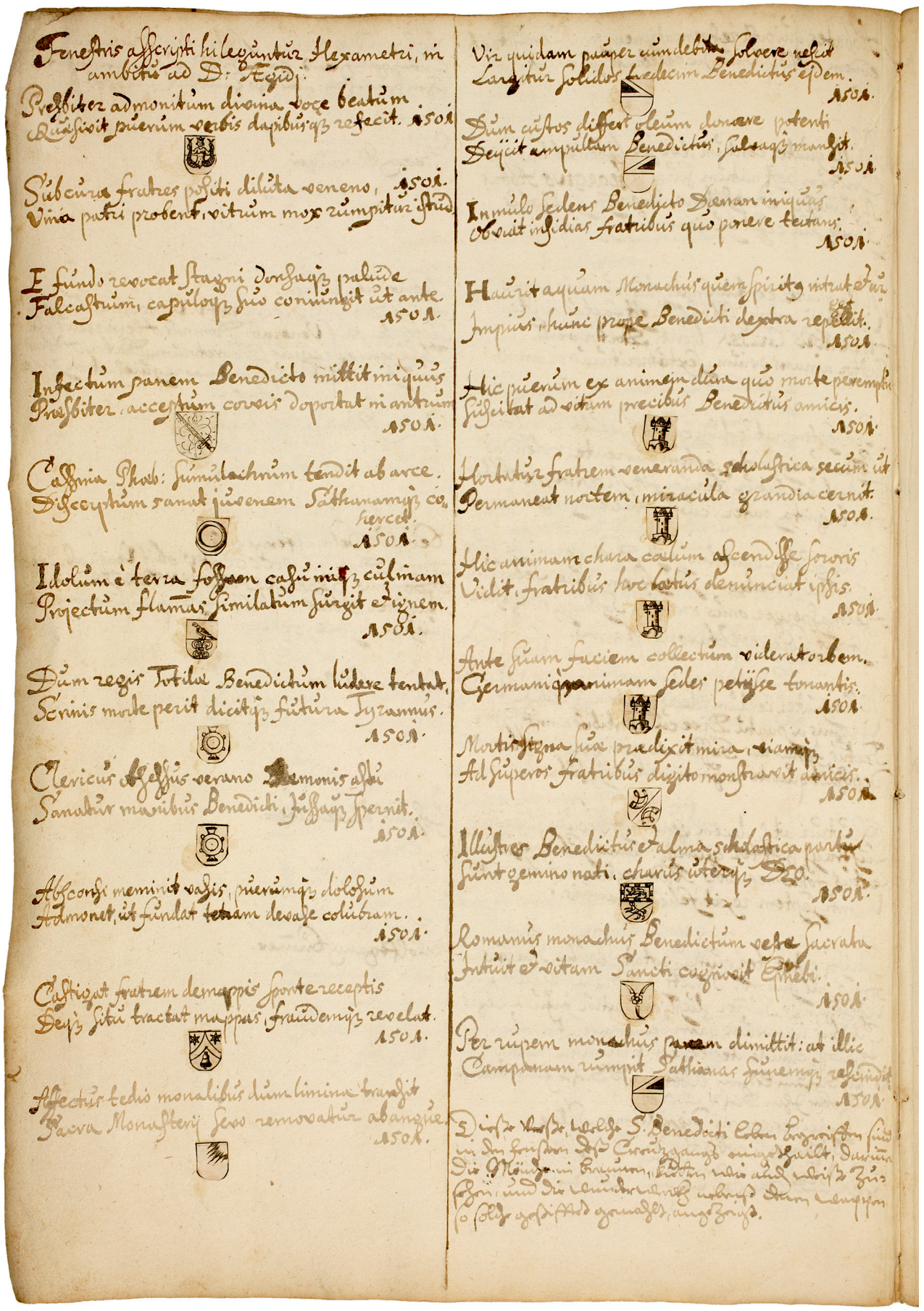


Fig. 274. Abschrift der in Hexametern abgefassten Tituli zum Benediktzyklus und Überlieferung der Stifterwappen in den Kreuzgangsfenstern des Egidienklosters vor dem Brand von 1696. Nürnberg, StadtBN, Abt. Handschriften und Alte Drucke, zu Nor. H. 177.

Affectus tedio monalibus dum liminae transit
Sacra Monastery sevo removatur abangue. *1501.*
[Voller Überdruss will ein Mönch das Kloster verlassen,
aber ein furchtbarer Lindwurm zwingt ihn zu schleuniger Umkehr.]

Vir quidam pauper cum debitu solvere nescit
Largitur solidos tredecim Benedictus eidem. *1501.*
[Einem Mann, der zu arm ist, die fällige Schuld zu begleichen,
hilft Benedictus und schenkt ihm dreizehn Schilling aus Mitleid.]

Dum custos differt oleum donare potenti
Deycit ampullam Benedictus salvaq(ue) mansit. *1501.*
[Geizig zögert der Kustos, sein Öl mit Fremden zu teilen;
Benedikt wirft das Gefäß in die Tiefe – es bleibt unbeschädigt!]

In mulo sedens Benedicto Daemon iniquus
Obvuit insidias fratibus quo ponere t..tam. *1501.*
[Benedikt trifft unterwegs einen ränkeschmiedenden Dämon.
Auf einem Maultiere sitzend, ersinnt dieser tückische Fallen.]

Haurit aquam Monachus quem Spiritus intrat et iuget
Impius hunc prope Benedicti dextra repellit. *1501.*
[Einen Mönch, der gerade mit Wasserschöpfen beschäftigt,
plagt ein unreiner Geist, doch Benedikts Rechte vertreibt ihn.]

Hic puerum exanimam dura quo morte peremptu
Suscitat ad vitam precibus Benedictus amicis. *1501.*
[Diesen verstorbenen Knaben, den grausam sein Ende ereilte,
ruft Benedictus auf Bitten der Freunde zurück in das Leben.]

Hortutur fratrem veneranda Scholastica secum ut
Permaneat noctem, miracula grandia cernit. *1501.*
[Dringend bittet den Bruder Scholastika, dass er doch bleibe,
und im Laufe der Nacht erblickt sie gewaltige Wunder.]

Hic animam charæ coelum ascendisse sororis
Vidit, fratibus sive boetus denunciat ipsis. *1501.*
[Hier sieht er, wie die Seele der Schwester zum Himmel emporsteigt,
freudig ruft er die Brüder, um ihnen die Schau zu verkünden.]

Ante suam faciem collectum viderat orbem.
Germaniq(ue) animam sedes petysse tonantis. *1501.*
[Vor seinem Antlitz erblickt er den weiten Erdkreis in Gänze,
und des Germanus Seele, die aufsteigt zum göttlichen Throne.]

Mortis signa suae praedixit mira viamq(ue)
Ad superos fratribus digito monstravit amicis. *1501.*
[Wundersam sagt er voraus die Zeichen des eigenen Todes,
zeigt mit dem Finger den Brüdern den Weg zu den himmlischen
Höhen.]

Illustres Benedictus et alma Scholastica partu
Sunt gemino nati charus uterque S(anct)o. *1501.*
[Benedikt und seine Schwester, als Zwillinge einstmals geboren,
strahlen in himmlischem Glanz, sich der Liebe Gottes erfreuend.]

Romanus monachus Benedictum veste sacrata
Intuit et vitam Sancti cognovit Ephebi. *1501.*
[Staunend über das Leben des heiligmäßigen Jünglings,
hüllt ihn Romanus, der Mönch, in das Kleid der frommen Askese.]

Per rupem monachus panem dimittit: at illic
Campanam rumpit Sathanas funemque resi..udit *1501.*
[Mitten in felsiger Kluft lässt der Mönch die Mahlzeit hinunter,
Satan aber zerbricht das Glöcklein und schneidet das Seil ab.]

Dieße Verße, welche S. Benedicti Leben be(sch)riften, sind in den Fenstern deß Creutzgangs eingethailt, darin(n)en die Mönche in braunen Kutten wie auch weiße zu sehen, und die Wunderwerckh nebens dem wappen, so solche gestifted gemahlt angezeigt[41].

Die Aufzählung der Tituli lässt erkennen, dass der Schreiber beim Abschreiten der Folge offenbar nicht bei deren Anfang, d.h. im richtigen Kreuzgangsflügel, mit den Aufzeichnungen begonnen hatte. So sind die Einkleidung Benedikts durch den Mönch Romanus und die Speisung Benedikts bei der Höhle von Subiaco, die den Auftakt des Zyklus bildeten, hinter die Verherrlichung von Benedikt und Scholastika[42] an das Ende seiner Auflistung gerückt. Zudem sind wesentliche Ereignisse aus der Vita des Heiligen, die in den Entwürfen, Umzeichnungen und erhaltenen Restscheiben (gleichviel ob als Erst- oder Zweitausführung) vertreten sind, in den Epigrammen nicht überliefert, sodass man zum damaligen Zeitpunkt (zwischen 1615 und 1696) an Ort und Stelle bereits mit einer reduzierten Folge zu rechnen hat, die ursprünglich sicher deutlich mehr Szenen umfasst haben muss.

Dank eines glücklichen Umstands kennen wir den Verfasser der zweizeiligen Verse, die den Einzelszenen zur Erläuterung beigegeben wurden. Es ist der aus Ehingen an der Donau gebürtige, 1498–1503 als Nachfolger von Konrad Celtis auf dem Poeten-Lehrstuhl der Universität in Ingolstadt wirkende Humanist Jakob Locher Philomusus, dessen *Carmina Philomusi in Vitam Sancti Benedicti* mit insgesamt 39 *Disticha de miraculis et vita Sancti Benedicti secundum tabulae pictas imagines et figuras ad D. Abbatem Sancti Egidij* nur mehr durch die Abschrift Hartmann Schedels in einem 1500 erschienenen Inkunabeldruck diverser Ordensregeln aus dessen Bibliothek überliefert werden (Fig. 275)[43].

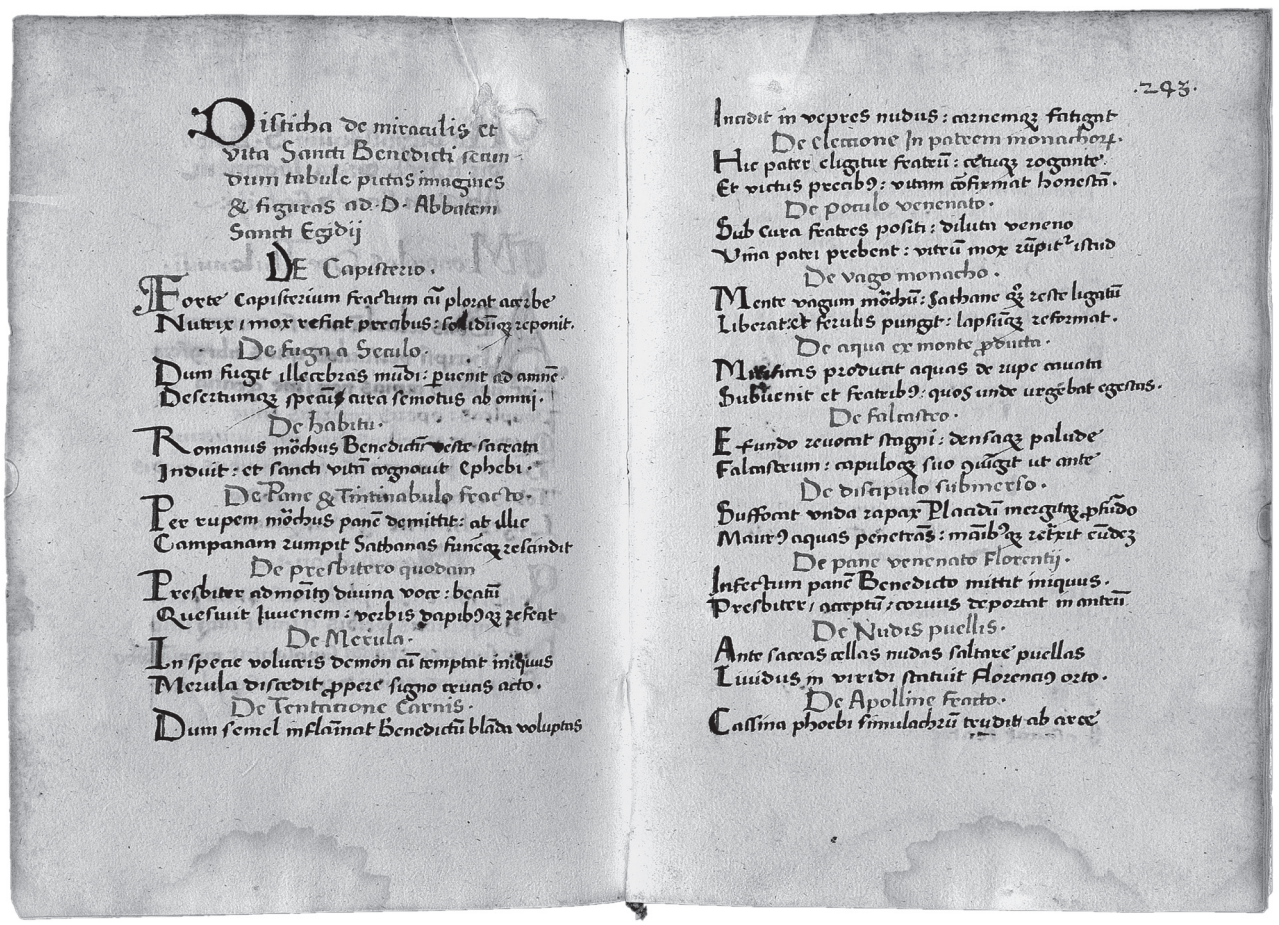


Fig. 275. Jakob Locher Philomusus: *Disticha de miraculis et vita Sancti Benedicti secundum tabulae pictas imagines et figuras ad D(ominum) Abbatem Sancti Egidij.* Abschrift durch Hartmann Schedel. München, BSB, Hs. 4. Inc. a. 1813, fol. 242v/243r.

Die im 17. Jahrhundert noch an Ort und Stelle in den Kreuzgangsfenstern befindlichen 23 Tituli stimmen mit einer Ausnahme wörtlich mit den betreffenden Versen Lochers überein, wohingegen jene 65 Distichen des *Elegiatum in Vitam S. Benedicti*, die ein zweiter Neulateiner, der Mönch von St. Egidien Benedikt Chelidonius (Schwalbe, Hirundo, Musophilus)[44] – offenbar in freundschaftlichem Wettstreit mit Jakob Locher – verfasst hatte, nicht berücksichtigt wurden[45]. Beide Gedichtversionen stehen indessen in der mittelalterlichen Tradition, die Benedikt-Vita – wie etwa in den illustrierten Bis-bini-Handschriften – als Abfolge von Epigrammen bzw. Tituli zu einer Bilderreihe darzustellen und führen diese mit einem gehobenen ästhetischen Anspruch fort[46]. Aus welchem Anlass sie entstanden sind, ist nicht bekannt, doch ist keinesfalls auszuschließen, dass die Verse Lochers mit der nachgestellten Widmung an den Abt des Nürnberger Benediktinerkonvents, Johannes Radenecker, auf dessen Wunsch und direkte Nachfrage hin zustande kamen und dass dahinter bereits die konkrete Bestimmung für den Kreuzgangszyklus gestanden hat. Überschaut man

41 Für Überprüfung der lateinischen Transkription und die gelungene deutsche Nachdichtung der Verse habe ich Dr. Michael Oberweis von der Arbeitsstelle der Deutschen Inschriften an der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur sehr herzlich zu danken.

42 Ein solches Ereignis ist in Gregors Vita des Hl. Benedikt nicht vorgesehen und besitzt, soweit ich sehe, auch in anderen Zyklen keine Parallele; vgl. Dubler 1953.

43 München, BSB 4° Inc. C. a. 1813, fol. 241–245. Hierzu auch: Richard Stauber, Die Schedelsche Bibliothek. Ein Beitrag zur Geschichte der Ausbreitung der italienischen Renaissance, des deutschen Humanismus und der medizinischen Literatur, Freiburg i. Br. 1908, S. 85; Machilek 1977, S. 25; Wiener 2006, Sp. 434.

44 Vgl. nochmals Wiener 2006, Sp. 427–439. Auch der Beiname Musophilus, dessen sich Chelidonius gelegentlich bediente, dürfte als Hinweis auf die freundschaftliche Verbundenheit und geistige Nähe zu Philomusus Jakob Locher zu verstehen sein (Machilek 1977, S. 34).

45 Auch diese sind in der nämlichen Inkunabel Schedels (Anm. 43) handschriftlich nachgetragen. Wiener 2006, Sp. 434, weist darauf hin, dass Chelidonius im zugehörigen Schlussgedicht mit dem Titel *Saphicum ad emulum* seine Verse gegen Konkurrenten verteidigt, ein Topos, der durch den tatsächlichen Wettbewerb mit Lochers Versen begründet gewesen sein dürfte.

46 Wiener 2006, Sp. 434; zu den Bis-bini-Versen und der bildlichen Überlieferung vgl. P. Michael Huber O.S.B., Die Vita Illustrata Sancti Benedicti in Handschriften und Kupferstichen, in: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens NF 17, 1930, S. 47–82, bzw. Dubler 1953, bes. S. 53f.

die in den 39 Versen Lochers beschriebenen Ereignisse aus dem Leben und Wirken des Ordensvaters, so fehlen indessen zwei, die umgekehrt in Entwurf *und* ausgeführter Scheibe bzw. in den Tituli überliefert sind: 1. der vom Satan verursachte Tod des Mönchs, der beim Bau des Klosters Monte Cassino durch herabfallende Steine erschlagen und durch das Gebet Benedikts wieder ins Leben zurückgerufen wird, doch dieses Ereignis dürfte zeitlich vorgezogen bereits im fünften Titulus angesprochen sein (Fig. 288f.), und 2. das den Zyklus einleitende Bild zur gemeinsamen erlauchten Geburt der von Gott geliebten Geschwister Benedikt und Scholastica: *Illustres Benedictus et alma Scholastika partu / Sunt gemino nati charus uterque DEO*[47]. Der betreffende Vers könnte von Hartmann Schedel in seiner Abschrift versehentlich übergangen worden sein, scheint doch die paarweise Anordnung von wenigstens 40 Glasgemälden in 20 Fenstern auf den ersten Blick etwa der Ausdehnung des ehemaligen Kreuzgangs von St. Egidien zu entsprechen (vgl. Fig. 259)[48]. Traut man aber dem recht detailreichen Prospekt der Reichsstadt Nürnberg aus der Feder des Hieronymus Braun von 1608 (Fig. 276), dann waren zumindest die Fenster im Nordflügel des 1418–1423 errichteten bzw. erneuerten Kreuzgangs vierbahnig, könnten folglich sogar jeweils vier Szenen nebeneinander aufgenommen und der Zyklus somit insgesamt deutlich weniger Fensterplätze beansprucht haben.

Lässt sich der ursprüngliche Umfang des Benediktzyklus im Kreuzgang, wie noch zu zeigen ist, auf wenigstens 26, wahrscheinlicher jedoch auf annähernd 40 Szenen veranschlagen, so bleibt noch die Frage nach der Zugehörigkeit bzw. Zusammengehörigkeit der wenigen erhaltenen Rechteckscheiben. Nimmt man die Überlieferung des 17. Jahrhunderts mit den eingeklebten kleinen Wappen auf dem Manuskript der Bildgedichte ernst, dann zeigte die Einkleidung des Hl. Benedikt durch den Mönch Romanus nicht das Pfinzingwappen, wie die seit 1945 verschollene Gothaer Scheibe desselben Themas (vgl. Fig. 301), sondern das Wappen der Patrizierfamilie Groland. Darüber hinaus müssen sich im frühen 19. Jahrhundert gleich zwei Ausführungen mit der gleichen Szene der Selbstkasteiung Benedikts, nur mit jeweils anderen Wappen – einmal Waldstromer, einmal Ketzel – im Besitz des Antiquars Pickert befunden haben: Die Fassung mit dem Waldstromer-Wappen wurde 1897 für das Isabella Steward Gardner Museum in Boston erworben und befindet sich noch heute dort[49]; die Fassung mit dem Wappen Ketzel ist im Versteigerungskatalog des »Heinlein'schen Kunstcabinets« 1832 als No. 135f. beschrieben und trägt im Exemplar des Germanischen Nationalmuseums den handschriftlichen Vermerk des Erwerbs durch Pickert (diese Scheibe ist seither nicht wieder nachgewiesen worden)[50]. Es ist zwar nicht überraschend, dass die Entwürfe des Benediktzyklus wiederholt und gegebenenfalls auch seitenverkehrt ausgewertet wurden, denn nur so erhalten auch die alternativen Segensgesten (stets mit der rechten Hand) auf den Rückseiten mehrerer Blätter (W. 201, 203 und 206), von denen noch die Rede sein wird, einen Sinn (vgl. S. 371 bzw. Fig. 281f.). Festzuhalten ist aber bereits an dieser Stelle, dass keine der erhaltenen Monolithscheiben aus dem 1501 ausgeführten Kreuzgangszyklus des Egidienklosters stammt, der beim Brand 1696 offenbar in toto untergegangen ist.

Die Kreuzgangsverglasung mit der Vita und den Wundertaten des Ordensvaters wurde, wie es die Widmung der Locherschen Distichen an Johannes Radenecker nahelegt, sicher zuerst vom Abt des Klosters in Auftrag gegeben, und nur die Bezahlung, wie in ähnlichen Fällen[51] üblich, auf mehrere Nürnberger Patrizierfamilien – die Haller, Groland, Rieter, Kress, Koler, Paumgartner, Neudung, Glockengießer, Harsdörffer, Horn, Staiber u.a. – aufgeteilt, deren Wappen denn auch in den Fenstern zu sehen waren. Daneben wurde eine im Umfang reduzierte Zweitausführung des Zyklus für das Refektorium bereits im Jahr 1500 von den Tetzel bezahlt: So weist das Wappen der bis 1945 in Gotha befindlichen Romanusscheibe auf die Verbindung von Friedrich Tetzel d.Ä. († 1367) und seiner Gemahlin Elisabeth

47 Geringfügig modifiziert leitete dieser Vers aber auch einen weiteren, 1502 ausgeführten und heute gleichfalls verlorenen Fensterzyklus zum Leben des Hl. Benedikt im Kreuzgang des Regensburger Benediktinerklosters St. Emmeram ein, der zudem in weiteren 20 von insgesamt 24 überlieferten Tituli mit den Versen von Lochers *Carmina in vitam S. Benedicti* übereinstimmt (vgl. Max Piendl, Fontes monasterii S. Emmerami Ratisbonensis, in: Thurn und Taxis-Studien 1, Regensburg 1961, S. 37f., 105–107). Dies hat zur Folge, dass die vom Verfasser 2009 vorgeschlagene Rekonstruktion dahingehend zu verändern ist, dass die betreffende Szene vom Ende an den Anfang des Zyklus gerückt werden muss; s. unten S. 359.

48 Auf der Basis des rekonstruierten idealen Grundrissplans des ehemaligen Egidienklosters lassen sich im Querrechteck des Kreuzgangs bei regelmäßiger Abfolge quadratischer Joche allerdings maximal 18 Fensteröffnungen erschließen, doch kennen wir weder die Gestalt der Fenster (zwei- oder vierbahnig) noch die Zahl der Ausgänge in den Innenhof. Es steht nicht einmal fest, dass sich der Zyklus über alle vier Kreuzgangsflügel erstreckte.

49 Das Pickert'sche Besucherbuch vermerkt den Besuch von John L. Gardner und Isabella S. Gardner aus Boston am 8. August 1897 (StadtBN, Nor. K. 446, 3, fol. 127v).

50 Anton P. Heinlein (1715–1795) besaß eine umfangreiche Sammlung von Öl- und Glasgemälden, die 1832 versteigert wurde (Verzeichnis des Anton Paul Heinlein'schen ausgezeichneten Kunstcabinets, welches vom 9. April 1832 an […] am Hauptmarkte zu Nürnberg durch den Auctionator J. A. Boerner […] versteigert wird, Nürnberg 1832, S. 40, Nr. 135f.: »S. Chrysostomus in Distelstauden liegend; rechts vorne eine Frau, links ein Engel mit dem Kötzel-Wappenschilde. Nach einer Dürerischen Zeichnung. In der Art einer getuschten Federzeichnung, hie und da mit Gelb. Hoch: 8½ Z. breit 5¾ Z.«). Trotz falscher Deutung

Pfinzing (Fig. 301), das Wappen auf der Selbstkasteiung in Boston auf die Verbindung von Stephan Tetzel († 1441) und seiner Gemahlin Elisabeth Waldstromer (Fig. 302) und das Wappen der Scheibe im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg – wie sich zeigen lässt – auf Gabriel III. Tetzel († 1479), den Träger des aragonesischen Kannenordens, des Ordens von der Schuppe und des venezianischen Markusordens (Fig. 303)[52]. Diese Glasgemälde waren nicht, wie wiederholt vermutet, für die Fenster der Tetzel-Kapelle bestimmt. Vielmehr hat sich der detaillierte Zahlungseintrag im Einnahmen- und Ausgabenregister des Egidienklosters 1486–1527 erhalten, der zweifelsfrei belegt, dass es sich hierbei um die Überreste einer acht Fenster umfassenden *Verneuung* der Verglasung des Refektoriums handelt (vgl. hierzu ausführlich S. 370–375).

Rekonstruktion des ikonographischen Programms: Das Leben des im Jahr 547 auf Monte Cassino gestorbenen Begründers des abendländischen Mönchstums wurde erst ein halbes Jahrhundert nach seinem Ableben von Papst Gregor dem Großen um 593/94 im zweiten Buch seiner »Dialoge« aufgeschrieben[53]. Die *Vita Benedicti*, die vornehmlich der Erbauung diente und kaum der Überlieferung historisch-biographischer Fakten[54], schildert Benedikt als Mann Gottes, dessen Größe und Auserwähltheit in zahlreichen Wundertaten zum Vorschein kam. Die legendäre Ausgestaltung ist im Wesentlichen auch in die *Legenda aurea* eingeflossen, wenngleich einzelne der einst in St. Egidien dargestellten Ereignisse dort nicht behandelt werden, sondern auf die ursprüngliche Textvorlage verweisen[55]. Vergleichen wir die überlieferten zweizeiligen Verse zum Bildinhalt, die gleichlautenden Distichen Jakob Lochers sowie die erhaltenen Restscheiben und Scheibenrisse mit ähnlich umfangreichen Zyklen und kalkulieren den Verlust wesentlicher Ereignisse ein, dann wird man mit einem Gesamtumfang von ehemals 30–40 Szenen rechnen müssen, die jeweils in Paaren zusammengesessen haben dürften und sich wie ein Band auf einer Höhe durch die Kreuzgangsfenster gezogen haben.

In der nachstehenden Zusammenstellung werden alle Ereignisse erwähnt und mit ihrer »Überschrift« mitgeteilt, die durch Verse in Jakob Lochers *Carmina in Vitam Sancti Benedicti* vertreten sind. Wo diese zu den bereits aufgezählten 23 überlieferten Tituli hinzukommen, werden die Verse in den Anmerkungen *kursiv gesetzt* zitiert; alle übrigen stimmen (von marginalen Lesefehlern in wenigen Fällen abgesehen) wörtlich mit den oben aufgeführten Hexametern überein und werden daher nicht nochmals wiederholt. In der fortlaufenden Rekonstruktion sind andererseits nur *die* Begebenheiten im Text durch *Kursiva* hervorgehoben, deren Darstellung in den Kreuzgangsfenstern durch die überlieferten 23 Tituli, 11 Entwürfe oder 3 bekannten Glasgemälde gesichert ist (zusammen 26 Szenen). Schließlich werden auch die Positionen der eingespiegelten Wappenfelder auf den erhaltenen Scheibenrissen und den Glasgemälden des Refektoriumszyklus der Tetzel (vgl. S. 370f.) sowie die Wappenkonstellationen benachbarter Szenen in die Überlegungen zur Rekonstruktion mit einbezogen. Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass – ebenso wie auch im Refektorium überliefert – stets zwei Scheiben paarweise, die Wappen jeweils außen, in einem Fenster gesessen haben und dass wir bei den Allianzen der Stifterwappen auch das Gedächtnis an die »Voreltern« der beteiligten Familien in Rechnung stellen müssen. So jedenfalls belegt es die schriftliche Überlieferung auch für die beiden Hallerfenster im Kreuzgang in Konrad IV. Hallers Geschlechterbuch: *Item mer haben in solchem closter im creutzgang Alexius Haller der ellter Allexius vnd Cuntz sein söne vnd Steffan Haller ein gros vennster so vormals vor vil jaren ir eltern gehabt widerumb vernewen lassen got zu lob, darein derselbigen irer vorelltern vnnd darzu ire wappen machen lassen*; […]

kann kaum ein Zweifel daran bestehen, um welche Darstellung es sich hier gehandelt hat. Dieselbe Fehlinterpretation unterlief übrigens wenige Jahre zuvor auch Joseph Heller, Das Leben und die Werke Albrecht Dürers, II, Bamberg 1827, S. 69, im Fall der Darmstädter Kopie W. 207: »Die Buße des heiligen Chrysostomus; im Vordergrund ist das Tetzelische Wappen und eine sitzende Frau. Eine zum Teil mit Farben ausgeführte Federzeichnung …«. – Zu Abraham Pickert und seinen Söhnen, die nicht nur Kunsthändler, sondern zugleich Liebhaber und Sammler waren, vgl. neuerdings: Norbert Jopek, Von »einem Juden aus Fürth« zur »Antiquitätensammlung des verdienstvollen Herrn Pickert«. Die Kunsthändlerfamilie Pickert und die Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums (1850–1912), in: AGNM 2008, S. 93–105.

51 Vgl. exemplarisch den außerordentlich gut dokumentierten Fall bei Corinne Schleif/Volker Schlier, Views and Voices from Within: Sister Katerina Lemmel on the Glazing of the Cloister at Maria Mai, in: Glasmalerei im Kontext – Bildprogramme und Raumfunktionen. Akten des XXII. Int. Colloquiums des Corpus Vitrearum, Nürnberg 2004 (Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 25), Nürnberg 2005, S. 211–228; bzw. neuerdings Schleif/Schier 2009, bes. S. 261–307.

52 StadtAN, E1, Genealogische Papiere Tetzel; vgl. zuletzt Fleischmann 2008, II, S. 973f., 977–980.

53 Gregorii Magni Dialogi Libri IV, a cura di Umberto Moricca, Rom 1924, S. 71ff.; weiterführend: Huber 1930 (wie Anm. 46), S. 47–97.

54 »Im realen Leben begegnet der hl. Benedikt nirgends, und es mag zweifelhaft erscheinen, ob er überhaupt über die Erde schritt«; Johannes Fried, Das Mittelalter – Geschichte und Kultur, München 2008, S. 38.

55 Benz [9]1979, S. 236–245.

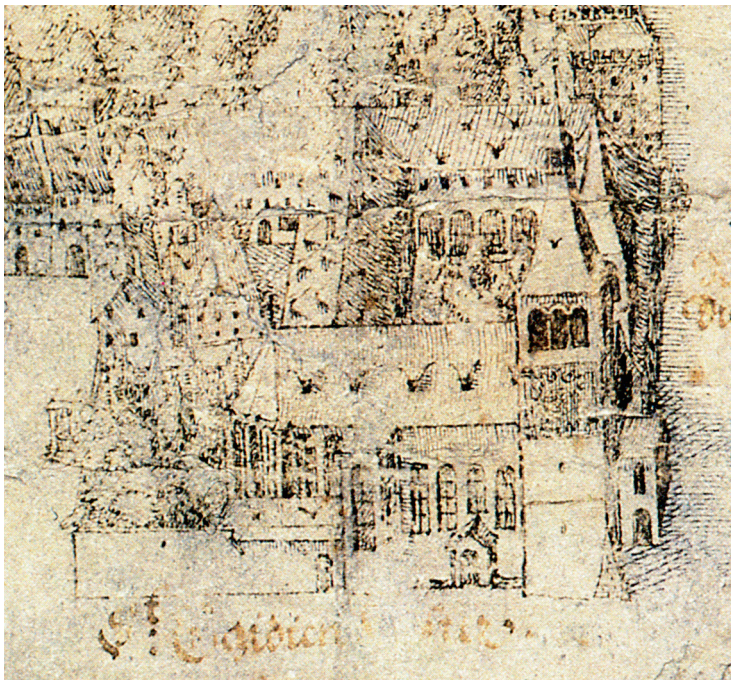


Fig. 276. Vogelschau auf das Egidienkloster in dem Prospekt der Reichsstadt Nürnberg von Hieronymus Braun, 1608 (Ausschnitt). Nürnberg, Staatsarchiv, Reichstadt Nürnberg, Karten und Pläne, Nr. 42.

Item mer haben Vlrich Haller, Hanns Haller vnd Jorg Haller gebruedere dergleichen in solchen kreutzgang mitsambt anderen iren vettern dergleichen auch mit iren wappen vnd der weiber in der ere gots ein venster machen lassen dhweil oben ann solchem creutzgang die Haller ein langs ort, mit dem gewelb wie dan ir wappen auch daran stet, sambt der Seckenndorffer wappen[56].

Wenden wir uns nun der Rekonstruktion des Benediktzyklus zu, so könnte der auf die Verherrlichung der Zwillinge Benedikt und Scholastika bezogene Vers *Illustres Benedictus et alma Scholastika partu / Sunt gemino nati charus uterque DEO* und ein passendes Bild der beiden Heiligen (1) – wie in der Zweitausführung in St. Emmeram von 1502 – den Auftakt der Serie gebildet haben, möglicherweise gefolgt von den ersten beiden Versen Lochers »De Capisterio«[57] (2) und »De fuga a Seculo«[58] (3) – mit den Begebenheiten der Kindheit und Erziehung, dem häufig dargestellten Siebwunder und der Flucht vor der Welt in die Einsamkeit der Wüste gemäß dem I. Kapitel der Vita. Da aber die beiden zuletzt genannten Szenen (2 und 3) weder durch Tituli noch durch Entwürfe oder Scheiben belegt sind, ist auch gut möglich, dass die Geschichte in Wahrheit – wiederum wie kurz darauf in Regensburg – erst mit einer der verschollenen Gothaer Scheibe entsprechenden Szene der *Einkleidung Benedikts durch den Mönch Romanus* – »De Habitu« (4) – fortgesetzt worden war (vgl. Fig. 301). Der mit der Ziffer *2* gekennzeichnete Wiener Entwurf illustriert *Benedikt vor der Höhle von Subiaco,* ein Ereignis, das unmittelbar auf die Einkleidung folgte und erzählt – (5) »De Pane (et) Tintinabulo fracto« –, wie der Einsiedler in seiner unzugänglichen Schlucht von Romanus regelmäßig mit Speis und Trank versorgt wurde, während der Teufel versuchte, durch Zertrümmern des Glöckleins zu verhindern, dass der Mann Gottes das Kommen des Romanus am Schall erkenne (Fig. 277). Die einzigartige Wendung, die die teuflische Zerstörung nicht nur, wie üblich, einer kleinen Glocke am Seil, sondern gleich eines ganzen Glockentürmchens in Szene

56 Archiv der Frhr. Haller v. Hallerstein, Schloss Großgründlach, CCH-I, fol. 260v (für die Transkription habe ich Frhr. Bertold von Haller herzlich zu danken). Die Fensterverneuung Alexius Hallers d.Ä. († 1501), seiner Söhne Alexius und Konrad sowie seines Vetters Stephan Haller († 1518) fügt sich ideal zum überlieferten Datum 1501 der Benediktfolge. Die *Verneuung*, die die gesamte Verglasung der Fenster einschließlich der farblosen Butzenumgebung umfasste, ersetzte einen Vorläufer Conrads II. († 1438) und Bertholds († 1449) aus der Bauzeit des Kreuzgangs 1418–1423; vgl. auch Biedermann 1748, Tab. 101 bzw. Tab. 97, 100 und 108.

57 *Forte capisterium fractum cu(m) plorat acerbe / Nutrix, mox reficit precibus: solidumq(ue) reponit.* [Bitterlich weint die Amme, nachdem sie das Sieb hat zerbrochen, er aber fügt die Stücke durch Beten wieder zusammen]; alle Nachdichtungen von Dr. Michael Oberweis, Arbeitsstelle der Deutsche Inschriften bei der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur.

58 *Dum fugit illecebras mu(n)di: p(er)venit ad amne(m) / Desertumq(ue) specu(m) cura semotus ab omnj.* [Flüchtend vor den verlockenden Reizen der Welt fand er schließlich einen erfrischenden Quell und eine verlassene Höhle].

59 Dubler 1953, S. 107.



Fig. 277. Benedikt vor der Höhle von Subiaco. Im Vordergrund die Speisung durch den Priester am Ostertag, im Hintergrund lässt der Mönch Romanus Speise an einem Seil in die Schlucht herab; links oben zerstört der Satan die Glocke mit der Romanus sein Kommen ankündigte. Wien, Albertina, Inv. Nr. 3029, D 177. Albrecht Dürer, vor 1500 (W. 198).

setzt und gelegentlich auf ein vom Zeichner der Entwürfe missverstandenes Vorbild zurückgeführt worden war[59], deckt sich freilich recht gut mit dem Inhalt von Lochers Vers, was die interessante Frage nach der Priorität von Bild und Text nach sich zieht; doch davon später. Ebenfalls noch dem I. Kapitel der Vita zugehörig und auf dem Wiener Entwurf zunächst noch in simultaner Darstellung mit dem vorangegangenen Ereignis in einer Szene zusammengefasst ist – (6) »De presbitero quodam« – der *Besuch des Priesters*, der den Einsiedler auf Gottes Geheiß hin am Ostertage



Fig. 278. Wunderbare Auffindung des verlorenen Sicheleisens. Paris, Musée du Louvre, Inv. 18642. Albrecht Dürer, vor 1500 (W. 199).

aufsuchte, um ihm ein Mahl zu bereiten und den Tag in Gesprächen über das geistliche Leben zu verbringen. Da uns der Cicerone des 17. Jahrhunderts indessen für beide Ereignisse die zugehörigen Tituli überliefert, muss der Zyklus im Kreuzgang auch beide Szenen separat veranschaulicht haben. Dazu fügt sich recht gut, dass im Wiener Entwurf – wie stets hervorgehoben wurde – noch nicht das endgültige Format der Serie mit den eingespiegelten Passbogenfeldern für die Wappenengel gefunden war, ein solches Wappenfeld vielmehr sogar eine der beiden zentralen Figuren der Szene weitgehend verdeckt hätte. Zudem unterstreichen die derben Korrekturen an der Kapuze des Mönchsgewandes den Charakter eines ersten Musterblattes für den Auftraggeber der Kreuzgangsfenster, wobei die Ziffer *2* dem Künstler vielleicht einfach signalisieren sollte, aus einer Szene zwei zu machen[60].

Die im II. Kapitel bei Gregor dem Großen mitgeteilte *Versuchung und Selbstkasteiung Benedikts* in den Disteln – »De Tentatione Carnis«[61] (7) –, die sogar in zwei ausgeführten Scheiben und einer Kopie des Erstentwurfs in Darmstadt überliefert ist, zählt zu den Paradestücken der Vita Benedicti und könnte nun tatsächlich simultan in einem Bild mit der Geschichte von der lästigen schwarzen Amsel – »De Merula«[62] (8) –, die auf das Kreuzeszeichen hin verschwindet, vereint gewesen sein (vgl. Fig. 293, 302). Folgt man den Versen Lochers, so wäre als nächstes Ereignis – (9) »De elec-

60 Bislang wurde die *2* stets als Hinweis auf die zweite Szene der Folge interpretiert, was freilich ebenso gut zutreffen mag.

61 *Dum semel inflam(m)at Benedictu(m) bla(n)da voluptas / Incidit in vepres nudus : carnemq(ue) fatigat.* [Als die schmeichelnde Lust auch Benedikt einmal entflammte, warf er im Kampf mit dem Fleisch sich nackt in ein Feld voller Disteln].

62 *In specie volucris demon cu(m) temptat iniquus / Merula discedit p(ro)pere signo crucis acto.* [Als ihn in Vogelgestalt ein übler Dämon versuchte, schlug er beherzt das Kreuz, da suchte die Amsel das Weite]. Diese Szene fehlte im Regensburger Benediktzyklus (Piendl 1961, S. 37). Nach der Vita Gregors und auch bei Locher in der Reihenfolge der Verse steht die Belästigung durch den Satan in Gestalt der Amsel allerdings vor der Selbstkasteiung Benedikts in den Disteln.

63 *Hic pater eligitur fratru(m) cetuq(ue) rogante / Et victus precib(us) : vitam co(n)firmat honesta(m).* [Hier wird der Vater gewählt auf drängendes Bitten der Brüder; von ihrem Flehen gerührt, verlangt er ein zuchtvolles Leben]. Fehlte in Regensburg (Piendl 1961, S. 37).

64 *Mente vagum mo(na)chu(m) : Sathane q(uo) reste ligatu(m) / Liberat : et ferulis pungit lapsu(m)q(ue) reformat.* [Einen der Mönche, der oft vom Gebet sich achtlos entfernte, hat er von Satans Fesseln befreit und mit Ruten gezüchtigt]. War auch in Regensburg vertreten (Piendl 1961, S. 37).

tione in Patrem Monachor(um)«[63] – die Bitte der Mönche von Vicovaro, Benedikt möge ihrem Kloster als Abt vorstehen, dargestellt gewesen, gefolgt – (10) »De poculo venenato« – vom bösen Erwachen der Klostergemeinschaft, die der strengen Leitung des heiligen Mannes bald überdrüssig war und ihn mit einem *Becher vergifteten Weins* zu beseitigen trachtete. Das Ereignis mit dem Giftbecher aus Kapitel III, das auch im Bildvers überliefert ist, zählt unbedingt zu den festen Bestandteilen jeder bildlichen Benediktvita und hat sich folgerichtig auch in der Wahl des persönlichen Attributs des Heiligen nördlich der Alpen niedergeschlagen (vgl. Fig. 291).

Von den zahlreichen Zeichen und Wundern, die Benedikt nach seiner Rückkehr in die Einsamkeit getan haben soll, sind die folgenden zwei aus Kapitel IV und V der Vita zwar weder unter den Bildgedichten erwähnt noch als Entwurf oder Scheibe erhalten geblieben, indessen von Locher in seinen Versen (11) »De Vago Monacho«[64] und (12) »De Aqua ex Monte producta«[65] berücksichtigt worden und obendrein auch in den meisten umfangreichen Zyklen vertreten: Der unstete Mönch, der beim gemeinsamen Gebet stets von einem unsichtbaren schwarzen Kindlein (dem Teufel) am Saum der Kutte aus der Kirche fortgezogen wurde, wird von Benedikt mit einer Rute bestraft und geheilt. Die Mönche dreier hoch auf dem Felsen gebauter Klöster bitten Benedikt um Beistand bei der Wasserversorgung, worauf dieser mit drei Steinen eine Stelle markiert, aus der sie Tags darauf mit Gottes Hilfe eine Quelle schlagen. Dem Quellwunder folgte unmittelbar die im VI. Kapitel erzählte *wunderbare Wiederauffindung des verlorenen Sicheleisens*, die im Gedicht Lochers unter der Überschrift »De falcastro« (12) behandelt wird, unter den Tituli an dritter Stelle steht und auch als früher kolorierter Entwurf in Paris erhalten geblieben ist (Fig. 278)[66]. Die in Kapitel VII geschilderte *Errettung des Placidus vor dem Ertrinken* durch seinen Klosterbruder Maurus mit dem Beistand Benedikts nach dem Londoner Riss (Fig. 279) entspricht dem nachfolgenden Vers (13) »De discipulo submerso«[67] bei Jakob Locher. Gleichfalls in London befindet sich der Entwurf der anschließenden Szene – (14) »De pane venenato Florentij« – mit dem versuchten *Mordanschlag des Priesters Florentius*, der Benedikt ein vergiftetes Brot als Segensgabe reicht, das der Heilige aber durch einen zahmen Raben in eine öde Gegend forttragen lässt, wo kein Mensch Schaden daran nehmen kann (nach Kapitel VIII; vgl. Fig. 280).

Der fortgesetzte Versuch des Florentius, wenn schon nicht des Meisters Leben, so doch die Seelen seiner Jünger zu verderben, gipfelt in der Bestellung von sieben nackten Mägden in den Klostergarten, die vor den Mönchen tanzen und singen und sie so zur Unkeuschheit verführen sollen – eine Szene, die man sich nur ungern aus der ausgeführten

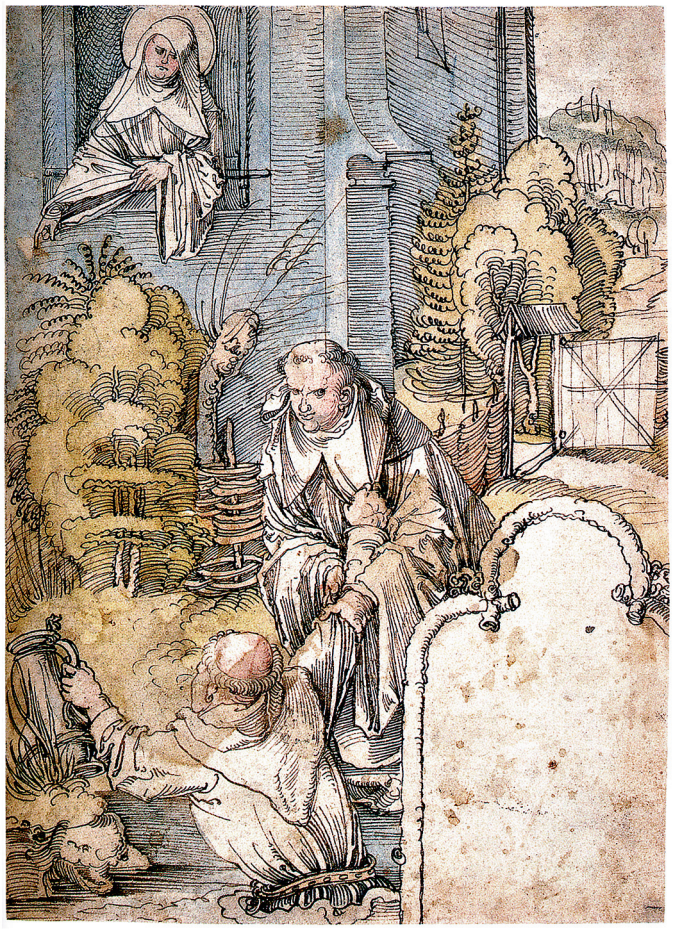


Fig. 279. Maurus rettet Placidus vor dem Ertrinken. London, British Museum, Inv. 1854-6-28-34. Albrecht Dürer, vor 1500 (W. 200).

65 *Mirificas producit aquas de rupe cavata / Subvenit et fratrib(us) : quos unde urgebat egestas.* [Um den dürstenden Brüdern zu helfen, wirkt er ein Wunder: Aus einer Höhlung des Felsens ergießt sich das kostbare Wasser]. Im Regensburger Zyklus hinter die Begegnung mit Totila gerückt (Piendl 1961, S. 38).

66 Pilz 1972, S. 106, vermerkt die Existenz einer Scheibe mit dem Sichelwunder (nach W. 199), die sich bis 1945 zusammen mit der Romanusszene (W. 209) im Schlossmuseum in Gotha befunden haben soll, doch beruht diese Angabe auf einem Missverständnis der betreffenden Textstelle im Katalog von Winkler, I, 1936, S. 141, Nr. 199; Winkler, S. 145, Nr. 209, spricht bei der Romanusscheibe in Gotha eindeutig vom »einzigen Überrest des Benediktzyklus in ausgeführtem Zustande«); dasselbe Missverständnis liegt offenbar auch Kat. Ausst. Callenberg 2003, S. 104, zugrunde, wo sogar von »drei bis 1945 in Gotha befindlichen Grisaillescheiben aus der besagten Folge« die Rede ist.

67 *Suffocat unda rapax Placidu(m) mergitq(ue) p(ro)fu(n)do / Maur(us) aquas penetra(n)s : ma(n)ib(us)q(ue) ret(ra)xit eu(n)de(m).* [Reißende Wogen drohen Placidus im See zu ertränken, Maurus jedoch überquert das Wasser und rettet den Knaben]. War auch in Regensburg vertreten (Piendl 1961, S. 37).



Fig. 280. Florentius versucht Benedikt mit einem Brot zu vergiften. London, British Museum, Inv. 1910-7-9-1. Albrecht Dürer, vor 1500 (W. 203).



Fig. 281. Die Rückseite von W. 203 (Fig. 280) gibt eine alternative Segensgeste mit der rechten Hand des Heiligen.

Scheibenfolge wegdenken möchte, zumal sie auch in den Versen bei Locher – (15) »De Nudis Puellis«[68] – berücksichtigt ist. Allerdings mag eine derart anzügliche Darstellung schon bald dem Unwillen eines frommen Ordensbruders zum Opfer gefallen sein, wie dies auch an entsprechend ausgekratzten Illustrationen in verschiedenen Bis-bini-Handschriften festzustellen ist.

Der anschließende Auszug Benedikts und seiner Schar aus dem Kloster und die Nachricht vom Tod des Florentius zählen nicht zu den unentbehrlichen Begebenheiten der Legende, die erst mit der ebenfalls noch in Kapitel VIII der *Vita S. Benedicti* geschilderten, sowohl unter den Tituli wie in den Epigrammen Lochers – »De Apolline fracto« (16) – überlieferten *Umwandlung des Apolloheiligtums in eine Kirche auf dem Monte Cassino* fortgesetzt wurde. Die folgende Versüberlieferung berichtet gemäß Kapitel IX und X – »De Idolo (et) fantastico igne« (17) – von dem ausgegrabenen Götzenbild und dem durch dieses hervorgerufenen phantastischen Feuerschein, dem so genannten *Küchenbrand*, einem Wahnbild, das Benedikt mit Macht vertreibt. Erst im Anschluss daran folgt in Kapitel XI bei Gregor d. Gr. die Schilderung des vom Satan verursachten tödlichen *Unfalls eines jugendlichen Mönchs beim Klosterbau und dessen wunderbare Wiedererweckung* durch Benedikt, auf die sich jedoch schon die zweite Zeile in Lochers Distichon »De Apolline fracto« (16) beziehen dürfte. Der betreffende Riss (wohl eine Umzeichnung des Erstentwurfs) zeigt das quadrierte Wappen Rummel/Pessler und befindet sich seit wenigen Jahren in der National Gallery in Washington (Fig. 289). Die als Zweitfassung ausgeführte Scheibe mit dem Wappen Tetzel wird seit 1953 im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg aufbewahrt (Fig. 288).

68 *Ante sacras cellas nudas saltare puellas / Lividus in viridi statuit Florenci(us) orto.* [Neidischen Auges sieht Florentius Benedikts Wirken; vor den Zellen im Garten lässt nackte Mädchen er tanzen]. Fehlte in Regensburg (Piendl 1961, S. 37).

69 *Castigat fratres quos ex(tra) limina celle / Accepisse dapes cognoverat atq(ue) lyeum.* [Hier bestraft er die Brüder, die vor den Toren des Klosters, wie er im Geiste es sah, sich Speise und Trank geben ließen]. Fehlte in Regensburg (Piendl 1961, S. 37f.).

70 *Pergenti cuidam demon se iunxit : et offert / Escas ieiuno : suasu q(uo) fallit euntem.* [Einen reisenden Mönch führt ein Dämon in große Versuchung, lädt zum Essen ihn ein und verführt ihn, sein Fasten zu brechen]. Fehlte in Regensburg (Piendl 1961, S. 37f.).

Die beiden folgenden Verse (18) »De Cibo coij regulam sumpto«[69] und (19) »De fratre(m) cuiusdam monachi«[70], denen keine überlieferten Tituli gegenüberstehen, gelten den Begebenheiten des XII. und XIII. Kapitels und belegen Benedikts hellseherische Fähigkeiten: Im ersten Fall tadelt er die heimkehrenden Mönche, die – entgegen der Klostersitte – außerhalb Speise zu sich genommen hatten, und im zweiten Fall den Bruder eines Mönchs, der Benedikt alljährlich mit Vorsatz nüchtern aufsuchte, sich aber für dieses Mal auf der Reise von einem Weggefährten zu Rast und Wegzehrung überreden ließ.

Die *Begegnung Benedikts mit dem Gotenkönig Totila* – »De Totila Rege« (20) – aus Kapitel XIV und XV beschreibt die versuchte und durchschaute Täuschung des Heiligen durch einen vorgeschickten Diener und ist sowohl durch den überlieferten Vers als auch in einer späteren Umzeichnung des Entwurfs in Züricher Privatbesitz belegt (Fig. 283). Es folgt die in Kapitel XVI beschriebene, für unseren Zyklus wiederum im Titulus überlieferte *Heilung des Klerikers* – »De Clerico a demone liberato« (21) –, der von einem bösen Geist geplagt und deshalb von seinem Bischof zu Benedikt gesandt worden war.

Auch für die nächsten zwölf durch erläuternde Hexameter vertretenen bzw. durch Verse Lochers ergänzten, weniger bekannten Ereignisse aus den Kapiteln XVIII, XIX sowie XXV–XXIX haben sich weder die Entwürfe noch die Scheiben erhalten. Es sind dies – »De Flascone« (22) – die Geschichte von dem Jungen, der Benedikt *zwei Gefäße mit Wein* überbringen soll, eines davon unterschlägt und, von Benedikt gewarnt, an Stelle des Weines eine Schlange darin findet, sowie – »De Prophetia destructionis Monasterij« (23)[71] – die Prophezeiung Benedikts von der Zerstörung seines Klosters. Darauf folgt – »De mappulis« (24) – die Episode von dem Mönch, der als Gegenleistung für die Unterweisung gottgeweihter Frauen einige *Tüchlein* von diesen angenommen und unter dem Ordensgewand versteckt hatte und von Benedikt ob seiner Heimlichkeit getadelt wird.

Nachdem nun die Ereignisse der Kapitel XX–XXIV aus Gregors *Vita S. Benedicti* unter den Tituli fehlen – vermutlich waren die betreffenden Szenen oder Inschriften inzwischen verloren, denn bei Locher sind drei davon durch die Verse (25–27) »De superba pueri cogitacione«[72],



Fig. 282. Alternative Segensgeste mit der rechten Hand des Heiligen auf der Rückseite von W. 201, Benedikt und Scholastika (Fig. 285). Federzeichnung. London, British Museum, Inv. 1927-3-23-1.



Fig. 283. König Totila kniet vor Benedikt. Federzeichnung laviert (Kopie). Zürich, Privatbesitz (W. 208).

71 *Ecce monasterij casum predicit atrocem / Res perdit structas a(n)i(m)as sed liberat o(mn)es.* [Siehe! Er sagt voraus den furchtbaren Einsturz des Klosters; auch wenn das Bauwerk zerfällt, sind alle Seelen gerettet]. Fehlte in Regensburg (Piendl 1961, S. 37f.).

72 *Cogitat ecce puer du(m) fastus me(n)te superba / Hos p(ate)r agnovit meditat(us) : factaq(ue) pungit:* [Stolzen Herzens verrichtet ein Mönch



Fig. 284, 285. Benedikt erweckt das tote Kind eines Bauern wieder zum Leben. München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. 5633 Z (W. 204) / Benedikt und Scholastika. London, British Museum, Inv. 1910-7-9-1 (W. 201). . Dürer-Werkstatt, vor 1500. Darunter die zugehörigen Tituli gemäß der ursprünglichen Anordnung der Harsdörffer-Stiftung (Montage).

»De farine ducentis modijs«[73] und »De Somno duorum«[74] belegt –, setzt die Überlieferung der Kreuzgangsverglasung wieder ein mit Kapitel XXV – »De monacho (et) Dracone« (28) – bei dem *Mönch, der des Klosterlebens überdrüssig* die Gemeinschaft verlässt und von Benedikt den Drachen gezeigt bekommt, dem er folgte, worauf er hilfesuchend ins Kloster zurückkehrt.

Benedikts Wohltätigkeit steht im Vordergrund der Kapitel XXVII–XXIX, daraus dargestellt – (29) »De solidis debitori redditis« – die *Hilfe für den armen Schuldner*, der seine Schuld von zwölf Soldi nicht begleichen kann und durch das Gebet Benedikts in den Besitz von dreizehn Soldi gelangt, und – (30) »De Ampulla vitrea« – das *Wunder des unversehrten Ölfläschchens,* das der Kustos des Klosters gegen Benedikts Anweisung nicht an die Bedürftigen aushändigen wollte und welches aus Zorn darüber aus dem Fenster geworfen wird, doch wider Erwarten nicht zerbricht. Wieder nur bei Locher zu finden ist die unmittelbar anschließende Begebenheit »De volio vacuo et repleto oracione benedicti«[75] (31), da ein leeres Ölfass sich während des Gebets füllt, überläuft und damit die Wundertätigkeit Benedikts ein weiteres Mal unter Beweis stellt.

Der nächste Vers bezeichnet eine der seltsamsten Geschichten in der legendären Vita des Heiligen und beschreibt aus Kapitel XXX – »De diabolo in mulo sedente« (32) – die *Begegnung Benedikts mit dem auf einem Maultier sitzenden Dämon*, der den Brüdern durch einen teuflischen Trank zusetzen will. Inhaltlich damit verbunden ist die Erzählung – »De monacho a demone liberato« (33) –, von der *Heilung eines alten Mönchs, der beim Wasser trinken vom bösen Geist befallen wurde* und seine Rettung aus großen Qualen einem Backenstreich des Heiligen verdankt.

»De mortuo puero resuscinto« (34) beschreibt als weitere *Totenerweckung* die häufig dargestellte Begebenheit aus dem XXXII. Kapitel, da ein Bauer seinen verstorbenen Sohn vor die Klosterpforte trug und das Kind durch das inständige Gebet des Heiligen wieder zum Leben erwacht, eine Wundertat, für die sich wieder einmal auch der Scheibenriss in der Graphischen Sammlung in München erhalten hat (Fig. 284).



Fig. 286, 287. Benedikt sieht die Seele seiner Schwester zum Himmel auffahren. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Hz. 5480 (W. 202) / Benedikts Vision von der ganzen Welt. Berlin, SMB, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 47 (W. 205). Dürer-Werkstatt, vor 1500. Darunter die zugehörigen Tituli gemäß der ursprünglichen Anordnung der Harsdörffer-Stiftung (Montage).

Das wundersame Ereignis des von Scholastika erbetenen Unwetters, das Benedikt gemäß Kapitel XXXIII dazu zwingt, bei seinem letzten alljährlichen *Zusammentreffen mit der Schwester* noch über Nacht zu bleiben, ist ebenfalls als Titulus bei Locher »De Scolastica« (35) und durch den Entwurf in London belegt (Fig. 285). In unmittelbarem Anschluss daran steht die Vision des Heiligen »De a(n)i(m)a Scolastice« (36) aus Kapitel XXXIV, in der Benedikt drei Tage später *die Seele seiner Schwester in Gestalt einer Taube* zum Himmel auffliegen sieht und sogleich die Brüder von ihrem Ableben unterrichtet. Die Vision der Taube, die sich in einer relativ spröde gezeichneten Visierung im Germanischen Nationalmuseum erhalten hat (Fig. 286), könnte prinzipiell auch für die Abfassung der Ordensregel durch den Heiligen in Kapitel XXXVI gestanden haben, die Benedikt für gewöhnlich am Schreibpult zeigt und die Taube als Quelle der Inspiration. Da ein betreffender Vers aber in den Distichen des Philomusus nicht vorgesehen ist, kann man diese Deutung der Nürnberger Zeichnung – ebenso wie die geläufige Bezeichnung »Benedikt lehrend« – ad acta legen.

seinen Dienst nur mit Abscheu; Benedikt hat ihn durchschaut und spart nicht mit heftigem Tadel]. Der Vers beschreibt die Episode von dem stolzen Mönch, der sich in Gedanken darüber empört, Benedikt beim Nachtmahl das Licht halten zu müssen, was diesem nicht verborgen bleibt. Die Szene war auch in Regensburg vertreten (Piendl 1961, S. 38).

73 *Dura fames premeret cu(m) fratres : voce levata / Ducentos fertur modios meruisse farine.* [Nagender Hunger bedrückt die Brüder, da hebt er die Stimme; zweihundert Scheffel Mehl sind der Lohn für sein festes Vertrauen]. Wie von Benedikt vorausgesagt, werden zur Zeit einer Hungersnot zweihundert Scheffel Mehl in Säcken vor der Klostertüre gefunden. Fehlte in Regensburg (Piendl 1961, S. 38).

74 *In sompno monstrat Benedicti dext(ra) duob(us) / Fratribus : ut recte facia(n)t habitacula claustri.* [Benedikt zeigt sich im Traum zwei Brüdern, um mit seiner Rechten ihnen den Ort zu weisen, wo das Kloster gebaut werden solle]. Der Vers beschreibt den Traum, in dem Benedikt dem Abt und dem Prior einer benachbarten Klostergründung erscheint, um ihnen anzuzeigen, wo und wie sie die Klostergebäude zu errichten haben. Fehlte in Regensburg (Piendl 1961, S. 38).

75 *Ante pedes vacuu(m) Benedicti vasq(ue) iacebat / Mox oleu(m) impletu(m) claustri pauime(n)ta rigabat.* [Bis zur Neige geleert steht ein Ölfass vor Benedikts Füßen; bald schon füllt es sich auf und befeuchtet den Boden des Klosters]. Fehlte in Regensburg (Piendl 1961, S. 38).



Fig. 288. Grisaillescheibe des Benediktzyklus aus dem Refektorium. Nürnberg, GNM, Inv. Nr. MM 786. Abb. im Gegensinn; mit Veränderungen im Wappen (Tetzel) und beim Segensgestus. Vgl. Fig. 289. Beides belegt den ehemals seitenverkehrten Einbau der Scheibe (vgl. Kat. S. 375).

Kapitel XXXV der Vita und *Benedikts Vision der ganzen Welt in einem Sonnenstrahl* – (37) »De mundi visione« – gilt die nächste der durch Tituli belegten Szenen der Kreuzgangsverglasung, die überdies auch in dem betreffenden Scheibenriss des Berliner Kupferstichkabinetts erhalten geblieben ist (Fig. 287). Die zuletzt genannten vier Szenen sind durch die in der Handschrift der Nürnberger Stadtbibliothek überlieferten Wappen als Gemeinschaftsstiftung mehrerer Glieder der Nürnberger Patrizierfamilie Harsdörffer ausgewiesen, wobei offen bleibt, ob die zu zwei Paaren zusammengestellten Szenen sich ehemals auf zwei zweibahnige Kreuzgangsfenster verteilten oder alle in einer vierbahnigen Fensteröffnung angeordnet waren.

Den Abschluss des Zyklus über die *Wunderwerckh und Historien* des Hl. Benedikt in den Fenstern des Kreuzgangs von St. Egidien bildeten schließlich die Ereignisse um das Hinscheiden des Heiligen, wie sie im vorletzten Kapitel XXXVII in der *Vita S. Benedicti* behandelt werden. Hierauf weist der vorletzte überlieferte Titulus der gemäß Lochers »De mortis sue predictione« (38) von den *wunderbaren Zeichen des nahenden Todes und von der Erscheinung des Aufstiegs der Seele in den Himmel* handelt: Der Abschied des Sterbenden im Kreise der Mönchsgemeinschaft und das Gesicht der beiden auswärtigen Brüder von dem strahlenden Weg, den die Seele Benedikts von seiner Zelle gen Sonnenaufgang in den Himmel beschritten hatte, boten der künstlerischen Phantasie so viel Stoff, dass mit einer entsprechend ausgedehnten simultanen Darstellung, wie sie alle bedeutenden Zyklen enthalten, gerechnet werden muss[76]. Der letzte Vers in Lochers Gedicht – (39) »De insana muliere sanata«[77] – gilt schließlich dem einzigen bei Gregor erwähnten Wunder, das post mortem Benedikts an einer irrsinnigen Frau geschehen war, die beim ziellosen Umherstreifen in den Bergen, Tälern, Wäldern und Feldern zu der Höhle Benedikts bei Subiaco geraten war und diese über Nacht bei vollständig geheiltem Verstand wieder verließ. Das erste oder letzte Bild des Zyklus, das die Handschrift des 17. Jahrhunderts im beigeschriebenen Hexameter überliefert und das – den Wappen Horn und Staiber zufolge[78] – vielleicht anstelle des posthumen Wunders an der irrsinnigen Frau den Platz direkt neben Tod und Himmelfahrt Benedikts eingenommen hatte, galt schließlich der Betonung der vornehmen Geburt und *Gottgefälligkeit der Geschwister Benedikt und Scholastika.* Diese folgt zwar keiner Bildtradition und war auch in der Schedelschen Abschrift der Verse Lochers nicht aufgenommen (bzw. vergessen) worden, doch in den oben erwähnten Tituli eines weiteren, heute verlorenen Benediktzyklus in den Fenstern der 1666 abgebrochenen Benediktskapelle beim Kreuzgang von St. Emmeram in Regensburg ist ein entsprechender, nur geringfügig modifizierter Vers überliefert, der dort das erste Bild des Zyklus erläutert hatte[79]. Das zugehörige Bild könnte die beiden heiligmäßigen Geschwister stehend nebeneinander gezeigt haben.



Fig. 289. Benedikt erweckt den beim Klosterbau erschlagenen Mönch wieder zum Leben, mit dem quadrierten Frauenwappen Rummel/Pessler. Washington, National Gallery, Inv. Nr. 2004.90.1. Dürer-Werkstatt, vor 1500 (W. 206).

Gleichviel, ob nun ehemals alle 40 oben aufgeführten Bilder der Benediktlegende im Kreuzgang des Nürnberger St. Egidienklosters vertreten waren oder doch nur eine Auswahl davon; in jedem Fall rückt der Benediktzyklus damit in den Kreis jener im späten 15. Jahrhundert aufkommenden Kreuzgangsverglasungen mit umfangreichen Bildgeschichten zum Leben der Ordensväter, wie sie später insbesondere dem Hl. Bernhard von Clairvaux zuteil geworden sind. Der älteste bekannte Beleg für eine Vita des wirkmächtigen Zisterziensers in der Glasmalerei – 1466–1472 für

76 Als prominentes Beispiel wäre der Freskenzyklus des Spinello Aretino von 1388 in der Sakristei von S. Miniato al Monte in Florenz zu nennen; Poeschke 2003, S. 392–403; vgl. auch Dubler 1953, S. 130–132, mit weiteren Beispielen.

77 *Insane mentis mulier du(m) forte vagat(ur) / Ingredit(ur)q(ue) specu(m) Benedicti : Sana recedit* [Ziellos irrt umher eine Frau mit gestörtem Verstande; Benedikts Höhle betritt sie, und gleich zieht geheilt sie von dannen].

78 Die exklusive Allianz der Familien Horn (und Krell), Staiber (nicht Viatis, wie in der Literatur immer wieder irrtümlich fortgeschrieben) und Harsdörffer findet sich auch an der Ausstattung der ehemaligen Horn'schen St. Annenkapelle bei St. Lorenz, in den Farbfenstern und am Hochaltar (sog. Artelshofener Altar des Wolf Traut, heute im Bayerischen Nationalmuseum, München). Die Glasgemälde befinden sich heute in den Kunstsammlungen der Veste Coburg.

79 *Metra in fenestris ambitus ... vitam Scti. Benedicti continentia una cum figuris depictis: Illustres Benedictus et alma Scholastica partu / Sunt gemino nati: probitate refulsit uterque* (München, BSB, Clm 14892, fol. 215^{v}); vgl. Piendl 1961, S. 37, allerdings mit der falschen Überlieferung (Benediktskapelle): *... fenestris ambitus capellae vitam s. Benedicti.*

das Zisterzienserkloster Heilsbronn[80] – stammt bezeichnenderweise ebenfalls aus dem Nürnberger Kunstkreis, und mit dem Zyklus aus dem Leben und Wirken des Hl. Dominikus, 1519 für eine der beiden Nürnberger Ordensniederlassungen ausgeführt[81], besitzen wir noch ein drittes Nürnberger Beispiel, das den berühmten rheinischen Zyklen, besonders aus Altenberg und Köln (St. Apern, um 1525), zeitlich vorausgeht[82]. Über die Gründe für das wachsende Bedürfnis nach einer anschaulichen Vergewisserung der frühen Ordensgeschichte, nach Rückbesinnung auf die große Identifikationsfigur des Gründervaters Benedikt und die mit diesem verbundenen traditionellen Werte des Klosterlebens am Vorabend der Reformation lässt sich allenfalls spekulieren. Von einer Reaktion auf äußere Krisen oder die innere Orientierungslosigkeit der Klostergemeinschaft, wie sie im Fall der Zisterzienser wiederholt ins Feld geführt worden ist, wird man im Fall des Nürnberger Benediktinerkonvents kaum sprechen können. Eher war es das stolze Bewusstsein einer idealen Vergangenheit, an die mit der Kastler Klosterreform im frühen 15. Jahrhundert wieder angeknüpft worden war[83]. Nur ein Jahrzehnt nach dem Benediktzyklus fand dieses Selbstverständnis der Nürnberger Benediktiner nochmals in der Glasgemälde-Folge der sieben Reformäbte seit 1418 mit den Versgedichten des 1490–1514 in St. Egidien lebenden, literarisch fruchtbarsten Nürnberger Klosterhumanisten Benedikt Chelidonius seinen sichtbaren Ausdruck (vgl. hierzu Kat. S. 376–383).

Farbigkeit, Technik: Die reduzierte Farbigkeit der beiden erhaltenen Scheiben aus dem Refektorium, die bereits in den ersten drei duftig aquarellierten Entwürfen in Wien, Paris und London (W. 198–200) sowie in einer spröden Umzeichnung des Entwurfs in Darmstadt (W. 207) angelegt scheint, beschränkt sich auf die Mittel deckender Schwarzlotzeichnung und einer Halbtonmodellierung in graugrüner Tönung auf weißem Glas. Vereinzelte Bildelemente wie z.B. die Wappenrahmung oder der Wappengrund, Nimben, Haare, einzelne Pflanzen der Landschaft oder ikonographisch bedeutsame Motive wie der Teufel und der Gerüstarm auf der Nürnberger Scheibe sind mit Silbergelb eigens hervorgehoben. Der in der Beschreibung des 17. Jahrhunderts so eigentümlich wie rätselhaft hervorgehobene Sachverhalt, dass *die Mönche in braunen Kutten wie auch* [in] *weißen* [Kutten] dargestellt gewesen seien, muss für die Ausführung im Kreuzgang nicht unbedingt bedeuten, dass diese in traditioneller Weise musivisch, d.h. als Bleiverglasung mit farbigen Gläsern ausgeführt worden war. Tatsächlich kennt die Glasmalerei der Zeit bereits ein intensiv deckendes Braunlot, das, auf weißem Glas aufgebracht, eine entsprechende Wirkung hervorrufen kann. Als Beispiel sei nur auf den bereits erwähnten, um 1519 ausgeführten Dominikuszyklus aus einer der beiden Nürnberger Ordensniederlassungen verwiesen, dessen Restscheiben aus der Werkstatt des Stadtglasers Veit Hirsvogel sich heute in der Behaim'schen Ratsstube im Rathaus befinden (Fig. 290, 444–447)[84]. Umgekehrt ist aber auch eine große Lösung mit farbigen Gläsern nicht auszuschließen, ganz im Gegenteil, gibt es doch Hinweise auf spätere Reparaturen bzw. Erneuerungen, etwa in den Wappen, die im Falle einer musivischen Verglasung unschwer durchzuführen waren, bei den so genannten »Monolithscheiben« (kleinformatigen Kabinettscheiben aus einem Glasstück ohne Bleinetz) jedoch nicht ohne Weiteres vorgenommen werden konnten. Eine solche »Verneuung« betraf mit Gewissheit das letzte Fenster des Zyklus mit dem Wappen Staiber (Stauber). Dieses zeigt bereits die Wappenbesserung, die Lorenz Staiber zusammen mit der Erhebung in den Ritterstand erst 1520 beim englischen König Heinrich VIII. für sich und seine Nachkommen für alle Ewigkeit erwirkte, muss also nachträglich in das 1501 datierte Glasfenster mit dem Bild der Heiligen Benedikt und Scholastika eingefügt worden sein[85].



Fig. 290. Engelspeisung des Hl. Dominikus. Nürnberg, Rathaus, Behaim'sche Ratsstube. Hirsvogel-Werkstatt, 1519. – Vgl. Kat. S. 479.



Fig. 291. Rundscheibenriss mit Hl. Benedikt. Washington, National Gallery, Inv. Nr. B-10.425. Dürer-Werkstatt, 1501 (W. 211).

Stil, Datierung: Für eine Entstehung des Benediktzyklus um 1500 sprach – ungeachtet der strittigen Zuschreibungsfrage, die bis vor Kurzem zugunsten Dürers entschieden schien – immer schon der stilistisch eng verwandte, 1501 datierte Rundscheibenriss des Hl. Benedikt in Washington (Fig. 291). Zwar handelt es sich bei diesem mutmaßlich nur um eine Werkstattkopie des verlorenen Erstentwurfs, doch Datum und Umschrift *SANCTVS BENEDICTVS ABBAS LEGISLATOR NOSTER ANNO DOMINI 1501* sind zweifelsfrei authentisch. Ob die Scheibe, wie Winkler und andere angenommen hatten, trotz des abweichenden Formats zum Gesamtprogramm des Benediktzyklus gehörte, diesen womöglich eingeleitet haben könnte, lässt sich ohne weitere Anhaltspunkte zwar nicht beantworten; durch die überlieferten Tituli der Kreuzgangsscheiben mit der jeweils beigegebenen Jahrzahl 1501 ist ein ursprünglicher Auftragszusammenhang aber doch wahrscheinlicher geworden.

Im Streit um den Autor der Benediktzeichnungen – Konfliktstoff für mehrere Forschergenerationen – sind heute kaum noch neue Aspekte zu erwarten (vgl. die Bibliographie S. 341–343). Vor dem Hintergrund der nunmehr gesicherten Datierung 1500/01 und in Kenntnis der involvierten Personen aus dem Kreis der Nürnberger Humanisten wird man allerdings die Argumente der jüngsten Neubewertung von Fritz Koreny hinsichtlich der Alternative »Dürer oder Schäufelein?« nochmals einer kritischen Prüfung unterziehen müssen. Die ersten Arbeiten, die wir sicher mit dem Gesellen Hans Schäufelein verbinden können, sind insbesondere die Holzschnitte für zwei von Ulrich Pinder heraus-

80 Vgl. Scholz 2002, I, S. 196f.
81 Scholz 2005, S. 274–281.
82 Rheinische Glasmalerei – Meisterwerke der Renaissance, Regensburg 2007, S. 11–157.
83 Hierzu Pilz 1972, S. 32–54.
84 Bei Scholz 2005 versuchsweise ins Dominikanerinnenkloster St. Katharina lokalisiert; vgl. hierzu Kat. S. 474f.
85 Vgl. Marie Glockner, Lorenz Stauber (1486–1539). Nürnberger Kaufmann, Ritter und Agent König Heinrichs VIII. von England, in: MVGN 52, 1963/64, S. 163–231, hier S. 174. Zu den von Dürer entworfenen Holzschnitten des Staiber-Wappens von 1521 zuletzt Schoch/Mende/Scherbaum, II, 2002, S. 462–467, Nr. 254f.

gegebene druckgraphische Werke – *Der beschlossen gart des rosenkranz marie* von 1505 und das *Speculum passionis Dominus Jhesu Christi* 1506/07 – und einige kleinere Serien und Einblattschnitte derselben Zeit[86]. Als »Erstlingswerk« ist zudem ein um 1504 entstandener Holzschnitt mit der Darstellung des »Noli me tangere« mit Schäufelein verbunden worden, der als Werkstattzeichen das Monogramm Dürers trägt und auf der Rückseite eines verworfenen Holzstocks geschnitten wurde, der – trotz starken Abriebs – noch Überreste der Vorzeichnung des jungen Dürer für den siebten Tag der Schöpfungsgeschichte für die Schedelsche Weltchronik erkennen lässt[87]. Nimmt man die wenigen bis 1505 entstandenen Tafelgemälde in die Betrachtung von Schäufeleins Frühwerk hinein, so tritt uns dort um 1503/04 in der Anbetung der Könige in Innsbruck und der Münchner Flucht nach Ägypten trotz enger Anleihen an Dürers Paumgartner-Altar (1498), Florentiner Anbetung (1504) und Marienleben (Meder 210; 1504) noch ein derart unsicheres Gefühl für Proportionen und Bewegungen der Figuren und ein so erstaunlich naiver Typenschatz entgegen[88], dass ein Brückenschlag zu den spätestens 1500 entstandenen souveränen Zeichnungen des Benediktzyklus nicht möglich ist. Für die von Koreny angeführten motivischen und zeichnerischen Besonderheiten der vermeintlichen individuellen künstlerischen Handschrift Schäufeleins hat Matthias Mende u.E. zu Recht bemerkt, dass – ganz abgesehen von den anderen Kopftypen bei Schäufelein – gerade Details wie »Gesten, Finger, Baumschlag« »dem Zeitstil verhaftet sind oder konservativ lokalen Zeichnungstraditionen folgen«[89]. Tatsächlich lassen sich die betreffenden Merkmale schon im Basler Frühwerk Dürers – im *Narrenschiff*, im *Ritter vom Turn* und in den Vorzeichnungen der Holzstöcke zum *Terenz* – aus den Jahren 1492–1494 aufzeigen[90].

Für die Identifizierung des »Benediktmeisters« mit Dürer selbst lieferte Friedrich Winkler durchaus plausible Argumente: Die Abweichungen gegenüber dem freien Zeichenstil Dürers um 1500 ließen sich hinreichend durch die besondere Bestimmung der Zeichnungen als Scheibenrisse, nicht aber durch eine andere künstlerische Persönlichkeit erklären. Die Zeichnungen erschlössen vielmehr »mehrere Stadien der Bemühungen des Künstlers, dem Glasmaler werkgerechte Entwürfe zu liefern«[91]. Allerdings spiegeln die zeichnerischen Qualitätsunterschiede innerhalb der Benediktserie nicht nur den Prozess der Bildfindung bis hin zum verbindlichen Format und der endgültigen Position des Wappenfeldes. Es scheint vielmehr so, dass wir in einzelnen Blättern bereits Kopien nach verlorenen Originalentwürfen vor uns haben, die nicht mehr von der Hand des Meisters selbst stammen:

Die ersten Blätter der Folge (W. 198–200) besitzen noch ganz den Charakter eigenständiger Zeichnungen, die in dem Streben nach bildmäßiger Wirkung durchgeführt wurden (Fig. 277–279)[92]. Ohne Rücksicht auf die spätere Übersetzung ins Glasgemälde bemüht sich der Zeichner um die räumliche Klärung der Szene. Die Landschaft, die mit der gleichen Sorgfalt wie die Figuren durch ein dichtes Liniengerüst in Hell- und Dunkelzonen malerisch angelegt ist, besitzt in der mutmaßlich frühesten Zeichnung des Hl. Benedikt vor der Höhle von Subiaco in Wien (W. 198) sogar das Übergewicht über die wie eingebaut wirkenden Gestalten der Darstellung. Diese Tendenz zur malerischen Durchdringung des Ganzen bestimmt auch weitgehend den graphischen Charakter des Entwurfs: Die souveräne Zeichenweise lebt von den fließenden Übergängen zwischen Kontur, Binnenzeichnung und Schattenlagen, wobei die Linienführung in weichem Schwung die Höhlungen und Wölbungen von Gewand und Körper nachvollzieht, weniger unterbrochen als begleitet von den kurzen positiven oder negativen (als Lichter ausgesparten) Häkchen der knorpeligen Gewandfalten. Die stark modulierende Strichführung bedient sich in den beschatteten Gewandteilen, besonders der sitzenden Gestalt Benedikts, noch vielfach der Kreuzschraffur.

Im Pariser Entwurf für Benedikts Sichelwunder (W. 199), der für die konkrete Bestimmung als Glasgemäldevisierung durch das eingeblendete Wappenfeld mit dem Wappen Pfinzing bereits ein fortgeschritteneres Stadium im Entwurfs-

86 Schreyl 1990, Nr. 2–338 bzw. 359–387.

87 Vgl. Renate Kroll, in: Dürer – Holbein – Grünewald. Meisterzeichnungen der deutschen Renaissance aus Berlin und Basel, Kat. Ausst. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, und Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Ostfildern-Ruit 1997, S. 96–98; ebenso Mende 2000, S. 198–201, Nr. 28, recto und verso. – Besteht die Zuweisung des Noli me tangere an Schäufelein zu Recht, so wäre dies jedenfalls ein starkes Argument für dessen Gesellenzeit in der Werkstatt Dürers.

88 Vgl. Metzger 2002, S. 213–217, Nr. 1 und 2.

89 Schoch/Mende/Scherbaum, III, 2004, S. 11f.

90 Vgl. Friedrich Winkler, Dürer und die Illustrationen zum Narrenschiff, Berlin 1951, Erich Roemer, Dürers ledige Wanderjahre, in: Jb. der Preußischen Kunstsammlungen 47, 1926, und 48, 1927 (mit vollständigem Abbildungsapparat zum Terenz) sowie Schoch/Mende/Scherbaum, III, 2004, S. 37–127.

91 Winkler, I, 1936, S. 139; Winkler 1957, S. 119.

92 Frenzel 1971, S. 387, hat wohl zu Recht angenommen, dass damit sowohl dem Auftraggeber als auch dem Glasmaler eine Vorstellung von der »künstlerischen Intention« des Entwerfers vermittelt werden sollte.

93 Die Londoner Zeichnung W. 200 (British Museum, Inv. Nr. 1854–6–28–34) entspricht nun auch in den Maßen (232 x 167 mm) bereits annäherungsweise dem endgültig vorgesehenen Hochformat von durchschnittlich ca. 240 x 180 mm.

94 Hierin ist Schenk zu Schweinsberg 1927/28, S. 36, beizupflichten.



Fig. 292. Die »Vberhebung der hochfart« (von hochmut und Hoffart). Illustration in Sebastian Brants Narrenschiff. Basel 1494.



Fig. 293. Selbstkasteiung Benedikts in den Disteln. Federzeichnung, aquarelliert (Kopie). Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. AE 387 (W. 207).

prozess dokumentiert, sind die handelnden Figuren so weit in den Vordergrund gerückt, dass dem Raum als Landschaftshintergrund nur noch eine sekundäre Bedeutung zukommt. Die leicht nach links ansteigende Diagonale der Figuren schafft eine schmale Raumbühne, auf der sich das Geschehen abspielt. Die Zeichenweise, die insgesamt dem Wiener Blatt noch sehr nahe steht, ist in den beiden begleitenden Mönchen nun schon lichter und flächiger angelegt.
In der Londoner Rettung des Placidus (W. 200) – dem letzten erhaltenen kolorierten Entwurf des ganzen Zyklus (von der späteren Umzeichnung in Darmstadt abgesehen) – wird die Handlungsebene im Vordergrund durch eine hinterlegte Architekturfolie begrenzt und gestattet wiederum nur einen schmalen Ausblick auf die Landschaft im Hintergrund. Die Strichführung wurde noch weiter auf die wesentlichen Linien reduziert; Kreuzlagen sind vollständig vermieden worden. Die Londoner Zeichnung gibt das vorläufige Resultat, das auch für die folgenden Blätter des Zyklus verbindlich bleiben sollte[93]. Soviel scheint sicher, dass wir zumindest in diesen drei Blättern authentische Erstentwürfe von der Hand des für die Bildlösungen verantwortlichen Künstlers vor uns haben und keine sekundären Erzeugnisse – sei es aus der Werkstatt des Entwerfers oder auch des Glasmalers[94]. Dass es weitere, heute verlorene Entwürfe dieser Art gegeben haben muss, dafür liefert uns die kolorierte Kopie in Darmstadt den besten Beweis. Doch wie viele, das hängt auch davon ab, welche Risse der zweiten Gruppe wir als authentische Entwürfe zu akzeptieren bereit sind.
Diese zweite Gruppe der Benediktsfolge lässt sich durch den Verzicht auf die Kolorierung und eine auffallende Vereinfachung der Zeichenweise, bis hin zu einer recht trocken routinierten Manier, zusammenfassen. Die Zeichnung von Figuren, besonders Gewändern, Architektur und Landschaft, beschränkt sich auf ein »fassliches, klares Liniengerüst« mit Betonung des Konturs und der wesentlichen Binnenformen. Die Faltenbrüche werden zumeist durch einfache Linien mit häkchen- und ösenartigen Umbiegungen angedeutet. Schattierungen wurden bei durchgehendem Verzicht auf Kreuzschraffuren mit recht schematisch eingesetzten parallelen Strichlagen erzielt. Diese holzschnittartige Reduzierung der zeichnerischen Möglichkeiten ist wiederholt mit der Rücksichtnahme auf die glasmalerische Umsetzung, d.h. als Resultat einer bewussten Auseinandersetzung des Entwerfers mit den vermeintlichen Bedürfnissen der Glasmaler

erklärt worden. Ein Blick etwa auf die beiden im gleichen Jahr 1501 nach Entwürfen Dürers in Holz geschnittenen Widmungsblätter für die von Konrad Celtis wieder aufgefundenen und herausgegebenen Werke der Roswitha von Gandersheim, *Opera Hrosvite Illustris*[95], verrät indessen unübersehbar enge Gemeinsamkeiten im Linienduktus, sodass die Wahl der graphischen Mittel vielmehr in beiden Fällen ein Prinzip verrät, das offenbar immer dann zur Anwendung kam, wenn ein Auftrag die Umsetzung durch eine andere Hand – gleichviel, ob Formschneider oder Glasmaler die Adressaten waren – von vornherein vorsah (vgl. Fig. 294f.).

Die bildmäßige Durchführung der Scheibenrisse verbindet den Zyklus auch mit der etwa gleichzeitig um 1500 entstandenen so genannten »Engelsmesse« im Musée des beaux-arts in Rennes (W. 181), einem Entwurf moralisierend-satirischen Inhalts, der die Aufzeichnung der frommen und sündigen Gedanken während des Chorgebets illustriert (Fig. 296)[96]. Entsprechenden Bildthemen aus dem Kontext der mittelalterlichen Exempelliteratur hatte sich Dürer bereits im Basler Frühwerk 1493 in verschiedenen Illustrationen zum *Ritter vom Turn* des Geoffroy de la Tour-Landry gewidmet und diese hier noch einmal in umfassender Weise aufgegriffen (vgl. Fig. 297f.)[97]. Auch dieser Entwurf war für die Ausführung durch Dritte bestimmt; das belegt Dürers eigenhändige Beschriftung in der von Engeln präsentierten Tafel im Vordergrund: *Do schreibt hrein was Ir wollt*. Ob es sich, wie Winkler vermutet hat, dabei um eine Vorlage für den Glasmaler handelte, wird man kaum mit Gewissheit sagen können. Allerdings wird man ihm darin beipflichten, dass dieses außerordentlich reizvolle Blatt aufs Engste mit den Benediktzeichnungen in Verbindung steht und dadurch zu einem Angelpunkt für die Bewertung der gesamten umstrittenen Gruppe wird.



Fig. 294. Benedikt sieht die Seele seiner verstorbenen Schwester Scholastica zum Himmel auffahren. Nürnberg, GNM, Inv. Nr. Hz 5480. Dürer-Werkstatt, vor 1500 (W. 202).

Dass die Entwürfe in der Werkstatt Dürers kursierten, das belegt auch die eigenhändige Beschriftung auf der Rückseite des Nürnberger Blattes W. 202: *Wie ein prist(er) ein bericht / Ursula / Fronika / Helena / Barbra / Katerina / Einn Engell*[98]. Der Sinn dieser Notizen bleibt unklar, denn eine Beschreibung der umseitigen Szene kann selbst mit der ersten Zeile nicht gemeint gewesen sein. Allerdings geben die Zeichnungen der zweiten Gruppe einschließlich der Kopien und Scheiben der Zweitfassung aus dem Refektorium noch ganz andere Rätsel auf:

So zeigt das letzte Zusammentreffen der Geschwister Benedikt und Scholastika (W. 201) rückseitig eine alternative Handhaltung Benedikts, die nur dadurch zu erklären ist, dass der Segen (benedictio) stets mit der Rechten erfolgen sollte, die rückseitige Zeichnung der Hände also bei gegensinniger Ausführung zu berücksichtigen war (Fig. 282). Gleiches gilt für die Szene mit dem vergifteten Brot (W. 203; Fig. 280f.), ebenfalls in London, wobei sich über den Urheber der betreffenden Zusätze hier wie dort durchaus diskutieren ließe. Nehmen wir dagegen die Umzeichnungen der Münchner Auferweckung des toten Kindes (W. 204) oder des Totila in Zürcher Privatbesitz (W. 208) zum Vergleich, so störten

95 Schoch/Mende/Scherbaum, III, 2004, S. 130–136, Nr. 268. Zum Widmungsblatt Nr. 268.2 hat sich auch eine flüchtige Entwurfsskizze Dürers im Musée Bonnat in Bayonne erhalten (W. 249).

96 Winkler, I, 1936, S. 124f., Nr. 181; vgl. Kat. Ausst. Nürnberg 1971, S. 197, Nr. 378.

97 Hierzu Peter Halm, Der schreibende Teufel, in: Cristianesimo e ragion di stato. L' umanismo e il demoniaco nell'arte, Atti del II Congresso internazionale di studi umanistici, a cura di Enrico Castelli, Rom/Mailand (1953), S. 235–249.

98 Die Eigenhändigkeit der rückseitigen Beschriftung von W. 202 ist bislang nicht ernsthaft angezweifelt worden (Winkler, I, 1936, Taf. XVIII; Hans Rupprich, Dürer – Schriftlicher Nachlaß, I, Berlin 1956, S. 206, Nr. 19; Zink 1968, S. 92, Nr. 69). Die Namen der weiblichen Heiligen sind mehrfach durchgestrichen.



Fig. 295. Roswitha von Gandersheim überreicht Kaiser Otto I. die von ihr verfasste Chronik *Gesta Oddonis*, Opera Hrosvite Illustris, hg. von Conrad Celtis, Nürnberg 1501 (Meder 243).

sich die Zeichner (offensichtlich zwei verschiedene) keineswegs am Segen mit der linken Hand, waren sich der Problematik offenbar gar nicht bewusst (Fig. 283f.).

Noch mysteriöser bzw. komplexer liegen die Verhältnisse im Fall der Auferweckung des beim Klosterbau von herabfallenden Werksteinen erschlagenen Mönchs, die uns zugleich einen interessanten Einblick in die Arbeitsökonomie spätmittelalterlicher Glasmalereibetriebe verschafft (Fig. 288f.). Zeigt die für die Zweitfassung im Auftrag der Tetzel bestimmte Vorzeichnung W. 206 in Washington mit dem quadrierten Frauenwappen Rummel/Pessler (des Jobst V. Tetzel), wie zu erwarten, den korrekten Segensgestus mit der Rechten, so sah sich der Glasmaler(?) bei der betreffenden Scheibe für das Refektorium offenkundig gezwungen, bei insgesamt seitengleicher Ausführung die alternative und auf dem Foto schwach sichtbare rückseitige Segensgeste – nun mit der Linken – umzusetzten. Ein solches Vorgehen bekommt aber nur dann einen Sinn, wenn man die Scheibe anschließend seitenverkehrt ins Fenster einsetzte, wodurch auch das ausgeführte Männerwappen – nun freilich nicht das des Jobst, sondern das des Gabriel III. Tetzel –, wie es sein muss, auf die heraldisch rechte, höherrangige Seite zu stehen kam[99]. All diese Beobachtungen belegen aber nochmals mit Nachdruck den Sachverhalt der Zweitverwertung der Vorlagen für das Refektorium, wobei man sich aufseiten der Auftraggeber anscheinend nicht von Anfang an über den gewünschten Umfang der Folge im Klaren war.

In der Darmstädter Kopie der Selbstkasteiung Benedikts (W. 207) wurden schließlich im Vergleich zur ausgeführten Scheibe in Boston nicht nur erneut die Wappen vertauscht (Tetzel gegen Waldstromer). Auch die Vorspiegelung der jungen Frauengestalt, die den Heiligen nötigt, die Versuchung des Fleisches durch den Schmerz in den Disteln abzutöten, trägt nun im Unterschied die modische Tracht einer Nürnbergerin, wie sie nahezu identisch bereits 1494 in Dürers Illustration der »Vberhebung der Hochfart« im *Narrenschiff* vorgebildet war – eine Änderung, die man allein mit der Chronologie von Erst- und Zweitausführung nicht erklären kann (vgl. Fig. 293 und 302)[100]. Tatsächlich finden sich wiederholt Rückbezüge auf die narrativen Bildzyklen Dürers im Basler Frühwerk (Fig. 292)[101], was nicht verwundert, war doch die Aufgabe hier wie dort durchaus vergleichbar. Die vielfach wenig dramatischen Begebenheiten der Benediktvita mögen jedoch aufseiten Dürers bald ein Erlahmen des Interesses zur Folge gehabt haben. Vielleicht ist dies auch der Grund, weshalb man in den Zeichnungen des Benediktzyklus, mit Rainer Schoch gesprochen, die »Klaue des Löwen« vermisst[102].

Für eine Einbeziehung der fraglichen Entwürfe als Werkstattgut in Dürers Œuvre um 1500 spricht schließlich aber auch der direkt und indirekt mit dem Auftrag in Verbindung stehende Personenkreis. Der Abt des Egidienklosters Johann Radenecker war einer der herausragenden Vertreter des Ordensklerus innerhalb der ersten Nürnberger Huma-

99 Seitenverkehrter Versatz von Einzelscheiben ist in der spätmittelalterlichen Glasmalerei keine Seltenheit. So wurden z.B. die symmetrisch angeordneten Propheten im Maßwerk des Marnerfensters im Ulmer Münster auf der Basis ein und derselben Vorlage ausgeführt und eine der beiden Scheiben im Gegensinn, mit der Bemalung nach außen eingesetzt; vgl. Scholz 1994, S. 191, Abb. 290.

100 Vgl. Schoch/Mende/Scherbaum, III, 2004, S. 116f., Nr. 266.59.

101 Vgl. mit jeweils vollständigem Abbildungsapparat Erich Roemer, Dürers ledige Wanderjahre, in: Jb. der Preußischen Kunstsammlungen 47, 1926/27 (Terenz), Friedrich Winkler, Dürer und die Illustrationen zum Narrenschiff, Berlin 1951, und Schoch/Mende/Scherbaum 2004, S. 50–127 (Ritter vom Turn, Gebetbuchholzschnitte, Narrenschiff).

102 Schoch/Mende/Scherbaum, III, 2004, S. 23.

nistengeneration und mit Hartmann Schedel, dem Verfasser der Weltchronik und frühesten Verbindungsmann Dürers zum Nürnberger Humanistenmilieu, seit gemeinsamen Studienzeiten in Leipzig eng befreundet[103]. Jakob Locher, der Verfasser der zweizeiligen Bildgedichte, war Celtis 1498 auf dem Lehrstuhl für Poesie und Rhetorik der Universität Ingolstadt gefolgt und mag über diesen mit Dürer in Kontakt gekommen sein. Sicher waren ihm die Lobgedichte auf Dürer als den deutschen Apelles, die Celtis aktuell 1499/1500 verfasst hatte, ebenfalls nicht unbekannt geblieben[104]. Andererseits hatte Locher wohl schon früher die Bekanntschaft mit dem jungen, hoffnungsvollen Künstler gemacht, war er es doch, der die bereits 1497 verlegte lateinische Bearbeitung von Sebastian Brants Narrenschiff *Stultifera navis* besorgte, für dessen erste deutsche Ausgabe Dürer als Zweiundzwanzigjähriger in seinen Basler Wanderjahren 1493 den Großteil der Illustrationen entworfen hatte[105]. Schließlich teilten beide in den Jahren 1494/95 das gleiche prägende Bildungserlebnis einer Reise nach Italien[106], sodass eine persönliche Begegnung in Venedig (oder Pavia, wo 1495 noch Willibald Pirckheimer studierte) nicht ausgeschlossen scheint. Wie die Zusammenarbeit der beiden Endzwanziger (beide 1471–1528) an Versen und Bildern für den Kreuzgangszyklus in St. Egidien konkret ausgesehen haben kann, ist schwer zu sagen. Fraglich ist insbesondere, ob die Verse nach den Entwürfen entstanden oder umgekehrt. Erinnern wir uns an die oben angeführten Beobachtungen zum ersten »Musterblatt« der erhaltenen Entwurfsfolge *Benedikt vor der Höhle von Subiaco* (W. 198; Fig. 277) in der Wiener Albertina, so war zunächst noch eine simultane Zusammenschau der Versorgung Benedikts in der Einsamkeit durch den Mönch Romanus mit dem Besuch des Klerikers am Ostertag ins Auge gefasst, die Zeichnung also dem Anschein nach noch vor Kenntnis der Versdichtung angelegt worden. Dass der Dichter dann beide Szenen mit eigenen Versen bedachte, könnte den Abt als Auftraggeber zur Korrektur bewogen haben, zumal sich in die Wiener Komposition auch nicht ohne Not das gewünschte Wappenfeld integrieren ließ. Doch ebenso gut mag es umgekehrt gewesen und die Entscheidung zugunsten zweier Szenen ganz unabhängig und vor den Bildgedichten gefallen sein.

Inwieweit Locher die Inspiration für seine Titulusdichtung tatsächlich konkreten Bildvorlagen verdankte, wie er an zwei Stellen vermerkt, ist ebenfalls ein wichtiger Aspekt, besonders im Hinblick darauf, welche Bilder dies gewesen sein könnten. Dass es sich dabei bereits um die Entwürfe der Dürerwerkstatt gehandelt haben könnte, lässt sich aus der Formulierung »secundum tabule pictas imagines et figuras« im Titel von Lochers Disticha leider nicht ohne Weiteres ableiten, wenngleich es sich dabei ebenso wohl um gemalte wie gezeichnete Bilder und Figuren gehandelt haben kann[107]. Wäre dies aber der Fall gewesen, so dürfte das ganze Prozedere der Auftragsabwicklung, die Bestellung und Fertigung der Entwürfe einschließlich anfallender Korrekturwünsche seitens des Abts, die erbetene Gefälligkeitsdichtung der Tituli und schließlich die Umsetzung durch den Glasmaler bei einem derart umfänglichen Fensterzyklus durchaus einige Zeit in Anspruch genommen haben, sodass man die Zeichnungen – und hier insbesondere die ersten Musterblätter für den Auftraggeber – vielleicht doch um einiges früher ansetzen darf als die erste ausgeführte Folge der Glasgemälde 1500. Diese und alle weitergehenden Überlegungen zum Entstehungsprozess bleiben notgedrungen Spekulation, doch solange es keinen überzeugenderen Vorschlag gibt, bekräftigen die hier vorgestellten Zusammenhänge die althergebrachte Vorstellung, dass die Entwürfe im Wesentlichen Dürers geistiges Eigentum sind, wer immer an den verschiedenen Um- und Nachzeichnungen beteiligt war. Dass dem Künstler vom Abt des Klosters als Anregung eine illustrierte Handschrift der *Vita Benedicti* an die Hand gegeben wurde, ist sehr wohl möglich und könnte einige der immer wieder angeführten Schwächen erklären. Die von Dubler ins Feld geführten Übereinstimmungen einzelner Kompositionen oder Motive mit einer um 1495 von Frater Thomas Rieger in St. Ulrich und Afra zu Augsburg kopierten, reich illustrierten Handschrift der *Bis-bini-Vita* sind allerdings nicht so zwingend, um daraus auf ein Abhängigkeitsverhältnis schließen zu müssen[108].

Zum Abschluss noch ein Wort zu den ausgeführten Glasgemälden: Die drei bekannten Grisaillescheiben der Folge in Gotha (bis 1945), Nürnberg und Boston (Fig. 301–303), die im Format mit den Entwürfen übereinstimmen, aber nicht

103 Machilek 1977, S. 19–25.

104 Dieter Wuttke, Unbekannte Celtis-Epigramme zum Lobe Dürers, in: ZfKg 30, 1967, S. 321–325.

105 Vgl. Schoch/Mende/Scherbaum, III, 2004, S. 86f., Nr. 266.

106 Für Lochers Italienreise von Mitte 1493 bis Mitte 1495 sind Studienaufenthalte in Bologna, Ferrara, Padua, Pavia und Venedig bezeugt; vgl. Günter Heidloff, Untersuchungen zu Leben und Werk des Humanisten Jakob Locher Philomusus (1471–1528), Münster 1975, S. 147–150; vgl. auch Kühlmann/Niehl 2009, Sp. 63–65.

107 Die zweite Textstelle – »que pictis tabulis sculptisq(ue) videre hic avidus poterit : nostru(m) & censere labore(m)« – in der abschließenden Eloge auf St. Benedikt (München, BSB, 4° Inc. c. a. 1813, fol. 245v) spricht dagegen von gemalten [gezeichneten] und geschnittenen [gravierten] Bildern, so dass man eher an ein Konvolut von Vorlagen denken wird.

108 Vgl. Dubler 1953, S. 109, 114, 118, 126 und 128f. Freilich könnte eine andere, heute verlorene Handschrift vorbildlich gewesen sein.

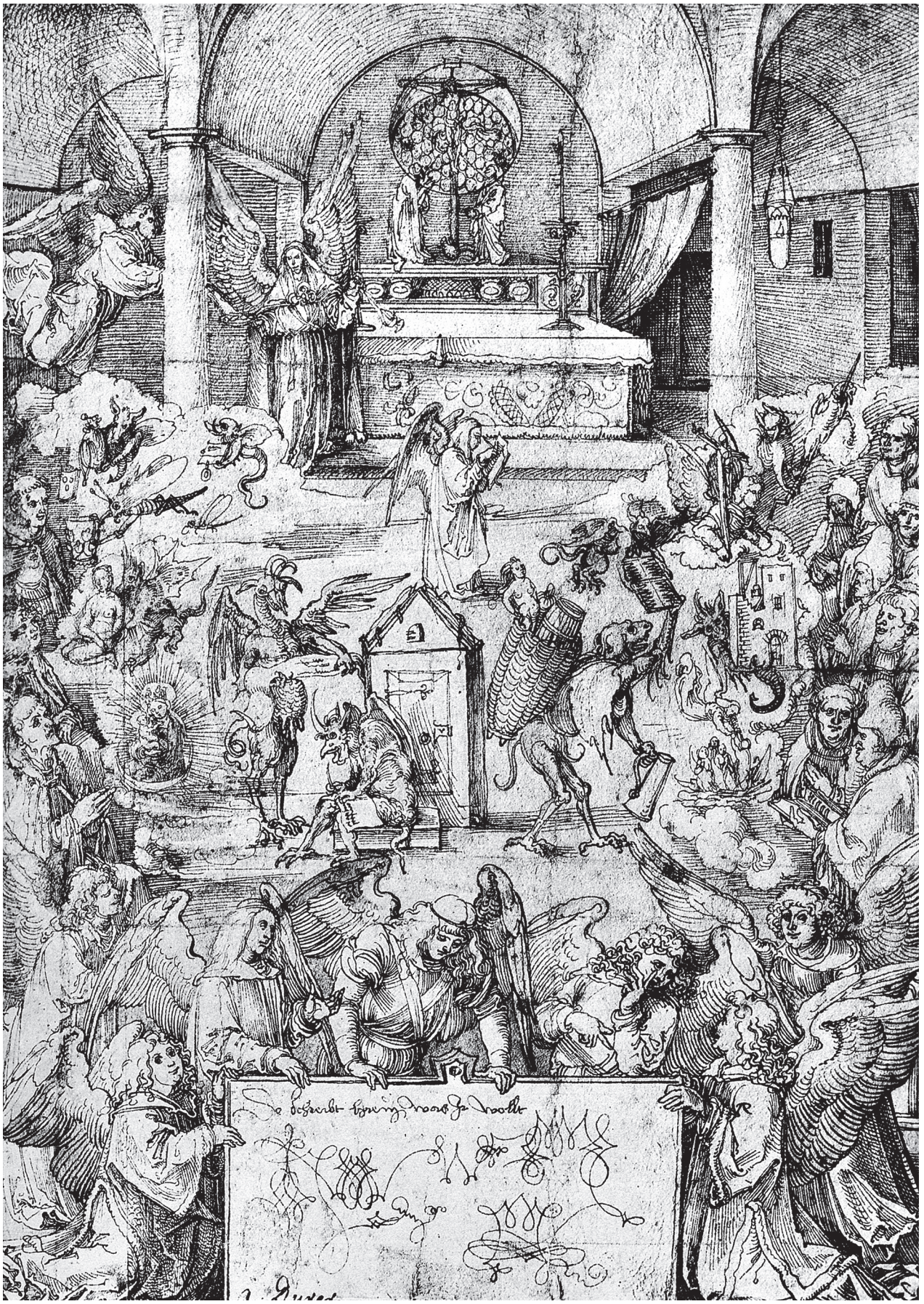


Fig. 296. »Engelsmesse«. Aufzeichnung der frommen und sündigen Gedanken beim Chorgebet.
Rennes, Musée des beaux-arts, Inv. C 110-1. Albrecht Dürer, um 1500 (W. 181).

dem Kreuzgangszyklus angehörten, sind 1500 datiert und fügen sich damit bestens in die Entwicklung der Nürnberger Kabinettscheibenmalerei. Obwohl die entsprechenden Entwürfe im Grunde wörtlich auf die Scheiben übertragen wurden, hat sich der Glasmaler Freiheiten in der Zeichenweise erlaubt, die dem Charakter der Vorlagen in Teilen durchaus zuwiderlaufen: Der konsequente Verzicht auf Kreuzlagen, der in der zweiten Gruppe der Entwurfszeichnungen die flächenhafte Erscheinung so betont bestimmt und in der Reduzierung auf das klare Liniengerüst von Kontur und Binnenzeichnung, wie erwähnt, mit der Annäherung an die »materialgerechte Darbietung für den Glasmaler« begründet worden ist, wurde im Gegenteil gerade in der glasmalerischen Übertragung keineswegs berücksichtigt. Der Glasmaler arbeitete sogar vorwiegend mit einer durchgehend gleichförmigen, groben und schematischen Kreuzschraffur, die – den Formen weitmaschig aufgesetzt – kaum die Suggestion von natürlichen Licht- und Schattenzonen hervorruft. Neben dieser positiven Schwarzlottechnik werden aus dem flächig grauen Halbton mit Hilfe einer spitzen Nadel zusätzliche Kreuzlagen radiert, die den Eindruck von Volumen unterstreichen sollen.
Dieser handschriftliche Personalstil des Glasmalers, der nicht direkt aus den Zeichnungsvorlagen des Benediktzyklus abzuleiten ist, lässt sich innerhalb der Nürnberger Glasmalerei der Dürerzeit über einen längeren Zeitraum verfolgen. Die jeweils zugrundeliegenden Entwürfe wurden in den nachweisbaren Fällen zwar weitgehend getreu umgesetzt, aber stets auf dieselbe derbzeichnerische Weise modifiziert. Von einer Entwicklung im eigentlichen Sinne – orientiert an der unterschiedlichen Zeichenweise der im Einzelfall benutzten Vorlagen – kann hier, ab Mitte der 1490er Jahre bis etwa 1510, nur sehr bedingt gesprochen werden. Es bleibt zu überlegen, ob diese Kontinuität der glasmalerischen Technik und Handschrift als ein Spezifikum der Kabinett- und Grisaillescheibenmalerei durch eine bestimmte Werkstatt zu erklären ist oder ob es innerhalb der die damalige Produktion quasi monopolistisch beherrschenden Werkstatt des Nürnberger Stadtglasers Veit Hirsvogel vielleicht eine gesonderte Spezialabteilung bzw. einen Spezialisten für kleinformatige Aufträge gegeben hat[109]. Sollte die für den Kreuzgang bestimmte Erstausführung des Benediktzyklus indessen nicht im selben kleinen Format, sondern größer und farbig ausgeführt worden sein, wie aufgrund der oben angesprochenen Indizien nicht ausgeschlossen werden kann, dann wird man sich eine solche Ausführung maltechnisch eher in der Art des Bamberger Fensters in St. Sebald von 1501/02 vorzustellen haben, das in den figürlichen Partien ebenfalls auf Entwürfen Dürers basiert (vgl. hierzu S. 218–220)[110].



Fig. 297, 298. Moralisierend-satirische Illustrationen im *Ritter vom Turn* des Geoffroy de la Tour-Landry. 1493 nach Entwürfen Dürers in Basel bei Michael Furter für J[ohann] B[ergmann] gedruckt.

109 Vgl. Scholz 1991, S. 191–205.

110 Der hierzu bestimmte originalgroße Petruskarton im British Museum in London, der früher, wenig überzeugend, als Werk des Hans von Kulmbach galt, wird neuerdings Dürer selbst gegeben; vgl. Barbara Butts, in: Kat. Ausst. Los Angeles/Saint Louis 2000, S. 107f., Nr. 18, Giulia Bartrum, in: Kat. Ausst. London 2002, S. 143f., Nr. 77, und zuletzt Hartmut Scholz, in: Kat. Ausst. Nürnberg 2012, S. 143f., 482f., Nr. 163.

B. DIE FENSTERSTIFTUNGEN DER HALLER

Das Geschlechterbuch Konrads IV. Haller überliefert folgende verlorene Haller-Stiftungen im Kreuzgang:
1. *Item mer haben in solchem closter im creutzgang Alexius Haller der ellter Allexius vnd Cuntz sein söne vnd Steffan Haller ein gros vennster so vormals vor vil jaren ir eltern gehabt widerumb vernewen lassen got zu lob, darein derselbigen irer vorelltern vnnd darzu ire wappen machen lassen.*
2. *Item mer haben Vlrich Haller, Hanns Haller vnd Jorg Haller gebruedere dergleichen in solchen kreutzgang mitsambt anderen iren vettern dergleichen auch mit iren wappen vnd der weiber in der ere gots ein venster machen lassen dhweil oben ann solchem creutzgang die Haller ein langs ort, mit dem gewelb wie dan ir wappen auch daran stet, sambt der Seckenndorffer wappen*[111].

Die Fensterverneuung Alexius Hallers d.Ä. († 1501), seiner Söhne Alexius und Konrad sowie seines Vetters Stephan Haller († 1518)[112] dürfte entweder vor 1501 oder als Gedächtnisstiftung kurz nach 1501 anzusetzen sein. Die Neustiftung ersetzte einen Vorläufer Conrads II. († 1438) und Bertolds († 1449) aus der Bauzeit des Kreuzgangs[113].
Die Fensterstiftung der Brüder Ulrich († 1505), Hans († 1504) und Georg Haller († 1535)[114] ist vermutlich ebenfalls um 1500 zu datieren (gewiss jedoch nach dem Tod des 1491 verstorbenen vierten Bruders Andreas) und belegt somit eine umfangreichere Renovierungskampagne in jener Zeit.

C. DIE FENSTERSTIFTUNG DER KRESS

Bibliographie: Würfel 1766, S. 159 (erwähnt die Fensterstiftung der Gebrüder Kress von 1418 im Kreuzgang nach Müllner).

Johannes Müllner vermerkt in seinen »Annalen der löblichen weitberühmten Reichs-Vesten und Stadt Nürnberg« von 1623 für das Jahr 1418 die Stiftung zweier Joche für den Kreuzgang durch Conrad († 1430) und Hiltpold († 1427) »die Kresser« und eines Fensters daselbst mit ihren Wappen[115].

D. DIE FENSTERSTIFTUNG DES NIKOLAUS SCHREIBER ET. AL.

In den »Nürnberger Denkwürdigkeiten« von 1409–1479 überliefert Konrad Herdegen die Fensterstiftung des 1428 verstorbenen und im Jahrzeitbuch des Klosters verzeichneten Nikolaus Schreiber und weitere Stiftungen seiner Freunde und Bekannten: *nec nonne testudinem et fenestram cum vitro parare fecit supra sepulturam patris mei [des Vaters von Konrad Herdegen] in ambitu circa campanam, et plurimas testudines et fenestras ab amicis et notis suis denique aedificari fecit et sic tandem totus ambitus completus est*[116]. Aus dem Eintrag geht hervor, dass die Stiftungen – wie bei den Hallern und Kressen auch – jeweils einzelne Bauabschnitte (Joche) des Kreuzgangs inklusive der Fensterverglasung betrafen.

111 Archiv der Frhrn. Haller v. Hallerstein, Schloss Großgründlach, CCH-I, fol. 260v. Für die Transkription habe ich Frhr. Bertold von Haller herzlich zu danken.
112 Biedermann 1748, Tab. 101 bzw. 97.
113 Ebenda Tab. 97 und 100.
114 Ebenda Tab. 108.
115 Müllner Annalen II, 1984, S. 226f.; zu Conrad und Hiltpold Kress vgl. Biedermann 1748, Tab. 271, und Würfel 1766, S. 159.
116 Zitiert nach Nürnberger Denkwürdigkeiten des Konrad Herdegen 1409-1479, hrsg. von Theodor von Kern, Erlangen 1874, S. 19.

3. DER EHEMALIGE BENEDIKTZYKLUS DER TETZEL IM REFEKTORIUM

Zur Geschichte der verschiedenen Zyklen zum Leben des Hl. Benedikt, die einst im Egidienkloster zu sehen waren, und zur Frage von Erst- und Zweitausführung der Entwürfe – im Refektorium oder im Kreuzgang – vgl. die ausführliche Darlegung der Zusammenhänge mit kommentierter Bibliographie S. 341–368. Nachstehend werden nur die archivalische Überlieferung zur Verglasung des Refektoriums mitgeteilt, ein Rekonstruktionsvorschlag unterbreitet und die drei bekannten Restscheiben des von den Tetzel gestifteten Refektoriumszyklus in eigenen Katalognummern behandelt.

Geschichte der Verglasung: Durch den zentralen Eintrag im Einnahme- und Ausgabenregister des Egidienklosters, die Jahre 1486 bis 1527 betreffend, sind wir in der glücklichen Lage, die drei bekannten Restscheiben in Boston, Nürnberg und ehemals Gotha zweifelsfrei mit einer im Umfang gegenüber dem Kreuzgangszyklus auf nur sechzehn Szenen verkürzten Ausführung der *Vita Benedicti* für die Fenster des Refektoriums zu verbinden, die bereits 1500 ausgeführt und von den Tetzel bezahlt worden war. Der diesbezügliche Eintrag zur *Verneuung* der Fenster im Refektorium vermerkt die beteiligten Stifter und deren jeweiligen Anteil an der renovierten Verglasung:
Ausgeben umb gepew anno 1500
Nota da hat man die fenster im rebentter vernewt und haben als machen lassen die Teczel. Michel Teczel hat 2 fenster bezalt, 1 fur den alten Fridrich Teczel, eines fur sein anheren Steffan Teczel. Item Fricz Teczel hat 1 zalt fur sein vatter Jobst Teczel. Item Hans Teczel der elter hat 2 zalt, 1 fur sich, das ander fur sein pruder Gabriel Teczel. Item Anthoni Teczel unser pfleger hat 1 zalt. Item Hans Teczel, Anthoni pruder hat 1 zalt. Item Ieronimus Teczel von Vorcham auch ainß und kost wie hernach stet:
Item XXXV lb XVI d umb VIII zwiffach fensterram einen bey IIII ½ lb. Item 1 gulden zu verteffeln. Item XXI lb XXVII d umb 1C 44 pfunt eissein fur eissnen pfossten stangen auch acht. Item III lb XXIIII d umb 1b schrawben und negel zuverteffeln. Item XVI lb dem schosser (!) die stangen ein zu machen und das pfunt eissein zu IIII½ d. Item VIII gulden die ram zu peschlahen. Item LXXV d die ram einczurichten dem steinmeczen. Item III lb VI d dem tünchern umb weiß und zu weißen. Item XVII lb XXVIII d umb 28 ellen placen schetter zu den furhengen. Item XIIII gulden umb die XVI gemalte stück sant Benedicten lebein. Item die altein sein gewessen 7C von einer ein d einzu seczein scheiblein, der newen scheiblein sein gewessein VC und LXXXVIII, von einer V haller. Item VIII gulden V lb 12 d von newen und alten scheibbein ein zu setzen. Summa XLIIII gulden XI lb VIII d on essein und trinckein. Slosser, schreiner, glasser ist XL allein waß ram stangen glaß ist[117].

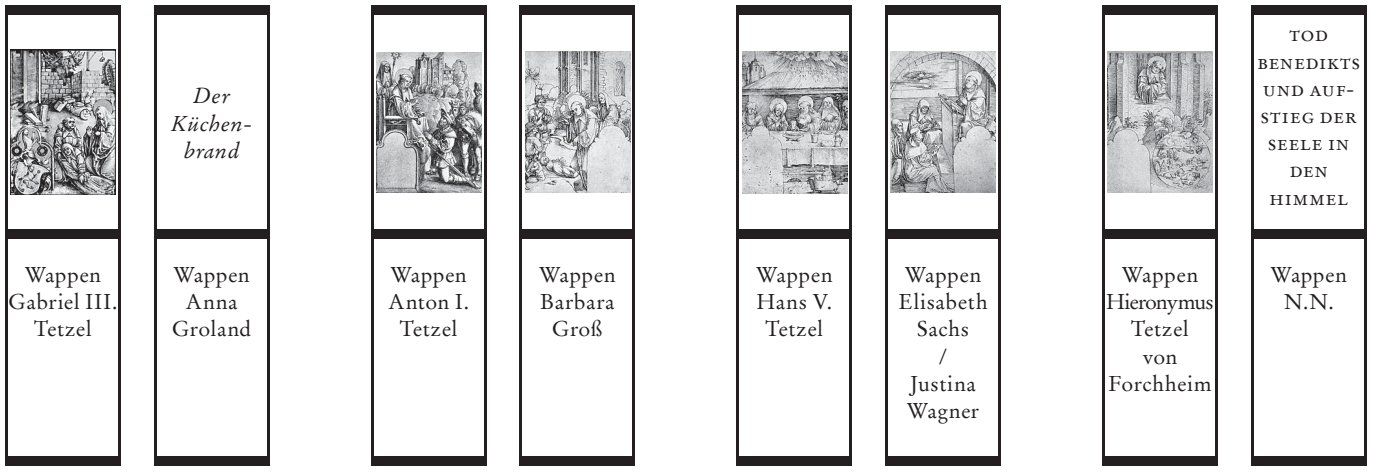


117 Einnahme- und Ausgabenregister des Egidienklosters 1486–1527 (StadtAN, A 23, Nr. 30, fol. 249r). Der Verfasser sieht sich an dieser Stelle in der angenehmen Pflicht, Prof. Dr. Franz Fuchs, Würzburg, sehr herzlich für den Hinweis auf diese wichtige Quelle zu danken.

118 Fleischmann 2008, II, S. 973f., 977 und 978–980, mit weiteren Nachweisen und Stammtafel.

Mit dieser archivalischen Notiz stimmt überein, dass in den drei Restscheiben die betreffenden Wappenallianzen des alten Friedrich I. sowie der Ahnherrn Stefan I. und Jobst V. Tetzel vertreten sind[118]. Es ist anzunehmen, dass – wie in ähnlichen Fällen und so auch im Kreuzgang nachweisbar – die Tetzel bereits die renovierungsbedürftig gewordene Verglasung des frühen 15. Jahrhunderts gestiftet hatten und daher ganz automatisch für deren Verneuung herangezogen wurden. In diesem Fall spricht die Erinnerung an die Vorfahren Friedrich († 1367), Stephan (1394–1441) und Jobst Tetzel († 1474) dafür, unter diesen auch die Stifter der Vorgängerverglasung zu vermuten, denn es entsprach dem Usus in Nürnberg, bei anfallenden Renovierungen, die Wappen der Voreltern und früheren Stifter zu übernehmen und damit zugleich für deren weiteres Gedächtnis zu sorgen.

Rekonstruktion, ikonographisches Programm: Über die an der Fenstererneuerung beteiligten Angehörigen der verschiedenen Linien der Nürnberger Tetzel lassen sich zunächst die Wappenallianzen der acht Scheibenpaare bestimmen und aus der Reihenfolge der Erwähnung Rückschlüsse auf die Auswahl der dargestellten Themen aus dem Leben des Hl. Benedikt anstellen (vgl. hierzu stets die ausführliche Darstellung zur Vita des Heiligen aus der Feder Gregors d. Gr. und die Überlegungen zur Rekonstruktion des umfangreicheren Benediktzyklus im Kreuzgang, S. 349–360):
Die Bildpaare in den Fenstern der beiden zuerst genannten Ahnen Friedrich und Stephan Tetzel zeigten die Wappenallianzen Tetzel-Pfinzing und Tetzel-Waldstromer, verbunden mit den Szenen der Einkleidung Benedikts durch den Mönch Romanus und der Selbstkasteiung Benedikts (vgl. Kat. Nr. 1–3). Da die erste Szene das Frauenwappen der Elisabeth Pfinzing zeigt (Fig. 301), das ihres Gemahls Friedrich Tetzel (∞ 1335) aber jedenfalls die heraldisch höherrangige Seite auf Platz 1 eingenommen haben muss, kann die Einkleidung nicht am Anfang, sondern erst an zweiter Stelle gestanden haben, wobei die Scheibe dann zwangsläufig seitenverkehrt eingebaut werden musste: ein Verfahren, das sich übrigens für fast alle Scheiben der Tetzel-Stiftung nachweisen lässt (über den möglichen Auftakt vgl. die Rekonstruktion des Kreuzgangszyklus, S. 350). Gleiches gilt für das zweite Bildpaar: Auch hier trägt die Buße des nackten Heiligen im Dornengestrüpp das Frauenwappen der Elisabeth Waldstromer auf der heraldisch rechten Seite, musste im Fenster also ebenfalls seitenverkehrt eingebaut gewesen sein, d.h. heraldisch links gesessen haben, während die Scheibe mit dem Tetzelwappen ihres Gemahls Stephan wiederum die höherrangige Seite – im Szenenverlauf also die 3. Stelle – besetzte. Diese dürfte mit einiger Sicherheit der Darstellung Benedikts vor der Höhle von Subiaco mit der Speisung durch Romanus vorbehalten gewesen sein (vgl. für das Folgende stets Fig. 299f.).
Die dritte Restscheibe mit dem Wappen Tetzel und der Auferweckung des beim Klosterbau erschlagenen Mönchs im Germanischen Nationalmuseum ist mit Blick auf den gleichnamigen, heute in Washington aufbewahrten Scheibenriss mit dem quadrierten Frauenwappen der Agnes Rummel und der Margarete Pessler zumeist auf deren Gemahl Jobst V.



<< Fig. 299, 300. Rekonstruktive Abwicklung der acht zweiteiligen Refektoriumsfenster mit mutmaßlicher Platzierung der ehemals 16 gemalten Scheiben. Bei fehlender Bildüberlieferung (auf der Basis der Entwürfe und Restscheiben) wurden die Bildtitel in Kapitälchen (sehr wahrscheinlich) oder *kursiv* (möglich) eingesetzt. Die Angabe der Wappen bezieht sich auf die in den Grisaillescheiben eingespiegelten Wappenfelder.

Tetzel bezogen worden (vgl. Fig. 288f.). Dessen Fenster – bezahlt von seinem Sohn Friedrich III. – war aber das dritte der Folge und muss daher zunächst eines der zentralen Ereignisse der Benediktsvita, den Mordversuch mit dem Becher vergifteten Weins sowie eine der anschließenden Wundertaten – wohl das Sichelwunder – dargeboten haben: Szenen, die schon aufgrund ihrer Komposition als besonders geeignet für das Refektorium gelten konnten. Waren im vierten Fenster die Errettung des Placidus und der zweite Giftanschlag des Florentius mit dem tödlichen Brot dargestellt, dann konnte – nach der Vita des Heiligen – der Bau des Klosters Monte Cassino am Ort eines alten Apolloheiligtums und das vom Satan verursachte Unglück des jungen Mönchs erst im fünften Fenster seinen Platz gefunden haben. Dieses fünfte Fenster war von Hans IV. Tetzel für seinen 1479 verstorbenen Bruder Gabriel III. gestiftet worden, und tatsächlich wird das Tetzel-Wappen der Nürnberger Scheibe von den Insignien des aragonesischen Kannenordens, des kastilischen Ordens zur Schuppe und des venezianischen St. Markusordens(?) begleitet, die allesamt nur für Gabriel in Betracht kommen. Er war der einzige der Familie, der in Begleitung des böhmischen Adligen Leo von Rozmital in den Jahren 1465 bis 1467 eine Wallfahrt nach Santiago de Compostela unternommen hatte und im Laufe dieser Reise über England, Frankreich, Spanien und Portugal bis nach Italien gekommen war[119]. An derselben zweijährigen Pilgerreise war aber noch ein zweiter Nürnberger, Gabriel Muffel, beteiligt gewesen, und es ist gewiss kein Zufall, dass dessen Rundwappenscheibe in St. Lorenz (Lhs. n IX, 4b) genau die gleichen Ordenszeichen zeigt[120]. Gerade derartige nachträgliche Umstellungen im Bildprogramm und die vielen Ungereimtheiten im Verhältnis von Entwurf und Ausführung deuten entschieden auf eine Zweitverwendung der Entwürfe hin.

Unabhängig von den im Weiteren dargestellten Ereignissen aus dem Leben des Ordensvaters, für die wir in der umseitigen Rekonstruktion jene Auswahl mit dem größten Grad an Wahrscheinlichkeit visualisieren (Fig. 299f.), lassen sich wenigstens die Wappenallianzen der beteiligten Stifter auch für die nachfolgenden Fenster mit Sicherheit benennen: Im vierten, von Hans IV. Tetzel († 1505) bezahlten Fenster war das Frauenwappen der Margarete Groland (ꝏ 1469) zu sehen, und nebenan im fünften, vom gleichen Hans für seinen verstorbenen Bruder Gabriel bezahlten Fenster das der Anna Groland (ꝏ 1467). Im sechsten, von Anton I. Tetzel (1459–1518) bezahlten Fenster sah man das Wappen seiner Gemahlin Barbara Groß (ꝏ 1478) und im siebenten, von Hans V. Tetzel (1454–1507) bezahlten Fenster wohl die Wappen seiner beiden Frauen, Elisabeth Sachs (ꝏ 1475) und Justina Wagner (ꝏ 1477), ähnlich der quadrierten Form des Frauenwappens Rummel/Pessler. Für den Finanzier des achten und letzten Fensters, Hieronymus Tetzel von Forchheim, wohl aus einer entfernteren Linie, ließen sich indessen keine näheren Lebensumstände ermitteln.

Datierung: Scheint das Datum 1500 für die 16 Scheiben der Tetzel-Stiftung im Refektorium als Erstausführung zu sprechen, so nährt doch der Blick auf den wesentlich umfangreicheren Zyklus im Kreuzgang – in sämtlichen Tituli 1501 datiert – Zweifel an einer vorschnellen Entscheidung in der Frage des zeitlichen Vorrangs. Die dichte Aufeinanderfolge der beiden Zyklen im Kreuzgang und im Refektorium scheint vielmehr auf eine Parallelaktion hinzuweisen, wobei der szenenreichere Zyklus für die Fenster im Kreuzgang wohl als die ursprüngliche Konzeption betrachtet werden muss. Im Kreuzgang waren die Fensterrechte bereits seit dem frühen 15. Jahrhundert (1423) an andere Nürnberger Familien vergeben, die demzufolge auch die Renovierung um 1500 finanzierten. Gut möglich, dass sich die Ausführung des Benediktzyklus im Kreuzgang allein durch den größeren Umfang und/oder in Erwartung der Locher'schen Tituli etwas länger hingezogen hatte als die der kleineren Serie der Tetzel für das Refektorium. Vielleicht verzögerten auch die Arbeiten am Steinwerk der Kreuzgangsfenster eine zügige Umsetzung der Entwürfe. Diese oder andere Unwägbarkeiten entziehen sich leider jedweder weiteren Diskussion. Bemerkenswert bleibt aber in jedem Fall die räumliche Nähe der beiden nach denselben Vorlagen ausgeführten Benediktzyklen im Egidienkloster, denen zu allem Überfluss mit der oben erwähnten dritten Fassung der Selbstkasteiung Benedikts mit dem Wappen der Ketzel noch ein weiterer Standort im Nürnberger Benediktinerkloster hinzuzufügen wäre (hierzu ausführlich S. 346–349).

119 Fleischmann 2008, II, S. 980: »Über dieses Ereignis und die Weiterreise auf eigene Faust ... verfasste er später einen sehr lakonisch gehaltenen Bericht«; vgl. hierzu J. A. Schmeller (Hg.), Des böhmischen Herrn Leo's von Rozmital Ritter-, Hof- und Pilger-Reise durch die Abendlande 1465–1467, beschrieben von zweien seiner Begleiter, Stuttgart 1844, hier S. 143–196, bes. S. 161 (dort die Erwähnung Gabriel Tetzels über den Erhalt der Ordenszeichen des Königs von Sizilien, samt des Rechts, diese auch »andern weiter zu verleihen«.

120 Georg Stolz, St. Lorenz - Wappen in Fülle, in: Verein zur Erhaltung der St. Lorenzkirche NF 31 (Juli 1986), S. 23f., Abb. 20; zur Pilgerfahrt Gabriel Muffels vgl. nochmals Fleischmann 2008, II, S. 720. – Zu den Ordenszeichen: Ganz 1905, S. 28–37, 52–67 und 134–140, sowie Neubecker 1940, S. 17–49, 83–176, 220–245; Aign 1961, S. 82–94.

121 Biedermann 1748, Tab. 392; vgl. zuletzt Fleischmann 2008, II, S. 973f., mit weiteren Nachweisen. – Das alte Pfinzing-Wappen in

EHEMALS GOTHA, SCHLOSSMUSEUM Fig. 301

1. DER HL. BENEDIKT EMPFÄNGT DAS MÖNCHSGEWAND Fig. 301

Die Scheibe befand sich bis 1945 im Besitz des Schlossmuseums Gotha und zählt zu den Kriegsverlusten. Verbleib unbekannt.
Bibliographie: Schenk zu Schweinsberg 1927, S. 34 (Erstpublikation; gibt eine sehr präzise Charakterisierung der glasmalerisch-technischen Ausführung, die keineswegs sklavisch kopistisch auf die Strichführung der Entwürfe Rücksicht nimmt).
Wappen: Das alte Wappen des vornehmen Nürnberger Patriziergeschlechts der Pfinzing im eingespiegelten Passbogenfeld unten links weist auf die Verbindung von Friedrich Tetzel, dem ersten seines Geschlechts in Nürnberg († 1367), mit Elisabeth Pfinzing (ω 1335)[121]. Damit ist die Scheibe eine Gedächtnisstiftung für den Stammvater des Geschlechts, der bereits das große Anwesen gegenüber dem Egidienkloster, den später so genannten Tetzelhof, erworben hatte, einen Komplex, der sich mit Vorder- und Hinterhaus über nahezu 50 Meter Länge zwischen Egidienplatz und Tetzelgasse erstreckte. Die unmittelbare Nachbarschaft zum Kloster gab auch den Anlass für die um 1345 erfolgte Stiftung einer der Jungfrau Maria geweihten Kapelle, zugleich als Grablege für sich und zahlreiche seiner Nachkommen.
Die Identifizierung mit der Tetzel-Stiftung im Refektorium basiert auf der Nachricht, dass Michael Tetzel in diesem Rahmen zwei Fenster bezahlte, eines davon für den alten Friedrich (s. Reg. Nr. 129). Sicher ist aber auch, dass die Scheibe nicht zum ehemaligen Kreuzgangszyklus mit der Vita des Hl. Benedikt gehört haben kann, denn die Überlieferung der Tituli in einem Konvolut von Aufzeichnungen zum Egidienkloster in der Handschriftenabteilung der Nürnberger Stadtbibliothek überliefert für die betreffende Szene im Kreuzgang das Wappen Groland (vgl. Fig. 274).
Ikonographie: Das 1. Kapitel der Vita Benedicti im zweiten Buch der Dialoge Gregors d. Gr., verfasst um 593/94, beschreibt, wie Benedikt auf seiner Flucht vor der Welt in die Einsamkeit auf den Mönch Romanus trifft, der ihm das Ordensgewand anlegte und ihn auch weiterhin in der Höhle bei Subiaco versorgte: »Benedikt aber wollte lieber die Drangsale der Welt erfahren als ihr Lob, sich lieber in harter Arbeit für Gott abmühen, als durch Gunst und Erfolg im Leben berühmt zu werden. Deshalb verließ er heimlich seine Amme und zog sich an einen einsamen Ort zurück, der Sublacus heißt, ungefähr vierzig Meilen von Rom entfernt. Dort entspringt eine starke Quelle mit frischem, klarem Wasser. [...] Auf der Flucht dorthin traf ihn unterwegs ein Mönch namens Romanus und fragte ihn, wohin er wolle. Als dieser den Wunsch Benedikts erfuhr, leistete er ihm Hilfe, ohne mit jemand anderem darüber zu sprechen. Er gab ihm das Gewand gottgeweihten Lebens und stand ihm bei, soweit er konnte. An dem genannten Ort angekommen, zog sich der Mann Gottes in eine ganz enge Höhle zurück und blieb dort drei Jahre. Kein Mensch außer dem Mönch Romanus wußte etwas davon«[122].
Farbigkeit, Technik: Grisaille- und Braunlotmalerei mit silbergelben Akzenten.
Stil, Datierung: Ausführung in jener locker weitmaschigen, holzschnittartigen Zeichentechnik, wie sie seit den 1490er Jahren in der Nürnberger Kabinett- und Grisaillescheibenproduktion geläufig war und noch bis ca. 1508 in den Arbeiten der Hirsvogel-Werkstatt nachzuweisen ist[123].
Nürnberg, 1500 datiert; Zweitfassung nach den Entwürfen zum Kreuzgangszyklus; vgl. auch S. 350.



Fig. 301. Romanus legt Benedikt das Mönchsgewand an. Kabinettscheibe in Grisaille- und Silbergelbmalerei. Ehemals Gotha, Schlossmuseum (seit 1945 verschollen). Nürnberg, 1500 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä.).

Foto: CVMA Freiburg, Archiv

seiner ursprünglichen, bis nach Mitte des 14. Jahrhunderts gebräuchlichen Gestalt (von Gold und Rot geteilt, oben ein oberhalber schwarzer Adler, unten ein silberner Ring) wurde erst mit der Heirat Fritz Pfinzings mit der Tochter des letzten Geuschmid durch deren Wappen (von Schwarz und Gold geteilt) ersetzt (laut Wappenbrief von 1554 »vor 180 Jahren«); vgl. Gerd Wunder, »Pfintzing die Alten«, in: MVGN 49, 1959, S. 34-65, hier S. 48f.

122 Zitiert nach: Gregor d. Gr., Dialoge 1995, S. 105–107 (Kap. 1).

123 Vgl. Scholz 1991, S. 191–200.

BOSTON, ISABELLA STEWART GARDNER MUSEUM

Fig. 302, Abb. 216

2. DIE SELBSTKASTEIUNG DES HL. BENEDIKT

Fig. 302, Abb. 216

H. 22,5 cm, B. 16,3 cm.
Inv. Nr. c6e13.
Erworben von Kunsthändler A. Pickert, Nürnberg. Das Pickert'sche Besucherbuch vermerkt den Besuch von John L. Gardner und Isabella S. Gardner aus Boston am 8. August 1897; damals dürfte der Kauf zustande gekommen sein[124].
Wie die ehemals in Gotha befindliche Scheibe (Nr. 1) unten und seitlich minimal beschnitten; zumindest die Beschneidung am unteren Rand dürfte im Zuge einer späteren musealen Einbausituation (im Hause Pickert?) erforderlich geworden sein und deutet daraufhin, dass Nr. 1 und 2 auch nach ihrer Entfremdung aus dem Kloster ein gemeinsames Schicksal teilten.
Bibliographie: CV USA, Checklist IV, 1991, S. 98; Barbara Butts, in: Kat. Ausst. Los Angeles/Saint Louis 2000, S. 103f., Nr. 16 (mit älterer Literatur).
Erhaltung: Geringfügiger Halbtonabrieb im Bereich der Hintergrundarchitektur und einige oberflächliche Kratzer. Geklebte Sprünge; vereinzelt Flinsen entlang der Sprünge.
Ikonographie, Komposition: Im ausgesparten Astwerkbogen links unten ein Engel mit dem Wappen der Waldstromer: zwei gekreuzte Zweizacke (ohne Tinktur). Das Wappen bezieht sich auf die Verbindung von Stephan Tetzel († 1441) und seine Gemahlin Elisabeth Waldstromer (vgl. Nr. 1 und 3)[125].
Eine zweite Ausführung derselben Szene, allerdings mit Ketzel-Wappen, wurde 1832 ebenfalls von Pickert bei der Auflösung der Heinlein'schen Sammlung ersteigert und ist seither nicht mehr nachgewiesen[126]. Es kann sich hierbei nur um eine Stiftung von Wolf Ketzel handeln (⚭ 1503 Barbara Tetzel † 1504).
Eine dritte Version mit dem Tetzel-Wappen, ohne Wappenengel und einer nach Nürnberger Mode gekleideten Dame im rechten Vordergrund, ist im Hessischen Landesmuseum Darmstadt in einer recht spröden Kopie des offenbar kolorierten verlorenen Erstentwurfs erhalten geblieben (Fig. 293)[127]. Die Zeichnung wurde 1827 bei Frauenholz in Nürnberg versteigert und stammte mutmaßlich aus der Sammlung Welser[128].
Das 2. Kapitel der Vita Benedicti im zweiten Buch der Dialoge Gregors d. Gr. beschreibt, auf welche Weise der Heilige der fleischlichen Versuchung widerstand. Das durch den Satan vorgespiegelte Bild einer schönen Weibsperson hatte in der Seele Benedikts ein solches Feuer ausgelöst, dass sich die Liebesflamme nur dadurch bekämpfen ließ, dass sich der Gottesmann nackt in ein nahes Nessel- und Dornengestrüpp warf, sich lange darin wälzte, Lust in Schmerz verwandelte und durch die Wunden der Haut die Wunden der Seele bekämpfte. Von dieser Stunde an war die Versuchung der Sinnlichkeit in ihm für immer erstickt. Das Ereignis zählt zu den Paradestücken der *Vita Benedicti* und ist im vorliegenden Fall simultan mit der bei Gregor d. Gr. einleitend geschilderten Belästigung durch eine Amsel verbunden, die den Heiligen erst auf das Kreuzeszeichen hin in Frieden lässt[129]. Diese vergleichsweise marginale Episode ist im Bild durch den kleinen schwarzen Vogel wenigstens noch mit angedeutet.
Farbigkeit, Technik: Grisaille- und Braunlotmalerei mit silbergelben Akzenten.
Technik, Stil, Datierung: Ausführung in der locker weitmaschigen Zeichnung mit ihrem hohen Anteil an negativer Radiertechnik, die seit den 1490er Jahren in der Nürnberger Kabinett- und Grisaillescheibenproduktion geläufig war.
Nürnberg, 1500 datiert (vgl. Nr. 1 und S. 366, 368).
Foto: Isabella Stewart Gardner Museum, Boston



Fig. 302. Selbstkasteiung des Hl. Benedikt.
Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, Inv. Nr. c6e13.
Nürnberg, 1500 (Werkstatt Veit Hirsvogel d. Ä.).

124 Pickert Besucherbücher, StadtBN, Nor K 446, 3, fol. 127v.
125 Vgl. Fleischmann 2008, II, S. 977, mit weiteren Nachweisen.
126 Vgl. hierzu bereits Anm. 50.
127 Vgl. Kat. Ausst. Los Angeles/Saint Louis 2000, Nr. 15. Bekanntlich sind die ersten Entwürfe noch farbig angelegt (vgl. Fig. 277–279).
128 Joseph Heller, Das Leben und die Werke Albrecht Dürers, Hamburg 1827, II, S. 69.
129 PL 66, 1847, S. 131–134; Gregor d. Gr., Dialoge 1995, S. 110–113 (Kap. 2).
130 Vgl. Kat. Ausst. Callenberg 2003, S. 104, Nr. 153.
131 Fleischmann 2008, II, S. 978.
132 Ganz 1905, S. 61.
133 PL 66, 1847, S. 155f.; Gregor d. Gr., Dialoge 1995, S. 140f. (Kap. 11).
134 Poeschke 2003, S. 392–403, Abb. 236 bzw. 239.

NÜRNBERG, GERMANISCHES NATIONALMUSEUM Fig. 303, Abb. 217



Fig. 303. Benedikt erweckt den vom Teufel erschlagenen Mönch wieder zum Leben. Nürnberg, GNM, Inv. Nr. MM 786. Nürnberg, 1500 (Werkstatt Veit Hirsvogel d. Ä.).

3. DER HL. BENEDIKT ERWECKT DEN VOM TEUFEL ERSCHLAGENEN MÖNCH WIEDER ZUM LEBEN

Fig. 303, Abb. 217

H. 24,5 cm, B. 18 cm.
Inv. Nr. MM 786.
Nach dem Zweiten Weltkrieg aus der Sammlung des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha für das GNM erworben. Die Scheibe saß zuvor bis 1953 im mittleren Ostfenster der Kapelle von Schloss Callenberg[130].
Bibliographie: Kat. Ausst. Nürnberg 1971, S. 388, Nr. 718; Kat. Ausst. Los Angeles/Saint Louis 2000, S. 98–100, Nr. 14 (mit älterer Literatur).
Erhaltung: Zwei mit Araldit geklebte Sprünge (Kleber vergilbt); im Unterschied zu den beiden anderen Monolithscheiben der Zweitausführung am unteren Rand nicht beschnitten. Halbtonmodellierung geringfügig, die rückseitigen Eisenrotlasuren in der Mauer kräftiger abgerieben. Umblei modern.
Ikonographie, Komposition: Anstelle der im Entwurf W. 206 in Washington vorgesehenen Wappen der beiden Ehefrauen des 1474 verstorbenen Jobst Tetzel – 1. Agnes Rummel († 1462) und 2. Margarete Pessler (∞ 1462)[131] – hat der ausführende Glasmaler der Nürnberger Scheibe das Wappen Tetzel gesetzt: Der Schild ist gesäumt von den Insignien des aragonesischen Kannenordens; die Helmzier flankiert von den Kränzen des kastilischen Ordens von der Schuppe und des venezianischen St. Markusordens[132]. Die Ordenszeichen weisen auf Gabriel III. Tetzel († 1479), der 1465 bis 1467 in Begleitung des böhmischen Adligen Leo von Rozmital u.a. nach Santiago de Compostela gepilgert war. Um sein Wappen jedoch auf der heraldisch rechten, höherrangigen Seite zu positionieren, musste die Scheibe – ebenso wie andere aus dem Refektoriumszyklus auch – zwangsläufig seitenverkehrt im Fenster eingebaut werden.
Dieser Sachverhalt wird auch durch den Segensgestus des Heiligen bekräftigt, der ebenfalls nur bei seitenverkehrtem Einbau der Scheibe korrekt mit der Rechten erfolgte (vgl. Fig. 288f.).
Offenkundig war der Glasmaler mit Blick auf den vorgesehenen gespiegelten Einbau der Scheibe angehalten, bei insgesamt seitengleicher Ausführung des Entwurfs W. 206 die alternativ auf der Rückseite angelegte und schwach durchscheinende Segensgeste – mit der Linken – umzusetzten, ein Verfahren, das Licht auf die ökonomischen Abläufe bei der Wiederverwendung bereits vorhandener Vorlagen wirft. Diese Beobachtungen belegen nochmals mit Nachdruck den Sachverhalt der Zweitverwertung bereits vorhandener Entwürfe (für den Kreuzgangszyklus), wobei man aufseiten der Auftraggeber anscheinend nicht von Anfang an den gewünschten Umfang der Folge festgelegt hatte.
Beim Bau des anstelle eines alten Apollo-Heiligtums errichteten Klosters Monte Cassino wird durch die Bosheit des Satans ein junger Mönch durch eine einstürzende Mauer erschlagen und durch Benedikt wieder ins Leben zurückgerufen: »Ein anderes Mal arbeiteten die Brüder an einer Mauer, die etwas erhöht werden mußte. Der Mann Gottes hatte sich in seine Zelle zurückgezogen und war ins Gebet vertieft. Da erschien ihm der Alte Feind und sagte mit höhnischen Worten, er gehe jetzt zu den Brüdern, die draußen an der Arbeit seien. Sofort ließ der Mann Gottes ihnen durch einen Boten ausrichten: ›Gebt acht, Brüder! Noch in dieser Stunde kommt zu euch der Böse Geist.‹ Kaum hatte der Bote ausgesprochen, da warf der Böse Geist die Mauer um, an der sie gerade arbeiteten; die Trümmer erdrückten einen jungen Mönch, den Sohn eines Hofbeamten. Alle waren traurig und sehr erschüttert, nicht wegen der eingestürzten Mauer, sondern weil ihr Bruder verunglückt war. Voll Schmerz berichteten sie es dem heiligen Abt Benedikt, welcher den erschlagenen Knaben sogleich zu sich bringen ließ«[133]. Bis hierhin deckt sich die Schilderung Gregors d. Gr. in der Vita Benedicti im Wesentlichen mit der Simultandarstellung im Glasgemälde. Das daran anschließende innständige Gebet des Heiligen und die wunderbare Wiederauferweckung des erschlagenen Knaben ereignete sich indessen hinter verschlossenen Türen in der Mönchszelle des Hl. Benedikt.
Eine vielfigurige, insgesamt reicher ausgestaltete, doch in einzelnen Motiven (dem unter Steinen begrabenen Mönch und der Gestalt des Satans) wiederum gut vergleichbare Darstellung des Geschehens findet sich bereits 1388 in den Wandmalereien des Spinello Aretino in der Sakristei von S. Miniato al Monte in Florenz, die auch hinsichtlich der Selbstkasteiung des Hl. Benedikt (Nr. 2) durchaus Ähnlichkeiten aufzuweisen hat[134].
Farbigkeit, Technik: Grisaille- und Braunlotmalerei mit silbergelben Akzenten und partiell rückseitigem Eisenrot-Überzug.
Stil, Datierung: Vgl. Nr. 1 und 2 sowie S. 366, 368.
Foto: GNM MM 786

4. DIE EHEMALIGE ÄBTEFOLGE IM KAPITELSAAL

Bibliographie: B. Hausmann, Albrecht Dürer's Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte und Zeichnungen, Leipzig 1861, S. 128, Nr. 19 (Zuschreibung des Erlanger Entwurfs an Dürer); 50 Handzeichnungen alter Meister aus der J. A. G. Weigelschen Sammlung, Stuttgart 1883, Tafel (Zuschreibung des Berliner Entwurfs an Dürer); Robert Stiassny, in: Lützows Kunstchronik 22, 1886/87, Sp. 506 (Zuschreibung an Hans Baldung); Koelitz 1891, S. 77f. (nach einer handschriftlichen Notiz von Stiassny nun Hans von Kulmbach); Terey, I, 1894, Nr. 37, II, 1895, Nr. 87, III, 1896, Nr. 213 (Hans Baldung); Schmitz 1913, I, S. 157f., II, Nr. 272, 272, Taf. 43 (behandelt alle drei bekannten Scheiben; sieht die Scheibenrisse Kulmbachs in enger Abhängigkeit vom Vorbild Dürers, der im gleichen Jahr 1511 auch die Entwurfsskizze zu Kulmbachs Tucherepitaph in St. Sebald gezeichnet hat); Weinberger 1921, S. 189 (bemerkt Spuren des Benediktmeisters hinter Kulmbachs Entwürfen der Äbtefolge); Bock 1921, I, S. 60, Nr. 48 (Kulmbach); Hans Bermann, Hans Süss von Kulmbach, Phil. Diss. Leipzig 1923, S. 28 (Kulmbach); Parker 1926, S. 29, Nr. 23 (vermerkt die Existenz einer bis dato unbekannten vierten Scheibe der Äbtefolge in Londoner Privatbesitz); Röttinger 1927, S. 17f. (vermutet den Einfluss Jacopo de Barbaris bei den kleinen Figürchen der architektonischen Rahmung); Kat. Ausst. Nürnberg 1928, Nr. 268 (unter den Zeichnungen Kulmbachs aufgelistet); Winkler 1929, S. 33, 40, 42 (Erwähnung des Bestands); Bock 1929, Nr. 234 (knappe Forschungsgeschichte; gibt irrtümlich den Kreuzgang als ehemaligen Standort an); Stadler 1936, S. 29f., 114, Nr. 50a (zählt die Entwürfe zu den bedeutendsten Arbeiten Kulmbachs für die Glasmalerei, erkennt die vollzogene Hinwendung zur Renaissance und unterstreicht das Vorbild Dürers); Winkler 1942, S. 21, 95, Nr. 133 (bemängelt die formelhafte Umsetzung der Entwürfe in der Glasmalerwerkstatt); Winkler 1959, S. 13, 76 (würdigt die Qualität der Entwürfe und unterstreicht das dürerische Element des Vortrags; zur Glasmalerarbeit wie 1942); Gottfried Frenzel bzw. Herwarth Röttgen, in: Kat. Ausst. Nürnberg 1961, S. 115, Nr. 184, und S. 127f., Nr. 212 (knappe Darstellung des Bestands anhand der Moehringer-Scheibe im GNM; gehen ebenfalls vom Kreuzgang als dem ehemaligen Standort aus); Hanspeter Landoldt, Zu drei Zeichnungen Hans von Kulmbachs im Basler Kupferstichkabinett, in: Jahresbericht der Öffentlichen Kunstsammlung Basel 1962, S. 45 (hebt die große Dürer-Nähe der Entwürfe hervor); Fedja Anzelewsky, in: Dürer et son temps. Chefs-d'œuvre du dessin allemand de la collection du Kupferstichkabinett, Musée de l'Etat, Stiftung preussischer Kulturbesitz à Berlin XVe et XVIe siècles, Kat. Ausst. Paris 1964, Nr. 71 (gibt eine knappe Übersicht über das Erhaltene); Pilz 1972, S. 107f. (Zusammenstellung von Entwürfen und Glasgemälden; gibt Hinweise zur Provenienz der einzelnen Stücke aus verschiedenen Privatsammlungen); Wilhelm Holl, Hans von Kulmbach, Das Werk und sein Leben, Kulmbach 1972, S. 36 (erwähnt die Serie); Dieter Kuhrmann, in: Kat. Ausst. München 1974, S. 79f., Nr. 67 (betont mit Blick auf den Erlanger Entwurf die Fähigkeit Kulmbachs, sich der Linienkalligraphie Dürers anzunähern); Machilek 1977, S. 36 (gibt erstmals den wichtigen Hinweis auf Benedikt Chelidonius als den Verfasser der Verse für die siebenteilige Äbtefolge); Butts 1985, S. 103, 115f., 292 (Verortung der Entwürfe im zeichnerischen Œuvre Kulmbachs); Scholz 1991, S. 43, 133–137, 203 (beleuchtet insbesondere die Eigenarten der glasmalerischen Umsetzung der Entwürfe und die damit verbundenen Vereinfachungen im Sinne der Werkstattformel); Barbara Butts, in: Kat. Ausst. Los Angeles/Saint Louis 2000, S. 138–141, Nr. 32–35 (ausführliche Darstellung mit eingehender Würdigung der Leistung Kulmbachs); Butts 2006, S. 137, 140f., A51 (knappe Charakterisierung, im Tenor wie 2000); Scholz 2008, S. 128–130, Nr. 44 (zusammenfassende Darstellung des Auftrags ausgehend vom Erlanger Entwurf).

Geschichte der Verglasung: Die Stiftung einer Serie von sieben Grisaillescheiben mit den Bildnissen der Reformäbte des Egidienklosters durch den regierenden Abt Wolfgang Summer (1504–1520) datiert in das Jahr 1511; diese Jahrzahl trägt die erste Scheibe der Folge im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Sie diente dem Gedächtnis an die Glanzzeit des Klosters seit der Reform von 1418, als deutsche Benediktiner mit Unterstützung des Nürnberger Rats das in Verfall geratene Schottenkloster usurpiert, der Kastler Reform unterstellt und die Ordenszucht wiederhergestellt hatten[135]. Als ursprünglichen Standort innerhalb des Klosters überliefert eine Handschrift von 1705 mit der Beschreibung der Reichsstadt im Germanischen Nationalmuseum die ehemalige *große Convent Stuben*, also den 1642 in ein *Auditorium* des Gymnasium Aegidianum umfunktionierten Kapitelsaal (s. Reg. Nr. 140)[136]. Diese Provenienz wird – abgesehen vom baugeschichtlichen Kontext – auch durch die eingeritzten Inschriften von *1688* bestätigt, mit denen sich die beiden damals 18-jährigen Lateinschüler *Leonhardus Grundherr* und *Andreas Georgius Paumgartner*



Fig. 304–306. *In dem Auditorio Egidiano zu Nürnberg befindliche Inscriptiones und ins Glas geschmelzte Aebbte und Wappen.* Abzeichnung der Äbtescheiben. Nürnberg, GNM, Hs. Merkel 2° 1117, fol. 9–11.

auf der Nürnberger Scheibe verewigt haben[137]. Die irrige Lokalisierung der Scheibenfolge in den Kreuzgang des Klosters beruht offenkundig auf einer Verwechslung mit der gleichen Bildnisfolge der Reformäbte, die – noch dazu mit den gleichen Tituli versehen – auch an der Wand eines Kreuzgangsflügels dargestellt waren, doch im 17. Jahrhundert nicht mehr allzu gut zu sehen und zu lesen waren (s.u.).

1526 war auf Betreiben des patrizischen Rats und mit Beteiligung des Wittenberger Reformators Philipp Melanchthon anstelle der Trivialschule eine höhere Schule, das spätere Gymnasium Aegidianum, gegründet worden, das 1575 nach Altdorf im Nürnberger Land verlegt, nach der Erhebung Altdorfs zur Universität (1622) im Jahr 1633 wieder in das ehemalige Benediktinerkloster nach Nürnberg zurückverlegt worden war. Mit dem verheerenden Brand von Kirche und Klosteranlage 1696 endete die zweite Periode der Schule, von deren Erweiterung um das neue »Auditorium magnum« offenbar nicht mehr als ein Teil der Fassade stehen geblieben war[138]. In welchem Zustand der ehemalige Kapitelsaal den Brand überdauerte und aus welchem Anlass die verbliebenen Abtscheiben in den Kunsthandel gelangten, konnte bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht geklärt werden.

Erst im 19. Jahrhundert erwarb Freiherr Hans von und zu Aufseß eine Scheibe für das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg[139]. Zwei weitere gelangten über den Verkauf der überreichen Glasmalerei-Sammlung des General-postmeisters Carl Ferdinand von Nagler (*1770 Ansbach, † 1846 Berlin) ins Kunstgewerbemuseum nach Berlin[140]. Eine von Karl Theodor Parker 1926 erwähnte vierte Scheibe in Londoner Privatbesitz konnte seither nicht wieder nachgewiesen werden[141]. Jedoch enthält das besagte Manuskript Hs. 2° 1117 der Merkel'schen Bibliothek im Germanischen Nationalmuseum Abzeichnungen nach insgesamt vier Scheiben, und so wird man annehmen dürfen, dass die vierte mit jener identisch ist (Fig. 305f., 312). Bedauerlicherweise fehlt der Nachzeichnung die Inschrift, sodass die Identität des dargestellten Abtes im Dunkeln bleibt.

135 Pilz 1972, bes. S. 32–52, 107–109.

136 Nürnberg, GNM, Hs. 16622, fol. 328r/v. – Zum Neubau des Auditoriums vgl. Pilz 1972, S. 193. Bis dato hat man irrtümlich die Kreuzgangsfenster als Standort angenommen (Pilz 1972, S. 107; Scholz 1991, S. 133, Anm. 278; Barbara Butts, in: Kat. Ausst. Los Angeles/Saint Louis 2000, S. 141).

137 Bislang waren die eingeritzten Inschriften dahingehend interpretiert worden, dass die Restscheiben des Zyklus bereits vor der großen Brandkatastrophe 1696 in Nürnberger Privatbesitz abgewandert waren (Pilz 1972, S. 108; Barbara Butts, in: Kat. Ausst. Los Angeles/Saint Louis 2000, S. 138). In Wahrheit müssen sich Leonhard VIII. Grundherr (1670–1725), der später in zahlreichen hohen Ämtern reüssierte, und sein gleichaltriger Jugendfreund Andreas Georg Paumgartner (1670–1694) als 18-jährige Lateinschüler des Melanchton-Gymnasiums gemeinsam auf der Abtsscheibe verewigt haben, als diese auch noch an Ort und Stelle saß.

138 Pilz 1972, S. 191–195. Vgl. auch Hugo Steiger, Das Melanchthon-Gymnasium in Nürnberg (1526–1926). Ein Beitrag zur Geschichte des Humanismus, München/Berlin 1926, S. 20–89.

139 Essenwein ²1898, S 32f., MM 259, dort irrtümlich als »Schweizerisch (?)«.

140 Schmitz 1913, I, S. 157f., II, Nr. 271, 272; vgl. Pilz 1972, S. 109.

141 Parker 1926, Nr. 23.



Fig. 307. Abt Georg Moeringer. Ehemals St. Egidien, Kapitelsaal. Nürnberg, GNM, MM 259. Hirsvogel-Werkstatt nach Entwurf von Hans von Kulmbach, 1511.

Erhaltung, Rekonstruktion des ikonographischen Programms: Die einzig erhaltene Scheibe der Folge im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg und die beiden zumindest im Bild überlieferten des Berliner Kunstgewerbemuseums (Kriegsverlust) zeigen Unterschriften, die die Identität der Dargestellten verraten und die Jahre ihrer Regierungszeit. Die ebenfalls beigegebenen Ziffern 1, 5 und 6 geben Aufschluss über die korrekte Reihenfolge der Äbte: Die Nürnberger Scheibe des ersten Reformabtes Georg Moeringer, der dem Kloster insgesamt drei Amtsperioden – 1418–1428, 1435–1458 und 1459–1465 – vorstand und deshalb ein zweites Mal an dritter Stelle dargestellt worden war, ist mit *1* bezeichnet und bildete demzufolge den Auftakt der Serie[142]. Die beiden ehemals in Berlin befindlichen Scheiben trugen die Ziffern 5 und 6 und zeigten die Bildnisse der Äbte Johannes Sessler (1473–1477) und Johannes Radenecker (1477–1504)[143]. Die drei fehlenden Scheiben dazwischen waren den Porträts der Interimsäbte Heinrich von Gulpen (1429–1435), Georg Moeringer und Sebald Helmonsperger (1465–1473) gewidmet[144]. Die siebte Scheibe schließlich hatte den Auftraggeber der Folge, den regierenden Abt Wolfgang Summer (1504–1520) selbst zum Gegenstand. Die bereits im Kontext des Benediktzyklus erwähnte Sammlung loser handschriftlicher Nachrichten zu St. Egidien in der Nürnberger Stadtbibliothek enthält auch ein Faszikel über Wandmalereien mit denselben sieben Äbtebildnissen im Kreuzgang und dem Hinweis, dass die zugehörigen Verse kaum noch zu lesen seien, da der Mörtel abgefallen sei[145]. *Soviel noch zu lesen gewesen*

ist hierher gesetzt worden; es folgen dieselben Vierzeiler, die auch die drei bekannten Grisaillescheiben zeigen, daneben werden aber auch die Verse zu den vier fehlenden Äbtebildnissen überliefert. Als Verfasser der Verse, die gleichermaßen für den im 17. Jahrhundert überlieferten Wandgemäldezyklus der Reformäbte Verwendung fanden, tritt uns der seit etwa 1490 im Egidienkloster lebende Klosterbruder Benedikt Chelidonius, der literarisch fruchtbarste unter den Nürnberger Klosterhumanisten, entgegen[146]. Die Verse werden nachstehend in der Reihenfolge von 1. bis 7. mitgeteilt[147]:

Mille quater centum ter sex labentibus annis.
Christum post natum surgit Georgius Abbas
Möringer . et residens anno lustrisq(ue) duobus
Sponte sua cessit iuris morumq(ue) m(a)g(ist)ro.
[Als tausendvierhundert und dreimal sechs Jahre seit Christi Geburt dahinflossen [1418], trat Georg Möringer als Abt hervor. Er bekleidete das Amt für ein Jahr und zwei Lustren, dann überließ er es freiwillig einem Magister des Rechts und der Sitten.]

Mille quater centum nati post numinis annos
Vigintiq(ue) novem sub cursu : est factus in isto
Heinricus Gulpen decreti Doctor ovili
Pastor amans ovium, sexto moriturus in anno.
[Tausendvierhundertundneunundzwanzig Jahre nach der göttlichen Geburt [1429] wurde Heinrich Gulpen, Doktor des Kirchenrechts, in dieser Schafherde zum liebevollen Hirten. Im sechsten Jahr sollte er sterben.]

Bis septem natus dum complet secula Christus
Lustrorumq(ue) rota septem currente : colendus.
Fratribus orbatis iterum fit Moeringer Abbas :
Hic triginta pater . curam dedit impiger annos.
[Als seit Christi Geburt zweimal sieben Jahrhunderte vollendet waren und der Lauf des Rades sieben Lustren erreichte [1435], da wurde der ehrwürdige Möringer wiederum Abt der verwaisten Brüder. Dreißig Jahre lang führte dieser unermüdliche Vater sorgsam die Geschäfte.]

Mille quater centum post Divi germinis annos,
Lustrorum tredecim sub finem . iure Sebaldus
Helmasperger onus morum Sophiaeq(ue) magister.
Pastoris subiens : Octavo desijt anno.
[Nachdem tausendvierhundert Jahre seit der göttlichen Geburt vergangen waren, übernahm am Ende von dreizehn Lustren [1465] Sebald Helmasperger, Magister der Sitten und der Philosophie, rechtmäßig die Bürde des Hirtenamtes. Im achten Jahr fand er sein Ende.]

Mille quater centum : decies septemq(ue) tribusq(ue)
Virginis a partu Dive currentibus annis.
Factus Johannes Sessler domini gregis Abbas,
Deposuit quarto regimen. vitamq(ue) sub anno.
[Als seit der Niederkunft der hl. Jungfrau eintausendvierhundert, zehnmal sieben und drei Jahre dahineilten [1473], wurde Johann Sessler zum Abt der Herde des Herrn. Im vierten Jahr verlor er die Leitung und das Leben.]

Quatuor atq(ue) decem geniti post secula Christi.
Lustraq(ue) post ter quinq(ue) : anno subeunte secundo.
Lectus Johannes nobis Radenecker in Abbam
Viginti septem rexit foeliciter annos.
[Nach vierzehn Jahrhunderten und dreimal fünf Lustren seit Christi Geburt wurde uns im zweiten darauffolgenden Jahr Johann Radenecker zum Abt erwählt. Erfolgreich regierte er 27 Jahre.]

Christi paroe ter quinq(ue) rotat dum secula Phoebus
Anno sub quarto sancti post orgia Galli.
Wolffgango Summer duplicis datur Infulae legis:
Civibus in novum quam declamaverat annum
Is quoque claudentes expectat lumina parcas.
Tandem exul factus, Neunkirchi mortuus, atque
Redditus est terrae mordali corpore, sed mens
Accessit loca, quae moriturae nescia vitae
Sunt tranquilla DEI bonitate et lumine plena.
[Nachdem die Sonne seit Christi Geburt dreimal fünf Jahrhunderte gekreist war, erhielt im vierten Jahr nach dem Gallusfest Wolfgang Summer die Inful beiderlei Rechts, welches er den Bürgern bis ins neunte Jahr verkündete. Als er bereits damit rechnete, dass die Parzen ihm die Augen verschlössen, wurde er zum Exilierten und starb schließlich in Neunkirchen. Körperlich wurde er der gefräßigen Erde zurückgegeben, aber sein Geist fand Zugang zu den Orten, die das sterbliche Leben nicht kennen, die Frieden gewähren und von Güte und Erhabenheit erfüllt sind.]

142 Kat. Ausst. Los Angeles/Saint Louis 2000, Nr. 32.
143 Schmitz 1913, II, Nr. 271, 272.
144 Die bei Parker 1926, Nr. 23, erwähnte vierte Scheibe in Londoner Privatbesitz konnte seither nicht wieder nachgewiesen werden. Jedoch enthält ein Manuskript der Merkel'schen Bibliothek im Germanischen Nationalmuseum Abzeichnungen nach vier Scheiben, darunter auch eine nach dem Straßburger Riss (Nürnberg, GNM, Hs. Merkel 2° 1117, fol. 9–12r: *In dem Auditorio Egidiano zu Nürnberg befindliche Inscriptiones und ins Glas geschmelzte Aebbte und Wappen*); vgl. Fig. 304.
145 Ein entsprechender Abtskatalog mit den Bildnissen aller sieben Äbte (von Moeringer bis Summer) mit unleserlichen Beischriften war jedenfalls im Kreuzgang des Egidienklosters auf die Wand gemalt (Pilz 1972, S. 104). Diese Überlieferung gibt eine Sammlung loser handschriftlicher Nachrichten zur Egidienkirche in der Stadtbibliothek Nürnberg, zu Nor H 177, darin das Faszikel: *Bildnisse der Geistlichen bey St. Egidien*. Dort heißt es auf fol. 3r: *Volgen die sieben Äbbte, so an der Wandt im Creuzgang mit Ihren bildnußen gemahlt zu sehen geweßen, aber itzo ziemmlich unleßlich.*
146 Die Verse des Äbtekatalogs wurden zusammen mit weiteren über die Gründung des Egidienklosters bereits Mitte des 16. Jh. zum Druck gegeben (Kaspar Bruschius, Monasteriorum Germaniae Praecipuorum ac maxime illustrium […], Ingolstadt 1551, fol. 47v–48r; vier spätere Abschriften des 16. und 17. Jh.: StadtBN, zu Nor 177 (o.p.); Nürnberg, GNM, Hs. 16589, fol. 106v–107v; Nürnberg, StAN, Rst. Nürnberg, Hs. Nr. 316, Bl. 185f., und Nr. 190, S. 349; vgl. Machilek 1977, S. 36, Anm. 148, und Wiener 2006, Sp. 434f.
147 Für die Überprüfung der lateinischen Transkription und die elegante deutsche Übersetzung ist einmal mehr Dr. Michael Oberweis von der Arbeitsstelle der Deutschen Inschriften an der Mainzer Aka-



Fig. 308. Abt Johannes Sessler, Scheibenriss. Erlangen, Universitätsbibliothek, Graphische Sammlung, Inv. Nr. B 234. Hans von Kulmbach, 1511 (WK. 133).



Fig. 309. Abt Johannes Radenecker, Scheibenriss. Berlin, SMB, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 48. Hans von Kulmbach, 1511 (WK. 132).

Technik, Stil, Datierung: Für die Äbte-Folge von St. Egidien sind die Entwürfe noch zum Teil erhalten: Drei sorgfältig ausgeführte Scheibenrisse aus der Feder Hans von Kulmbachs befinden sich heute verstreut im Cabinet des Estampes et des Dessins in Straßburg, in der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg und im Berliner Kupferstichkabinett (Fig. 308f., 313)[148]. Alle drei besitzen Querformat und zeigen den jeweiligen Amtsträger in Halbfigur hinter einer unsichtbaren Brüstung, vor sich ein aufgeschlagenes Buch. Die Identität der im Erlanger und im Berliner Scheibenriss Dargestellten wird durch die Inschriften auf den beiden zugehörigen, im Krieg zerstörten Berliner Scheiben offenbar (s. Kat. S. 382)[149]. Das von Alter und Lebenserfahrung gezeichnete würdige Antlitz des Abts Johannes Sessler wurde von Kulmbach mit großer Sorgfalt angelegt. Ein dichtes Gefüge paralleler Schraffen, Sequenzen kurzer gebogener Striche und einzelne brüchig gesetzte Linien zur Modellierung von Faltengrübchen und Gesichtsfurchen scheinen das Oberflächenrelief der gealterten Haut behutsam abzutasten, ohne dabei die lebendige Ausdruckskraft zu mindern, während die Risse in Straßburg und Berlin bereits eine zügigere Ausführung verraten.

In der Gestaltung der Bildräume, die zugleich die Funktion der Bildrahmung übernehmen, hat der Entwerfer das traditionelle Formenvokabular spätgotischer Glasmalerei bereits hinter sich gelassen, wobei die Neukonzeptionen noch nicht in jeder Hinsicht geklärt erscheinen. So ist etwa die architektonische Anbindung der vorderen Rundsäulen mit den Figurinen eines Dudelsack blasenden Fauns und eines nackten Jünglings mit Violine im Erlanger Riss gegenüber dem rückwärtigen Gewölberaum mit dem flachen Segmentbogen auf eingestellten Säulen nicht eindeutig nachzuvollziehen. Auch die Andeutung einer senkrechten Mauerkante hinter dem Faun und der zögernd ansetzende obere Bogen lassen Unsicherheiten des Entwerfers erkennen, die bezeichnenderweise in der Ausführung vom Glasmaler weggelassen wurden (Fig. 308, 310). Bei den Säulenfigürchen, die von Butts als Illustration des musikalischen Wettstreits zwischen dem Satyr Marsyas und dem Gott Apollo, dies wiederum als Allegorie des Wettstreits zwischen Gefühl und Geist gedeutet wurden[150], hat der Glasmaler gleichfalls korrigierend eingegriffen, als er die im Entwurf auf Anregungen Jacopo de Barbaris zurückgeführten antiken Fabelwesen entschärfte, indem er das Geschlecht des Satyrn versteckte und den nackten Gott in ein junges Mädchen verwandelte. Diese Abbreviaturen klassischer Mythologie reflektieren gemeinsam mit den Säulenfigürchen der beiden anderen Scheibenrisse – der nur spärlich bekleideten Nymphe, die ihr Kind herzt (Fig. 309), und den Hl. Antonius und Paulus eremita (Fig. 313) – humanistisches Gedankengut, das beim Auftraggeber, Abt Wolfgang Summer, ganz offenkundig vorausgesetzt werden muss[151].

demie der Wissenschaften und der Literatur sehr herzlich zu danken.

148 Vgl. Winkler 1942, Nr. 131–133, und Barbara Butts, in: Kat. Ausst. Los Angeles/Saint Louis 2000, S. 138–141, Nr. 33–35.

149 Würfel 1757, S. 18, nennt ihn dagegen »Johann Seckler von Carlstadt« und überliefert das Todesjahr 1474.

150 Kat. Ausst. Los Angeles/Saint Louis 2000, S. 141.

151 Ebenda. Vgl. Lynn Frier Kaufmann, The Noble Savage. Satyrs and Satyr Families in Renaissance Art (Studies in Renaissance Art History 2), Ann Arbor, Michigan 1984, S. 31–41.



Fig. 310. Abt Johannes Sessler. Ehemals Berlin, Kunstgewerbemuseum (Kriegsverlust). Werkstatt Veit Hirsvogel, 1511.



Fig. 311. Abt Johannes Radenecker. Ehemals Berlin, Kunstgewerbemuseum (Kriegsverlust). Werkstatt Veit Hirsvogel, 1511.

Der verantwortliche Glasmaler, ein Mitabeiter der Hirsvogel-Werkstatt (vielleicht Veit d.J.), hat Kulmbachs Vorlagen auch sonst recht vereinfacht übertragen. Vor allem die nervöse Zeichnung der Köpfe, die als Idealbildnisse unterschiedlicher Charaktere, des lebensklugen Greises (WK. 133), des in sich gekehrten Gelehrten (WK. 132) oder des vorausschauenden Tatmenschen (WK. 131) so wunderbar getroffen sind, stieß beim Glasmaler auf wenig Verständnis. Dessen routinierte Handschrift, wenngleich an der Eigenart entsprechender Vorlagen geschult, reduzierte den hohen graphischen Aufwand des Entwurfs auf ein ökonomisches System kräftiger, meist paralleler Schraffen, unterstützt durch flächige Halbtonlasuren und die Negativtechnik ausradierter Lichter.
Nürnberg, Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwürfen Hans von Kulmbachs, 1511 datiert.

NÜRNBERG, GERMANISCHES NATIONALMUSEUM

Fig. 307, Abb. 219

ABT GEORG MOERINGER Fig. 307, Abb. 219
H. 26,5(32,9) cm, B. 19,5(26,8) cm (mit später angefügtem Ornamentrahmen).
Inv. Nr. MM 259.
Frhr. von Aufseß'sche Sammlung.
Inschrift: Auf der Schrifttafel unter dem Bildnis in gotischer Minuskel: *Mille . q(ua)ter centu(m) . ter sex . labentib(us) annis . Christum post natu(m) surgit Georgi(us) abbas Moeriger . et reside(n)s anno lustrisq(ue) duobus) Sponte sua cessit iuris moru(m)q(ue) magistro* (vgl. S. 379).
Um den Unterstrich des p von Sponte ein Schriftband mit der Jahrzahl *1511* und unten mittig die Ziffer *1* der Folge.
Erhaltung: Bis auf kleine Ausbrüche in der Schwarzlotmalerei und wenige beriebene Stellen überwiegend intakt.
Ikonographie: Mit dem bedeutenden Abt Georg Moeringer, der dem Kloster drei Amtsperioden vorstand (1418–1429, 1435–1458 und 1459–1465), endet die Kongregation der Schottenmönche im Egidienkloster und es beginnt die Zeit der Klosterreform unter den deutschen Benediktinern. Am 17. Februar 1418 kam Moeringer mit weiteren sieben Mönchen aus Kloster Reichenbach und bezog die Nürnberger Niederlassung. Der bisherige Abt Mauritius II. (1405–1418) soll zunächst Abt geblieben und

Georg Moeringer nur zum Prior gewählt worden sein. Nach Darstellung des Generalabts Donatus aus Regensburg wurde Moeringer indessen widerrechtlich zum neuen Abt gewählt und vom Bamberger Bischof bestätigt und konsekriert. Einspruch des Regensburger Obristen Abts beim Rat der Stadt Nürnberg und den beiden Burggrafen als Schirmherren des Klosters sowie Beschwerden bei Papst und Kaiser blieben erfolglos. Im Egidienkloster herrschte fortan die Kastler Reform. Laut *Codex Cheltenham* resignierte Moeringer am 30. Dezember 1428 (nach damaligem Brauch hatte das neue Jahr 1429 jedoch bereits an Weihnachten begonnen), stellte sich aber 1435 wiederum in die Pflicht und regierte mit einer kurzen Unterbrechung 1458/59 weitere 30 Jahre[152]. Dass der Sanduhr in der Nische hinter dem Abt eine spezifische Bedeutung zugedacht war, ist sicher anzunehmen, wenngleich sich diese aus heutiger Sicht nicht mehr ohne Weiteres erschließt.
Farbigkeit, Technik: Grisaillemalerei, Silbergelb und Eisenrot.
Ornament: Fortlaufender Ast mit Blattspirale.
Stil: Obgleich sich im Unterschied zu den übrigen bekannten Scheiben kein Entwurf erhalten hat, ist ein vergleichbarer Riss Hans von Kulmbachs vorauszusetzen.

EHEMALS BERLIN, KUNSTGEWERBEMUSEUM

ABT JOHANNES SESSLER — Fig. 310

H. 26,5 cm, B. 19,5 cm.
Inv. Nr. 271 (Kriegsverlust).
Aus der Sammlung Carl Ferdinand von Nagler erworben.
Inschrift: Wie zuvor in gotischer Minuskel: *Mille q(ua)ter centu(m) decies septemq(ue) tribusq(ue) Virginis a partu d(omi)ni(c)e curre(n)tibus annis Factus Joannes Sesler d(omi)ni gregis Abbas Deposuit quarto regime(n) vita(m)q(ue) sub an(n)o.* / darunter die Ziffer *5* der Folge (vgl. S. 379).
Ikonographie: Johannes Sessler stand dem Konvent von St. Egidien nur wenige Jahre von 1473–1477 als Abt vor.
Farbigkeit: Grisaille- und Silbergelbmalerei auf weißem Glas.
Technik, Stil: Der zugehörige Scheibenriss Hans von Kulmbachs befindet sich in der Graphischen Sammlung der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg (Fig. 308)[153].

ABT JOHANNES RADENECKER — Fig. 311

H. 26,5 cm, B. 19,5 cm.
Inv. Nr. 272 (Kriegsverlust).
Aus der Sammlung Carl Ferdinand von Nagler erworben.
Inschrift: Wie zuvor in gotischer Minuskel: *Quatuor atq(ue) dece(m) geniti post secula Christi lustraq(ue) post ter quinq(ue) an(n)o subeu(n)te secundo lectus Joannes nob(il)is Rotenecker in Abban Viginti septem rexit foeliciter annis.* / darunter die Ziffer *6* der Folge (vgl. S. 379).
Ikonographie: Johannes Radenecker) wurde um 1441 als Spross einer zur reichsstädtischen Mittelschicht zählenden Familie der Ehrbaren geboren. Er studierte seit 1457 in Leipzig, wo er 1459 das Bakkalariat der Artistenfakultät erlangte. 1464 legte er unter Abt Georg Moeringer in St. Egidien Profess ab. Von 1477 bis 1504 stand er dem Kloster selbst als Abt vor[154]. In seiner Amtszeit wurde nach 1490 die Bibliothek ausgebaut und räumlich erweitert sowie 1501 der umfangreiche Zyklus aus dem Leben des Hl. Benedikt für den Kreuzgang ausgeführt (vgl. S. 327)[155].
Farbigkeit: Grisaille- und Silbergelbmalerei auf weißem Glas.
Technik, Stil: Der zugehörige Scheibenriss Hans von Kulmbachs befindet sich im Berliner Kupferstichkabinett (Fig. 309)[156].

EHEMALS LONDON, PRIVATBESITZ(?)

UNBEKANNTER ABT DES EGIDIENKLOSTERS

Eine von Karl Theodor Parker 1926 erwähnte vierte Scheibe in Londoner Privatbesitz konnte seither nicht wieder nachgewiesen werden[157]. Die Hs. Merkel 2° 1117 im Germanischen Nationalmuseum zeigt jedoch Nachzeichnungen nach insgesamt vier Scheiben, und so wird man annehmen dürfen, dass die vierte mit jener identisch ist. Leider fehlt der Nachzeichnung die Inschrift, sodass die Identität des dargestellten Abtes im Dunkeln bleibt.
Die verschollene Scheibe geht auf die Zeichnung Hans von Kulmbachs im Cabinet des Estampes et des Dessins in Straßburg zurück (Fig. 312)[158].



Fig. 312. Unbekannter Abt des Egidienklosters, Scheibenriss. Straßburg, Cabinet des Estampes et des Dessins, Inv. Nr. 77-985-0-1285. Hans von Kulmbach, 1511 (WK. 131).

152 Pilz 1972, S. 39f.
153 Winkler 1942, S. 21, 95, Nr. 133; Barbara Butts, in: Kat. Ausst. Los Angeles/Saint Louis 2000, S. 138–141, Nr. 34; zuletzt Hartmut Scholz, in: Kat. Ausst. Nürnberg 2008, S. 128–130, Nr. 44 (jeweils mit älterer Literatur).
154 Vgl. Imhoff 1989, S. 59f.
155 Vgl. Machilek 1977, S. 20–25.
156 Berlin, SMB, Kupferstichkabinett, KdZ 48; vgl. Winkler 1942, S. 95, Nr. 132, und Barbara Butts, in: Kat. Ausst. Los Angeles/Saint Louis 2000, S. 139–141, Nr. 33 (mit umfangreicher Bibliographie).
157 Parker 1926, Nr. 23.
158 Straßburg, Cabinet des Estampes et des Dessins, Inv. Nr. 77-985-0-1285; vgl. Winkler 1942, S. 95, Nr. 131, und Barbara Butts, in: Kat. Ausst. Los Angeles/Saint Louis 2000, S. 140f., Nr. 35 (mit umfangreicher Bibliographie).
159 Der oberste kaiserliche Sekretär Sixtus Oelhafen war in 1. Ehe seit 1501 mit Anna geb. Pfinzing († 1506) und in 2. Ehe 1508 mit Barbara geb. Rieter von Kornburg verheiratet; vgl. Imhoff 1989, S. 65f.



Fig. 313. Hl. Papst Sixtus, Vierpass-Scheibenriss. Basel, Öffentliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 1962.48. Hans von Kulmbach, um 1510.

Die bereits erwähnte Beschreibung der in St. Egidien vorhandenen *Monumenta et Inscriptiones* in Hs. 16622 des Germanischen Nationalmuseums bemerkt im Zusammenhang mit der Textüberlieferung der Äbtefolge, dass die Bildnisse der Reformäbte in den Fenstern des Kapitelsaals – *der großen Convent Stuben* – zu beiden Seiten von Wappen verschiedener Nürnberger Geschlechter sowie deren Frauen flankiert gewesen seien, leider ohne diese im Einzelnen zu benennen (vgl. nochmals Reg. Nr. 140). Neben diesen Wappen, die – wie im Fall der diversen Benediktzyklen im Refektorium, im Kreuzgang und anderswo – die Familien repräsentiert haben dürften, die finanziell für die Verglasung aufgekommen waren, erwähnt der Schreiber noch explizit das Bild des Hl. Sebald und das Bild des Hl. Sixtus, letzteres mit den Wappen des Sixtus Oelhafen und seiner beiden Ehefrauen, einer Pfinzingin und einer Rieterin[159]. Da die Fensterstiftung folglich frühestens 1508 erfolgt sein kann, ist nicht auszuschließen, dass es sich beim Bild des heiligen Papstes Sixtus um jene Vierpasskomposition gehandelt haben könnte, für die sich noch der um 1510 zu datierende Entwurf Hans von Kulmbachs im Basler Kupferstichkabinett erhalten hat (Fig. 313; vgl. hierzu nochmals S. 328).

5. DIE VERLORENE SCHREYER-STIFTUNG IN DER BIBLIOTHEK

Im Jahr 1494 stiftete Sebald Schreyer ein Glasgemälde mit dem Bild des Hl. Sebald und den Wappen Schreyer und Kammermeister in die ab 1490 unter Abt Johannes Radenecker neu errichtete »Liberej«[160]:
Item Sebolt Schreyer hat in der abtei des closters Egidii in Nurmberg in irer neuen liberej ein glasfenster von scheiben, darinnen in der mitten das pild sant Sebolts und daneben in der rechten seiten Schreyerschilt und in der linken seiten Kamermeisterschilt machen lassen, weliches fenster zu sant Laurenzentag aufgesetzt ist worden und hat gecost … [die Summe fehlt] *so der gemelt Schreyer am mitwoch nach Bartholomei, den 27. augusti nechst darnach, zalt hat, alles anno domini 1494.* (Nürnberg, GNM, Schreyer, Sebald, Kopialbuch C, Hs. Merkel 2° 1122, fol. 96)

Das gleiche von Sebald Schreyer wiederholt in zahlreiche andere Nürnberger Gotteshäuser gestiftete Ensemble – ein Bild seines Namenspatrons und Nürnberger Stadtheiligen St. Sebald flankiert von seinem Wappen und dem seiner Ehefrau – war im vorliegenden Fall vielleicht nur im Kabinettscheibenformat in Grisaille ausgeführt.

6. DIE VERLORENE MUFFEL-STIFTUNG IN DER SAKRISTEI

Eine Beschreibung der Reichstadt Nürnberg von 1705 vermerkt unter den *Monumenta und Inscriptiones* im Egidienkloster ferner ein Fenster in der Sakristei mit folgender, das Gedächtnis des Ratsherrn und Vordersten Losungers Nikolaus Muffel bewahrenden Inschrift:
In der Sacristei an einem Fenster: O religiosi Patres, digentur devotiones pro Nicolao Muffel, Clemenciam DEI in violatamque eius genetri, cem exorate, eius propiciam eorum ati una ater, nam fine fine Gloriam possint 1460.
(Nürnberg, GNM, Hs. 16622, fol. 327)

Nikolaus III. Muffel (1410–1469) war bereits in jungen Jahren, 1433, in den Rat der Stadt gewählt worden, dem er bis zu seinem unrühmlichen Ende ununterbrochen angehörte. Als Ratsherr und Gesandter der Stadt absolvierte er erfolgreich die Ämterlaufbahn und stieg 1457 mit seiner Wahl zum Vordersten Losunger an die Spitze der Stadtverwaltung auf. Wegen Unterschlagung von öffentlichen Geldern, die er für den privaten Erwerb kostbarer Reliquien verwendete, sowie Verrat von Amtsgeheimnissen gegenüber dem Markgrafen von Brandenburg-Ansbach wurde er auf der Höhe seiner Macht am 28. Februar 1469 zum Tod durch den Strang verurteilt, ein Urteil, das noch am selbigen Tag vollzogen wurde. Ausschlaggebend für die schnell vollzogene schmachvolle Hinrichtung mag gewesen sein, dass sich der Vorderste Losunger durch seine anmaßende und selbstherrliche Art zuvor nicht wenige Feinde im Rat geschaffen hatte[161].

160 Gümbel 1908, S. 120.

161 Vgl. Gerhard Hirschmann, Die Familie Muffel im Mittelalter. Ein Beitrag zur Geschichte des Nürnberger Patriziats, seiner Entstehung und seines Besitzes, in: MVGN 41, 1950, S. 257–392, hier besonders S. 311–342, und Gerhard Hirschmann, Nicolaus Muffel, in: Fränkische Lebensbilder 3, Würzburg 1969, S. 50–68, hier S. 65f.; Imhoff 1989, S. 39–41; zuletzt Fleischmann 2008, II, S. 716–719.

EHEMALS DOMINIKANERKLOSTER ST. MARIEN

Bibliographie: Carbach 1733, S. 117 (beschreibt die erhaltenen Glasmalereien mit besonderer Berücksichtigung der Wappen; überliefert in Chor und Langhaus mehrere vollständig farbig verglaste Fenster, erwähnt aber, neben den Stifterwappen vorwiegend Nürnberger Patrizier, an Bildthemen lediglich eine Gregorsmesse, einen Hl. Christophorus, eine Wurzel Jesse[?] und ein heiliges Kaiserpaar, Heinrich und Kunigunde[?] sowie weitere Heilige); Würfel 1766, S. 311 (verweist für die »gemahlten Fenster« auf Carbach); Murr 1778, S. 57, bzw. ^{2}1801, S. 79 (»es sind in dieser Kirche auch viele gemalte Fenster«); Gümbel 1908, S. 125f. (überliefert die Erneuerung eines großen Fensters im Westgiebel durch Sebald Schreyer und seine Schwäger); Bock 1924, S. 203 (vermerkt, das die »vielen Glasgemälde der Fenster« fast spurlos verschwunden seien; vermutet für sieben Scheiben eines Dominikuszyklus von 1519 im GNM eine Herkunft aus dem Dominikanerkloster); Schwemmer 1949, S. 157–159 (vermerkt, das »anlässlich des Verkaufs und der Niederlegung der Dominikanerkirche das Generalkommissariat des Pegnitzkreises den Auftrag erhielt, die zurückbehaltenen Glasmalereien einzupacken und zur Ausstellung im Rahmen der Kgl. Kunstsammlungen nach München zu senden. Sie blieben aber größtenteils doch in Nürnberg und gelangten – wenigstens teilweise – in die städtische Sammlung«; teilt des Weiteren mit, dass im Jahr 1907 acht Scheiben mit Darstellungen aus der Legende des Hl. Dominikus – »um 1519; ehemals in der Dominikanerkirche« – aus der Sammlung des GNM in die Fenster der Ratsstube übertragen worden waren); Scholz 2005, S. 274–280 (ausführliche Behandlung des Dominikuszyklus von 1519 in der Behaim'schen Ratsstube im Rathaus; lokalisiert die Folge anhand schriftlicher Nachweise mehrerer 1519 getätigter Memorialstiftungen Martins III. Behaim im Dominikanerinnenkloster St. Katharina versuchsweise in das Frauenkloster); Northemann 2011, S. 119f. (listet anhand der Beschreibungen von Carbach 1733 und Schwarz 1737 die Stifter von Glasmalereien in der Dominikanerkirche auf).

Gegenwärtiger Bestand: Von der im 18. Jahrhundert noch in situ beschriebenen umfangreichen Farbverglasung in Chor und Langhaus der Dominikanerkirche, die spätestens bis zum Verkauf von Kirche und Klostergebäuden und deren Abbruch 1807 an Ort und Stelle erhalten geblieben war, ist der größte Teil zugrunde gegangen. Wohl lediglich für fünf Fensterflügel mit Wappen(?), für die 1807 ein besonderes Angebot von 75 Gulden vorgelegt worden war, besteht eine gewisse Hoffnung auf Wiederentdeckung.

Geschichte des Baues und seiner Verglasung: Obwohl in der alten örtlichen Überlieferung als Gründungsdatum das Jahr 1248 angegeben wird, geht man heute zutreffend von einer Ordensniederlassung der Dominikaner in Nürnberg erst um 1275/76 aus[1]. Überliefert wird ferner das Jahr 1288 für die Vollendung der Kirche und 1328 für jene des Kreuzgangs. Inwieweit der Wiederaufbau nach dem Großfeuer von 1395/96 den gesamten Kirchenbau, d.h. Langhaus *und* Chor betroffen hatte und damit auch umfangreiche Neuverglasungen nach sich gezogen haben müsste, ist nicht bekannt, allein die vielen »unerkänntlichen« Figuren, die Carbach in den Chorfenstern erwähnt, deuten insgesamt auf kleinteilige, vermutlich stark korrodierte und dadurch unleserliche Darstellungen hin, die freilich sowohl dem späten 13. Jahrhundert als auch der Zeit um 1400 angehört haben können. Nimmt man indessen das Bildthema der »Erscheinung Gregori«, d.h. der Gregorsmesse, die im Chorfenster süd III überliefert war, so spricht alles für eine Entstehung nach 1400, denn die legendenhafte Grundlage für diese im Spätmittelalter so wirksame und verbreitete Bildformulierung lässt sich höchstens bis zum Ende des 14. Jahrhunderts zurückverfolgen: Tatsächlich spielt Nürnberg in der Frühzeit der Bildentstehung eine ganz zentrale Rolle, finden sich doch im benachbarten Zisterzienserkloster Heilsbronn unter Abt Berthold Stromer bereits um 1400 (Tympanon des Südportals) und in der Reichsstadt selbst (ehem. Groland-Tucher-Teppich, um 1410/20, Tuchersche Monumenta; Epitaph der Barbara Hutten, ehem. St. Moritz, um 1422; Epitaph der Walburg Prünsterer, um 1430, GNM; Epitaph des Konrad Zingel, um 1447, St. Egidien) mit die ältesten erhaltenen Beispiele des Themas überhaupt[2]. Da die Stromer zumal ihre Grablege im Dominikanerkloster

1 Bock 1924; vgl. auch G. Löhr, Das Nürnberger Predigerkloster im 15. Jahrhundert, in: MVGN 39, 1944, S. 223–232.

2 Vgl. Christian Hecht, Von der Imago pietatis zur Gregorsmesse. Ikonographie der Eucharistie vom Hohen Mittelalter bis zur Epoche des Humanismus, in: Römisches Jb. der Bibliotheca Hertziana 36,

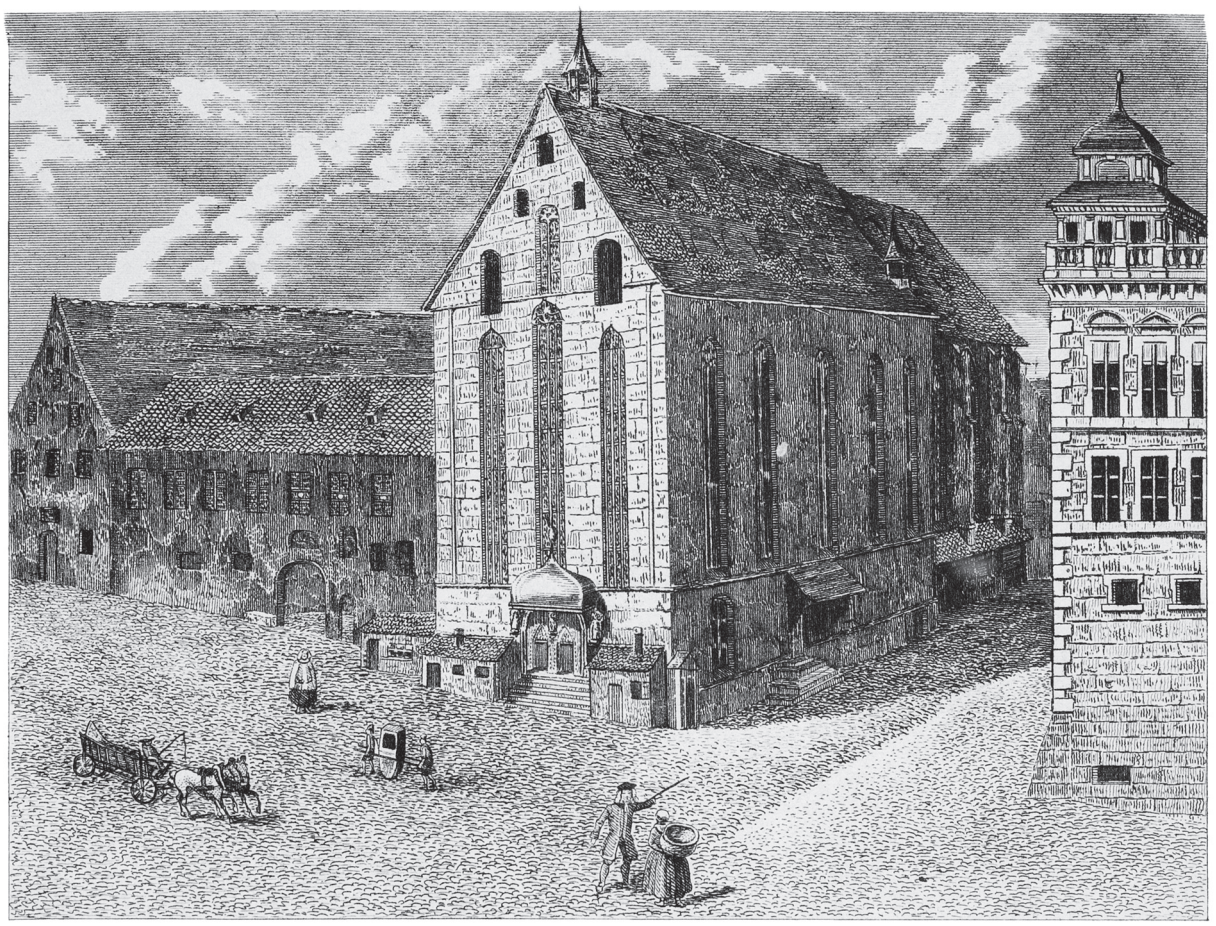


Fig. 314. Ansicht der Dominikanerkirche St. Marien von Westen, Mitte 18. Jh. StadtBN, 75 Nor. K. 441.

hatten, könnte die Wahl dieses besonderen Bildthemas für ein Chorfenster der Dominikanerkirche auf dem Wege familiärer Verbindungen vermittelt worden sein; auch die Groland kämen hierfür in Betracht, war doch ein Berthold Groland 1399 Prior des Klosters[3].

Etwa zur gleichen Zeit wurde auf Initiative der Stadtoberen vom Colmarer Ordenshaus aus die Observanz eingeführt. Mit Schreiben vom 24. Dezember 1396 bat der Ordensgeneral Raymund von Capua den Nürnberger Rat darum, den hierzu bestimmten Prior Konrad von Preußen aus Colmar samt einiger Brüder bei der Reform des Predigerklosters gegen die Widerstände der Nürnberger Ordensbrüder zu unterstützen[4]. Raymund von Capua, der Vater der Reform, starb am 5. Oktober 1399 und wurde im Chor der Dominikanerkirche vor dem Hochaltar beigesetzt[5]. Das reformierte Kloster nahm das gesamte 15. Jahrhundert hindurch eine führende Stellung unter den Nürnberger Ordenshäusern ein[6]. Dies hohe Ansehen belegen nicht zuletzt die zahlreichen Stiftungen und Begräbnisse vornehmer Patrizierfamilien – wie der Stromer, Pfinzing, Imhoff und Schopper. Nach Einführung der Reformation in Nürnberg wurde das Kloster aufgelöst und schließlich von den letzten fünf Vertretern des Konvents 1543 gegen lebenslanges Wohnrecht und ein jährliches Leibgeding mit sämtlichen Einkünften an die Stadt abgetreten[7], die in den Klostergebäuden Dienstwohnungen und die Ratsbibliothek unterbrachte. 1696 wurde die Kirche renoviert und dem »Collegio Egydiano« anstelle des abgebrannten Egidienklosters vorübergehend zur gottesdienstlichen Nutzung überlassen.

2005, S. 11-44, hier besonders S. 25ff.; Esther Meier, Die Gregorsmesse. Funktionen eines spätmittelalterlichen Bildtypus, Köln/Weimar/Wien 2006, besonders S. 55–80; Andreas Gormans/Thomas Lentes (Hg.), Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter, (Kultbild – Visualität und Religion in der Vormoderne 3), Berlin 2007, S. 13–35, bes. S. 20f.

3 Vgl. Bock 1924, S. 187.

4 Ebenda S. 153f.

5 Seine Gebeine wurden später nach Neapel überführt.

6 Löhr 1944 (wie Anm. 1); vgl. auch Machilek 1977, bes. S. 30f.

7 Vgl. Müllner Annalen III, S. 724 (mit allen Quellenangaben).

8 StadtAN, Behaim-Archiv, E 11/II, Nr. 3280, fol. 7.

9 StadtAN, Sign. Bauamt XL, 30, Stadtalmosenamt 140.

10 StAN, Reg. v. Mfr., K.d.I., Abg. 1932, Tit. X, Nr. 6180: Verkauf der Dominikanerkirche 1807ff.

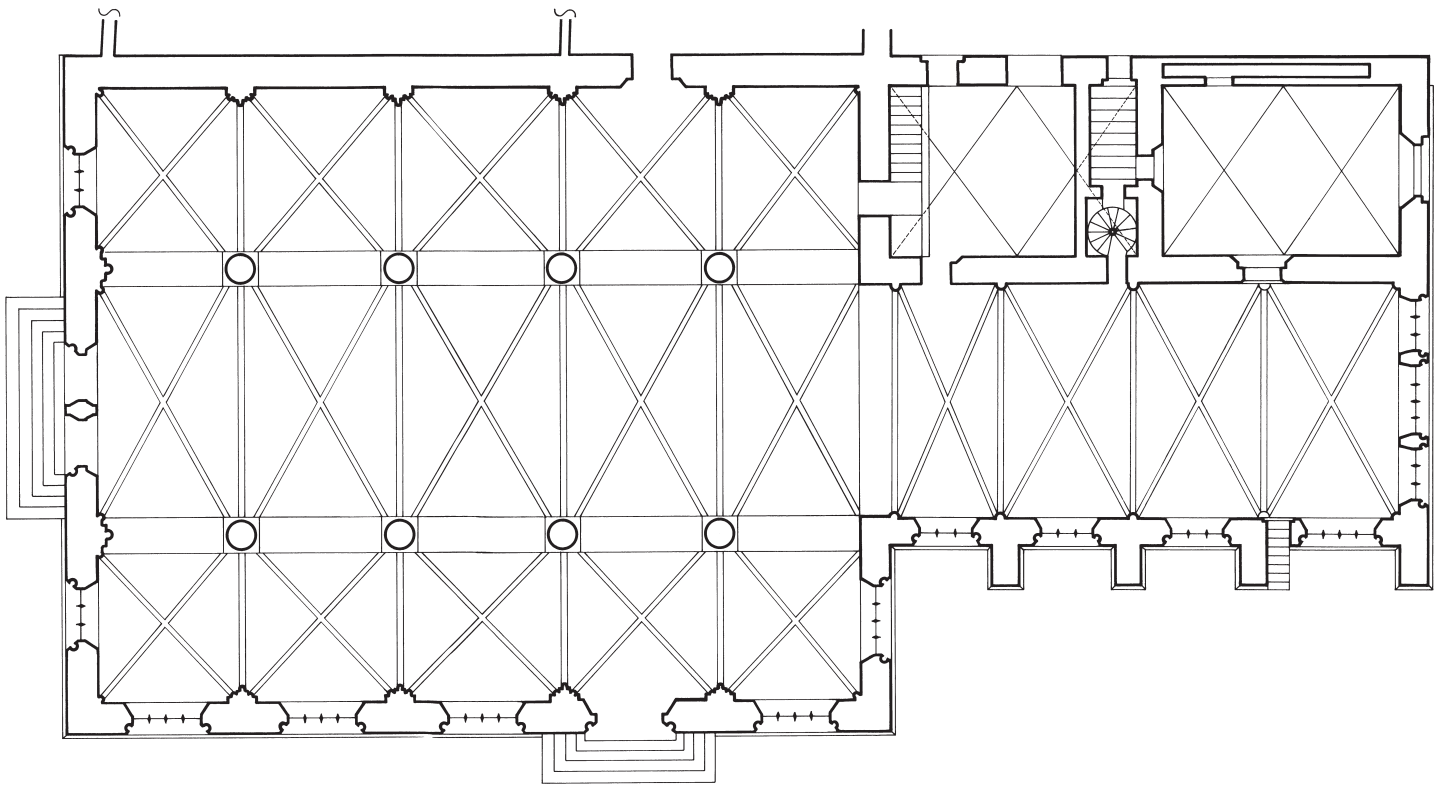


Fig. 315. Nürnberg, ehem. Dominikanerklosterkirche St. Marien. Grundriss im Maßstab 1:300.

Eine zwischenzeitliche Renovierungskampagne, die wenigstens zwei Fenster der Westseite betraf, datiert offenbar in das Jahr 1641. So jedenfalls lauten die Daten auf vier runden Wappenscheiben, die die Behaim und die Imhoff in die bestehenden Fenster über dem Westportal bzw. bei der Orgel gestiftet haben: In den Behaim'schen Monumenten im Nürnberger Stadtarchiv findet sich eine grobe Skizze des betreffenden Fensters mit der Beischrift: *Bey den Predigern: Ein Fenster mitten in der Wand gegen St. Sebald zu, worin auf Art und Weise also hieneben zu sehen, das alt Behaimsche und Pfinzingsche, item gegenüber das Behaimsche und wieder das Pfinzingsche und Gugelsche combinirte Wappen, dann zu unterst 4. ander unbekannte Wappen, sonsten aber nichts gemahlet ist*[8].

Am Morgen des 6. April 1807 stürzte ein Stück der Südmauer an der Gelenkstelle zwischen Chor und Langhaus ein und man beeilte sich daraufhin, die Kirche zum Abbruch zu verkaufen[9]. In den Akten der Kammer des Innern, die den Verkauf der Dominikanerkirche betreffen, finden sich mehrere Hinweise auf den wenig sorgsamen Umgang mit den alten Glasmalereien[10]:

Verzeichnis 1) die gemahlten Fenster Scheiben, deren nur 5 Flügel mit Familien Mahlereyen vorhanden, diese werden in dem Bauamt aufbewahrt. Die noch übrigen sind ohne Werth und meistens zerfallen & zerbrochen. Sämtliche im Bau befindlichen Monumente waren im Kauf durch Stephan Jakob Neukam nicht inbegriffen.

Am 23. Juli verlautbart, dass *der Käufer der Predigerkirche* […] *auf die wenigen gemahlten Fensterscheiben, welche nachdem das BauAmt bereits die meisten Fensterstöcke abnehmen und in Verwahrung* [hat] *bringen lassen, noch übrig geblieben sind, und die großentheils zerbrochen und unbrauchbar sind* […], sowie zwei kleinere Altäre, eine hölzerne Tafel mit Figuren, einen Zinnsarg und etliche Kirchenstühle ein Kaufangebot an die Kgl. Rentkammer entrichtet, das genannte Inventar für einen Gesamtbetrag von 75 Gulden zu erwerben. Wenn diesem Angebot nicht entsprochen werden sollte, seien ihm die Kosten für das Abbrechen der Fenster etc., das im Kaufvertrag nicht berücksichtigt war, nachträglich zu erstatten. In einem weiteren Schreiben vom 14. August 1807 an die Kgl. Rentkammer ist dann u.a. auch die Rede von *abgenomme*[n] *Glasgemälde*[n], *die sich inzwischen in der Sakristei befinden.* Hinweise über den weiteren



Fig. 316. Blick von Westen in den Chor der Dominikanerkirche und auf das eingestürzte letzte Südseitenschiffjoch. Aquarellierte Kohlezeichnung, 1807. Museen der Stadt Nürnberg, Graphische Sammlung, Hopf 5884.

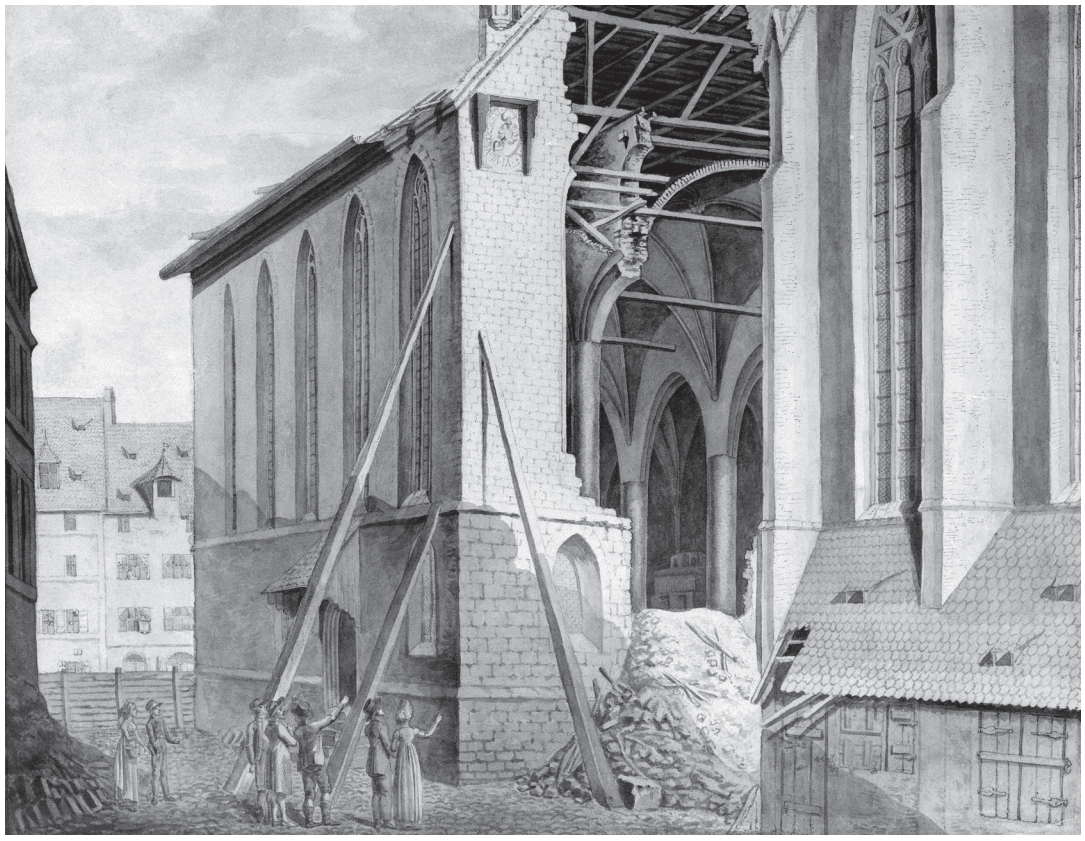


Fig. 317. Blick in die Baulücke nach dem Einsturz des letzten Jochs des Südseitenschiffes der Dominikanerkirche. Aquarellierte Kohlezeichnung von C. G. Wilder, 1808. Nürnberg, GNM, Hz 3187 - SP.

Verbleib der sichergestellten Glasmalereien bleiben leider zu unpräzise, um auf deren Grundlage noch überkommene Reste eindeutig identifizieren zu können. Der von Wilhelm Schwemmer mitgeteilte Sachverhalt, die Scheiben seien zunächst für eine Ausstellung der Kgl. Kunstsammlungen in München bestimmt und bereits zur Übersendung verpackt gewesen, dann aber doch zum größten Teil in Nürnberg zurückbehalten und der Städtischen Sammlung einverleibt worden, bekräftigt immerhin, dass der ehemals reiche Bestand nicht zur Gänze verloren gegangen sein kann[11].
Die von Schwemmer – einvernehmlich mit Bock – nun aber nicht mehr im Konjunktiv geäußerte Provenienz des 1519 datierten Scheibenzyklus mit der Legende der Ordensheiligen Dominikus und Petrus Martyr aus dem Predigerkloster mag wohl durch die Ikonographie nahegelegt worden sein[12]. Dem steht allerdings eine Überlieferung bei Johann Gottfried Biedermann entgegen, der in seinem Geschlechtsregister des Hochadeligen Patriciats zu Nürnberg von 1748 zum Eintrag des hochberühmten und weitgereisten Ritters und Königlich Portugiesischen »Thalastus« Martin II. Behaim – dem Erfinder des ältesten Erdglobus von 1492 – notiert: »Anno 1519 reisete sein nachbenannter Sohn [Martin III. Behaim] auf Nürnberg, und ließ ihm in dasiger Catharinen Kirche [der Dominikanerinnen] einen Todenschild nebst andern merkwürdigen Ehrenzeichen aufrichten«[13]. Für diesen von Biedermann kolportierten Sachverhalt diverser Stiftungen durch Martin III. Behaim lässt sich im Fall der fraglichen Glasgemäldefolge mit dem Leben der vornehmsten Ordensheiligen Dominikus und Petrus Martyr samt dem Bild der Hll. Michael und Katharina zwar kein weiterer Beleg beibringen, doch das zeitliche Zusammentreffen seines Besuchs bei den »anverwandten« Onkeln und Tanten in Nürnberg im Jahr 1519 könnte als Hinweis auf seine Beteiligung an der Fensterstiftung verstanden werden.
Andererseits besaßen die Behaim in der Dominikanerkirche eine eigene Familienkapelle (unbestimmter Lokalisierung im südlichen Seitenschiff)[14], wo bereits mehrere Generationen – Michael III. und seine Gemahlin Elisabeth Hirschvogel, Martin I. und seine Gemahlin Agnes geb. Schopper sowie wenige Jahre nach der Fensterstiftung auch Michael IV. und dessen Gemahlin Katharina geb. Lochner – begraben waren[15]. Da auf den erhaltenen Feldern des Dominikanerzyklus aber gerade deren Allianzwappen nebst den Wappen der bereits verstorbenen Brüder Martin II. († 1507) und Stephan († 1511) zu sehen sind, darf man den Angaben von Schwemmer vielleicht doch eher Glauben schenken und die Glasgemälde für das ehemalige Männerkloster in Anspruch nehmen, sei es für die dortige Behaim-Kapelle oder – analog der Tetzel-Stiftung des Benediktzyklus im Refektorium des Egidienklosters – auch einen Raum in der Klausur (vgl. hierzu S. 370–375).
Solange sich freilich die Frage nach dem ursprünglichen Standort der Scheibenfolge nicht eindeutig beantworten lässt, muss sie an ihrem heutigen Standort in der Behaim'schen Ratsstube im Nürnberger Rathaus behandelt werden (vgl. Kat. S. 474–480).

Rekonstruktion, ikonographisches Programm: Das wenige, das wir über den einstigen farbigen Fensterschmuck der Dominikanerkirche wissen, stützt sich wesentlich auf Beschreibungen des frühen 18. Jahrhunderts, so im Nürnbergischen Zion des Johann Jacob Carbach und in der *Beschreibung und Abzeichnung aller in der Dominikaner-Kirche befindlichen Monumenten* des Johann Jacob Schwarz, einer Handschrift von 1737 in der Nürnberger Stadtbibliothek (s. Reg. Nr. 143)[16]. Hinzu kommen die bereits erwähnte Federskizze eines großen Fensters auf der Westempore mit Behaim'schen Rundwappen von 1641 in den Behaim'schen Monumenten im Stadtarchiv, eine aquarellierte Pinselzeichnung ebenda mit dem Fenster der Schreyer/Kammermeister sowie zwei große kolorierte Abmalungen der Ebner-Wappen mit kleinen Beischilden aus dem ersten Fenster des südlichen Seitenschiffes, wo sich diese zusammen mit zwei Groland-Wappen wohl unter der Darstellung einer Wurzel Jesse befunden hatten. Die Wappenallianzen der beiden Ebner-Wappen mit den Beischilden Mindel/Grundherr bzw. Ortlieb/Merkel sind auf Albrecht Ebner († 1414) und dessen Ehefrauen Barbara Mindel und Anna Grundherr sowie auf dessen Vater Albrecht († 1377) und seine Gemahlin Clara Ortlieb zu beziehen und weisen auf eine Entstehung des betreffenden Fensters

11 Schwemmer 1949, S. 157.
12 Bock 1924, S. 203; Schwemmer 1949, S. 158. Der Glasgemälde-Katalog des Germanischen Nationalmuseums enthält keine Herkunftsangabe (Essenwein ²1898, S. 23, MM 177–184).
13 Biedermann 1748, Tab. 6.A. Vgl. Scholz 2005, S. 278.
14 Bock 1924, S. 203; vgl. dazu näher auch Kat. S. 475.
15 Biedermann 1748, Tab. 5.
16 StadtBN, Will II, 2°, 1395, pag. 26–30. Nur ein allgemeiner Hinweis auf eine Fensterstiftung im Predigerkloster findet sich im Geschlechterbuch des Konrad IV. Haller: *Item was die Haller sunst allenthalben in andern kirchen neben andern geschlechtern als nemblichen zun Predigern, zu Sannd Martha vnnd zu Sandt Seboldt von venstern habenn machen lassen, die stehen sunst vor awgen* (Archiv der Frhr. Haller von Hallerstein, Schloss Großgründlach, CCH-I, fol. 261; Transkription Bertold Frhr. von Haller).
17 Biedermann 1748, Tab. 25; vgl. Fleischmann 2008, II, S. 356–358.

nach dem großen Brand von 1395/96[17]. In der Beschreibung aller Monumente der Dominikanerkirche des Johann Jacob Schwarz sind leider, den Gepflogenheiten der Zeit entsprechend, fast ausschließlich wieder nur die Wappen der Fensterstifter aufgezählt. Allein im zweiten Fenster des Südseitenschiffs überliefert Schwarz die drei gekrönten Heiligen Emmerich, Ladislaus und Stephan von Ungarn, die überdies durch die Beigabe des ungarischen Königswappens gekennzeichnet waren, sowie den ungekrönten Hl. Leonhard. Den besten Überblick über den Bestand vermittelt indessen die Beschreibung von 1733 im Nürnbergischen Zion, die hinsichtlich der Wappen mit den Angaben von Schwarz übereinstimmt:

»Es sind in dieser Kirch auch unterschiedliche Wappen und gemahlte Figuren in denen Fenstern zu sehen: Das erste Fenster hinter dem Altar ist durch und durch gemahlet, dabey aber kein Wappen zu sehen, auch keine Figur zu erkennen. – Deme zur lincken Hand ist eines mit vielen Figuren, darunter zu erkennen die Erscheinung *Gregori*. – Deme zur lincken Hand ist wiederum eines mit sehr vielen, aber unerkänntlichen Figuren. – Das letztere Fenster auf dieser lincken Seiten im Chor, ist eben auch durchaus gemahlet, eine von denen untersten Figuren ist der Christoph mit den Kind Jesu. – Wenn man vom Chor in die Kirch gehet, so ist zur lincken Hand das erste Fenster mit vielen Figuren gezieret, unter anderen ist zu erkennen, wie einer in Königlichen Habit da lieget, zwey grosse Ebnerische und zwey Grolandische Wappen stehen unten mit noch kleinern andern. – Über der Thür auf gegen den Rathaus über, ist wieder ein Fenster gantz gemahlet, darunter sind zwey Mufflische und ein Hallerisches Wappen. – Deme zur lincken ist eines mit vielen Figuren, oben stehet Friederich Stromer, wie denn auch in der Mauer dieses Fensters 11 Wappen von diesem Geschlecht hangen. – Unter diesen Fenster ist die jetzige Sacristey, wo der Herr Prediger auf die Cantzel gehet, und da ist über derselben in eben diesem gedachten Fenster ein Kayser und Kayserin bey einer Kirch. – Auf eben dieser Seiten auf der BohrKirchen ist ein Fenster mit vielen gemahlten Figuren, so meistentheils Heilige sind, unten ist das Geuderische und Grabnerische Wappen, gleich an diesem Fenster hanget ein großes rundes Wappen, mit der Umschrift: *Anno Domini MCCCC und in LXXXXII. Jahr, an unser Frauen Abend in der Fasten, do verschied der Ehrbare Mann Hannß Pirckhamer der älter den Gott genad.* – Dem vorgedachten Fenster zur lincken Hand ist ein Fenster durchaus gemahlet, zu unterst sind zwey Wappen, das erste ist fast wie das Mufflische, das andere ist vom Geschlecht der Kestel. – An der Stiegen, wo man die Bohr-Kirchen hinaufgehet, ist ein Fenster mit 6 grossen und kleinen Scheuerlischen Wappen. In den einen stehet Christoph Scheurl, in dem andern Gabriel Scheurl, in den dritten Christoph Scheurl, darbey ist ein Tucherisch Wappen, wiederum in einen Sebastian Scheurl, dabey ist ein Welserisch Wappen. – Zu unterst sind drey grosse Wappen, die nicht bekannt sind. – Wo der Strick aufgehet, da man läutet ist auch ein gemahltes Fenster, in der mitten sind zwey runde Behaimische und zu unterst vier viereckichte, das erste ist fast dem Steinlingerischen gleich, das andere vom Geschlecht der Flaschen, die zwey letztern sind vom Geschlecht der Fiechsdörffer. In dem letzten Fenster, so an der Orgel ist, sind fünf Wappen zu sehen, in der mitten sind zwey runde Imhoffische Wappen, bey dem zur rechten stehet G.I.H. bey dem zur lincken stehen die Buchstaben M.I.H. zu unterst ist ein Cammermeisterisches und zwey Schreyerische Wappen«[18].

Zur Entstehung der zuletzt genannten Schreyer- und Kammermeister-Wappen sind wir wiederum durch die akribischen Aufzeichnungen des St. Sebalder Kirchenmeisters Sebald Schreyer selbst genauestens unterrichtet (s. Reg. Nr. 142): Demzufolge ließ dieser im Jahr 1489 gemeinsam mit seinen Schwägern ein schadhaft gewordenes großes vierbahniges Westfenster bei der Orgel, vor dem Birgittenaltar, im Umfang von 60 Feldern einschließlich des steinernen Maßwerks vollständig erneuern, d.h. zum überwiegenden Teil mit Butzen neu verglasen und darin in der untersten Zeile vier Rechteckscheiben – zwei Schreyer- und zwei Kammermeister-Wappen mit kleinen Beischilden Münzmeister, Münzmeister/Kolb, Fuchs/Eyb und Kammermeister – sowie zuoberst in dem Fenster zwei Rechteckfelder mit den

18 Carbach 1733, S. 117. Die beiden Imhoff-Wappen mit den Inschriften G.I.H und M.I.H wurden später in die Sockelzone (1b und 1c) des Imhoff-Fensters in St. Sebald eingeflickt (vgl. S. 265).

19 StadtAN, Familienarchiv Hagelsheimer-Held, Nr. 383, darin: *Monumenta Noribergae et in vicinia*, S. 18.

20 Die von Schwarz 1737, S. 27f. (s. Reg. Nr. 143) für dieses Fenster überlieferten Wappen der Muffel und Haller sind durch die Beischilde auf Hans Muffel d.Ä. († 1361) und dessen Söhne Paul († 1399) und Nikolaus I. († 1392) sowie Ulrich III. Haller († 1422), letztere verschwägert und durch den gemeinsamen Besitz an Eschenau verbunden, zu beziehen, womit eine Entstehungszeit noch vor 1400 erwiesen ist. Northemann 2011, S. 120, erklärt die Wahl der für Franken ungewöhnlichen ungarischen Heiligen mit den weitreichenden Handelsbeziehungen Nürnberger Gesellschafter; tatsächlich reichte der Fernhandel der Muffel im 14. Jh. via Prag bis in die Karpaten; vgl. Hirschmann 1950, S. 293–304, und Fleischmann 2008, II, bes. S. 710–714.

21 Alle Scheiben sind beschnitten und wurden möglicherweise im Zuge der Renovierung von 1824/25 durch Heideloff als Fremdbestand aus einem anderen Nürnberger Sakralbau hier eingesetzt.

22 LKAN, KV, Amtsbücher Nr. 130: *Stuelbuch vber die Kirchen im Predigercloster in Nürnberg, anno 1586*, fol.43v und 46v; vgl. Northemann 2011, S. 121.



Fig. 318, 319. Hll. Michael und Katharina mit der Wappenallianz: Michael Behaim und Katharina geb. Lochner / Traum des Papstes Innozenz III. und Bestätigung der Ordensregel durch Papst Honorius III. Wappenallianz Behaim/Schopper. Ehem. Dominikanerkloster St. Marien oder Dominikanerinnenkirche St. Katharina (jetzt Rathaus, Behaim'sche Ratsstube). Nürnberg, 1519 (Hirsvogel-Werkstatt). Kat. S. 477f. bzw. 480.

Wappen Schreyer und Kammermeister anfertigen. Aus der Beschreibung Schreyers erfahren wir außerdem, dass diese Verneuung ein komplett farbig-figürlich verglastes Fenster ersetzte, eine Stiftung des Spitalmeisters Friedrich Koler und seiner Gemahlin Gerhaus aus dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts, deren Nachfahren dann die Fensterrechte an Schreyer und seine Verwandten abgetreten hatten. Bestätigung und Ergänzung findet die Beschreibung von Carbach auch durch einen Eintrag im Familienarchiv der Hagelsheimer-Held: *Erstlich haben die helden ein fenster bey den predigern, wo man auf die* […] *Bohrkirchen gehet. Zway helden Wappen, neben Flaschen und Kestel Wappen*[19].

Wie immer konzentriert sich die Beschreibung auf die Wappen der Nürnberger Geschlechter, doch in einigen wenigen Fällen werden auch die Bildinhalte mitgeteilt:

1. Die frühe Darstellung der Gregorsmesse in rechten Chorschlussfenster (süd II; vgl. oben S. 385).
2. Der Hl. Christophorus mit dem Jesuskind im letzten Chorfenster der Südseite (süd VI).
3. Die drei heiligen ungarischen Könige: Stephan, dessen Sohn Emmerich und Ladislaus sowie der Hl. Leonhard[20].
4. Mit ziemlicher Sicherheit beschreibt die Gestalt des »Liegenden in königlichem Habit« im ersten Fenster der Langhaussüdseite den liegenden Jesse aus einem Stammbaum Christi, wie er im süddeutschen Raum in nicht wenigen Beispielen, vor allem des späten 15. Jahrhunderts aus der Straßburger Glasmalerei, erhalten geblieben ist. Würde nicht die mutmaßlich zugehörige Wappenzeile mit je zwei großen Ebner- und Groland-Wappen für ein vierbahniges Fenster an dieser Stelle sprechen, so kämen die Reste eines heute in Chorfenster süd II der Jakobskirche keineswegs an seinem ursprünglichen Standort versetzten Wurzel-Jesse-Fensters als mögliche Relikte aus der Dominikanerkirche sehr wohl in Betracht[21].
5. Bei den Figuren von »Kayser und Kayserin bey einer Kirch« kann es sich nur um die Heiligen Heinrich und Kunigunde gehandelt haben. Der darunter befindliche Sigismund-Altar wurde in späterer Zeit (1586), offenbar unter Bezug auf das Fenster darüber, als Heinrich- und Kunigunden-Altar bezeichnet[22].



Fig. 320. Frauenkirche. Blick vom Marktplatz von Südwesten (Aufnahme um 1900).

FRAUENKIRCHE

Bibliographie: Würfel 1766, S. 223 (»A. 1407 ist in dieser Kirche ein Fenster hinter dem Altar zu Ehren Herrn von Stromers aufgerichtet worden. Es lieget dieser Herr von Stromer vor dem Kaiser mit den Füssen, zur Seiten ist das Stromerische Wappen befindlich«); Murr 1804, S. 7 (»es sind … auch schöne gemalte Fenster in dieser Kirche, zumal im Chore, und an der Seite gegen dem Kirschnerhause über. Hinter dem Hauptaltare sieht man in der Mitte des Fensters Kaiser Karl auf seinem Throne sitzend. 1407 Herr Ulmann Stromer galt viel bey Karl IV., und legte den ersten Stein zu dieser Kapelle«); Essenwein 1881, S. V, VII, 14f., 16–19 (notiert, dass der reiche Schatz an Glasgemälden nur noch aus unzusammenhängenden Teilen ehemaliger großer Zyklen bestand: »von den ursprünglichen Fenstern der Frauenkirche … war nur wenig mehr darunter; das meiste stammt aus der Karthause«; beschreibt im Schiff die erhaltenen figürlichen Glasgemälde des 16. und 17. Jh. sowie das überreiche Bildprogramm der neu geschaffenen Chorschlussfenster, das sich in seiner Ikonographie auf wenige noch vorhandene alte Reste stützen konnte); Essenwein 1883, S. 7, MM 21, 22 (behandelt die beiden Scheiben der Erstverglasung im GNM als nürnbergisch, um 1300–1350; keine Angaben zu Erwerb und Herkunft); Essenwein ^{2}1898, S. 8, MM 25, 26 (dito); Oidtmann 1907, S. 27f. (recht präzise Auflistung der seinerzeit auf mehrere Fenster in Chor, Langhaus und Westempore verteilten Glasmalereien, mit Hinweis auf die Herkunft umfangreicher Bestände aus der Kartause; überliefert mehrere seither nicht mehr nachgewiesene Scheiben des 14. Jahrhunderts); Schinnerer 1909/10, S. 335 (genaue Beschreibung des Welser-Fensters anhand von Kulmbachs Dresdner Gesamtentwurf und der erhaltenen Restscheiben; liest im Wappen Welser das Datum 1522); Hans Bermann, Hans Süß von Kulmbach, Phil. Diss. Leipzig 1922 (Ms.), S. XXV, Nr. 33; Sherrill 1927, S. 162f. (beschreibt die stark erneuerten Fenster in Chor, Langhaus und Michaelskapelle); Winkler 1929, S. 33, 41 (Erwähnung mit Datum 1522); Kautzsch 1931, S. 11f. (datiert den Hl. Ritter und den König der Anbetung im GNM um 1300); Stadler 1936, S. 45f., 130, Nr. 122 (sieht im Welser-Fenster eine Weiterentwicklung der Komposition des Sebalder Pfinzing-Fensters und vermutet für den architektonischen Aufbau eine Anleihe bei flämischen Bildern des Jahrhundertanfangs; kritisiert die Lesart 1522 bei Schinnerer und datiert nach Kulmbach Rückkehr aus Krakau in den Jahren 1516–1517); Winkler 1942, S. 31 und 79, Nr. 81 (»dem Welserfenster gebührt der Preis des glücklichsten Gesamtentwurfs«; datiert in die Jahre nach 1515); Eichhorn 1955, S. 11f. (rückt die drei Restscheiben der Erbauungszeit stilistisch in die Nähe des Augsburger Thron-Salomonis-Fensters; verweist auf die Provenienz eines Teils der übrigen Glasgemälde des 16. und 17. Jh. aus dem Kartäuserkloster; Auflistung der Einzelscheiben mit Datierung und allgemeine Zuweisung der Figuren in den Schulkreis Dürers); Winkler 1959, S. 76 (sieht im Dresdner Entwurf zum Welser-Fenster eine letzte Steigerung in Kulmbachs Entwerferkunst; von dem ausgeführten Werk sind nur kümmerliche Reste in der Frauenkirche erhalten); Kurzinventar 1961, S. 54f. (Auflistung aller Einzelscheiben nach Frenzel); Frenzel 1961, S. 58 (bezeichnet den Entwurf zum Welser-Thumer-Fenster mit seiner »eleganten luftigen Räumlichkeit« als Gipfel im Schaffen Hans von Kulmbachs); Herwarth Röttgen bzw. Gottfried Frenzel, in: Kat. Ausst. Nürnberg 1961, S. 118, Nr. 189, und S. 129, Nr. 218 (Beschreibung des Entwurfs sowie der vier erhaltenen Scheiben der Stifterzone des Welser-Thumer-Fensters als eine der »eindrucksvollsten Fensterkompositionen der Zeit«, datieren 1516); Frenzel 1962, S. 1–10 (bislang ausführlichste Überlegungen zur Erstverglasung, mit dem Stiftungsfenster Kaiser Karls IV.; enthält wichtige Hinweise auf die frühe Bildüberlieferung heute verlorener Scheiben u.a. mit dem Bildnis des thronenden Kaisers; bringt einen recht weitgehenden hypothetischen Rekonstruktionsvorschlag für das Chorachsenfenster); Machilek 1978, S. 99 (deutet den Ritterheiligen aus dem ehemaligen Kaiserfenster, heute im GNM, als Hl. Palmatius); Kurzinventar ^{2}1977/82, S. 50f. (wie 1961); Butts 1985, S. 103 und 128f. (rückt den Entwurf zum Welser-Fenster in Kulmbachs malerisch-dekorative Spätphase und datiert um 1518); Scholz 1991, S. 175f., 181–186, 207, 223f., 232, 237–239, 290 (behandelt neben dem Welser-Thumer-Fenster nach der Visierung Kulmbachs insbesondere die um 1516–1518 entstandenen Zweitausführungen stehender Heiliger nach älteren Entwürfen); Leyh 1992, S. 33 (kurze allgemeine Erwähnung der Glasmalereien mit besonderem Hinweis auf die Restscheiben der Kaiserstiftung); Blohm 1993, S. 127f. (vermutet für die verlorene Darstellung des knienden Ulrich Stromer vor Kaiser Karl IV. eine Position im Chorhauptmittelfenster, das 1503 auf Kosten des Rats erneuert wurde); Scholz 1995, S. 39f. (führt im Rahmen der Entwicklung des monumentalen Renaissancefensters in Nürnberg das Welser-Thumer-Fenster als letztes übergreifend konzipiertes Farbfenster der Hirsvogel-Werkstatt und als typischen Vertreter einer »schwebenden Bildkomposition« an; vermutet

hinter Kulmbachs Gesamtentwurf das formale Vorbild zeitgenössischer Altarschreine nach Art des Bamberger Altars von Veit Stoß); Pock 1996, S. 27f. (kurze, mehr allgemeine Erwähnung der Glasmalereien); Butts 2006, S. 156–158 (im Wesentlichen wie 1985; charakterisiert den Gesamtentwurf als »one of the masterpieces of German Renaissance stained glass design«); Bock 2008, S. 114–119 (thematisiert die schriftliche und bildliche Überlieferung der Reste des Welser-Fensters im Welser-Archiv, Schloss Neunhof); Scholz 2009a, S. 221f. (Überlegungen zum Bildprogramm des um 1360 entstandenen Kaiserfensters auf der Basis einer zeichnerischen Überlieferung der thronenden Gestalt Karls IV. und den Resten einer monumentalen, über mehrere Fensterbahnen und -zeilen ausgedehnten Darstellung der Muttergottes im Strahlenkranz; diskutiert die künstlerische Herkunft des Fensters aus Prag oder Nürnberg).

Gegenwärtiger Bestand: Der Gesamtbestand der in der Frauenkirche bewahrten Glasmalereien bis um 1600 ist wie folgt auf die verschiedenen Bauabschnitte und Standorte verteilt:
1. Aus der Bauzeit nach Mitte des 14. Jahrhunderts sind in situ nur noch drei Einzelscheiben der Erstverglasung – Maria und die Hll. Paulus und Christophorus – im Chorachsenfenster (I, 5a–c) bewahrt. Drei weitere zugehörige Scheiben – ein König der Anbetung, ein Hl. Ritter und ein Hl. Jakobus sowie ein Inschriftfragment – befinden sich heute im Germanischen Nationalmuseum (MM 25, 26, 934 und 28); vgl. Fig. 328–330, 344, Abb. 222, 243. Neben diesen aus ein und demselben Fenster stammenden figürlichen Relikten bewahrt das Museum ferner drei Restscheiben eines Passionsfensters, um 1360, die Georg Christoph Wilder noch 1845 in der Frauenkirche gesehen hat (GNM, MM 95–97); vgl. Fig. 338–340.
Wilders Studienblatt Hz 6179/635 im Germanischen Nationalmuseum (Fig. 323) sowie weitere Aquarelle des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts in der Hs. Merkel 210 ebenda und im 3. Band des Löffelholz-Stammbuchs (Privatbesitz Bamberg) überliefern in situ ferner die heute verlorenen Scheiben des thronenden Kaisers Karl IV., mehrere Restscheiben eines monumentalen Strahlenkranzes, eine Stifterscheibe mit dem knienden Ulrich Stromer vor Karl IV., einen Stifter mit Rosenkranz nebst Stromerwappen sowie zwei Rechteckwappen Pömer und Holzschuher (Fig. 335–337, 341f.). Aus dem in Hs. Merkel 210 dokumentierten Bestand der Erstverglasung sind lediglich die Rechteckwappen der Steinlinger, Sachs und Nützel auf uns gekommen (GNM, MM 78–80); Abb. 278–280.
Darüber hinaus notiert Essenwein die Existenz alter Restscheiben eines thronenden Gottvaters, der Sieben Gaben des Hl. Geistes sowie dreier Werke der Barmherzigkeit, die – integriert in die Neuverglasung des Chores von 1881 – im Zweiten Weltkrieg mit der Zerstörung des Chores zugrunde gingen. Die genannten Darstellungen sind, mit Ausnahme zweier Werke der Barmherzigkeit, auch in dem besagten Wilder'schen Studienblatt von 1845 zu identifizieren, waren zum damaligen Zeitpunkt aber noch ungeordnet in den Fenstern des Michaelschores abgestellt, wohin sie aller Wahrscheinlichkeit nach bereits im frühen 16. Jahrhundert im Zuge der großen Renovierungswelle der Farbverglasung und Aufstellung des neuen monumentalen Hochaltars transferiert worden waren.
2. 76 Einzelscheiben des 16. und 17. Jahrhunderts mit Wappen und Heiligenfiguren, die zum Teil aus anderen Nürnberger Kirchen (Kartäuserkloster, St. Sebald) stammen, füllen seit ihrer Neuordnung nach dem Zweiten Weltkrieg die Chorschlussfenster I, nord II und süd II sowie das Langhausfenster nord VI. Da für viele Scheiben eine Provenienz aus der Kartause nicht zweifelsfrei nachgewiesen werden kann und eine Trennung der Bestände nicht sinnvoll erschien, werden alle Glasgemälde im Katalog an ihrem heutigen Standort in der Frauenkirche behandelt und nur dort ein Hinweis gegeben, wo eine anderweitige Herkunft gesichert ist. Lediglich die aus St. Sebald transferierten Glasmalereien aus den Langhausfenstern der Haller und Holzschuher werden an ihrem ursprünglichen Standort in St. Sebald abgehandelt (Abb. 196–205). Wofern die Scheiben in der *Abzeichnung und Abmahlung der Fenster in der Capellen Unsrer Lieben Frauen am Markt* der Hs. Merkel 210 aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts wiedergegeben sind, wird dies ebenfalls im Katalog vermerkt. Darin überlieferte, inzwischen verlorene Scheiben sind in einem Anhang aufgelistet.
3. Unter den zahlreichen Einzelscheiben und Fragmenten, die im Katalog der Glasgemälde im Germanischen Museum von August Essenwein mit der Herkunft »Frauenkirche« versehen sind, stammt tatsächlich nur ein sehr geringer Teil mit Sicherheit dorther. Da sich in einigen Fällen der Nachweis einer anderweitigen Provenienz führen lässt, sind im Katalog nur die Scheiben aufgenommen, für die ein ursprünglicher Standort »Frauenkirche« auch durch die Aquarelle der Merkelschen Hs. 210 bzw. die zeichnerische Überlieferung durch Wilder untermauert werden kann. Dies gilt allein für die bereits oben aufgeführten Reste der Erstverglasung MM 78–80, 95–97 sowie die im Zuge von Restaurierungsmaßnahmen ausgeschiedenen Bruchstücke einzelner Heiligenfiguren des frühen 16. Jahrhunderts: MM 173, 202, 204, 205, 229, 231, 233 und 234 (Abb. 281–289).

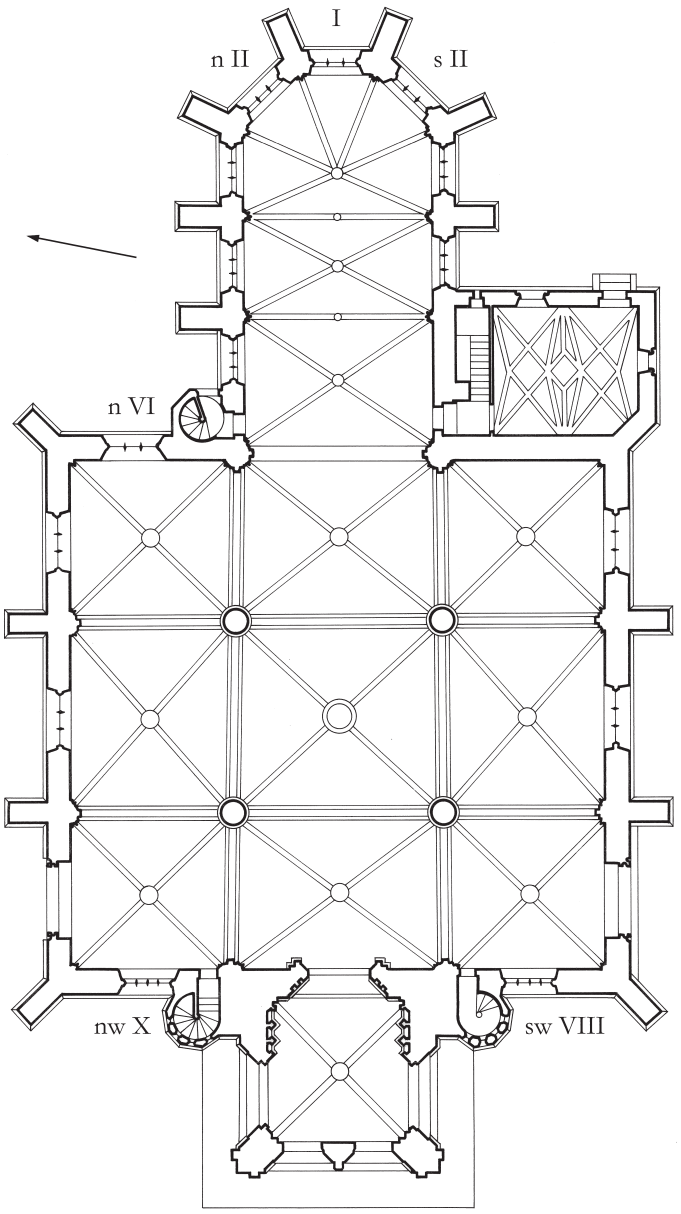


Fig. 321. Nürnberg, Frauenkirche. Grundriss des Baues im Maßstab 1:300.

Geschichte des Baues: Die Nürnberger Frauenkirche ist auf einzigartige Weise mit der Person Karls IV. als dem eigentlichen Initiator des Baus verbunden. Anlass für die Errichtung einer Marienkirche gab – und hier steht das Nürnberger Beispiel nicht allein – die Verfolgung und Vertreibung der Juden. Mit der »Markturkunde« vom 16. November 1349 hatte König Karl IV. den Nürnbergern die Erlaubnis erteilt, das in der Pegnitzniederung gelegene Judenviertel samt der Synagoge abzubrechen, um an deren Stelle den Hauptmarkt anlegen zu können: *haben wir den ratleuten und burgeren da selbest ze Nuremberg irlaubet und erlauben auch mit disem brief, daz si alle di Judenhauser zu Nuremberg, di gelegen sint zwischen Frantzen des Hallers und Fritzzen des Beheims heuser, und dar zu die Judenschul und die vier Judenheuser, di czu mittelst zwischen den zwein strazzen und gegen Ulriches des Stromayrs haus gelegen sint, brechen mugen unnd sullen unnd dar auz zwene pletzze machen, dy ewiclichen also bleiben und zu der stat gemeiniclich gehoren, unnd also, daz fur baz nymermer da uf kein haus sol gemachet werden*. Er verfügte ferner: *daz man aus der judenschul sol machen eine kirchen in Sant Marien ere, unser frawen, und di legen uf den grozzen platz an ain sulch stat, da ez die burger aller peste dunket*[1]. Im Zuge der anhaltenden Auseinandersetzungen zwischen den Parteien der Wittelsbacher und der Luxemburger im Kampf um die Königskrone, in die auch der Nürnberger Aufruhr-Rat von 1348/49 verwickelt war[2], verfügte Karl als Herr über die Juden, dessen Kammerknechte sie waren, über deren gesamten Besitz zugunsten der Stadt und schenkte die ansehnlichen Judenhäuser, die für den großen Marktplatz nicht abgebrochen werden mussten, seinen besonderen Günstlingen unter den Nürnberger Patriziern und anderen Parteigängern. Die offenbar von langer Hand geplante Vertreibung der Juden aus der Stadt, von der uns Ulman Stromer eine zeitgenössische Erwähnung hinterlassen hat, war von höchster Stelle abgesegnet, und Karl hatte den Nürnbergern – in eklatantem Widerspruch zur Obhutspflicht des Königs gegenüber den Juden im Reich – bereits im Voraus Absolution erteilt, falls jene dabei Schaden nehmen sollten[3]. Dieses durch den Gesandten der Stadt, Ulrich Stromer, gen. am Zotenberg, persönlich bei Karl IV.

1 Die Zusammenstellung der historischen Quellen bei Ernst Mummenhoff, Studien zur Geschichte und Topographie des Nürnberger Marktplatzes und seiner Umgebung. 4. Vertreibung der Juden im Jahre 1349 und Abbruch und Verschenkung der Judenhäuser, in: Aufsätze und Vorträge zur Nürnberger Ortsgeschichte, Nürnberg 1931, S. 223–243. – Markturkunde, Prag, 1349, Nov. 16 (StAN, Rep. 1a, Rst. Nürnberg, Kaiserl. Privilegien, Urk. Nr. 77; MGH, Const. IX, Nr. 616). – Zu Geschichte und Baugeschichte: Bräutigam 1961, S. 38–75, hier besonders S. 38–44; Bräutigam 1965, S. 170–197; zuletzt Blohm 1993, S. 109–118.

2 Die reichspolitischen Wirren der Jahre 1348/49 und die Rolle, die Nürnberg dabei spielte, sind ausführlich dargestellt bei Wolfgang von Stromer, Die Metropole im Aufstand gegen König Karl IV. Nürnberg zwischen Wittelsbach und Luxemburg Juni 1348–September 1349, in: MVGN 65, 1978, S. 55–90; einen Überblick anhand der Quellen verschaffen die Regesten der Urkunden Karls IV., Regesta Imperii VIII, bes. Nr. 385–1068.

3 MGH, Const. IX, Nr. 592; vgl. Willehad Paul Eckert, Die Juden im Zeitalter Karls IV., in: Seibt 1978, S. 123–130, hier S. 129; vgl. Stromer 1978, S. 84: »Die Austreibung der Nürnberger Juden und die Aneignung ihrer Häuser und Habe war seit dem 25. Juni, womöglich schon seit dem 6. April 1349, eine von König Karl mit allen Konsequenzen zugestandene … einschließlich der Absicht ›wann die nun demnächst erschlagen werden‹ eine beschlossene Sache«; vgl. Regesta Imperii VIII, Nr. 6026 (1349 IV 6): Übergabe von mehreren Judenhäusern an Arnold von Seckendorff, einen Parteigänger Karls IV., für den Fall,

in Prag erwirkte Privileg öffnete den Weg zu einem Pogrom am St.-Nikolausabend desselben Jahres (5. Dezember)[4], dem 562 namentlich bekannte Personen zum Opfer fielen[5]. Mit der Niederlegung des Viertels wurde rasch begonnen[6], und die Vermächtnisstiftung einer Pfründe im Jahr 1352 spricht bereits von *der Newen Capellen di man bawet auf dem Newen markt*[7]. Im Stiftungsbrief vom 8. Juli 1355 heißt es, Karl IV. habe »die neue Kirche oder Kapelle errichtet, gegründet und geschaffen … zu Lob und Ruhm seines Kaisertums, zu Ehren der glorreichen und immerwährenden Jungfrau Maria, der Mutter Gottes, und unseres Herrn Jesu Christi, für unser und unserer Vorfahren Seelenheil, in unserer kaiserlichen Stadt Nürnberg«[8]. Mit der Weihe eines Zwölfboten- und eines Barbara-Altars nördlich und südlich des Chors am 25. Juli 1358 – dem Datum, an dem fortan Kirchweih begangen wurde – dürfte der dem Prager Augustiner-Chorherrenstift inkorporierte Bau der Frauenkirche weitgehend vollendet gewesen sein[9].

Neben der Verehrung der Gottesmutter war dem Bau aber auch eine politische Funktion zugedacht, wie Karl IV. im Stiftungsbrief 1355 klar und deutlich zu verstehen gab. An Ostern 1355 (5. April) war Karl in Rom zum Kaiser gekrönt worden und hatte auf dem Reichstag in Nürnberg 1356 nach langwierigen Verhandlungen mit der »Goldenen Bulle« eine neue Reichsverfassung verabschiedet, in der u.a. die Modalitäten der Königswahl sowie Rechte und Pflichten der sieben Kurfürsten festgeschrieben wurden. Mit der Verpflichtung des neu gekrönten Königs, den ersten Hoftag in Nürnberg abzuhalten, wurde die Reichsstadt neben Frankfurt (Wahlort) und Aachen (Krönungsort) nun als dritte Stadt im Reich eigens privilegiert. Von der Galerie der Frauenkirche sollten alljährlich die Reichskleinodien bzw. die dazu gehörenden Reliquien (das »Heiltum«) gewiesen werden, was sich auch in dem auf Kaisertum und Reich ausgerichteten ikonographischen Programm der Westbaues und des nahe gelegenen Schönen Brunnens widerspiegelt. Tatsächlich erfolgte die Heiltumsweisung nur ein einziges Mal anlässlich der Taufe von Karls erstgeborenem Sohn und Thronfolger Wenzel am 11. April 1361 von dieser Stelle *auf dem umbgang der kaiserlichen capell*[10]. Die erst im Jahr 1424 dauerhaft in die Obhut der Stadt übergegangenen Reichskleinodien wurden danach bis zur Reformation 1523 alljährlich am zweiten Freitag nach Ostern, dem Fest der heiligen Lanze – der ältesten und vornehmsten Reliquie des Reichsheiltums – von einem eigens auf dem Hauptmarkt aufgestellten Heiltumsstuhl gezeigt[11].

Die über nahezu quadratischem Grundriss errichtete dreischiffige Hallenkirche von drei Jochen und einem einschiffigen Chor von zwei Jochen und polygonalem 5/8-Schluss ist der erste Hallenbau Frankens und verrät in ihrer Architektur vielfältige Bezüge zum Heilig-Kreuz-Münster Heinrich Parlers in Schwäbisch Gmünd, während in der Bauplastik Analogien zum späteren Prager Parlerstil – konkret zur Peter Parlers Tumba Ottokars I. im Veitsdom

dass die Juden daselbst entleibt würden. Am 19. Nov. 1349, drei Tage nach Ausfertigung der Markturkunde, überschrieb Karl IV. Ulrich Stromer ein Haus, das früher dem Juden Isaak von Schehslitz gehörte, offenbar zur Arondierung des Stromerschen Anwesens: *daz Juden Haus … ze nehst bei der patstuben am Zotenberg* (MGH, Const. IX, Nr. 617).

4 Ulman Stromer's Püchel von meim geslechet und von abentewr, 1349 bis 1409 (Chroniken I, S. 25).

5 Die Namen der 562 zu Nürnberg am 5. Dez. 1349 ermordeten Juden in: Siegmund Salfeld (Hg.), Martyrologium des Nürnberger Memorbuches (Quellen zur Geschichte der Juden in Deutschland III), Berlin 1898, S. 219–230.

6 Abbruch der Judenhäuser, 31. Mai 1350 (StadtAN, A 1, 1350 V 31): Schlichtung des Streits zwischen dem Bamberger Bischof und dem Nürnberger Burggrafen auf der einen und der Stadt Nürnberg auf der anderen Seite. Die Stadt zahlte der gegnerischen Partei eine Abfindung von 1600 Gulden, womit deren aus den Verpfändungen von Judengeldern herrührenden Ansprüche abgegolten waren.

7 Testament des Konrad Meyentaler vom 29. Febr. 1352 (StAN, Rep. 0, Rst. Nürnberg, Münchner Abgabe 1900, Urkunden Nr. 827).

8 [...] *in civitate nostra imperiali Nurembergensis, Bambergensis diocesis, novam Ecclesiam seu Capellam ereximus, fundavimus et creavimus* […]; Original verloren; gedruckt in: Gelasius Dobner, Monumenta historica Boemiae, III, Prag 1774, S. 362; Murr 1804, S. 19f. (nach dem verschollenen *Codex Johannis Stromeri de Templo Mariano* 1518, fol. 9); Blohm 1993, S. 220f., Nr. 1; deutsche Übersetzung im Salbuch der Frauenkirche, angelegt von Stephan Schuler 1442, mit Nachträgen bis 1466 (StAN, Rst. Nürnberg, Salbücher, Nr. 5, fol. 5; publiziert von Metzner 1869, S. 83–85).

9 Metzner 1869, S. 10f.; vgl. Wilhelm Deinhardt, Dedicationes Bembergenses. Weihenotizen und -urkunden aus dem mittelalterlichen Bistum Bamberg (Beiträge zur Kirchengeschichte Deutschlands I), Freiburg i. Br. 1936, S. 41f., Nr. 63f.

10 So überliefert es die Chronik des Sigmund Meisterlin (Chroniken III, S. 158).

11 Schnelbögl 1962, S. 106ff.; Alfred Wendehorst, in: Kat. Ausst. Nürnberg/New York 1986, S. 14, Abb. 11.

12 Bräutigam 1961, S. 72, bzw. 1965, S. 189; Schmidt 1970 (Nachdruck in: Gerhard Schmidt, Gotische Bildwerke und ihre Meister, Wien/Köln/Weimar 1992, S. 175–228, bes. S. 189–191); Viktor Kotrba, Wann kam Peter Parler nach Prag?, in: Umění 19, 1971, S. 131–135; Klaus Winands/Hasso Breuer, Aachen – Nürnberg – Prag. Eine Miszelle zur Architekturrezeption unter Karl IV., in: Architektur und Kunst im Abendland (FS für Günter Urban), hrsg. von Michael Jansen und Klaus Winands, Rom 1992, S. 165–178, bes. S. 170f.; Rösch 2004, S. 65–71, mit dem interessanten Hinweis auf das potentielle Vorbild der staufischen Doppelkapelle der Nürnberger Kaiserburg für den Vierstützenraum der Frauenkirche; Roller 2004.

13 Schurr 2003, S. 82f., 134f. und Anm. 337f., 343. Zur Bauleitung Heinrich Parlers in Augsburg s. bereits Heinke Creutzfeldt, Das Langhaus der Heilig-Kreuzkirche in Schwäbisch Gmünd, Phil. Diss. Freiburg 1953 (Ms.), S. 123f., und Chevalley 1995, S. 61f.

14 Hierzu exemplarisch Hartmut Scholz, Export oder Filiation – Auftragsvermittlung durch die Werkmeister spätmittelalterlicher Bauhütten am Beispiel Ulmer Glasmalerei-Exporte, in: Corpus Vitrearum, Akten des 16. internationalen Kolloquiums in Bern 1991, hrsg. von der Kommission für das Corpus Vitrearum in der Schweiz von Ellen J. Beer, Bern 1991, S. 49–53.

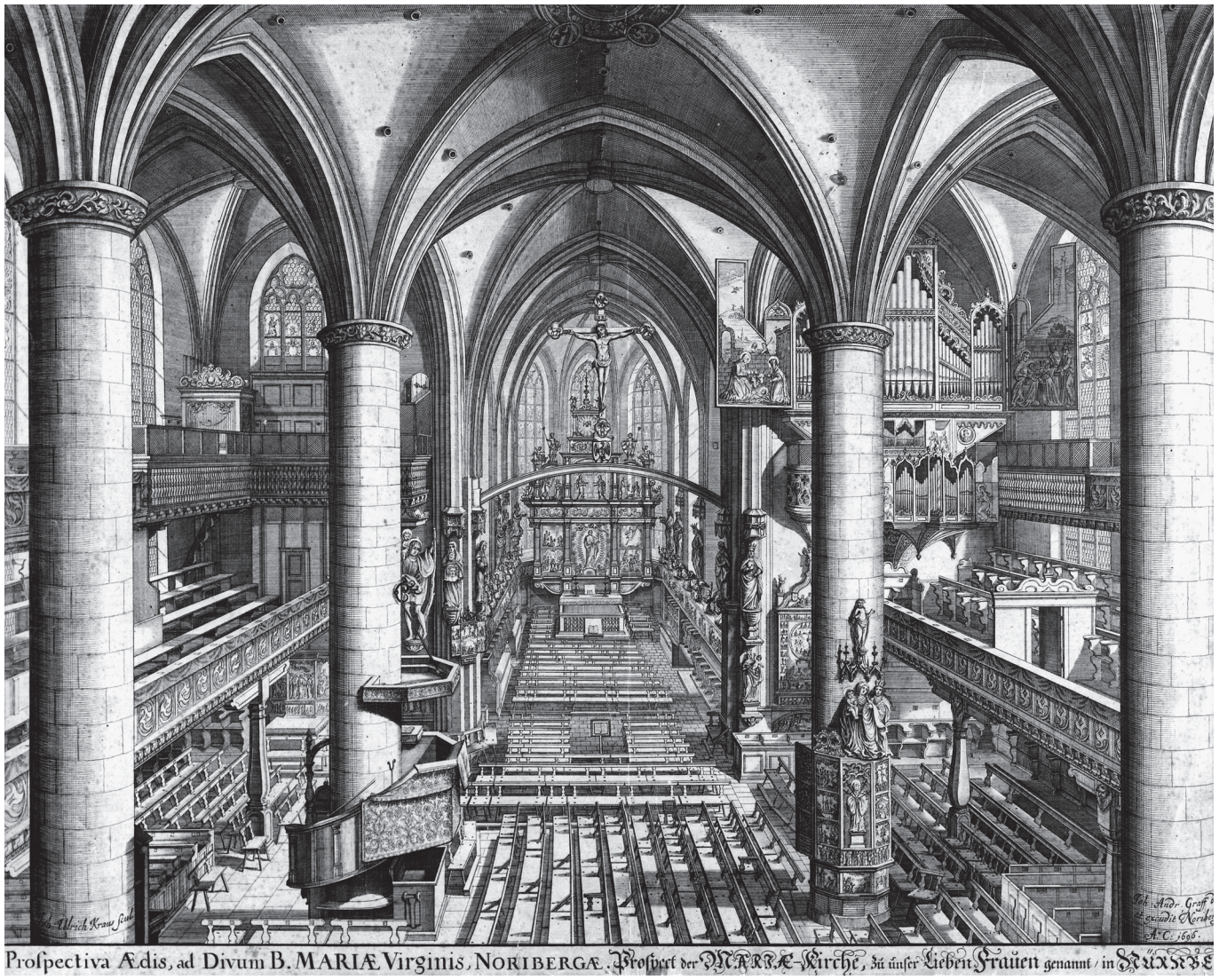


Fig. 322. Inneres der Frauenkirche 1696. Stich von Johann Ulrich Kraus nach Johann Andreas Graff. Nürnberg, GNM, St. Nbg. 3457, Kapsel 1065a.

– festgestellt worden sind. Die in der älteren Forschung angenommene maßgebliche Beteiligung des seit 1356 zum leitenden Architekten am Prager Dombau bestellten Peter Parler ist in den Schriftquellen allerdings nicht nachzuweisen und wird in jüngerer Zeit mit gewisser Zurückhaltung diskutiert[12]. Zuletzt hat Marc Carel Schurr mit dem Hinweis auf die bereits mehrfach vertretene mutmaßliche Bauleitung Heinrich Parlers an den zwischen 1335 und 1343 ausgeführten Erweiterungen des Langhauses und der Neubauplanung des Augsburger Domchores (Grundsteinlegung 1356) sowie signifikante Anhaltspunkte im Itinerar Karls IV. vor der Ausstellung des Stiftungsbriefs der Frauenkirche im Juli 1355 wieder eine aktive Mitwirkung Peters (als Parlier?), allerdings unter der Bauleitung seines Vaters Heinrich, des Werkmeisters von Gmünd, für möglich gehalten[13]. Diese neue Lesart ist, wie wir später sehen werden, nicht ohne Belang für die künstlerische Verortung der ersten Farbverglasung der Frauenkirche. Sollte mit Heinrich Parler tatsächlich der zutreffende Hinweis auf den leitenden Architekten der kaiserlichen Kapelle gegeben sein und dessen maßgebliche Rolle als Baumeister am Augsburger Dom zuvor gleichfalls zutreffen, dann wäre – wie dies in mehreren parallelen Fällen besonders des frühen 15. Jahrhunderts zu belegen ist – wohl an eine Vermittlung der Glasmaler durch den Werkmeister zu denken[14], die in den Rückbezügen im figürlichen und besonders ornamentalen Bereich zum Augsburger Thron-Salomonis-Fenster auch eine wichtige Stütze besitzt (vgl. Stil, Datierung S. 412–414).

Geschichte der Verglasung: Schriftliche Zeugnisse sind weder für die Erstverglasung der Bauzeit noch für die Anfang des 16. Jahrhunderts angelaufene große Fenster-Renovierung bekannt geworden. Lediglich vereinzelte Hinweise auf erfolgte Reparaturen, sog. Verneuungen, sind erhalten, so im Fall der Tucher, die ihr Fenster mehrfach, in

den Jahren 1559, 1591, 1640, 1644, 1647, 1681 und 1730, jeweils mehr oder weniger aufwändig instand setzen oder auch mit neuen Wappenscheiben versehen ließen[15]. Das Chormittelfenster hatte bereits 1503 der Rat der Stadt instand setzen lassen[16]. Zudem lässt sich anhand der Schrift- und Bildüberlieferung nachweisen, dass die Stromer, Haller, Thumer, Holzschuher, Pömer, Ortlieb und Tetzel von Anbeginn an Fensterrecht in der Frauenkirche besaßen, worauf im Einzelnen bei den Ausführungen zur Erstverglasung ab 1360 einzugehen ist.

Mit Einführung der Reformation hatte der Rat zwar beschlossen, in der Frauenkirche – wie auch in den Pfarrkirchen St. Sebald, St. Lorenz und im Spital – *aus guten christlichen Ursachen* die bisherigen liturgischen Handlungen der heiligen Messe einzustellen und etwa auch das hochverehrte *schwarze Marienbild* aus der Kirche zu entfernen. Die Fenster blieben jedoch wie überall in Nürnberg schon aus rein ökonomischen Gründen unangetastet. Erst im Zuge der Umgestaltung in einen protestantischen Predigtraum und den damit verbundenen Einbauten mächtiger Emporen in beiden Seitenschiffen Ende des 16. Jahrhunderts dürften die betreffenden Fenster teilweise mit Butzen neu verglast worden sein, wofern dies nicht schon im Zuge der Renovierung Anfang des 16. Jahrhunderts geschehen war. Nachrichten über Renovierungen von 1559, 1562, 1590, 1640, 1644, 1647, 1681, 1684, 1691, 1730, 1752, 1783 und 1790/91 betrafen vor allem die Fenster der Tucher, gelegentlich auch Fenster der Behaim, Haller, Kress und Grundherr (Reg. Nr. 146–152); allein für 1590 sind vereinzelte Wappen-Neuschöpfungen durch das Datum auf den Scheiben belegt.

Bereits anlässlich der Rekatholisierung der Frauenkirche ab 1810 und der damit verbundenen dringlichen Wiederherstellungsarbeiten bis zur Weihe 1816 unter der Aufsicht der Bildhauer Johann Lorenz Rotermundt und Kurat Keun, spätestens aber unter Carl Alexander von Heideloff, wurden Glasgemälde aus aufgelassenen und abgebrochenen Nürnberger Kirchen und Klöstern, aber auch aus dem Langhaus von St. Sebald zur Neuausstattung herangezogen, namentlich eine Anzahl von Wappenscheiben aus der Kartause, die die Katholiken zuvor für ihren Gottesdienst in Benutzung gehabt hatten. Wie ein Teil dieser Glasgemälde im Chorachsenfenster zusammengestellt gewesen war, zeigt ein Aquarell im 3. Band des Löffelholz-Stammbuchs aus der Zeit vor der durchgreifenden Renovierung der Farbverglasung in den Jahren 1879–81 (Fig. 331). Nach Aussage von Essenwein waren bis zu dieser jüngsten Restaurierung im Kirchenschiff Fenster aus dem früheren 19. Jahrhundert eingesetzt, die später in die Michaelskapelle übertragen wurden: Es waren dies monumentale Glasgemälde, die 1827/28 nach Kartons des Malers Heinrich Maria von Hess von Michael Sigmund Frank in München und von Johann von Schraudolph in der Glasmalereianstalt B. v. Schwarz in Nürnberg ausgeführt worden waren[17]. Diese Fenster mit den großen Figuren der vier Evangelisten, den Kirchenvätern und den Heiligen Laurentius, Stephanus, Ludovicus, Emmeram sowie acht weiblichen Heiligen, darunter Helena, Barbara und Monika, waren zunächst im Regensburger Dom eingebaut gewesen, aus dem sie in den 1850er Jahren aber als »nicht gelungen« wieder entfernt und auf Ersuchen des Pfarrers der Frauenkirche, Christoph Burger, von König Ludwig I. »mit Vergnügen« nach Nürnberg gestiftet wurden. 1861 erfolgte ihr Einbau in den Schifffenstern der Frauenkirche; 1881 wurden sie in die Fenster der Michaelskapelle überführt (Fig. 324–326)[18].

Eine zeichnerische Bestandsaufnahme von Georg Christoph Wilder aus dem Jahr 1845 im Besitz des Germanischen Nationalmuseums zeigt zum damaligen Zeitpunkt in den Fenstern des Michaelchores auf der Westempore noch ein recht chaotisch zusammengewürfeltes Sammelsurium von Restscheiben mehrerer Fenster der ehemaligen Chorverglasung (Fig. 323). Diese Relikte der Erstverglasung dürften bereits im Zuge der großen Renovierungswelle im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts aus den fragmentierten Chorfenstern an dieser Stelle zusammengezogen worden sein und bieten uns einige wertvolle Hinweise für deren Rekonstruktion (s. unten S. 402–411). Den Anlass hierfür wird nicht allein der reduzierte Erhaltungszustand der Fenster des 14. Jahrhunderts geliefert haben, sondern auch die im Auftrag Jakob Welsers erfolgte Neuerrichtung des zeitgemäßen monumentalen Hochaltarretabels, das große Teile des Chormittelfensters I (Kaiserfenster) verdeckte. Zusammen mit dem Welser-Altar, dem größten Altarwerk der Dürerzeit in Nürnberg, erfolgte um 1518/22 auch die Ausführung des von Hans von Kulmbach entworfenen Welser-Fensters mit dem monumentalen Bild der Schutzmantelmadonna (Reste heute in Fenster süd II). Vorausgesetzt, das Welser-Fenster war von Anfang an für diesen Fensterplatz bestimmt gewesen, und dafür spräche die Bildüberlieferung der Reste im

15 Vgl. Schwemmer 1962, S. 53.
16 Blohm 1993, S. 128, Anm. 44 (leider ohne Nachweis).
17 Essenwein 1881, S. 19.
18 Elgin Vaassen, Die ersten Fenster für den Regensburger Dom aus der Königlichen Glasmalereianstalt, Gründung König Ludwigs I., aus dem Jahre 1828, in: Diversarum Artium Studia (FS für Heinz Roosen-Runge zum 70. Geburtstag), hrsg. von Helmut Engelhart und Gerda Kempter, Wiesbaden 1982, S. 165–184, hier S. 175f. und 343f. mit Abb. 72f. Die Fenster wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört, sind jedoch in Aufnahmen der Bildstelle des Nürnberger Hochbauamts im Nürnberger Stadtarchiv in der Michaelskapelle überliefert.



Fig. 323. Zeichnerische Bestandsaufnahme der Mitte des 19. Jh. in den Fenstern der Michaelskapelle eingesetzten Restscheiben der Erstverglasung der Frauenkirche. Nürnberg, GNM, Hz 6179. Georg Christoph Wilder, 1845.

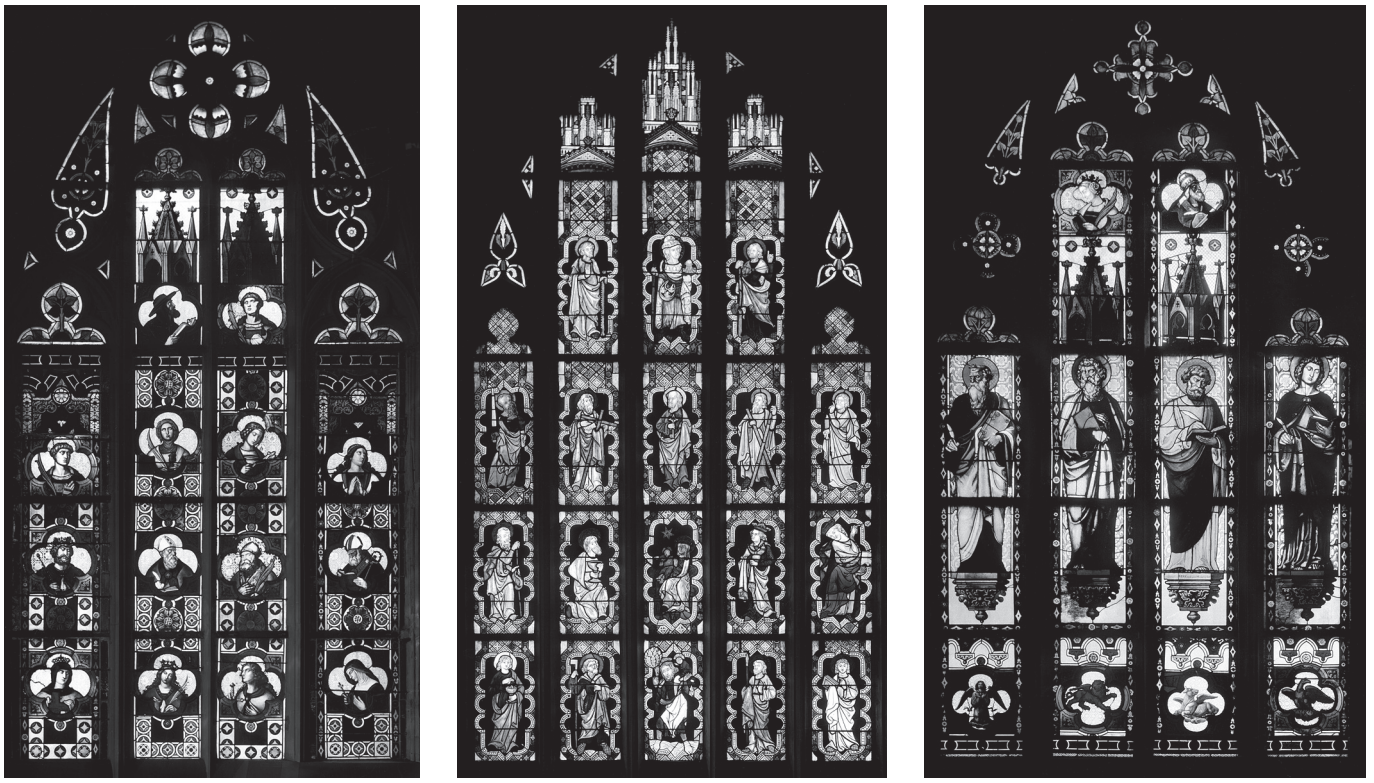


Fig. 324–326. Fenster der Michaelskapelle. Neuschöpfung von Michael Sigmund Frank, München, und Johann von Schraudolph, Nürnberg, nach Kartons von Heinrich Maria von Hess, 1827/28, unter Wiederverwendung von Restscheiben der ersten Chorverglasung im Mittelfenster.

späten 18. Jahrhundert u.a. in der Hs. Merkel 210 (vgl. Fig. 388), dann mussten der Neustiftung auch an dieser Stelle die Scheiben der Erstverglasung bereits zum damaligen Zeitpunkt weichen.

Bei der umfassenden Regotisierung der Frauenkirche in den Jahren 1879–81 unter der Aufsicht des Architekten August Essenwein wurden sämtliche alten Glasmalereien in der Werkstatt des Nürnberger Glasmalers Hans Klaus instand gesetzt. Unterstützt wurde Klaus durch den 1857 in Geilenkirchen geborenen Zeichner Anton Bardenhewer, der von Februar bis Dezember 1880 bei Essenwein beschäftigt war und anschließend auf dessen Veranlassung ins Atelier Klaus wechselte, um dort die Glasmalereien zu ergänzen[19]. Über die seinerzeit erfolgten Maßnahmen berichtet Essenwein wie folgt: Die wenigen erhaltenen »Tafeln« des 14. Jahrhunderts dienten als Anhaltspunkt, »um einen Zyklus herzustellen, dem sie sich einfügten. […] Die jüngeren Felder, meist dem Beginne des sechzehnten Jahrh. angehörig, (Einzelfiguren und Wappen), wurden durch Baldachine und die Stationen des Kreuzweges ergänzt und für das Schiff bestimmt. Die Entwürfe der Kreuzwegstationen sind von Prof. J. Klein in Wien. Da sich gegen Ende der Arbeiten, nachdem der Termin der Einweihung auf den bestimmten Tag hatte festgelegt werden müssen, zeigte, dass Herr Klaus nicht alle Glasgemälde rechtzeitig werde liefern können, so erhielt im denkbar letzten Augenblicke die Tiroler Glasmalereianstalt in Innsbruck den Auftrag, die 18 Felder auf welche die 14 Stationen des Kreuzweges verteilt sind, sowie 38 Baldachine in 72 Feldern auszuführen und hat nicht blos ihren alten Ruf durch sorgfältige Ausführung bewährt, sondern auch ihre Leistungsfähigkeit durch die kurze Zeit, in der sie die Lieferung möglich machte, bewiesen. Die übrigen Glasmalereien, auch des Schiffes, soweit sie neu sind, sind von H. Klaus ausgeführt, die alten von ihm restauriert. Ebenso sind von ihm die alten, in der Michaelskapelle eingesetzten, Glasgemälde restauriert, die neuen ausgeführt. Eine Anzahl alter Reste, die sich nicht in das Ganze einfügen ließ, erhält (wenn nicht andere Verwendung beschlossen wird) ihre Stelle in der neuen Sakristei«[20].

19 Historisches Archiv der Stadt Köln, Best. 11, Nr. 327: Personalakte Bardenhewer. 1882 wechselte Bardenhewer nach München und arbeitete ein halbes Jahr für die Zettler'sche Hofglasmalerei, ab Januar 1883 in der Glasmalerei Ostermann in Freising und ab Mai 1884 bei Schneiders&Schmolz in Köln.

20 Essenwein 1881, S. VII; für das Folgende ebenda, S. 16–18, bes. S. 18 *). Vgl. auch StAN, Rep. 499, Nachlass Schrötter, Nr. 252.



Fig. 327. Historistische Chorverglasung von 1881, mit eingestreuten alten Restscheiben (u.a. thronender Kaiser Karl IV. in I, 6c). Die Fenster waren im Krieg nicht geborgen worden und gingen 1945 mit der Zerstörung des Chores zugrunde.

Das seinerzeit ausgeführte, umfassende theologische Bildprogramm der drei Chorschlussfenster, das von Essenwein ausführlich beschrieben wird, konnte sich immerhin auf wenige alte Relikte stützen, die sich noch hier und da in den Fenstern vorfanden: »so vom Mittelfenster nur der Kaiser, vom Incarnationsfenster die Figur Gottes des Vaters, einige der Tauben [mit den Sieben Gaben des Hl. Geistes] und ein Theil des Strahlenkranzes. Von der Aufnahme Mariens und den Sakramenten fand sich gar nichts vor, von den Werken der Barmherzigkeit drei. Alle diese Stücke aber fanden sich auseinandergerissen in allen Ecken der Kirche«. Diese 1881 geschaffene historistische Farbverglasung ist – zusammen mit den wenigen eingestreuten alten Resten – im Zweiten Weltkrieg mit der Totalzerstörung des Chores zugrunde gegangen (vgl. Fig. 327). Lediglich die Scheiben des 14., 16. und 17. Jahrhunderts in den Fenstern des Kirchenschiffs und in der Michaelskapelle waren geborgen worden und haben die Kriegswirren weitgehend unbeschadet überlebt. Beim Einbau der Fenster in die wieder aufgebaute Frauenkirche 1953 verteilte man die Glasmalereien locker über mehrere Chor- und Langhausfenster der Südseite, wobei die drei heute im Chorachsenfenster sitzenden Restscheiben des 14. Jahrhunderts als älteste Reste der Erstverglasung zunächst noch nicht mit eingesetzt worden waren, sondern in der Sakristei verblieben[21]. Bei der letzten umfassenden Restaurierung aller Fenster, die in den Jahren 1983–1986 anteilig in den Werkstätten von Dr. Gottfried Frenzel, Nürnberg-Fischbach (jetzt Chor I und Lhs. n VI), und Gustav van Treeck, München (jetzt Chor n II und s II) erfolgte, wurden – neben der grundlegenden Reinigung (Entfernung von Überkittungen, Ruß- und Staubablagerungen) und Stabilisierung der Bleinetze – flächige Korrosionsbeläge vorzugsweise an den Glasgemälden des 14. Jahrhunderts sehr tiefgreifend reduziert und abgetragen, zahlreiche Sprungbleie entfernt bzw. gedünnt, die Gläser partiell doubliert und lockere Malschichten vereinzelt mit flächigen Epoxydharz-Überzügen (Araldit), ansonsten mit Paraloid B 72 100% / Toluol 5:95 bis 15:85 (bis 4-fach) gesichert. Anschließend wurden die Bestände neu geordnet in den Fenstern I, n II, s II und n VI zusammengeführt.
Eine letzte Kontrolle der im Zuge anstehender Sanierungsmaßnahmen am Bau ausgebauten Fenster im Jahr 2002 durch die Diplom-Restauratorin Martha Hör, Neumarkt, beschränkte sich auf die feuchte Reinigung von Vorder- und Rückseiten sowie auf absolut notwendige Konservierungsmaßnahmen, die Sicherung lockerer Malschichten und die Stabilisierung des Bleinetzes.

Vorbemerkung zum Katalog: Sämtliche Glasgemälde wurden im August 2002 in ausgebautem Zustand in der Sakristei der Frauenkirche auf ihren Erhaltungszustand hin untersucht, doch nicht fotografiert. Dem Abbildungsteil liegen Aufnahmen der Restaurierungswerkstätten G. Frenzel, Nürnberg, und G. van Treeck, München, der 1980er Jahre zugrunde.

1. DIE ERSTVERGLASUNG UM 1360

Erhaltung: Die neun Rechteckfelder der Erstverglasung, die uns in der Kirche und im Germanischen Nationalmuseum bewahrt geblieben sind, zeigen in ihrem teilweise stark dezimierten originalen Glasbestand alle massive außenseitige Wettersteinbeläge und weitreichende Bemalungsverluste (s. die einzelnen Katalogeinträge S. 415–418). Alle Felder wurden in jüngerer Zeit neu verbleit.

Rekonstruktion, ikonographisches Programm: Überlegungen zum Bildprogramm der um 1360 ausgeführten Erstverglasung, d.h. besser nur einzelner Fenster, sind auf der schmalen Basis der wenigen erhaltenen Restscheiben und einiger Bildüberlieferungen aus dem 18. und 19. Jahrhundert engste Grenzen gesetzt. Allein zum ehemaligen Chorachsenfenster I – einer Stiftung Karls IV. mit seinem auch durch private Vorlieben motivierten Bildprogramm – lassen sich anhand früher Bildzeugnisse und Beschreibungen und im Vergleich mit einer zweiten Luxemburger Fensterstiftung in der Stadtpfarrkirche zu Hersbruck etwas konkretere Aussagen treffen:

1. Kaiserfenster: In situ sind nur mehr drei Restscheiben mit den Hll. Paulus und Christophorus sowie der thronenden Muttergottes einer Anbetung der Könige im Chorachsenfenster (I, 5a–c) erhalten, wohin sie jedoch erst im Zuge der jüngsten Neuordnung der Glasmalereien der Frauenkirche (wieder zurück?) gelangten[22]; drei zugehörige Scheiben mit dem knienden König der Anbetung, einem Ritterheiligen (Palmatius?) und dem jüngst aus Privatbesitz wieder aufgetauchten Hl. Jakobus maior befinden sich im Germanischen Nationalmuseum (Fig. 328–330, Abb. 221–223, 272–274)[23].



Fig. 328–330. Apostel Paulus, kniender König einer Anbetung der Könige und Hl. Christophorus. Mutmaßliche Restscheiben des ehemaligen Kaiserfensters. Nürnberg, Frauenkirche, Chor I, 5a/c, bzw. GNM, MM 25 (Mitte). Nürnberg(?), um 1360. – Kat. S. 415f.

Obwohl Gottfried Frenzel diese spärlichen Überreste zum Ausgangspunkt einer kühnen Gesamtrekonstruktion des Chorachsenfensters genommen hat, ist die Zugehörigkeit der Scheiben zur Stiftung Kaiser Karls IV. durchaus zweifelhaft[24]. Zwei Aquarelle des 19. Jahrhunderts in der Handschriftenabteilung der Merkelschen Bibliothek[25] sowie im Löffelholz-Stammbuch[26] überliefern im Achsenfenster keine der genannten Reste, dafür aber – neben weiteren 17 Rechteckfeldern des frühen 16. Jahrhunderts – noch die zentrale, heute verlorene (oder verschollene) Scheibe des thronenden Kaisers in architektonischer Rahmung sowie hinter dem Altargesprenge den oberen Abschluss einer alle drei Fensterbahnen übergreifenden Darstellung einer Strahlenkranzmadonna, eine von Karl IV. besonders verehrte Bildschöpfung, wie sie wenig später auch die erhaltene Luxemburger-Stiftung der Hersbrucker Stadtpfarrkirche von vor 1373, ebenfalls in monumentaler Größe über sechs bzw. neun Felder ausgedehnt, zur Darstellung brachte

21 Eichhorn 1955, S. 11f.

22 Um 1900 waren die betreffenden Scheiben (gewiss nicht an ihrem ursprünglichen Platz) noch im Achsenfenster der Michaelskapelle über dem Westportal eingesetzt (Oidtmann 1907, S. 28).

23 Essenwein ²1898, MM 25, 26 (ohne Hinweis auf die Herkunft Frauenkirche).

24 Frenzel 1962, S. 1–17, rekonstruiert im zehnzeiligen Achsenfenster zuunterst die Länderwappen Burgund, Pfalz und Schlesien (1a–c), darüber die betreffenden Stifterbilder der Gemahlinnen Karls IV. – Blanca von Valois, Anna von der Pfalz und Anna von Schweidnitz (2a–c) –, in Zeile drei den Kaiser selbst zwischen Reichswappen und böhmischem Wappen (3a–c), darüber Christophorus, den Hl. Ritter und einen dritten verlorenen Heiligen (4a–c), in Zeile fünf über alle drei Bahnen eine verlorene Geburt Christi (5a–c), darüber die in Teilen erhaltene Anbetung der Könige (6a–c) und in den Zeilen 7–10 ebenfalls übergreifende Kompositionen der Darstellung im Tempel (7a–c), des 12-jährigen Jesus im Tempel (8a–c), des Marientods (9a–c) und der Marienkrönung (10a–c). Ganz abgesehen davon, dass wir für mehr als die Hälfte der angenommenen Szenen überhaupt keinen Hinweis besitzen und die erhaltenen oder in Nachzeichnungen überlieferten Felder mit ihren unterschiedlichen Rahmenformen nicht in einem einzigen Fenster unterzubringen sind, wird diese Rekonstruktion der Stiftung Karls IV. widerlegt durch die noch im 19. Jahrhundert überlieferten Reste einer bahnübergreifenden Strahlenkranzmadonna im Achsenfenster.

25 Nürnberg, GNM, Hs. Merkel 210; vgl. Frenzel 1962, Abb. 1.

26 Teil III des sog. Löffelholz-Stammbuchs im Besitz des Familienseniors von Löffelholz umfasst die Monumente der Familie und zeigt ein umfangreiches Konvolut kolorierter Zeichnungen aus der Mitte des 19. Jh. Für Informationen und die Vermittlung von Farbaufnahmen habe ich Bertold Freiherr von Haller, Großgründlach, sehr herzlich zu danken; ferner gilt mein Dank Dr. Daniel Hess am Germanischen Nationalmuseum für die Hilfe beim Anfertigen der Repros.



Fig. 331. Aquarell des Chorachsenfensters der Frauenkirche vor der historistischen Neuverglasung 1881. Teil III des Löffelholz-Stammbuchs, Privatbesitz.



Fig. 332. Strahlenkranzmadonna, 7 Tauben der Gaben des Heiligen Geistes, thronender Christus mit Musikengeln. Hersbruck, Pfarrkirche, Chor I, 5–7a–c (Montage). Stiftung der böhmischen Krone. Nürnberg oder Prag, um 1370/80.

(Fig. 331f.)[27]. Alternativ käme in Nürnberg auch das Bild einer Schutzmantelmadonna im Strahlenkranz in Betracht, wie es im Salbuch der Nürnberger Frauenkirche seinen Niederschlag gefunden hat (Fig. 333)[28]. Für diese Möglichkeit spräche zugleich, dass im Zuge der großen Renovierung der Farbverglasung der Frauenkirche im frühen 16. Jahrhundert anstelle des durch den neuen Hochaltar weitgehend verdeckten und in die Fenster der Michaelskapelle translozierten Kaiserfensters um 1522 auf Kosten der Welser eine monumentale, alle drei Bahnen und sechs Zeilen des Fensters übergreifende Schutzmantelmadonna nach Entwurf Hans von Kulmbachs im Dresdner Kupferstichkabinett ausgeführt wurde, deren spärliche Reste sich heute in Chorfenster süd II befinden (Fig. 386; s. Kat. S. 433f.). Das Bild des thronenden Kaisers hatte Oidtmann 1907 noch im Mittelfenster ge-

sehen, ebenso auf der Evangelienseite die »Gestalt Gottes des Vaters« und gegenüber »drei Werke der Barmherzigkeit«[29]. Traut man der Beschreibung der Fenster bei Essenwein 1881 und Oidtmann 1907, dann waren zum damaligen Zeitpunkt alle noch heute erhaltenen figürlichen Scheiben des frühen 16. Jahrhunderts relativ gleichmäßig auf alle Langhausfenster und auf die Schrägfenster der Michaelskapelle verteilt. Dies wird bestätigt durch eine weitere 1845 datierte Bleistift-Zeichnung Georg Christoph Wilders im Archiv der Freiherrn Haller von Hallerstein in Großgründlach, die einen Großteil der betreffenden Scheiben in den oberen Zeilen der beiden vierbahnigen Westfenster des Langhauses überliefert[30]: Zweifelsfrei zu erkennen sind dort im südwestlichen Fenster Johannes der Täufer, der Hl. Andreas, die Maria der Verkündigung und der Hl. Hieronymus als Büßer, darüber die Wappen der Behaim, Holzschuher, unbestimmt und Ebner, im nordwestlichen Fenster die Hl. Anna Selbdritt, die Sebastiansmarter sowie eine heute verlorene Anbetung der Könige unter den Wappen Tucher und Ebner. Im Mittelfenster der Michaelskapelle dagegen saßen »teils ergänzt, teils neu, soweit alt, dem 14. Jahrhundert angehörig« die Scheiben der Anbetung der Könige, die zwölf Apostel und der Hl. Christophorus.



Fig. 333. Schutzmantelmadonna im Strahlenkranz. Salbuch der Frauenkirche von 1442. StAN, Rst. Nürnberg, Salbücher Nr. 5.

Scheint hinsichtlich des ehemaligen Bildprogramms im Fenster Karls IV. also zumindest ein Rückschluss vom etwas jüngeren Hersbrucker Chorachsenfenster erlaubt, wie das monumentale Bild der Maria im Strahlenkranz, die Tauben mit den Sieben Gaben des Hl. Geistes, hier in einer wuchernd ornamentalen Anordnung auf mehrere Scheiben verteilt, und die thronende Gestalt Gottvaters bzw. Christi belegen (vgl. Fig. 323, 327), dann wird man mit einer dem Ort angemessenen Erweiterung der Marienthematik am zentralen Fensterplatz im Chorscheitel rechnen dürfen. Hierfür kommen – neben der Einbeziehung von Vorfahren Christi als Figurenbüsten in einer fortlaufenden Ranke, wie sie in der Vorkriegsaufnahme noch in wenigen mittelalterlichen(?) Feldern im Chorfenster nord II zu identifizieren sind (vgl. Fig. 327) – zuallererst die beiden Restscheiben der Anbetung der Könige in Betracht, die als vollständige Komposition, ganz im Sinne zahlreicher zeitgenössischer Farbverglasungen, ehemals auf alle drei Fensterbahnen ausgedehnt gewesen war. Wenn dem so war, und auch hierfür bietet Hersbruck die passende Parallele, dann muss mit weiteren Marienszenen gerechnet werden: In Hersbruck ist neben der Strahlenkranzmadonna und der Anbetung der Könige noch die Darbringung im Tempel erhalten geblieben[31], Anbetung und Darbringung zeigt an zentraler Stelle auch das Tympanon über dem Hauptportal der Frauenkirche[32]. Ob aber die Apostel und Heiligen gleichfalls zu diesem Fenster gehörten, ist nicht mit letzter Sicherheit zu entscheiden – wenngleich die identischen Langpassformen und die vorgeschlagene Identifizierung des Ritterheiligen im Germanischen Nationalmuseum (MM 26) mit dem Hl. Palmatius, dessen Reliquien Karl IV. 1354 in Trier erworben hatte, für die ehemalige Zugehörigkeit sprechen[33]. Neben den durch Zufall erhaltenen Scheiben des 14. Jahrhunderts überliefert uns die überaus interessante Bestandsaufnahme Georg Christoph Wilders auf dem bereits mehrfach erwähnten Studienblatt im Germanischen Nationalmuseum noch eine Reihe weiterer Heiliger in ganz entsprechenden Langpassrahmen (Fig. 323): Dies unschätzbare Zeugnis vermittelt den Zustand eines Teils der Fenster des Michaelschores um 1845 und zeigt in durcheinandergewürfelter Anordnung noch die Standfiguren eines heiligen Bischofs (oder Abts in pontifikalem

27 Zur Hersbrucker Chorverglasung als Stiftung der böhmischen Krone ausführlich Scholz 2002, I, S. 217–240, zusammengefasst in: Kat. Ausst. Prag 2006, S. 336–339, Kat. Nr. 118.

28 StAN, Rst. Nürnberg, Salbücher, Nr. 5, fol. 3v. Ein Schutzmantelbild zeigte offenkundig auch die reich mit Gold gezierte Eingangsminiatur im verschollenen *Codex Iohannis Stromeri de Templo Mariano* von 1518, wie von Murr beschrieben: »Maria mit dem Jesuskinde, sitzt in einer goldenen Glorie zwischen zweyen Engeln. Zween schweben oben und halten eine Krone über sie. Unten knien rechts der Papst und Clerisey, links der Kaiser mit seinem Hofstaate. An den Ecken knien die Herren Ebner und Stromer …«; Murr 1804, S. 27.

29 Oidtmann 1907, S. 27.

30 Die Kenntnis des unpublizierten Blattes verdanke ich dem freundlichen Hinweis von Bertold Freiherr von Haller, der auch das Bild zur Verfügung stellte.

31 Scholz 2002, I, Rekonstruktion S. 220–222, Fig. 111.

32 Martin 1927, S. 71, Abb. 204, 237, bemerkt in diesem Zusammenhang die ungewöhnlich herausgehobene Positionierung der Darbringungsszene in der Plastik der Vorhalle, die man von anderen Marienportalen nicht kennt.

33 Vgl. Machilek 1978, S. 99, zuletzt hierzu Wolfgang Schmid, Wallfahrt und Memoria. Die Luxemburger und das spätmittelalterliche Rheinland, in: Rheinische Vierteljahrsblätter 70, 2006, S. 155–214, hier S. 184.

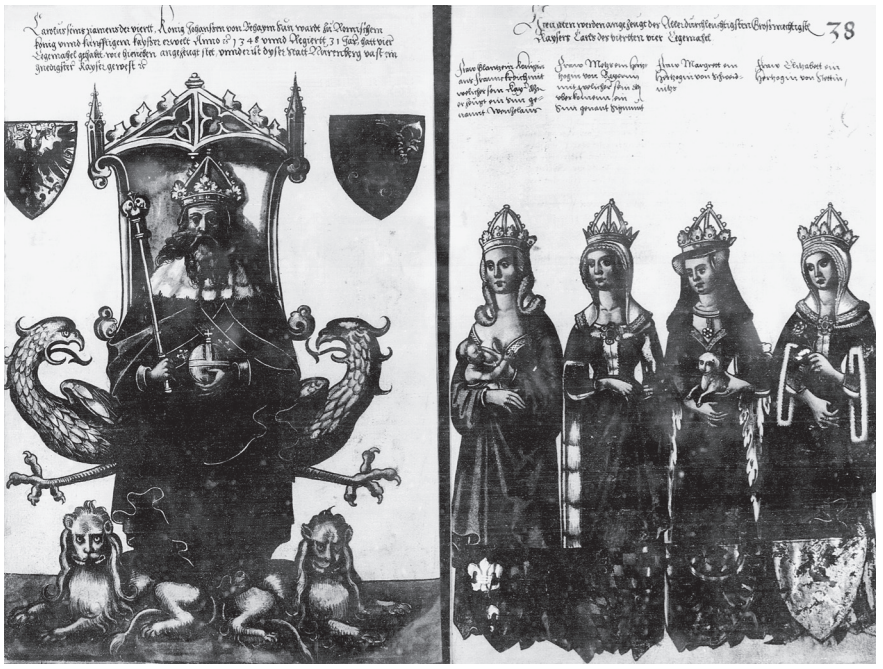


Fig. 334. Kaiser Karl IV. auf dem Adlerthron, flankiert von seinen vier Gemahlinnen. Hallerbuch (StAN, Rep. 52a, Hs. 211, fol. 37v/38r).

Ornat), einer weiblichen Heiligen mit Spruchband, eines gekrönten Königs mit Szepter und Spruchband, des dritten Königs der Anbetungsszene, ein szenisches Feld mit zwei Figuren (Verkündigung oder Taufe Christi?) sowie einen leer belassenen Langpassrahmen[34].

Dass die Stifterzone neben dem Bildnis des Kaisers auf dem Adlerthron an prominenter Stelle die Wappen des Reichs und Böhmens, dazu – wie Frenzel angenommen hat – diejenigen seiner Gemahlinnen zeigte, findet in einer Darstellung im Hallerbuch eine Stütze (Fig. 334)[35]. Ein ähnliches Bild zeigte auch die zweite Miniatur im verschollenen *Codex Iohannis Stromeri de Templo Mariano* von 1518, wie von Murr wie folgt beschrieben: »desgleichen auf dem zweiten Bild der thronende Kaiser zwischen zwei Engeln, welche den Reichsadler und den Böhmischen Löwen halten. Unten sind die französischen, pommerischen, schlesischen und bayerischen Wappenschilde mit den Unterschriften: Fraw Blantza von Frankreich, Fraw Elspett von Stettin, Fraw Margret von der Schwednitz, Fraw Metz von Bayern, mit der Jahrzahl 1518«[36]. Rückt man die Fensterstiftung allerdings vor das Jahr von Karls vierter Eheschließung 1363, was aus baugeschichtlichen Gründen ohnehin naheliegt, dann hätte das dreibahnige Chorachsenfenster den idealen Rahmen für eine derart prominente Selbstdarstellung des Herrschers abgegeben[37]. Dieser Ideal-Rekonstruktion steht in einem Punkt allein die Bildüberlieferung der Hs. Merkel aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts gegenüber, die neben dem Bild des Kaisers mit dem ausgeschälten Reichswappen darunter nicht allein den geneigten Schild mit dem böhmischen Löwen zeigt, sondern in gegensinniger Courtoisie auch das Wappen der Reichsstadt Nürnberg – eine Konstellation, die sich leider nicht ohne Zwang mit der oben rekonstruierten Stifterzone verbinden lässt (Fig. 357f.)[38]. Mit der Einfügung des reichsstädtischen Wappens im Kaiserfenster wird indessen das ganz besondere Zusammenwirken von Kaiser und Stadt bei der Errichtung der Frauenkirche nochmals an herausragender Position dokumentiert.

Welche weiteren Heiligen im Bildprogramm des Kaiserfensters noch berücksichtigt worden waren und aus welchen Gründen, darüber lässt sich allenfalls spekulieren: In Betracht kommen bevorzugt jene Heiligen, deren Reliquien Karl IV. an die Frauenkirche geschenkt hatte, oder aber die, denen die beiden Altäre von 1358 geweiht waren. Tatsächlich lässt sich hier eine partielle Übereinstimmung mit den deponierten Reliquien der beiden Johannes, der Hll. Peter und Paul, Jakobus maior und Nikolaus am Zwölfboten-Johannes-Altar konstatieren[39]. Am Wenzel-Barbara-Altar hingegen waren der Weiheurkunde zufolge Reliquien der Hll. Wenzel(!), Georg, Veit, Vinzentius und der Zehntausend Ritter sowie der Hll. Magdalena, Barbara, Margareta, Katharina, Helena und der Zehntausend Jungfrauen beigesetzt[40]. Stellt man in Rechnung, dass der Besitz von Reliquien und deren feierliche Ausstellung an den betreffenden Festtagen im Kirchenjahr in den Nürnberger Kirchen nachweislich einen entscheidenden Einfluss auf das Bildprogramm zen-

34 Letzterer möglicherweise nur Platzhalter für die weiter rechts in größerem Format ausgeführte Zeichnung des Hl. Bischofs.

35 StAN, Rep. 52a, Hs. 211, fol. 37v. Neben dem Bild des thronenden Kaisers sind im Hallerbuch noch seine vier Gemahlinnen – 1. Blanca von Valois, 2. Anna von der Pfalz, 3. Anna von Schweidnitz und 4. Elisabeth von Pommern – stehend mit Wappen abgebildet (fol. 38).

36 Murr 1804, S. 27.

37 Dass die drei ersten Frauen – wie in der Miniatur im Hallerbuch (vgl. Anm. 35) – auch in der Stifterzone des Fensters dargestellt gewesen waren, wie Frenzel 1962, S. 8, in seiner weitreichenden Rekonstruktion angenommen hat, ist zwar ein ansprechender Gedanke, aber doch sehr unwahrscheinlich.

38 Frenzel 1962, S. 4 und 8, verschleiert das Problem, indem er das reichsstädtische Wappen mit dem Reichswappen ins Maßwerk rückt, wobei das böhmische Wappen aber unberücksichtigt bleibt.

39 Metzner 1869, S. 10; Deinhardt 1936, S. 41f., Nr. 63f.

40 Zum Reliquienschatz der Frauenkirche ausführlich Stephan Schuler im Salbuch der Frauenkirche von 1442 (Metzner 1869, S. 1, 11, 13–19).



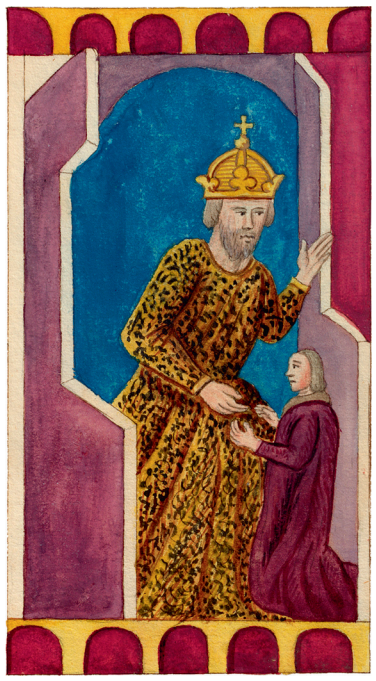


Fig. 335, 336. Ulrich Stromer vor Kaiser Karl IV. (Stromer-Wappen darunter). GNM, Hs. Merkel 210, S. 8.



Fig. 337. Stifterbild Ulrich Stromers mit Stromer-Wappen aus dem ehemaligen Stromer-Fenster (GNM, Slg. Merkel?).

traler Ausstattungsstücke haben konnte, wie dies jüngst Gerhard Weilandt sehr eindrucksvoll an dem gegen 1400 entstandenen ehemaligen Hochaltarretabel der Frauenkirche nachgewiesen hat, dann wird man eine entsprechend motivierte ikonographische Auswahl auch am Kaiserfenster unterstellen dürfen[41]. Zu den von Karl IV. an die Frauenkirche geschenkten Reliquien zählten ferner *dez heiligen Kreutz ein span wol gefasst* […], *Ein Stuck unnserer lieben frawen gürtell, die sie selber gewirckt und getragen hat, Der dorneyn cron cristi zwen dorn wol ein gefasset, Des schleirs unnser lieben frawen zwey stuck* […], *Sant peters zan, Sant anthony ein gantz gorgelpein, Sant Barbara heiligthum Ihres rocks und Ihres Hemds, Sant merteins heiligthum und seiner Casaim und vil annders heiligthums gar merckliche stuck* […][42].

2. Stromer-Fenster: Die Hs. Merkel 210 überliefert uns außer dem Bild des thronenden Kaisers mit dem Reichswappen zu Füßen noch zwei weitere Scheiben außergewöhnlicher Thematik, die sich ehedem wohl in einem Fenster der Stromer befunden haben dürften: 1. die Darstellung des knienden Ulrich Stromer vor Kaiser Karl IV., verbunden mit einem nachmittelalterlichen Rundwappen der Stromer, bereits im Inventar von 1814 nicht mehr nachgewiesen (Fig. 335f.)[43], und 2. das Bild eines sitzenden Stifters mit Rosenkranz oder Paternoster-Schnur und dem großen Rechteckwappen der Stromer (Fig. 337). Die erste Darstellung darf wohl auf den historischen Sachverhalt bezogen werden, dass Ulrich Stromer d.J., *filius conradi*, genannt »am Zotenberg« oder später »bei unserer frauenkapellen«, im Oktober 1349 bei König Karl in Prag das Privileg zum Abbruch des Judenviertels erwirkt und zugleich den Auftrag an die Stadt Nürnberg erhalten hatte, anstelle der Synagoge eine Kirche oder Kapelle zur Ehre der Gottesmutter zu errichten. Derselbe Ulrich Stromer scheint auch den »ersten Stein zu der Kapelle« gelegt zu haben, wenngleich die spätere Lokalforschung diese Ehre irrtümlich dem ungleich bekannteren, jedoch zum fraglichen Zeitpunkt gerade erst zwanzigjährigen Ulmann Stromer (1329–1407), dem späteren Begründer der ersten Papiermühle in Deutschland, andichten wollte: *Anno 1407 ist in dieser Kirchen ein Fenster hinter dem Altar ein Gedachtnus aufgerichtet worden, wie nehmlich von Carolo IV. Imperatore kniend sich unterthänig erzeiget Ulmann Stromer, dernebst sein Wappen. Dieser Stromer*

41 Weilandt 2009.
42 Vgl. nochmals Metzner 1869, S. 1.
43 LAELKB, KV, F, Fach 24, Nr. 1, Tom. I: *Verzeichnis über Figuren aus Holz und Stein, dann Glasmalereien, welche in der Frauenkirche aufgefunden wurden, 1814.*
44 GNM, Hs. Merkel 205, fol. 46r/v; vgl. Chroniken I, S. 7f. mit Bezug auf das Geschlechterbuch des Hans Stromer von ca. 1514; ebenso Biedermann 1748, Tab. 465.A., und Murr 1804, S. 7, u.a.m. In Sigmund Meisterlins Chronik der Reichsstadt Nürnberg von 1488 ist dagegen lediglich von »dem Stromer« die Rede (Chroniken III, S. 159).

soll den ersten Stein an dieser Capellen gelegt haben laut der Nürnberger Chronica[44]. Ein entsprechender Reflex zeitgeschichtlicher Ereignisse in einer bürgerlichen Fensterstiftung ist äußerst ungewöhnlich und soweit ersichtlich ohne Parallele in der sakralen Glasmalerei der Zeit. Freilich fühlt man sich unwillkürlich an die Selbstdarstellungen Karls IV. auf den Wandgemälden der Burg Karlstein (Heilig-Kreuz-Kapelle und Marienkapelle) oder, näher liegend, in den autobiographischen Szenen der Brautwerbung Karls um Anna von Schweidnitz sowie Geburt, Taufe und Erziehung seines erstgeborenen Sohnes Wenzel in der Nürnberger Moritzkapelle (um 1365/70) erinnert (vgl. Fig. 5)[45], sodass wir auch hier nicht ausschließen können, dass die Darstellung ursprünglich zum Kaiserfenster selbst gehörte; die Standortangabe im »Fenster hinter dem Altar« spräche ebenfalls dafür.

Das außergewöhnliche Bildthema hat denn auch die Frage aufgeworfen, ob die betreffende Scheibe nicht erst nachträglich in ein bereits bestehendes Fenster eingelassen worden sein könnte, vielleicht »noch zu Lebzeiten Ulrich Stromers († zwischen 1383 und 1385) und vielleicht anläßlich des Todes Kaiser Karls?«[46]. Das kolportierte Datum 1407 jedenfalls scheint in der späteren Nürnberger Historiographie als Fehlinterpretation aus dem Todesjahr Ulmann Stromers hergeleitet zu sein und keinen realen Hinweis auf die Ausführung dieser Szene zu geben. Wir teilen vielmehr im Kern die Überzeugung Wolfgang von Stromers, dass hier »nur Ulrich Stromer d.J. selbst in seinen letzten Lebensjahren als Veranlasser dieses Bildes in Frage [kommt], nur er hatte solchen Einfluß, sich das erlauben zu können. Nie wieder hätte die Nürnberg 500 Jahre beherrschende Adelsoligarchie, die so auf das Gleichgewicht der Macht und der Geltung bedacht war, es geduldet, daß einer der ihren sich öffentlich und mitten in Nürnberg so herauszuheben wagte«[47]. Ob die Scheibe erst in Ulrichs letzten Lebensjahren, d.h. nachträglich ausgeführt worden war oder nicht vielmehr doch von Anfang an zum Bildprogramm des Kaiser- oder Stromer-Fensters im Chor gehörte, sei dahingestellt. Als *persona gratissima* und Finanzier des Kaisers war Ulrich Stromer d.J. jedenfalls im Jahr der Weihe der Frauenkirche 1358 von Karl IV. zum *Fürmund, Richter, Beschirmer, behüter und versprecher* des reichsunmittelbaren Nürnberger Schottenklosters St. Egidien ernannt worden[48], und es ist nicht abwegig, anzunehmen, dass er für die neu geweihte kaiserliche Kapelle eine ähnlich gewichtige Stellung bekleidete[49]. Schließlich demonstriert das Stromer-Wappen unter der Wenzelsstatue an der Südwand des Chores, die auch schon fälschlich als Bildnis Karls IV. gedeutet wurde, ein weiteres Mal die enge Verbundenheit mit dem Luxemburger Kaiserhaus und überdies sein herausragendes Engagement für Bau und Ausstattung der Frauenkirche.

Ob und wie sich diese Szene in das weitere Bildprogramm des Fensters eingefügt haben könnte, wird freilich auch durch die Einbeziehung der zweiten Darstellung eines sitzenden männlichen Gliedes der Stromer beim Gebet des Rosenkranzes nicht klarer – im Gegenteil. Die letztere dürfte schon wegen des großen Wappens zur Stifterzeile des Fensters gehört haben, und Nürnberger Traditionen folgend wird man sich als Gegenüber die Gemahlin Ulrichs (vielleicht auch beide Frauen) ebenfalls sitzend vorzustellen haben[50]. Ob mit dem Rosenkranz nur auf den allgemeinen Topos der Frömmigkeit des Stifters angespielt werden sollte oder ob wir darin den Hinweis auf ein mariologisches – etwa den Freuden Mariä gewidmetes – Bildprogramm im Stromer-Fenster vermuten dürfen, muss völlig offen bleiben[51]. In diesem Kontext ist aufschlussreich, dass beinahe zur gleichen Zeit, im Jahr 1356, an der Jakobskirche in Rothenburg o.d.T. ein Ablass für Spenden zu Bau und Ausstattung sowie für den Besuch an bestimmten Festtagen gewährt wurde, der ausdrücklich dem Gebet des Ave Maria zur Verehrung der Sieben Freuden Mariä galt: *vel qui coram ymagine beatae Mariae virginis septem ave Maria ob reverentiam septem gaudiorum beatae Mariae virginis dixerint*[52]. Die sieben freudenreichen Ereignisse des Marienlebens waren dann auch bald darauf in einem der Chorfenster von St. Jakob in großen Kompositionen dargestellt worden[53].

45 Kehrer 1912, S. 65–67; und Kehrer 1912a, S. 57ff.; Schwemmer 1978, S. 539–545; Schädler-Saub 2000, S. 133f. Die Datierung wurde zumeist zu spät zwischen 1370 und 1380 angesetzt. Suckale 1993, S. 199, Anm. 76, datiert zutreffender um 1365/70; vgl. ebenso Scholz 2002, I, S. 56, und zuletzt Jiří Fajt, in: Kat. Ausst. Prag 2006, S. 126.

46 Frenzel 1962, S. 2f., weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass nachträgliche Zusätze und Veränderungen an bestehenden Fenstern in Nürnberg durchaus geläufige Praxis waren, doch betraf dies in erster Linie die Neuanfertigung von Wappen der Familienangehörigen, die sich für den Erhalt eines Fensters engagierten. Thematische Erweiterungen sind mir dagegen nicht bekannt.

47 Wolfgang Frhr. Stromer von Reichenbach, Eine gesellige Versammlung des Nürnberger Rates in Ulrich Stromers Haus und der Aufenthalt Kaiser Karls IV. in Nürnberg im Jahre 1358, in: MVGN 52, 1963/64, S. 54–64, hier S. 57, Anm. 16.

48 StAN, Rep. 2c, Rst. Nürnberg, Losungsamt, Akten Nr. 244, fol. 14v; StadtAN, A 1, 1350 Mai 31; hierzu nochmals Stromer 1963/64 (wie Anm. 47), S. 57 und Anm. 17.

49 Wofür sich allerdings keine Zeugnisse gefunden haben.

50 Ulrich war in 1. Ehe mit Else Purckheimer aus Bamberg und in 2. Ehe 1348 mit Else Schmugenhofer verheiratet (Fleischmann 2008, II, S. 944); aus beiden Ehen ging ein Sohn hervor, doch ist die männliche Nachkommenschaft schon nach einer Generation erloschen.

51 Hierzu ist anzumerken, dass auch alle weiteren Marienthemen der Frauenkirche, wie Bräutigam 1965, S. 18of., zutreffend bemerkt, »fast ausschließlich den Freuden Mariae zuzurechnen« sind.



Fig. 338–340. Geißelung, Dornenkrönung und Höllenfahrt Christi. Reste eines Passionsfensters aus der Erstverglasung der Frauenkirche. GNM, MM 95–97. Nürnberg(?), um 1360. – Kat. S. 417f.

3. Passionsfenster: Drei bereits im späteren 19. Jahrhundert, mutmaßlich nach der großen Renovierung von 1879–81 ins Germanische Museum gelangte Scheiben eines Passionsfensters – Geißelung, Dornenkrönung und Höllenfahrt Christi vorstellend (MM 95–97) – befanden sich um 1845 noch in den Fenstern des Michaelschores, müssen jedoch ursprünglich wie die vorübergehend dort eingesetzten Scheiben des Kaiserfensters zur ersten Chorverglasung gerechnet werden (Fig. 338–340). In Anbetracht der zentralen heilsgeschichtlichen Ikonographie wird man das Fenster der Leidensgeschichte Christi mit einiger Sicherheit in eines der beiden Chorflankenfenster nord II oder süd II lokalisieren können. Das bereits erwähnte Studienblatt Georg Christoph Wilders Hz 6179/635, ebenfalls im Germanischen Nationalmuseum, zeigt die Scheiben in ungeordneter Zusammenstellung neben den Resten der Langpassscheiben auf die beiden Flankenfenster des Michaelschores verteilt (Fig. 323).

4. Werke der Barmherzigkeit: Durch die übereinstimmenden Aussagen von Essenwein und Oidtmann sind wir des Weiteren über die Existenz dreier Restscheiben mit den Werken der Barmherzigkeit unterrichtet, die im Zuge der Regotisierung 1879–81 und der Neukonzeption der Chorverglasung auf sieben ergänzt in der Mittelbahn des Chorfensters nord III, 4–10b angeordnet worden waren und im Zweiten Weltkrieg zugrunde gegangen sind (Fig. 327)[54]. Die Sünden tilgende Kraft der Barmherzigkeit, der guten Werke und der Fürsorge für die Bedürftigen steht im Matthäus-Evangelium (Mt 25, 31–46) in direktem Zusammenhang mit der Ankündigung des Gerichts am Jüngsten Tag. Den dort genannten sechs Barmherzigkeiten – Hungrige speisen, Durstige tränken, Fremde beherbergen, Nackte bekleiden, Kranke pflegen und Gefangene besuchen – wurde im Mittelalter als siebtes Werk noch das Begraben der Toten hinzugefügt. Wie im Evangelientext angelegt und in zahlreichen Bildbeispielen – etwa in den Nürnberger Leitbüchern des Heilig-Geist-Spitals von ca. 1410 – umgesetzt, konnte Christus selbst in Gestalt des Bedürftigen erscheinen[55].

52 StAN, Rst. Rothenburg, MA U 392; Ludwig Schnurrer, Die Urkunden der Reichsstadt Rothenburg 1182–1400, Neustadt/Aisch 1999, I, Nr. 1015.

53 Hierzu bereits Scholz 2002, I, S. 425f.

54 Essenwein 1881, S. 18, Anm.*; Oidtmann 1907, S. 27; Frenzel 1962, S. 7, hat diese Überlieferung zu Unrecht angezweifelt und dahinter die drei Frauen Karls IV. angenommen.

55 Vgl. hierzu auch Ralf van Bühren, Die Werke der Barmherzigkeit

Vermutlich haben wir in einer Scheibe mit spitzovaler Medaillonrahmung im linken Fenster des Michaelschörleins auf dem Wilderschen Studienblatt eines der drei erwähnten Werke der Barmherzigkeit vor uns (vgl. Fig. 323). Die Werke der Barmherzigkeit, die allein für sich genommen kein Fenster der Frauenkirche gefüllt haben können, waren traditionell mit dem Thema des Weltgerichts verbunden und dürften dies ursprünglich – auf die eine oder andere Weise – auch in dem betreffenden Fenster gewesen sein. Als potentieller Standort käme daher auch das Michaelschörlein auf der Westempore in Betracht, dessen Schlussstein noch heute den Erzengel Michael als Seelenwäger, ein zentrales Motiv des Jüngsten Gerichts, veranschaulicht. Außerdem befand sich ehedem an der äußeren Westfront, an zentraler Stelle des Giebels, eine Deesisgruppe mit Christus als Weltenrichter zwischen Maria und Johannes dem Täufer als den Fürsprechern am Jüngsten Tag[56]. Ein entsprechendes thematisches Zusammenspiel von Bauplastik und Fensterschmuck, genauer gesagt eine thematische Doppelung, war beispielsweise auch am Straßburger Münster vorgesehen, wo das Weltgericht mit Deesisgruppe im Glockengeschoss an entsprechender Position im Giebel erscheint, während im Narthex im ersten südwestlichen Fenster (Nar süd) eine zweite Deesis zusammen mit den Werken der Barmherzigkeit und den zwölf Aposteln als Beisitzern des Jüngsten Gerichts dargestellt waren[57]. Erinnern wir uns, dass auch die zwölf Apostel, teils alt, teils neu, von Oidtmann 1907 in den Fenstern des Michaelschörleins überliefert wurden, dann gewinnt ein entsprechendes endzeitliches Bildprogramm an dieser Stelle auf der Westempore einige Wahrscheinlichkeit. Lenkt man den Blick hingegen nach Niederhaslach, wo zur gleichen Zeit, um 1360, die Langhausverglasung zur Ausführung gelangte, so rahmten dort die sechs biblischen Barmherzigkeiten eine monumentale Darstellung der Heiligen Messe und der Armen Seelen im Purgatorium, womit ein weiterer Aspekt der Jenseitsvorsorge in den Vordergrund gerückt wurde: der Nutzen barmherziger Werke, der Fürbitte und der Feier der Eucharistie für die Verstorbenen[58].

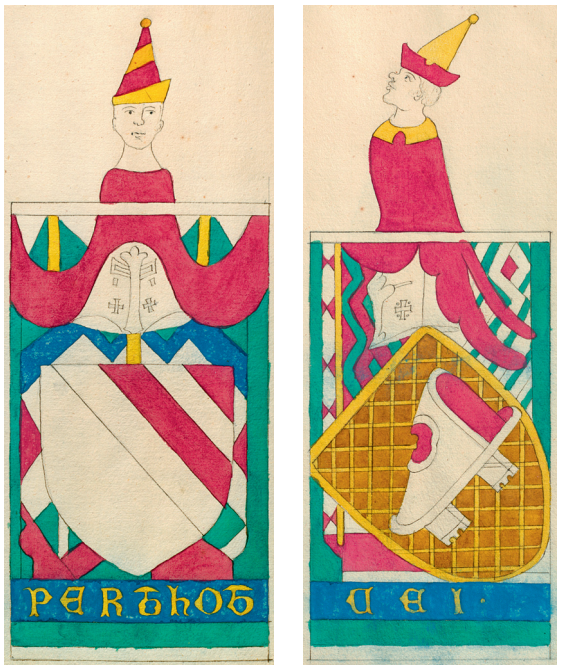


Fig. 341, 342. Abzeichnung der Wappen Pömer und Holzschuher. GNM, Hs. Merkel 210, S. 43, 44.

5. Wappen Pömer und Holzschuher: Neben den unter 1. bis 4. erwähnten vereinzelten figürlichen Scheiben des 14. Jahrhunderts überliefert die Hs. Merkel 210 zwei Wappen, die sich in ihrer strengen Komposition und Ornamentik als Werke der Bauzeit beschreiben lassen: Das gerade gestellte Wappen Pömer mit Helmzier und Rumpf trägt auf dem Sockelstreifen die Inschrift: *PERThOT* und befand sich ursprünglich wohl in der Mittelbahn eines dreibahnigen Fensters. Das ersichtlich zugehörige Wappen Holzschuher trägt die wohl verstümmelte Inschift *DEI* und ist dem Pömer-Wappen in Courtoisie zugeneigt (Fig. 341f.). Bezogen wurde die Allianz auf den Ratsherrn Berthold IV. Holzschuher († 1371) und seine Gemahlin Elisabeth Pömer[59], was freilich problematisch ist, da hier das Pömer-Wappen gegenüber dem der Holzschuher den höheren Rang im Zentrum der Stifterzeile besetzte; eine alternative Verbindung Pömer mit einer geborenen Holzschuher ist indes nicht zu ermitteln.

6. Wappen Steinlinger, Sachs und Nützel: Eine Fensterstiftung der Bauzeit ist auch anhand der Wappenzeile mit dem zentralen Wappen der Sachs (Beischild Nützel), flankiert von den Wappen

in der Kunst des 12.–18. Jahrhunderts. Zum Wandel eines Bildmotivs vor dem Hintergrund neuzeitlicher Rhetorikrezeption (Studien zur Kunstgeschichte 115), Hildesheim/Zürich/New York 1998, hier besonders S. 42–47, 237f.

56 Bräutigam 1965, S. 184f., Abb. 5, mit Hinweis auf die Bildüberlieferung des heute verlorenen Skulpturenschmucks auf zwei Zeichnungen im Stromer'schen Baumeisterbuch, fol. 13 und 200; vgl. auch Lore Sporhan-Krempel/Wolfgang von Stromer, Wolf-Jacob Stromer, 1561–1614, Ratsbaumeister zu Nürnberg. Amt – Leben – Werk, in: MVGN 51, 1962, S. 273–310, hier S. 298f., Abb. 4. Der übrige Skulpturenschmuck des Westgiebels lässt sich anhand der Zeichnungen zwar nicht eindeutig identifizieren, doch scheint es sich einerseits um Engel, andererseits ausschließlich um bärtige Figuren, »höchst wahrscheinlich um die thematisch zugehörigen Apostel und diesen beigesellte Propheten« gehandelt zu haben (Bräutigam 1965, S. 184).

57 Vgl. CV France IX,1, 1986, S. 482–493, Fig. 430.

58 Hierzu Božena Keberle, Die Glasmalereien in den Langhausfenstern der Florentiuskirche zu Niederhaslach, Phil. Diss. Basel 1964 (Ms.), S. 269–289, publiziert in: Société d'Histoire et d'Archéologie de Molsheim et Environs 1971, S. 15–36, hier S. 23f.; zuletzt Michael Burger, Die Langhausfenster der Stiftskirche St. Florentius zu Niederhaslach. Zu Form, Inhalt und Funktion eines umfangreichen Bildzyklus der elsässischen Glasmalerei des 14. Jahrhunderts, Magisterarbeit Freiburg i. Br. 2007 (Ms.), S. 29f., 62–69.

Steinlinger (Beischilde Nützel und Sachs) und Nützel (Beischild von Kühdorf) zu erschließen: Die Wappen gehören aufgrund ihrer Rahmung und Hintergrundfarbigkeit sicher zu einer Fensterstiftung und sind in der Hs. Merkel 210 auch in direkter Abfolge überliefert. Vermutlich handelte es sich um eine Gemeinschaftsstiftung mehrerer miteinander verschwägerter Familien, wobei die genealogischen Anhaltspunkte für die betroffenen Glieder der Familien Sachs, Steinlinger und Nützel einige chronologische Probleme aufwerfen: So bezieht sich die zentrale Scheibe auf Raimund Sachs, dessen Lebensdaten nicht ermittelt werden konnten. Durch das Wappen Steinlinger ist Peter Steinlinger vertreten, der – nach Aussage der Todesdaten von Vater und Sohn – in die zweite Hälfte des 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts gesetzt werden muss. Demgegenüber tritt uns mit dem Wappen der Nützel und Beischild von Kühdorf der Stammvater der Familie, Werner Nützel, entgegen, der bereits 1292/94 verstorben war (vgl. Kat. S. 418f.).

Komposition, Farbigkeit, Ornament: Vorausgesetzt, alle Scheiben mit Langpassrahmung einschließlich des thronenden Kaisers und der monumentalen Komposition der Strahlenkranzmadonna stammen aus ein und demselben Fenster in der Chorachse, dann hätten wir es mit einer Kombination gleich mehrerer verschiedener Kompositionsprinzipien mittelalterlicher Glasmalerei in einem Fenster zu tun gehabt: Medaillons in Form von veritablen Langpässen vor durchlaufendem Teppichgrund besaßen ihre hohe Zeit in der Glasmalerei des 13. und frühen 14. Jahrhunderts und erscheinen uns gegen 1360 – insbesondere in Verbindung mit Standfiguren – bereits als reichlich rückwärtsgewandtes Element[60]. Während die Medaillonrahmung im Bereich szenischer Darstellungen im Verlauf des 14. Jahrhunderts in Gebrauch blieb, hatte sich bei Einzelfiguren wie dem thronenden Kaiser oder den stehenden Heiligen spätestens seit Anfang des 14. Jahrhunderts in aller Regel die architektonische Rahmung oder Bekrönung durchgesetzt. Insofern wird man im Nebeneinander szenischer Kompositionen – der über drei Felder einer Zeile hinweg ausgedehnten Anbetung der Könige und weiterer Darstellungen des Marienlebens – sowie einzelner Heiliger – Paulus, Jakobus, Christophorus, Palmatius u.a. – im selben Fenster die Ursache dafür vermuten dürfen, dass man sich dem Zwang einer einheitlichen Lösung zugunsten von Langpässen unterworfen hatte. Über die einstige Gestaltung der überdimensionalen Strahlenkranzmadonna lässt sich keine verbindliche Aussage mehr treffen, doch ist aufgrund der Bildüberlieferung anzunehmen, dass deren Bild ohne seitliche Rahmung in der Breite den gesamten Fensterspiegel in Anspruch genommen hatte (vgl. Fig. 331). Über allem aber thronte die Gestalt Christi bzw. Gottvaters, umgeben von den Sieben Gaben des Heiligen Geistes, die sich hier in Form einer überaus reizvollen ornamentalen Verbindung von hin und her, auf und ab schwebenden großen Tauben in einer mehrfach verzweigten, verschlungenen Ranke mit beigefügten Inschriftbändern über wenigstens fünf Felder ausgedehnt hatten (vgl. Fig. 323, 327). Entsprechende Vorbilder könnten den Glasmalern in Form von Buchillustrationen (der Wurzel Jesse?) bekannt gewesen sein[61], doch kaum zufällig ist auch die Nähe zur Malerei des Weinstocks mit Vögeln auf der Rückseite der Mitteltafel eines etwa zeitgleich um 1360 entstandenen Martha-Altars aus der Werkstatt der Nürnberger Klaren-Altäre[62].

Form, Farbigkeit und Ornament der Langpassrahmen und des Teppichgrundes scheinen zunächst in allen sechs erhaltenen Feldern nahezu identisch zu sein, doch bei näherer Betrachtung zeigen sich signifikante Unterschiede in sämtlichen Bereichen, die einen subtilen Farb- und Dekorwechsel zwischen Seitenbahnen und Mittelbahn der ursprünglichen Fensterkomposition offenbaren (Fig. 328–330): im ehemals vorgesehenen Farbwechsel rot-blau-rot der Gründe innerhalb der Langpässe (rot offenkundig für die Fensterbahnen a und c, blau für die Mittelbahn b), durch zwei Varianten von Teppichgrund dahinter und schließlich durch die reicher gestalteten Langpässe der Mittelbahn (die hochrechteckige Grundform der seitlichen Langpässe besitzt rechts und links drei aufeinander folgende halbkreisförmige Ausbuchtungen sowie oben und unten eine herausragende Spitze). Der Rahmen selbst ist stets mit einer gleichmäßig dichten Folge von ausradierten weißen Kreuzblättern verziert. In den ehemals in den Seitenlanzetten a und c platzierten Feldern wird dieser außen von einer breiteren gelben Borte begleitet, die ihrerseits alternierend mit großen Kreuzblättern und Perlbesatz bezeichnet und in regelmäßigen Abständen (sichtbar nur in allen vier Ecken) mit

59 Essenwein ²1898, S. 9, MM 28 (Inschriftrest *PERThOT* der in Hs. Merkel 210 noch komplett überlieferten Scheibe); vgl. Frenzel 1962, S. 5. Zur Verbindung Holzschuher/Pömer s. Biedermann 1748, Tab. 169.A und 571.

60 Vgl. Eva Frodl-Kraft, Die »Figur im Langpaß« in der österreichischen Glasmalerei und die Naumburger Westchor-Verglasung, in: Kunst des Mittelalters in Sachsen (FS Wolf Schubert), Weimar 1967, S. 309–314.

61 Eine beliebige Auswahl mit durchaus vergleichbaren eingerollten Ranken und den Tauben der sieben Geistesgaben findet sich zusammengetragen bei Ligtenberg 1929, hier vorzugsweise Abb. 13 (Evangeliar, Trier, Domschatz, Ende 12. Jh.) und Abb. 36 (BSB, Clm. 17404, fol. 1r, Konrad von Scheyern, kurz vor 1241).

62 Zimmermann 1930/31, Taf. 43; Strieder 1993, Abb. S. 23.



Fig. 343. Ausschnitt aus dem Thron-Salomonis-Fenster. Augsburg, Dom, Qhs. s XX, 5b. Augsburg, um 1340.



Fig. 344. Hl. Palmatius(?) aus dem Kaiserfenster der Frauenkirche. GNM, MM 26. Nürnberg(?), um 1360.

einer grünen Blütenrosette besetzt ist. Der durchlaufende Teppichgrund zeigt ein violettes Rautengitter mit Perlbanddekor, gefüllt mit blauen Vierblättern. Die gleichen Rautengitter, die auch an einzelnen Fenstern im Chor von St. Sebald dominant in Erscheinung treten (ähnlich Muster X,44), gehen möglicherweise direkt auf Vorbilder der Prager Hofkunst zurück (s. unten). Die ehemals in der mittleren Bahn b angeordneten Felder MM 25 und 26 des Germanischen Nationalmuseums unterscheiden sich von den anderen vier Feldern in nahezu allen Details: Die Langpassrahmung ist hier gelb und mit Perlbandornament verziert und überdies dadurch ausgezeichnet, dass ihr eine zweite Rahmung, bestehend aus dünnem weißen Astwerk mit kleinen Voluten nach Art von Krabben, eingeschrieben ist. Der verbleibende Hintergrund bis zur äußeren Passrahmung ist mit halben violetten Blütenrosetten ausgefüllt. Der Teppichgrund ist nun als durchlaufende rote Fläche mit großen weißen Vierblättern besetzt gestaltet, seitlich eingefasst von schmalen violetten Borten mit zierlichen vegetabilen Wellenranken und breiten weißen Randstreifen. Das filigrane Blattwerk der Wellenranke im Feld des Ritterheiligen kommt in gleicher Verwendung in den Medaillonrahmen des wenig früheren, um 1350 entstandenen Chorachsenfensters der Jakobskirche in Rothenburg o.d.T. vor, was auf gewisse Werkstatttraditionen hinweisen könnte[63]. Angesichts der feinsinnigen Verschränkung in Form und Farbigkeit ist an der Herkunft aller sechs Felder aus ein und demselben Fenster kaum zu zweifeln.

Definitiv aus einem Fenster stammen die drei Restscheiben der Passion Christi, die sich heute im Besitz des Germanischen Nationalmuseums befinden (MM 95–97). Alle drei besitzen denselben eigentümlichen Rahmen aus einem architektonischen Spitzbogentabernakel, dessen Bogenschluss von einer Blendarkatur hinterfangen wird, am unteren Rand jedoch in einen Nodus mündet und auf diese Weise medaillonartig mit der darunter befindlichen Rahmung verkettet wird. Streng genommen handelt es sich um eine Paraphrasierung der im früheren 14. Jahrhundert in Bibelfenstern des süddeutschen Raumes geläufigen Rahmung mit Passbogenmedaillons, wobei anstelle der zu kleinen Kreisen eingerollten Enden der Kielbogenrahmung (zur Aufnahme von Prophetenbüsten)[64] nun die architektonisierte Form der Blendarkatur getreten ist. Die Farbigkeit der Rahmenarchitektur wird in allen drei Scheiben wiederholt: Die weiße Kielbogenrahmung wird oben von einer rosafarbenen Arkatur überhöht, nach unten von einem gelben Maßwerkfries von aneinandergereihten Vierpasskreisen gehalten. Auch der rote Grund hinter den Szenen und der blaue Grund der Blendarkatur ist in allen Feldern der gleiche.

Technik, Stil, Datierung: Die rund zwei Jahrzehnte vor dem einsetzenden Boom der Nürnberger Glasmalerei in St. Sebald und St. Martha entstandenen neun erhaltenen Restscheiben von der Erstverglasung der Frauenkirche – mit die frühesten Zeugnisse der Gattung am Ort – stehen in Franken stilistisch ebenso

63 Vgl. CVMA Deutschland X,1, 2002, II, Abb. 327–349.

64 Wie beispielsweise in den Bibelfenstern in St. Wilhelm in Straßburg (um 1310), St. Martin in Colmar (um 1325, ehem. in der Dominikanerkirche) oder in der Franziskanerkirche und der Frauenkirche in Esslingen (1325 bzw. 1330/40).

65 Eichhorn 1955, S. 11, Abb. S. 14; Frenzel 1962, S. 9, Abb. 10f., deutet die Zusammenhänge als Indiz für »eine gemeinsame, in der schwäbischen Glasmalerei zu suchende Wurzel«.

66 Hier sind insbesondere die filigranen Blattranken zu nennen, die als seitliche Einfassungsstreifen der im GNM befindlichen Scheiben MM 25, 26 begegnen (CVMA Deutschland X,1, 2002, II, Abb. 329f.).

67 CVMA Deutschland XIII,1, 1987, II, Abb. 437–471.

68 Drexler 1988, Abb. 5–8.



Fig. 345. Apostel Paulus (Kopfdetail). Chor I, 5a. Nürnberg(?), um 1360.



Fig. 346. Prophet aus dem Thron-Salomonis-Fenster. Augsburg, Dom, Qhs. s XX, 5f (Kopfdetail). Augsburg, um 1340.

isoliert da wie die zeitgleiche, doch überwiegend ornamental verglaste Lorenzer Westrose und die zwei bis drei Jahrzehnte früher entstandene kleine Scheibe der Kreuzigung Christi mit zwei knienden Stifterinnen im Germanischen Nationalmuseum, die nach ungesicherten Angaben aus dem Grundherr'schen Haus zum Goldenen Schild stammen soll (s. S. 482). Im Gegensatz jedoch zu diesen vereinzelten Erzeugnissen »vorparlerischer« Glasmalerei in Nürnberg zeigen die Glasgemälde der Frauenkirche zumindest in einzelnen Figuren – der thronenden Maria und dem Hl. Christophorus – erste Ansätze zu einer blockhaften Verfestigung der Figur, wie dies auch für die zeitgleiche Bauplastik charakteristisch ist. Angesichts der lückenhaften Überlieferung der Nürnberger Malerei und Glasmalerei wirft die künstlerische Verortung der zur Weihe 1358 wohl fertiggestellten Verglasung mehr Fragen auf, als Antworten gegeben werden können. So weist die altertümliche Form der Langpassrahmung zurück auf ältere Farbverglasungen in Bayern und Österreich, ohne dass wir hier von direkten Zusammenhängen sprechen könnten.

Im ornamentalen Apparat der Rahmung, der Borten und im Teppichgrund sind indessen mehrfach Bezüge besonders zu einem regional benachbarten Werk festzustellen: So finden wir den Dekor der Langpassrahmung und die Schmuckborte mit gespitzten Vierblättern, Perlen und eingestreuten Blütenrosetten als äußere Einfassung der Langpässe in Chor I, 5a–c (ähnlich Muster X,41) neben den großen hinterlegten Blütenrosetten im Passrahmen der deponierten Scheiben MM 25 und 26 und den filigranen Blattranken der begleitenden Borte ebenda allesamt bereits um 1340 im Augsburger Thron-Salomonis-Fenster vorgebildet (Fig. 343f.). Entsprechendes gilt für den Teppichgrund mit aneinandergereihten großen runden Blütenrosetten und Vierblattkarozwickeln im Bild des thronenden Kaisers (Fig. 319). Auch die seltsam eingerollten Schnecken an der inneren »architektonisierten« Rahmung der Scheiben MM 25, 26 im Germanischen Nationalmuseum besitzen in den Wimpergkrabben der seitlichen Tabernakeltürme des Augsburger Fensters ihr passendes Pendant (Fig. 343f.). Der von Eichhorn eingeführte und in der Forschung wiederholte Vergleich des Pauluskopfes mit einem Propheten im Thron-Salomonis-Fenster des Augsburger Domes, der in die gleiche Richtung zielt, zeigt – trotz gewisser verwandter Züge in der Behandlung von Haaren und Ohren – allerdings auch bemerkenswerte Unterschiede zwischen der dynamisch bewegten, energischen Gestaltung in Augsburg und der zurückgenommenen Gestik und Physiognomik der Nürnberger Figur (Fig. 345f.)[65]. Dass dies nicht zuletzt der mangelhaften Erhaltung der Nürnberger Restscheiben anzulasten ist, vermag ein Blick auf den schlechter erhaltenen Augsburger Propheten in 6a zu verdeutlichen. In Anbetracht eines zeitlichen Abstands von rund zwei Jahrzehnten zwischen Nürnberg und Augsburg bleibt die Vielfalt vergleichbarer Motive im ornamentalen Bereich alles in allem aber doch sehr bemerkenswert, verglichen mit der geringeren Schnittmenge an Übereinstimmungen in den jüngeren, um 1350 entstandenen Werken in Rothenburg o.d.T. (Chor I)[66] bzw. in Regensburg, Dom (Lhs. s XIII)[67] und Minoritenkirche (ehem. Chor I)[68]. Zieht

man die oben (S. 396f.) angedeuteten Überlegungen zur mutmaßlichen Identität des leitenden Werkmeisters Heinrich Parler am Augsburger Dom *und* an der Nürnberger Frauenkirche mit in Betracht, dann allerdings wäre eine Rekrutierung der Glasmaler aus dem Kreis der für Augsburg (und möglicherweise auch Schwäbisch Gmünd?) tätigen Werkstatt über die Bauhüttenkontakte durchaus plausibel.

Während demnach für die sechs erhaltenen Langpassscheiben der Erstverglasung bevorzugt lokale Kräfte ins Blickfeld geraten, die möglicherweise erst für die anstehenden Arbeiten in der Frauenkirche aus dem benachbarten Schwaben hinzugezogen worden waren, ist die Verbindung des von Karl IV. gestifteten Kaiserfensters mit einer Prager Werkstatt bislang nie gänzlich ausgeschlossen worden. Da in Böhmen selbst jedoch keine vergleichbaren Zeugnisse aus dieser Zeit erhalten geblieben sind, bleibt diese Möglichkeit mehr als hypothetisch. Bemerkenswert ist allenfalls der eigentümlich rautenförmig vergitterte grün-violette Grund hinter dem thronenden Kaiser (so wie er im Aquarell des 19. Jahrhunderts überliefert ist), der in dieser Form in den genannten süddeutschen Vergleichsbeispielen nicht vorkommt, jedoch zur gleichen Zeit, um 1360, in den Wandmalereien auf Burg Karlstein – besonders in der Apokalypse der Marienkirche – begegnet[69], späterhin aber ebenso zum Formenvokabular der Nürnberger Glasmalerei in St. Sebald gehört und dort an verschiedenen Patrizierstiftungen der ersten Chorverglasung, so an den Fenstern der Behaim und Grabner-Paumgartner-Pirckheimer wiederzufinden ist (vgl. Fig. 107, 128). Die kompakte Figur Karls IV. mag indessen noch in der Nachzeichnung des 19. Jahrhunderts den Sitzfiguren eines zuletzt um 1355–1365 datierten Studienblattes in der Graphischen Sammlung in Erlangen gegenübergestellt werden (vgl. Fig. 12). Das Blatt mit der späteren Aufschrift *Juncker von Brag gemacht* stammt zusammen mit zwei weiteren in Erlangen und Dessau mit großer Wahrscheinlichkeit aus der Sammlung des Pirckheimer-Enkels Willibald Imhoff und damit wohl auch aus altem Nürnberger Werkstatt-Fundus[70]. Inwieweit die zuletzt getroffene Zuordnung der Blätter als »Fragmente eines Musterbuchs von Buchmalern« überzeugt, sei angesichts der unmittelbarsten Stilparallelen in den Gewölbemalereien der Heilig-Kreuz-Kapelle dahingestellt. Dass der Zeichner die Prager Malerei am Hof Karls IV. jedenfalls aus eigener Anschauung kannte, beweist nicht zuletzt die rechte Figur, eine Kopie des Noah aus den Wandgemälden des Luxemburger Stammbaums von 1356/57 [71]. Wenn die sechs Langpassscheiben der Erstverglasung ehemals mit dem Kaiserbildnis zusammen in ein und dasselbe Fenster Karls IV. gehörten, dann wird man sich allerdings für eine der beiden Möglichkeiten entscheiden müssen, es sei denn, wir nehmen an, dass Kräfte aus verschiedenen Regionen in Nürnberg zusammentrafen, um gemeinsam an der Ausstattung der Frauenkirche mitzuwirken.

Im Fall der drei Passionsscheiben sind die Anhaltspunkte für eine genauere künstlerische Verortung noch spärlicher. Angesichts der nahezu vollständig abgewitterten Schwarzlotzeichnung verwundert es nicht einmal, dass die Scheiben im Sammlungskatalog des Germanischen Nationalmuseums um mehr als ein Jahrhundert zu spät, »um 1470/80«, eingeordnet wurden[72]. Obwohl Essenwein bemerkt, dass die Einfachheit der Behandlung an eine »weit ältere Zeit« erinnere, lässt er sich durch die Spuren erhaltener Zeichnung und die vermeintliche »Verwandtschaft mit verschiedenen Holzschnitten« zu der Annahme einer derart verspäteten Entstehung verleiten. Dem ist bei genauer Betrachtung sämtlicher Stilelemente und Motive der Scheiben entschieden zu widersprechen. Kein Zweifel, dass Komposition, Auffassung der Figuren und Typenschatz ohne Einschränkung der Mitte des 14. Jahrhunderts angehören und somit in die Zeit der Chorweihe 1358 verweisen. Dies ist noch am eindringlichsten an den Figuren und Köpfen der Geißelungsszene und beim Christus der Höllenfahrt festzumachen, die in etwas ausgeschriebenen Formeln noch dem Stilbild der ersten Jahrhunderthälfte verpflichtet sind.

Nürnberg(?), um 1360.

69 Instruktive Farbabbildungen bei Jaromír Homolka, The Pictorial Decoration of the Palace and Lesser Tower of Karlštejn Castle, in: Kat. Ausst. Karlstein 1998, S. 45–93, hier S. 66, 74, 81 und 85.

70 Bock 1929, S. 1f., Nr. 1 und 2: »Böhmisch 2. H. 14. Jh.«; Dieter Kuhrmann, in: Kat. Ausst. München 1974, S. 10–12, Nr. 1 und 2: »Böhmisch um 1370/80«; ders., in: Kat. Ausst. Köln 1978, III, S. 143f. Ein zugehöriges Blatt in Dessau mit der Darstellung eines jugendlichen Heiligen trägt die gleiche Inschrift; Max J. Friedländer (Hg.), Handzeichnungen deutscher Meister in der Herzoglich Anhaltischen Behörden-Bibliothek zu Dessau, Stuttgart 1914, Nr. 1. – Die Herkunft der Musterbuchblätter aus einem Klebeband im Besitz Willibald Imhoffs (1519–1580) erstmals bei J. Seeberg, Die beiden Juncker von Prag. Dombaumeister um 1400. Eine kunsthistorische Darstellung, in: Archiv für die zeichnenden Künste 15, hrsg. von Robert Naumann, Leipzig 1869, S. 160–223, hier S. 221f. In dessen Sammlungsinventaren von 1573/74 bzw. 1580 findet sich die übereinstimmende Notiz: *Item Ein Buch Inn Leder eingebunden, darein gelegt Allerley von der Hand gerissene Alte stückh, darinnen vil von den Junckern (Junckherrn) von Prag*; Joseph Neuwirth, Die Junker von Prag (Studien zur Geschichte der Gothik in Böhmen III), Prag 1894, S. 55–62; s. zuletzt Jiří Fajt / Robert Suckale, in: Kat. Ausst. Prag 2006, S. 119f., Nr. 28a, b, mit Lokalisierung in den Umkreis Meister Theoderichs und Datierung um 1355–65.

71 Dieser Sachverhalt wurde, soviel ich sehe, zuerst von Bock 1929, S. 2, konstatiert; vgl. Homolka 1998 (wie Anm. 69), S. 52, Abb. 20.

72 Essenwein ²1898, S. 15.

Vorbemerkung zum Katalog: Nachstehend werden zunächst die in situ befindlichen Glasgemälde behandelt, anschließend die im Germanischen Nationalmuseum aufbewahrten Scheiben und zum Schluss die nur in den Aquarellen des 18. und 19. Jahrhunderts überlieferten Glasgemälde nochmals aufgelistet.

CHORFENSTER I

Fig. 328, 330, 347, Abb. 220–223

Lichtes Gesamtmaß: H. ca. 10 m, B. ca. 1,40 m.
Dreibahniges Fenster mit zehn Zeilen, Kopfscheiben und Maßwerkcouronnement aus drei einem großen Kreis eingeschriebenen gestapelten Dreipässen im Zentrum und zwei flankierenden Dreipässen in Bogendreiecken. Die heutige willkürliche Verteilung der Scheiben in den Zeilen 1–7a–c/8b geht auf die Neuordnung nach der letzten Restaurierung 1983–86 zurück.

5a HL. PAULUS

Fig. 328, 345, 347, Abb. 221

H. 84 cm, B. 37,5 (40,6 mit linkem Rand) cm.
Erhaltung: In den unteren zwei Dritteln der Figur (Mantel) und im Hintergrund im 19. Jh. vollständig renoviert; vereinzelt finden sich frühere Reparaturen mit altem Farbglas im Grund des Medaillons. Die originalen Gläser sind innen- und außenseitig stark verwittert; Bemalung extrem reduziert: Reste der Konturen; Halbton total verloren. Der größte Teil des Langpassrahmens ist nachkonturiert und nochmals gebrannt (aufgekochte Kontur). Im Zuge der Restaurierung wurden Vorder- und Rückseite mit einem flächigen Epoxydharzüberzug gesichert, der noch in relativ geschlossenem Zustand besteht (vermutlich eine stark verdünnte, daher bislang nicht vergilbte Araldítlösung). Bleinetz von Frenzel komplett erneuert.
Ikonographie, Komposition: Paulus erscheint als Standfigur mit erhobenem Schwert, dem auf sein Martyrium der Enthauptung verweisenden persönlichen Attribut, nach rechts gewendet in einer Langpassrahmung vor Teppichgrund.
Farbigkeit: Paulus trägt einen grünen Mantel über gelber Tunika; blassbraunes Inkarnat; Schwertgriff gelb mit weißer Klinge.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg (?), um 1360.
Foto Werkstatt G. Frenzel 1986

5b MUTTERGOTTES MIT KIND

Fig. 347, Abb. 222

H. 82 (85) cm, B. 38,7–39 cm.
Erhaltung: Rahmen, Teppichgrund und die untere Hälfte der Marienfigur wurden im 19. Jh. komplett erneuert. Der originale Glasbestand zeigt rückseitig geschlossene Flächenkorrosion. Die Malerei ist weitgehend verloren; die wenigen Reste wurden flächig gesichert (Maßnahmen wie 5a). Der gesamte Langpassrahmen wurde vorderseitig übermalt und neu gebrannt, zudem trocken doubliert. Doublierungen jüngerer Zeit in mehr als 50% der originalen Gläser. Bleinetz erneuert.
Ikonographie, Komposition: Die nach links gewandte Sitzfigur der Gottesmutter ist Teil einer Anbetung der Könige, von der sich eine weitere Scheibe mit dem knienden König im Germanischen Nationalmuseum (MM 25) erhalten hat. Die energische Bewegung des Jesusknaben, der vom Schoß der Mutter fortstrebt und sich mit Neugier den mitgebrachten Geschenken zuwendet, ist auf den gefüllten Goldpokal in den erhobenen Händen des Königs hin gerichtet (Fig. 329).
Farbigkeit: Maria mit weißem Schleier, gelber Krone, purpurviolettem Kleid, blauem Mantel und roten Schuhen; Jesus in grünem Hemd. Inkarnate weiß, Nimben und Thron gelb.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg (?), um 1360.
Foto Werkstatt G. Frenzel 1986

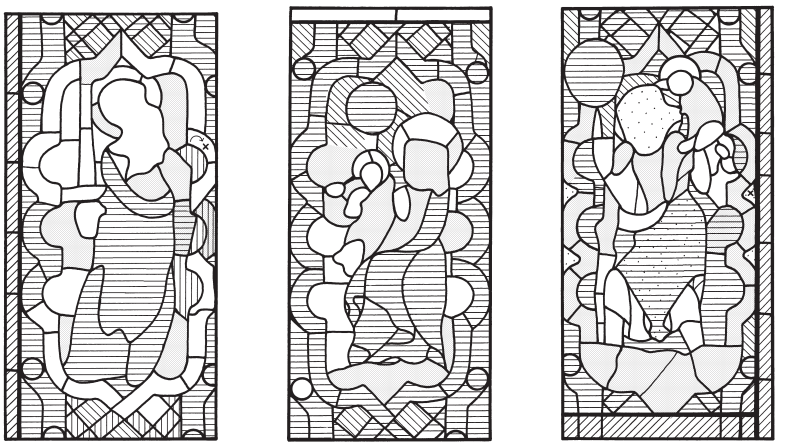


Fig. 347. ES Chor I, 5a–c. M 1:15

5c HL. CHRISTOPHORUS

Fig. 330, 347, Abb. 223

H. 79,7 (85) cm, B. 38 (40,5) cm.
Erhaltung: Im Randbereich überwiegend erneuert. Rote Farbgläser sind aufgrund ihrer starken Verwitterung offenbar systematisch ausgewechselt worden. Sämtliche Gläser des Langpassrahmens einschließlich des mit Fischen bevölkerten Wasserspiegels sind rückseitig trocken doubliert und auf der Innenseite teilweise nachkonturiert; Kaltretuschen vielfach wieder abgerieben (Restaurierungsmaßnahmen 1983–1986 wie 5a). Bleinetz erneuert.
Ikonographie, Komposition: Die nach links durch den Fluss schreitende Figur des Christophorus (= Christusträger) mit der kleinen Gestalt des Christuskindes auf der linken Schulter muss sich ehemals in einer rechten Seitenlanzette des Fensters befunden haben. Der ergrünte Stamm verweist auf die um 1200 entstandene Legende, der zufolge der Stab des Heiligen, nachdem er Christus durch den Fluss getragen hatte, auf dessen Geheiß eingepflanzt wurde und über Nacht austrieb und Früchte trug.
Farbigkeit: Christophorus trägt einen gelben Rock und darüber einen wässrig hellblauen Umhang mit braunem Futter, das Christkind einen grünen Mantel; blassbraunes Inkarnat; Nimben gelb bzw. blau; Stamm gelb mit grüner Blattkrone. Wasserzone weiß.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg (?), um 1360.
Foto Werkstatt G. Frenzel 1986

ANHANG I: ABGEWANDERTE GLASMALEREIEN

NÜRNBERG · GERMANISCHES NATIONALMUSEUM

Fig. 329, 338–340, 344, 348–355, Abb. 272–280

Reste des Kaiserfensters (Nr. 1–3)

1. KNIENDER KÖNIG DER ANBETUNG

Fig. 329, 348, Abb. 272

H. 86,8 cm, B. 39,2 cm.
Inv. Nr. MM 25.
Erhaltung: In Langpassrahmen und Grund vergleichsweise wenig ergänzt; in der Figur ist lediglich der Verlust des originalen Kopfes zu verzeichnen (mutmaßlich wurde hier auch nur das alte Glas vollständig neu übermalt). Bemalung ansonsten weitgehend verloren. Bleinetz erneuert.
Ikonographie, Komposition: Die abendländische Bildtradition zur Epiphanie, insbesondere in Glasmalerei und Skulptur, kennt ungezählte Beispiele für eine mehrteilige – d.h. auf mehrere Felder oder Pfeiler verteilte – fortlaufende Anordnung der Figuren, wobei dem knienden ältesten König zumeist die zentrale Stelle der Gesamtkomposition zwischen der thronenden Gottesmutter auf der einen (hier rechten Seite; vgl. 5b) und den beiden nachfolgenden stehenden Königen auf der anderen Seite eingeräumt wird. Für die ehemals auf drei Scheiben ausgedehnte Szene in der Frauenkirche wird man demzufolge ein verlorenes Feld mit der Darstellung der beiden jüngeren Könige links außen rekonstruieren müssen.
Farbigkeit: Der König trägt unter dem purpurvioletten Mantel ein gelbes Gewand und grüne Schuhe; die rote Krone hat er auf dem vorgestellten Knie abgelegt. Inkarnate und Pokal blassbraun; Nimbus gelb.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg(?), um 1360.

Foto GNM MM 25

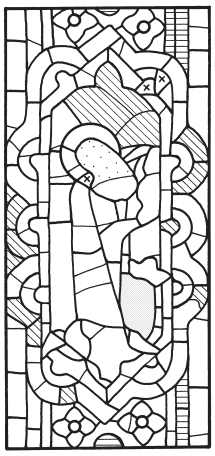


Fig. 348.
ES GNM Nr. 1.
M 1:15

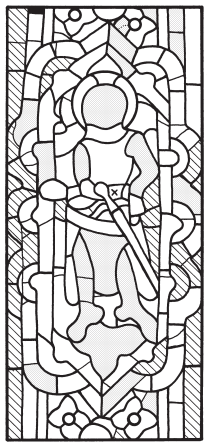


Fig. 349.
ES GNM Nr. 2.
M 1:15

2. HL. RITTER (PALMATIUS?)

Fig. 344, 349, Abb. 274

H. 85,4 cm, B. 37,9 cm.
Inv. Nr. MM 26.
Erhaltung: Die Randstreifen, Teile des Langpasses und minimale Ergänzungen in der Figur wurden von Frenzel in der für ihn typischen Manier der 1950er und 60er Jahre mit stark strukturierten Echtantikgläsern neutral, doch farblich oft zu grell erneuert. Trotz vielfach abgegangener Konturzeichnung ist die Komposition noch vergleichsweise gut ablesbar. Dies ist auch ein Resultat der entfernten Sprungbleie; gesprungene Gläser rückseitig mit Araldit flächig doubliert. Bleinetz von Frenzel erneuert.
Ikonographie, Komposition: Die Frage der Identität des Ritterheiligen wird seit einigen Jahren mit Verweis auf die Attribute Lanze mit Fahne und Schwert zugunsten des Hl. Palmatius entschieden, der im Jahr 287 in Trier auf Befehl Maximinians durch den Statthalter Rictiovarus das Martyrium erlitten haben soll. Dem entspricht nicht nur die verwandte Darstellung des Heiligen von Tomaso da Modena auf Burg Karlstein, sondern auch der Umstand, dass Palmatius-Reliquien von Kaiser Karl IV. 1354 in Trier erworben worden waren (vgl. oben S. 405, Anm. 33).
Die frontale Stellung der Figur weist im Verein mit Rahmung und Ornamentik – wie beim knienden König der Anbetung – auf eine ehemalige Position in der Mittelbahn eines dreibahnigen Fensters.
Farbigkeit: Der Ritterheilige trägt einen goldgelben Harnisch unter dem rötlich braunen Waffenrock mit gelb gemustertem Kragensaum; Schwert, Gürtel, Nimbus und Lanze weiß; Fahne rot; Inkarnate blassbraun; grüne Standfläche.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg(?), um 1360.

Foto GNM MM 26

3. HL. JAKOBUS DER ÄLTERE

Fig. 350, Abb. 273

H. 82,5 cm, B. 38 cm.
Inv. Nr. MM 934.
2006 aus Münchner Privatbesitz (Carolus Hermann) angekauft.

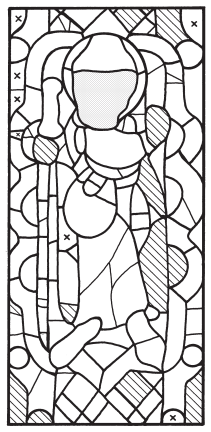


Fig. 350.
ES GNM Nr. 3.
M 1:15

Erhaltung: In den Ecken oben und unten rechts und links Flickstücke einer Verglasung der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Im Übrigen vereinzelte Ergänzungen neueren Datums, vermutlich um 1900 oder später. Die Bemalung hat stark gelitten. Bleinetz erneuert.
Ikonographie, Komposition: Der Heilige ist als Schutzpatron der Pilger und Wallfahrer in Pilgertracht mit Mantel, Stab, Tasche und Hut dargestellt. Tasche, Hut und Kragen zieren Muscheln, die in Santiago de Compostela als Pilgerandenken verkauft wurden und den Santiago-Pilger kennzeichneten.

Farbigkeit: Jakobus trägt ein gelb gegürtetes, blaues knöchellanges Gewand mit weißem Schulterkragen, einen weißen Pilgerhut und gelb-schwarz gemusterte Schuhe. Inkarnate braun; Pilgerstab und Nimbus gelb; Pilgertasche weiß.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg(?), um 1360.
Foto GNM MM 934

Reste eines Passionsfensters (Nr. 4–6)

Das bereits wiederholt herangezogene, überaus aufschlussreiche Studienblatt Georg Christoph Wilders im Germanischen Nationalmuseum mit der Bestandsaufnahme mehrerer Fenster des Michaelschores der Frauenkirche in ihrem Zustand um 1845 zeigt in loser Verteilung drei Szenen eines Passionszyklus, die zweifelsfrei mit den heute im Germanischen Nationalmuseum aufbewahrten Scheiben MM 95–97 identifiziert werden können (Fig. 323); vgl. oben S. 409.

4. GEISSELUNG CHRISTI Fig. 338, 351, Abb. 275
H. 82 cm, B. 42,5 cm.
Inv. Nr. MM 95.
Erhaltung: Im Randbereich von Frenzel in jüngerer Zeit weitgehend erneuert; vereinzelte Reparaturen des 19. Jh. betreffen den Kopf des linken Schergen und einen Teil des linken Arms von Christus; daneben haben sich einige Flickstücke mit alten Scherben erhalten. Bemalung überwiegend verloren. Die gesprungenen und früher durch Notbleie gesicherten Gläser wurden im Zuge der letzten Restaurierung großflächig mit Araldit rückseitig doubliert. Bleinetz Frenzel.

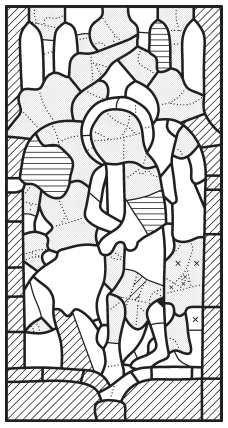


Fig. 351.
ES GNM Nr. 4.
M 1:15

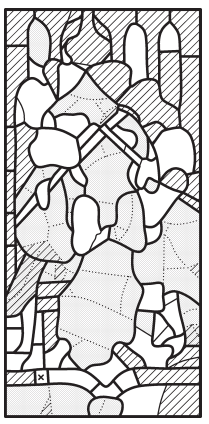


Fig. 352.
ES GNM Nr. 5.
M 1:15

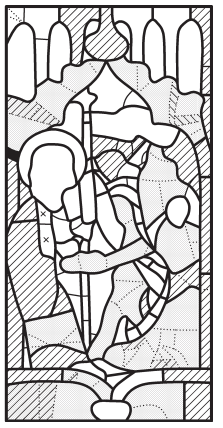


Fig. 353.
ES GNM Nr. 6.
M 1:15

Ikonographie, Komposition: Nach den Evangelien des Matthäus und Markus folgt die Geißelung unmittelbar auf die Handwaschung durch Pilatus, womit dieser zugleich die Verurteilung zum Kreuzestod besiegelte (Mt 27,26; Mc 15,15; vgl. auch Io 19,1). Wie in den Bildkünsten bis zum 15. Jh. üblich, erscheint Christus im Zentrum der Komposition gebunden hinter der Geißelsäule, flankiert von zwei in dramatischer Aktion die Geißelruten schwingenden Schergen. Die Haltung des linken Schergen und dessen charakterisierend aufgewölbte Schweinenase sind bereits um 1300 in der Geißelungsszene im Achsenfenster von St. Dionys in Esslingen vorgebildet[73].
Farbigkeit: Szene vor rotem Grund; Christus in fleischfarbenem Inkarnat mit gelbem Nimbus und weißem Lendentuch; Geißelsäule grün. Schergen: links mit gelbem Rock und blauen Strümpfen, weißer Geißel und braunem Inkarnat; rechts mit blauem Rock und gelben Strümpfen, smaragdgrüner Geißelrute und weißem Inkarnat. Kielbogen weiß (partiell vergilbte Doublierungen), dahinter rosaviolette Arkatur vor blauem Grund. Sockelstreifen neutral gelb ergänzt.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg(?), um 1360.
Foto GNM MM 95

5. DORNENKRÖNUNG CHRISTI Fig. 339, 352, Abb. 276
H. 80,5 cm, B. 38,5 cm.
Inv. Nr. MM 96.
Erhaltung: Allein die figürlichen Teile im Kern der Szene enthalten noch weitgehend altes Glas. Rahmung und Randbereiche wurden im Zuge der letzten Restaurierung in der Werkstatt Frenzel großzügig erneuert; seinerzeit wurden auch zahlreiche Sprungbleie entfernt und die betroffenen Gläser rückseitig doubliert. Bemalung vielfach verloren; Spuren der ursprünglichen Konturzeichnung in Köpfen und Gewändern, sowie am besten bewahrt in den Maßwerkfriesen der Sockelzone. Bleinetz Frenzel.
Ikonographie, Komposition: Dornenkrönung und Verspottung Christi durch die römischen Soldaten folgen im Verlauf der Leidensgeschichte unmittelbar auf die Geißelung. Die Soldaten führten Christus in das Innere des Prätoriums, kleideten ihn in einen purpurroten Mantel, drückten ihm einen aus Dornen geflochtenen Kranz aufs Haupt, verhöhnten und bespuckten ihn (Mt 27,27–30; Mc 15,16–19; Io 19,2–3). Die vorliegende Fassung konzentriert sich auf die im 14. Jh. verbreitete klassische Dreiergruppe der Dornenkrönung und zeigt Christus sitzend zwischen zwei Schergen, die ihm mit Hilfe zweier Stangen die aus Dornen geflochtene Krone auf das Haupt pressen. Wieder begegnet links der Soldat mit der Schweinenase (wie zuvor in der Geißelung). Der Mantel Christi ist in Abweichung vom Bibeltext dunkelgrün gefärbt.
Farbigkeit: Christus thront auf einem gelben Stein mit weißer Deckplatte; Nimbus gelb, blassbraunes Inkarnat. Die grüne Dornenkrone wird ihm mit Hilfe zweier weißer Stangen auf das Haupt gepresst. Schergen: links mit purpurviolettem Rock und blauen Strümpfen; rechts mit bernsteingelbem Rock und violetten Strümpfen; Inkarnate blassbraun. Rahmung und Hintergründe wie in der Geißelung (Nr. 4).
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg(?), um 1360.
Foto GNM MM 96

73 CVMA Deutschland I,1, 1958, Abb. 26.

6. HÖLLENFAHRT CHRISTI Fig. 340, 353, Abb. 277
H. 82 cm, B. 40,5 cm.
Inv. Nr. MM 97.
Erhaltung: Die vormals durch unzugehörige Flickstücke verunklärte Komposition wurde insbesondere im Randbereich von Frenzel großzügig erneuert und doubliert. Die durchgehend massiv geschädigte Bemalung ist ausnahmsweise im Kopf Christi einmal nahezu ohne Verlust bewahrt. Bleinetz im Zuge der Doublierungen erneuert.
Ikonographie, Komposition: Das in der Bibel nur angedeutete Ereignis vom Abstieg Christi in das Reich der Toten, die Zerschlagung der Pforten der Vorhölle und die Befreiung der Gerechten, einschließlich des ersten Elternpaares Adam und Eva, basiert auf apokryphen Quellen, besonders dem Nikodemus-Evangelium des 4. Jh. und der späteren Redaktion in der *Legenda aurea*[74]. Unsere Darstellung aus dem Chor der Frauenkirche konzentriert sich auf drei Hauptmotive, die in kaum einem der zahlreichen spätmittelalterlichen Bildbeispiele fehlen: die Gestalt Christi, die von links mit der Siegesfahne bewehrt hinzutritt, um dem ersten Menschenpaar, hier allein in Gestalt der Eva, die Hand der Befreiung zu reichen, und der aufgerissene, Feuer speiende Höllenrachen, der den Eingang in das von Satan beherrschte Reich symbolisiert.
Farbigkeit: Christus trägt eine blaue Tunika unter dem weißen Mantel (letzterer eine neutrale Ergänzung), den weißen Kreuzstab mit gelbem Kreuz und grüner Siegesfahne in der Hand; Inkarnate hellbraun, Nimbus gelb. Gelber Höllenrachen mit weißem Auge und weißen Zähnen, dazwischen rote Flammen, die den fleischfarbenen Leib Evas umzüngeln. Rahmung und Hintergründe wie in der Geißelung (Nr. 4).
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg(?), um 1360.
Foto GNM MM 97

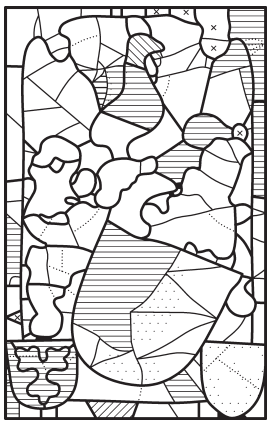


Fig. 354.
ES GNM Nr. 7.
M 1:15

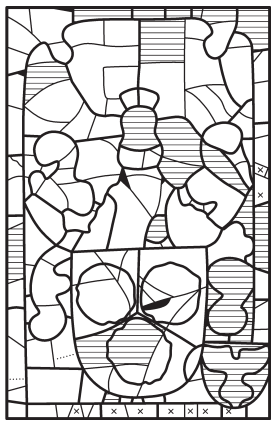


Fig. 355.
ES GNM Nr. 8.
M 1:15

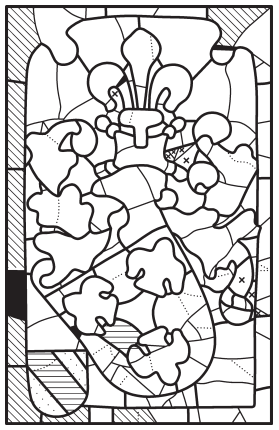


Fig. 356.
ES GNM Nr. 9.
M 1:15

Wappenscheiben (Nr. 7–9)

7. WAPPEN STEINLINGER MIT BEISCHILDEN NÜTZEL UND SACHS Fig. 354, Abb. 278
H. 81,5 cm, B. 51,5 cm.
Inv. Nr. MM 78; Hs. Merkel 210, S. 39.
Erhaltung: Ergänzungen zumeist des 19. Jh. betreffen das Hauptwappen samt Helmzier, den Beischild Nützel, vereinzelte Stücke der Helmdecken und des Rankengrundes sowie einen Teil der architektonischen Rahmung. Die Bemalung ist stark gemindert, in den Wappen deckend nachkonturiert. Bleinetz alt.
Ikonographie, Komposition: Wappen des ratsfähigen Nürnberger Geschlechts der Steinlinger: in Gold ein schreitender schwarzer Hahn; Helmzier: über dem grauen Stechhelm mit gelben Decken wiederholt sich das Wappentier (farblich falsch ergänzt). Heraldisch rechts der Beischild Nützel: in Rot ein gestürztes silbernes Dreieck, an den Spitzen halbe silberne Lilien; heraldisch links der Beischild Sachs: in Schwarz drei (2, 1) silberne Rosen. Das Wappen bezieht sich auf Peter Steinlinger, der in erster Ehe mit einer geborenen Sachs und in zweiter Ehe mit einer Nützel verheiratet war[75].
Ornament: In Grund und Wappen ausradierte Rankengründe.
Farbigkeit: Wappen s. Ikonographie. Architekturrahmung in hellem Rosabraun; hellblauer Rankengrund.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, um 1400.
Foto GNM MM 78

8. WAPPEN SACHS MIT BEISCHILD NÜTZEL Fig. 355, Abb. 279
H. 81,5 cm, B. 52 cm.
Inv. Nr. MM 79; Hs. Merkel 210, S. 40.
Erhaltung: Ergänzungen des 19. Jh. in Wappen, Helmzier, Rahmung und Hintergrund; am unteren Rand mit alten Flickstücken ergänzt. Bemalung überwiegend stark reduziert. Bleinetz weitgehend alt, im Umfeld ergänzter Scherben partiell erneuert.
Ikonographie, Komposition: Wappen des ratsfähigen Nürnberger Geschlechts der Sachs: in Schwarz drei (2, 1) silberne Rosen; Helmzier: über dem grauem Stechhelm mit silbernen Decken eine gekrönte goldene Frauenbüste, beidseits flankiert von einem schwarzen Adlerflug. Beischild Nützel (wie Nr. 7)[76]. Das Wappen bezieht sich auf Raimund Sachs, der eine geborene Nützel zur Frau hatte[77].
Ornament: In Grund und Wappen ausradierte Rankengründe.
Farbigkeit: Wappen s. Ikonographie. Architekturrahmung bernsteingelb; blauer Rankengrund.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, um 1400.
Foto GNM MM 79

74 Schneemelcher [6]1990, S. 414–418; vgl. Benz [9]1979, S. 280–284.
75 Vgl. Essenwein [2]1898, S. 12, mit Hinweis auf die Genealogie Nürnberger Geschlechter (GNM, Hs. Nr. 1837, Bd. V, S. 886). Peter Steinlingers Lebensdaten ließen sich nicht ermitteln; sein Vater starb 1373, sein Sohn gleichen Namens 1449.
76 Hs. Merkel 210, S. 40, zeigt hier den quadrierten Beischild des erst 1549/50 vermehrten Wappens Nützel: in 1 und 4: in Silber ein schwar-

9. WAPPEN NÜTZEL MIT BEISCHILD VON KÜHDORF Fig. 356, Abb. 280
H. 82,5 cm, B. 52,5 cm.
Inv. Nr. MM 80; Hs. Merkel 210, S. 41.
Erhaltung: Abgesehen von größeren Ergänzungen im Rahmen (besonders links) und im Beischild weitgehend originale Glassubstanz; vereinzelte Reparaturen mit alten Flickstücken in Helmzier und -decken. Die blauen Gläser des Rankengrundes sind rückseitig flächig korrodiert. Bemalung stark berieben. Bleinetz alt.
Ikonographie, Komposition: Wappen Nützel (wie Nr. 7); Helmzier: weißer Stechhelm mit rot-silbernen Decken; über rotem Kissen mit silbernen Quasten eine große silberne Lilie. Beischild von Kühdorf: in Schwarz ein silberner Schrägrechtsbalken, belegt mit drei roten Winkeln. Das Wappen bezieht sich auf den Stammvater des Geschlechts, Werner Nützel († 1292/94), der 1272 erstmals Erwähnung fand und mit Christine Kühdorfer verheiratet war[78].
Ornament: In Grund und Wappen ausradierte Rankengründe.
Farbigkeit: Wappen s. Ikonographie. Architekturrahmung in hellem Rosabraun; blauer Rankengrund.
Technik: Im Beischild rückseitiger Ausschliff aus dem Rotüberfang.
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1400.
Foto GNM MM 80

10. INSCHRIFTFRAGMENT Abb. 288
H. 9,7 cm, B. 41 cm.
Inv. Nr. MM 28, vgl. Hs. Merkel 210, S. 43.
Inschrift: PERThOT.
Ikonographie: Die Inschrift befand sich ehemals am unteren Rand des heute verlorenen, doch in der Hs. Merkel überlieferten Pömer-Wappens (vgl. Anhang II, Nr. 4, 5).
Farbigkeit: Gelbe Buchstaben auf blauem Grund; am unteren Rand Reste des blaßgrünen Fliesenbodens.
Technik, Stil, Datierung: 2. Hälfte 14. Jh.
CVMA S 01/2012 Digital

ANHANG II: VERLORENE GLASMALEREIEN

1. THRONENDER KAISER KARL IV. MIT REICHSWAPPEN Fig. 357f.
Hs. Merkel 210, S. 5.
Die Darstellung Kaiser Karls IV. auf dem Adlerthron dürfte einst über dem hier ausgeschält überlieferten Reichswappen und den Wappen Böhmens und Nürnbergs in der Stifterzone des Chorachsenfensters gesessen haben (vgl. oben S. 406).



Fig. 357, 358. Kaiser Karl IV. auf dem Adlerthron. Abzeichnung nach dem Kaiserfenster. (unter dem Bild des Kaisers das Wappen des Reichs, daneben in Courtoisie einander zugeneigt die Wappen Böhmens und der Reichsstadt Nürnberg). GNM, Hs. Merkel 210, S. 5.

2. ULRICH STROMER VOR KAISER KARL IV. Fig. 336
Hs. Merkel 210, S. 8.
Ob die Scheibe mit dem Bild des knienden Ulrich Stromer, gen. am Zotenberg, vor dem thronenden Kaiser einst Teil des Stromer-Fensters gewesen war, wie das freigestellte, freilich spätere Stromer'sche Rundwappen und die Existenz weiterer überlieferter Relikte einer Stromer'schen Fensterstiftung (Nr. 3) nahelegen, oder vielleicht doch eher als historisch-autobiographisch motivierte Darstellung Teil der ehemaligen Kaiserstiftung in der Achse gewesen war, ist ohne weitere Anhaltspunkte nicht mehr zu entscheiden (vgl. oben S. 407f.).

3. STIFTER ULRICH STROMER MIT ROSENKRANZ UND STROMERWAPPEN Fig. 337
Das Bildnis des Stifters mit Rosenkranz und nach rechts geneigtem Stromer-Schild muss zusammen mit dem Bildnis und Wappen der Frau in der Stifterzone des ehemaligen Stromer-Fensters seinen Platz besessen haben. Mit hoher Wahrscheinlichkeit zeigt das Stifterporträt Ulrich Stromer, gen. am Zotenberg, der im Auftrag des Rats beim Kaiser in Prag das Privileg zum Abbruch des Judenviertels und zum Bau der Frauenkirche erwirkt hatte (vgl. oben S. 395f.).

4. WAPPEN PÖMER Fig. 341
Hs. Merkel 210, S. 43.
Das frontal gestellte Wappen Pömer vor Rautengrund ist aufgrund seiner Form, des Hintergrundornaments und des Inschriftfragments *PERThOT* im Sockel eindeutig der Erstverglasung der Frauenkirche nach Mitte des 14. Jahrhunderts zuzuweisen. Zusammen mit dem ebenfalls überlieferten Holzschuher-Wappen (Nr. 5) wohl zu einer gemeinsamen Fensterstiftung der Pömer und Holzschuher gehörig (vgl. oben S. 410)[79].

5. WAPPEN HOLZSCHUHER Fig. 342
Hs. Merkel 210, S. 44.
Das Wappen der Holzschuher trägt die verstümmelte Inschift *DEI* und ist in der Zusammenstellung der Hs. Merkel dem Pömer-Wappen (Nr. 4) in Courtoisie zugeneigt. Bezogen wird die Allianz auf den Ratsherrn Berthold IV. Holzschuher († 1371) und seine Gemahlin Elisabeth Pömer (vgl. oben S. 410).

zer Adler; in 2 und 3 das Stammwappen der Nützel.
77 GNM, Hs. Nr. 1837, Bd. IV, S. 574.
78 Essenwein ²1898, S. 12, mit Hinweis auf *Topo-chronographiae Reipublicae Norimbergensis* (GNM, Hs. Nr. 7178, VI. Teil, S. 81); vgl. ferner Fleischmann 2008, II, S. 733. Die vermutete Provenienz der drei Scheiben MM 78–80 aus der Barfüßerkirche bei Essenwein wird durch den Umstand widerlegt, dass diese bereits im 18. Jh. in der Frauenkirche nachgewiesen sind (vgl. GNM, Hs. Merkel 210, S. 39–41).

2. DIE FENSTERVERNEUUNGEN IM 16. UND 17. JAHRHUNDERT

Von der großen Renovierungskampagne von 1516–1518 sind heute nur noch Einzelscheiben, vorzugsweise Heiligenfiguren und Wappen ehrbarer Nürnberger Geschlechter in situ bewahrt. Hinzu kommen zahlreiche Wappen des 16. und einige des 17. Jahrhunderts, über deren Herkunft selten Klarheit besteht; alle werden im Katalog aufgeführt, wobei den nachmittelalterlichen Scheiben keine Erhaltungsschemata beigegeben sind. Die kompakte Neuanordnung der Scheiben in vier Fenstern wurde nach Abschluss der letzten Restaurierung 1983–1986 vorgenommen. Im Katalog wird jeweils vermerkt, wo die einzelnen Felder zuvor gesessen haben. Wo eine Herkunft aus anderen Kirchen und Klöstern Nürnbergs – z.B. St. Sebald oder Kartause – mit Sicherheit nachgewiesen werden kann, werden die betreffenden Scheiben im nachstehenden Katalog nur aufgeführt und an ihrem ursprünglichen Standort behandelt.

Vorbemerkung zum Katalog: Die in Klammer gesetzten lichten Maße berücksichtigen die späteren Anstückungen auf den Seiten, oben oder unten. Dem Katalog und Tafelteil liegen Nachzustandsaufnahmen von 1985/86 aus den Werkstätten Van Treeck, München, und Gottfried Frenzel, Nürnberg (Pfarrarchiv Frauenkirche) zugrunde. Nähere Angaben zu Erhaltung und Ikonographie sowie Erhaltungsschemata werden in der Regel nur den Scheiben bis Mitte des 16. Jahrhunderts beigefügt; in vereinzelten, nicht sicher datierten Fällen werden Ausnahmen von der Regel zugelassen. Sicher spätere Scheiben sind lediglich mit knappen Angaben zur Erhaltung und Datierung verzeichnet.

CHORFENSTER I

Fig. 359–366, 376f., Abb. 220, 224–228, 230, 232, 236–239

Zu Gestalt und lichtem Gesamtmaß des Fensters vgl. S. 415.

Gesamtansicht: Montage F 01/2013

1a WAPPEN TUCHER MIT BEISCHILD VON MAYENTHAL
H. 82,3 cm, B. 34,5 cm.
Erhaltung: Neuanfertigung des 19. Jh. oder beidseitig komplett übermalt und neu gebrannt. Die Verbindung bezieht sich offenkundig auf den Spitzenahn Berthold I. Tucher (1310–1379), der in erster Ehe mit Elisabeth von Mayenthal verheiratet war (Fleischmann 2008, II, S. 1003f.), vielleicht eine modifizierte Verneuung der in Hs. Merkel 210, S. 21, überlieferten, heute verlorenen Allianzscheibe Tucher-Imhoff (vgl. 1c und 6c).
Ikonographie, Komposition, Farbigkeit: Vgl. 1c.
Foto Werkstatt G. Frenzel 1986

1b WAPPEN HOLZSCHUHER MIT BEISCHILDEN PFINZING UND RUMMEL
Ehemals St. Sebald, Holzschuher-Fenster (Lhs. n XI, 1c); noch Mitte des 18. Jh. in einer Abzeichnung in Hs. 28883 im Germanischen Nationalmuseum in situ ohne das später eingeflickte Pfinzing-Beischild überliefert (Fig. 180); s. ebenso Hs. Merkel 210, S. 124.
Vgl. Kat. S. 275, Abb. 202.

1c WAPPEN TUCHER MIT BEISCHILD THILL, GEN. HACK VON SUHL
Fig. 359, Abb. 225
H. 82,2 (85) cm, B. 34 (40,2) cm.
Hs. Merkel 210, S. 19; dort auf den Seiten 20–22 drei weitere zugehörige Tucherwappen mit den Beischilden Stromer bzw. Nützel[80], Imhoff[81] und Reich (jetzt 6c).
Zur Frage des ursprünglichen Standorts, Rekonstruktion: Da sich die vier in der Hs. Merkel 210 überlieferten Tucher-Wappen jeweils paarweise einander zuneigen, dürften die Wappen auch in einem vierbahnigen Fenster gesessen haben, von denen in der Frauenkirche nur zwei auf der Westseite existieren (nw X und sw VIII). Bei der Restaurierung des großteils mit Butzen blank verglasten Tucher-Fensters waren 1640 noch »8 gemalte Stücke« vorhanden (s. Reg. Nr. 146f.)[82]. Unterstellt man, dass über den vier Tucher-Allianzwappen jeweils die Namenspatrone der betreffenden Familienmitglieder dargestellt gewesen waren, so spräche dies für die ehemalige Zugehörigkeit des Hl. Antonius (vgl. unten 6c und n II, 3b).
Erhaltung: Schildhaupt, Helm, Teile der Helmzier und die linke Hälfte des Astwerkbaldachins im 19. Jh. ergänzt. Die hellbraunen Farbgläser der Mauer sind vorderseitig punktförmig, rückseitig flächig korrodiert mit biogenem Befall; Flächenfraß zeigen auch die ausgeschliffenen blauen Gläser im Beischild. Die Bemalung, auch der Halbtöne und der Rückseiten, ist vergleichsweise gut erhalten; partiell eingebrannte Übermalungen und Kaltretuschen in den deckenden schwarzen Flächen des Wappens und der Helmzier.

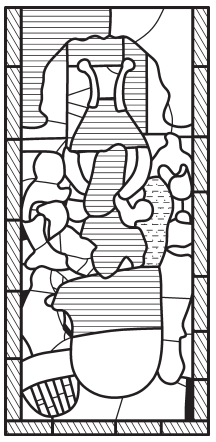


Fig. 359. ES Chor I, 1c. M 1:15

Ikonographie, Komposition: Wappen des ratsfähigen Nürnberger Geschlechts der Tucher von Simmelsdorff: geteilt, oben von Schwarz und Silber fünfmal schrägrechts geteilt, unten in Gold ein schwarzer Mohrenkopf; Helmzier: auf dem Stechhelm mit gold-schwarzen Decken ein goldgekleideter Mohrenrumpf mit silber-schwarz-gold geteilten Büffelhörnern. Beischild: von Gold und Rot geteilt; im Schildhaupt in Gold ein roter Binnenschild, darin ein silbernes Kreuz, unten in Rot drei blaue Pfähle, belegt mit zehn silbernen Tulpenblüten. Das Wappen bezieht sich auf die Verbindung von Hans IX. Tucher (1452–1521) und Cordula von Thill (ꝏ 1480), deren Ehe kinderlos blieb[83].
Die Scheibe vertritt einen in der Nürnberger Glasmalerei um 1500 verbreiteten Kompositionstyp ganz eigener Prägung[84] und präsentiert das Wappen vor einer gemauerten Rückwand mit hoher Mauerzunge in der Mitte und seitlichen Fensteröffnungen über halbhoher Brüstung. Die schmale Raumbühne wird durch einen perspektivisch verkürzten Fliesenboden definiert und oben durch einen vorgeblendeten Astwerkbaldachin abgeschlossen. Das ursprünglich zugehörige Pendant mit dem Wappen Anton II. Tuchers sitzt heute in 6c.
Technik: Im Beischild Ausschliff aus dem blauen Überfangglas.
Stil, Datierung: Trotz der Wahl eines recht altertümlichen Kompositionstypus deutet die trockene Zeichentechnik in Parallelschraffur eher auf eine Entstehung im Zuge der großen umfassenden Renovierungswelle im 2. Jahrzehnt des 16. Jh. Nürnberg, um 1510/20 (Werkstatt Veit Hirsvogel d. Ä.).
Foto Werkstatt G. Frenzel 1986

2a WAPPEN STARK
Erhaltung: In Glas und Bemalung nahezu vollständig intakt; lediglich minimale Fehlstellen.
Datierung: 17. Jh.
Foto Werkstatt G. Frenzel 1986

2b ALLIANZWAPPEN HOLZSCHUHER/N.N.
Inschrift: Zu beiden Seiten der Helmzier die Jahrzahl: *15 / 59*.
Erhaltung: Überwiegend altes Glas, Bleinetz 19. Jh.
Stil, Datierung: In den wenigen alten Teilen 2. Hälfte 16. Jh.
Foto Werkstatt G. Frenzel 1986

2c WAPPEN HARSDÖRFFER
Inschrift: Auf dem Schriftband am Sockel die Jahrzahl: *1619*.
Erhaltung: Im 19. Jh. großzügig ergänzt.
Stil, Datierung: Originaler Glasbestand von 1619.
Foto Werkstatt G. Frenzel 1986

3a WAPPEN EBNER Fig. 360, Abb. 227
H. 83,5 cm, B. 34,5 (40,7) cm.
Hs. Merkel 210, S. 29.
Ursprünglich wohl mit den Ebnerwappen in Chorfenster I, 3c und n II, 4b zusammengehörig.
Inschrift: Unten rechts neben dem Wappenschild auf dem Schriftband die gotische Jahreszahl: *1514*.

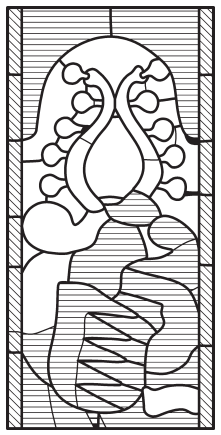


Fig. 360.
ES Chor I, 3a.
M 1:15

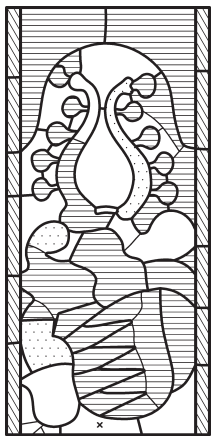


Fig. 361.
ES Chor 3c.
M 1:15

Erhaltung: Große Teile des Wappens, Helm und Decken im 19. Jh. erneuert bzw. total übermalt und neu gebrannt. In der Helmzier partiell altes Bleinetz; ansonsten 19. Jh.
Ikonographie, Komposition: Wappen des ratsfähigen Nürnberger Geschlechts der Ebner von Eschenbach: von Blau und Gold neunmal von oben nach unten gespitzt, von jeder Farbe viereinhalb Spitzen sichtbar; Helmzier: auf dem grauen Stechhelm mit blau-goldenen Decken zwei gold-blau gespaltene Büffelhörner, außen mit jeweils fünf silbernen Pfauenfedern besteckt.
Ornament: Roter Fiederrankengrund.
Stil, Datierung: Nürnberg, 1514.
Foto Werkstatt G. Frenzel 1986

3b WAPPEN TUCHER MIT BEISCHILD SCHLÜSSELFELDER
H. 83,5 cm, B. 35 cm.
Erhaltung: Neuanfertigung des 19. Jh. oder beidseitig komplett übermalt und neu gebrannt. Eine Verbindung Tucher-Schlüsselfelder ist im 16. Jh. nicht nachzuweisen; alles deutet auf eine ahistorische Verneuung der in Hs. Merkel 210, S. 20 überlieferten, heute verlorenen Allianzscheibe Tucher-Stromer (vgl. 1c und 6c)
Ikonographie, Komposition, Farbigkeit: Vgl. 1c.
Foto Werkstatt G. Frenzel 1986

3c WAPPEN EBNER MIT BEISCHILD FÜRER
Fig. 361, Abb. 228
H. 84,5 cm, B. 34,5 (40) cm.
Hs. Merkel 210, S. 31.
Mit den Ebner-Wappen in I, 3a und n II, 4b zusammengehörig.
Erhaltung: Umfangreiche Teile des Wappens und der Rahmung im 19. Jh. erneuert bzw. übermalt und neu gebrannt.
Ikonographie, Komposition, Ornament: Vgl. 3a. Im Beischild das Wappen des ratsfähigen Geschlechts der Fürer von Haimendorf: gespalten von Rot und Silber, in verwechselten Tinkturen vorne eine halbe Lilie, hinten ein halbes Rad. Die Allianz

79 Essenwein ²1898, S. 9 (MM 28), verzeichnet das Inschriftfragment als einzigen Rest der ehemaligen Pömer-Wappenscheibe.
80 Am ehesten in Betracht käme die Verbindung von Leonhard I. Tucher (1487–1568) und seiner ersten Gemahlin Magdalena Stromer (ꝏ 1512): Leonhard ist der Sohn Antons II., auf den sich die Allianzscheibe Tucher/Reich bezieht (vgl. 6c).
81 Diese Wappenallianz dürfte sich auf Martin I. Tucher (1460–1528) und seine Gemahlin Margarete Imhoff beziehen: einen Bruder von Hans IX., der die vorliegende Wappenscheibe stiftete.
82 Schwemmer 1962, S. 53.
83 Biedermann 1748, Tab. 496.B; vgl. auch Fleischmann 2008, II, S. 1018.
84 Möglicherweise abgeleitet vom Vorbild der Straßburger Glasmalerei, genauer, von der Stifterzone des Volckamer-Fensters in St. Lorenz aus der Straßburger Werkstattgemeinschaft, um 1481 (vgl. einstweilen Funk 1995, Abb. S. 55–57).

bezieht sich höchstwahrscheinlich auf Hieronymus Ebner (1477–1532) und seine Gemahlin Helena Fürer (ꝏ 1501)[85]. Der politische Aufstieg dieses herausragenden Vertreters des Geschlechts begann 1502 mit der Ernennung zum Genannten des Größeren Rats und der Wahl zum jüngeren Bürgermeister 1503; es folgten die Ämter des alten Bürgermeisters, des Septemvirs, des Obersten Hauptmanns, vordersten Losungers und schließlich des Reichsschultheißen. Die Fensterstiftung erfolgte im Jahr seiner Wahl zum Obersten Hauptmann der Reichsstadt Nürnberg.
Stil, Datierung: Nürnberg, 1514 (vgl. 3a).
Foto Werkstatt G. Frenzel 1986

4a WAPPEN HARSDÖRFFER MIT BEISCHILD VETTER(?) Fig. 362, Abb. 232
H. 82,3 (85) cm, B. 39,5 cm.
Hs. Merkel 210, S. 47.
Ursprünglich wohl zusammen mit weiteren Harsdörffer-Wappen in Chorfenster I, 4c sowie n II, 3a, 3c und 5b zu einer Fensterstiftung gehörig.
Inschrift: Auf dem Fliesenboden erneuerte Jahreszahl: 1519.
Erhaltung: Umfangreiche Ergänzungen des späten 19. Jh. in Wappen, Helmzier, Hintergrund und Rahmung. In gelben Farbgläsern punktförmige Korrosion. Bemalung partiell leicht berieben. Bleinetz 19. Jh. (verzinnt).
Ikonographie, Komposition: Wappen des ratsfähigen Nürnberger Geschlechts der Harsdörffer: in Rot silberner Wachturm auf goldenem Dreiberg; Helmzier: grauer Stechhelm; rot-silberne Decken; im Kleinod wiederholt sich das Wappenbild. Beischild: in Gold schwarz bekleideter Männerrumpf mit pelzbesetztem Rock und Kappe. Das Wappen erinnert mutmaßlich an Sebald Harsdörffer († 1452) und seine Gemahlin Brigitta Vetterin von der Lilien[86] und dürfte einst Teil einer Ahnenprobe gewesen sein.
Ornament: Dunkelblauer Rankengrund.
Stil, Datierung: Nürnberg, 1519 (vgl. 4c).
Foto Werkstatt G. Frenzel 1986

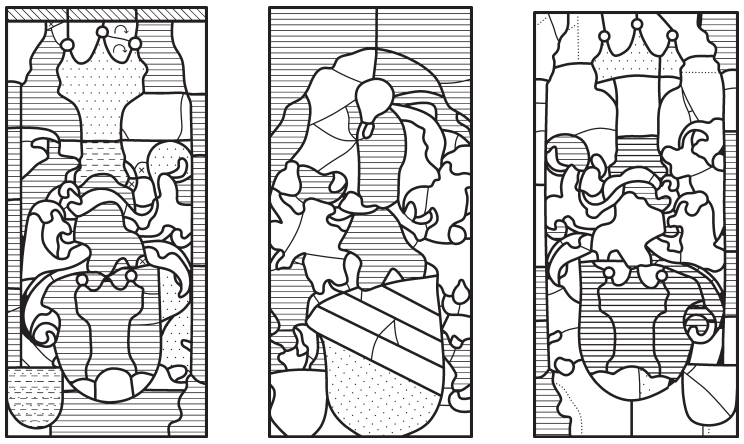


Fig. 362. ES Chor I, 4a–c. M 1:15

4b WAPPEN PÖMER MIT BEISCHILD ZOLLNER(?) Fig. 362, Abb. 250
H. 85 cm, B. 40 cm.
Hs. Merkel 210, S. 18; dort mit heute verlorener Unterschrift: *Wolf Pemer der Elter.*
Erhaltung: Seitlich beschnitten. Ergänzungen des 19. Jh. betreffen den Helm, Teile der Helmdecken, den Frauenrumpf und den gesamten Baldachin. Kontur- und Halbtonbemalung sind stark korrodiert; auf der Rückseite übermalt und nachgebrannt. Bleinetz 19. Jh.
Ikonographie, Komposition: Wappen des ratsfähigen Nürnberger Geschlechts der Pömer: schrägrechts geteilt, oben von Rot und Silber vierfach geschrägt, unten Schwarz; Helmzier: auf grauem Stechhelm mit rot-silbernen Decken ein rot bekleideter Mohrenrumpf mit silbernem Kopfputz und fliegenden roten und silbernen Stirnbinden. Die Wappenallianz bezieht sich auf Wolf II. Pömer († 1523) und seine erste Gemahlin Agnes Zollner gen. mit der Lilie (ꝏ 1498, † 1521)[87].
Ornament: Im Hintergrund das überregional verbreitete Straßburger Damastmuster C (X,72) in Blau.
Technik, Stil, Datierung: Die Scheibe muss in jedem Fall vor der 2. Eheschließung Wolf Pömers mit Ursula Sauerzapf im Jahr 1523 entstanden sein, deren Wappen fehlt. Im Hinblick auf die technische Ausführung und das Ornament dürfte sie bereits um 1500, möglicherweise im Zusammenhang der ersten Hochzeit in Auftrag gegeben worden sein.
Foto Werkstatt G. Frenzel 1986

4c WAPPEN HARSDÖRFFER MIT BEISCHILD SCHULER Fig. 362, Abb. 230
H. 84 cm, B. 40 cm.
Hs. Merkel 210, S. 49.
Ursprünglich wohl zusammen mit weiteren Harsdörffer-Wappen in Chorfenster I, 4a sowie n II, 3a, 3c und 5b zu einer Fensterstiftung gehörig.
Inschrift: Auf dem Fliesenboden die Jahreszahl: *1519.*
Erhaltung: Ergänzungen des 19. Jh. betreffen den Wappenschild, vereinzelte Partien der Helmzier und einen Teil der Rahmung. Bemalung weitgehend intakt; ebenso die außergewöhnlich umfangreiche Rückseitenbemalung. Bleinetz überwiegend 19. Jh. mit vereinzelten Partien einer älteren Verbleiung (mit flachen schmalen Ruten).
Ikonographie, Komposition: Wappen s. 4a. Die Wappenallianz erinnert an Peter II. Harsdörffer († 1498) und seine Gemahlin Katharina Schuler (ꝏ 1448)[88]. Mit dem Datum 1519 versehen kann die Scheibe nur Bestandteil einer Ahnenprobe gewesen sein, die von einem oder mehreren Nachkommen zum Gedächtnis an die Vorfahren in Auftrag gegeben worden war[89]. Zusammen mit vier weiteren oben erwähnten Harsdörffer-Wappen dürfte damit eine umfangreichere Gedächtnisstiftung der Familie verbunden gewesen sein, die dem Datum auf der Scheibe n II, 5b zufolge wohl 1559 nochmals renoviert werden musste.
Ornament: Dunkelblauer Rankengrund.
Technik: Im Beischild rückseitiger Ausschliff aus dem roten Überfangglas.
Stil, Datierung: Nürnberg, 1519 (Hirsvogel-Werkstatt).
Foto Werkstatt G. Frenzel 1986

85 Biedermann 1748, Tab. 27; vgl. Fleischmann 2008, II, S. 361–363, mit weiteren Nachweisen zu Hieronymus Ebner und dessen vielfältige politische Ämter.
86 Biedermann 1748, Tab. 146.
87 Biedermann 1748, Tab. 572; vgl. Fleischmann 2008, II, S. 832, mit Hinweis auf die Fensterstiftung in St. Sebald.
88 Biedermann 1748, Tab. 148.
89 Im Unterschied zu einer zweiten Scheibe derselben Wappenallianz in Chorfenster n II, 2b, die noch zu Lebzeiten Peters II. und seiner Gemahlin entstanden war.

5a–5c (*3 Scheiben der Erstverglasung, s. oben Kat. S. 415).*

6a WAPPEN GEWANDSCHNEIDER MIT BEISCHILD AYRER
H. 84 cm, B. 40 cm.
Datierung: 2. Hälfte 16. Jh.
Foto Werkstatt G. Frenzel 1986

6b HL. PETRUS Fig. 363, Abb. 239
H. 83 (84,5) cm, B. 34 (39,2) cm.
Hs. Merkel 210, S. 50.
Erhaltung: Größere Partien im rechten oberen Hintergrund sowie in Pluviale und Albe des Heiligen links und unten teils mit zu dunklen Farbgläsern ergänzt. Die Konturen sind insbesondere im Brokatmuster berieben und stellenweise ausgebrochen (1985 mit Paraloid gesichert); geringfügige Reste der ursprünglichen Rückseitenbemalung sind erhalten. Bleinetz 19. Jh.
Ikonographie, Komposition: Die mächtige Standfigur des Apostelfürsten in Pontifikaltracht mit Tiara und Kreuzstab und dem persönlichen Attribut des Schlüssels geht als Zweitausführung auf den berühmten Petruskarton im British Museum in London (oder eine darauf fußende Umzeichnung) zurück, der seinerseits als Vorlage für das Bamberger Fenster in St. Sebald bereits 1501 entstanden war (vgl. Fig. 19f.).
Ornament: Im Pluviale wurde nochmals das überregional verbreitete Straßburger Damastmuster C in umgekehrter Zeichnung (negativ) zur Ausführung gebracht (Muster X,72).
Technik, Stil, Datierung: Die routinierte Zeichentechnik mit überwiegend paralleler Schraffur deckt sich mit dem Zweiten Werkstattstil der Hirsvogel-Werkstatt, der vor allem vom ältesten Sohn des Werkstattleiters, Veit dem Jüngeren, praktiziert wurde. In Anlehnung an das Datum der technisch verwandten Hieronymusscheibe in n VI, 5c ist eine zeitnahe Ausführung anzunehmen.
Nürnberg, um 1518 (Hirsvogel-Werkstatt).
Foto Werkstatt G. Frenzel 1986

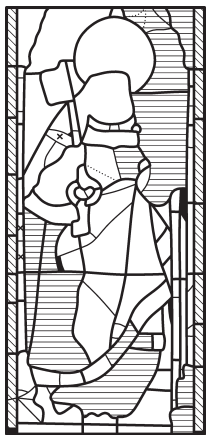


Fig. 363.
ES Chor I, 6b.
M 1:15

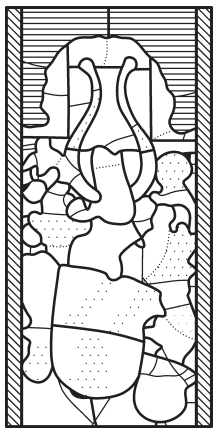


Fig. 364.
ES Chor I, 6c.
M 1:15

6c WAPPEN TUCHER MIT BEISCHILD REICH
Fig. 364, Abb. 226
H. 83 cm, B. 34,5 (40,5) cm.
Hs. Merkel 210, S. 22; dort auf den Seiten 19–21 drei weitere zugehörige Tucherwappen mit Beischilden Thill, Stromer und Imhoff (zur Frage des ursprünglichen Standorts vgl. 1c).
Erhaltung: Abgesehen vom erneuerten Astwerkbogen und den beidseitig angestückten Randstreifen vollständig originale Glassubstanz. Rückseitige Flächenkorrosion in hellbraunen Farbgläsern; in gelben Gläsern beginnender Lochfraß. Bemalung in Schild, Decken und Helmzier stellenweise retuschiert. Bleinetz im 19. Jh. unter Beibehaltung alter Partien erneuert.
Ikonographie, Komposition, Farbigkeit: Wappen des ratsfähigen Nürnberger Geschlechts der Tucher (wie 1c). Beischild der Nürnberger Familie Reich: zwei mit Lilien besetzte silberne Spitzen und rote Gegenspitze.
Die Allianz bezieht sich auf Anton II. Tucher (1458–1524), eine der eindrucksvollsten und prägendsten Persönlichkeiten des Geschlechts, seit 1507 vorderster Losunger und Stifter des Englischen Grußes in St. Lorenz, und seine Gemahlin Anna Reich (1466–1493), die ihm elf Kinder gebar[90]. Ehemals mit der Wappenscheibe Hans IX. Tuchers (heute 1c) zu einer Fensterstiftung gehörig.
Technik: Im Beischild rückseitig ausgeschliffener Überfang.
Stil, Datierung: Wie 1c (Nürnberg, um 1510/20).
Foto Werkstatt G. Frenzel 1986

7a HL. JOHANNES BAPTISTA Fig. 365, 376, Abb. 236
H. 82 cm, B. 33,7 (40) cm.
1845 im südwestlichen Fenster der Frauenkirche (sw VIII) in der zweitobersten Zeile, Bahn a, nachgewiesen (vgl. S. 405).
Erhaltung: Originaler Kopf im Germanischen Nationalmuseum (MM 204). Boden, Figur und Rahmung wurden im 19. Jh. in der Werkstatt Klaus großzügig erneuert bzw. flächig übermalt und neu eingebrannt. Lediglich der Landschaftshintergrund, das Fellgewand des Täufers und das Buch mit Lamm und Kreuzfahne zählen noch zum orginalen Bestand. Bleinetz 19. Jh., Randstreifen und -bleie von Frenzel.
Ikonographie, Komposition: Die Gestalt des nach rechts gewandten Täufers mit Fellgewand, rotem Mantel und dem Buch mit Lamm und Kreuzfahne geht wörtlich auf einen älteren Karton zurück, der knapp 10 Jahre zuvor für ein Fenster der Rosenberger-Kapelle der Stadtkirche zu Schwabach schon einmal verwendet worden war[91]. Lediglich der Kopf der vorlie-

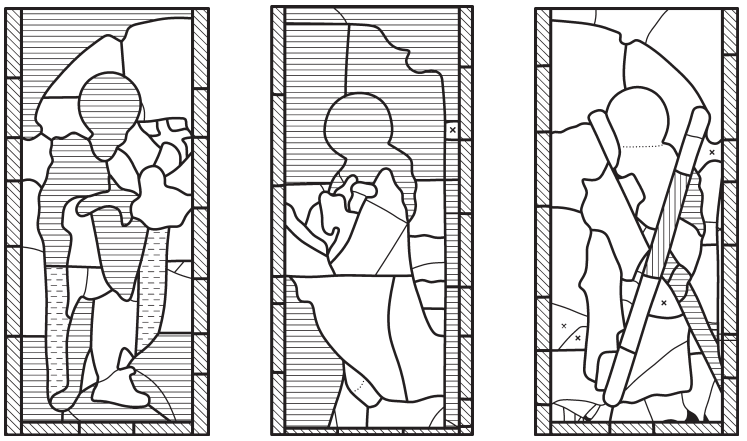


Fig. 365. ES Chor I, 7a–c. M 1:15

90 Biedermann 1748, Tab. 498. Vgl. auch Grote 1961, S. 51–53, 70–73, 78–82, und Fleischmann 2008, II, S. 1013–1015, mit weiteren Nachweisen.
91 Vgl. Scholz 1991, S. 207–209, Abb. 297f., bzw. Scholz 2002, I, S. 505.

genden Version unterscheidet sich von dem mächtigen Haupt des Schwabacher Vorgängers, das seinerseits auf das Baldungssche Vorbild im Löffelholz-Fenster von St. Lorenz rekurriert.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, um 1510/20 (Hirsvogel-Werkstatt).

Foto Werkstatt G. Frenzel 1986

7b MARIA DER VERKÜNDIGUNG Fig. 365, Abb. 237
H. 83,5 cm, B. 34,5 (39,7) cm.
1845 im südwestlichen Fenster der Frauenkirche (sw VIII) in der zweitobersten Zeile, Bahn c, nachgewiesen (vgl. S. 405).
Erhaltung: Die obere Feldhälfte, Pult und Randstreifen wurden im späten 19. Jh. erneuert. Bemalung der originalen Partien bis auf geringfügigen Abrieb im Halbton intakt. Bleinetz 19. Jh.
Ikonographie, Komposition: Die in Andacht versunken am Betpult kniende Jungfrau Maria war einst Teil einer auf zwei Felder ausgedehnten Verkündigungsszene, die auf derselben Kartonvorlage basiert, die bereits 1503 für die gleichnamige Darstellung in der Pfarrkirche zu Dormitz zugrunde gelegen hat[92].
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, um 1510/20 (Hirsvogel-Werkstatt).

Foto Werkstatt G. Frenzel 1986

7c HL. ANDREAS Fig. 365, 377, Abb. 238
H. 82 (84,5) cm, B. 34 (40) cm.
1845 im südwestlichen Fenster der Frauenkirche (sw VIII) in der zweitobersten Zeile, Bahn b, nachgewiesen (vgl. S. 405).
Erhaltung: Weitgehend originaler Glasbestand; lediglich im Schrägkreuz und einem angrenzenden Gewandstück Ergänzungen des 19. Jh. sowie einzelne verstreute alte Flickstücke. Die dunkelblauen Gläser des Gewands sind innen- und außenseitig flächig korrodiert; Lochfraß in den gelben Gläsern. Halbtonverluste besonders in den grünen und blauen Gläsern (Laufspuren von Schwitzwasser). Ältere Malschichtsicherungen mit Paraloid an den Konturen im weißen Mantel und im grünen Landschaftsgrund. Bleinetz 19. Jh.
Ikonographie, Komposition: Auch die Gestalt des Apostels Andreas mit dem Schrägkreuz als Hinweis auf sein Martyrium wurde auf der Grundlage eines älteren Kartons – in diesem Fall dem des Hl. Andreas aus der Tucherkapelle von 1504 – nun allerdings gespiegelt ausgeführt[93].
Technik: Im Schrägkreuz drei Versatzmarken in Form einer *4*.
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1510/20 (Hirsvogel-Werkstatt).

Foto Werkstatt G. Frenzel 1986

8b MARIA MIT KIND IM STRAHLENKRANZ Fig. 366, Abb. 255
H. 84 cm, B. 40 cm.
Vor 1881 in der Mitte der drittobersten Zeile des Chorachsenfensters nachgewiesen (vgl. S. 405).
Erhaltung: Teil des originalen Kopfs im GNM (MM 229). Im 19. Jh. großflächig ergänzt. Lediglich der Rumpf der Marienfigur, das Jesuskind und der linke Teil der Strahlenglorie sind noch original. Craquelé und Aussprengungen an den mittelalterlichen Gelbgläsern; dazu rückseitig weiße Ausblühungen, ebenso im violetten Gewand. Reste flächig angelegter Rückseitenmalerei. Bleinetz schmal mit flachen Flanschen, meistenteils überzinnt.

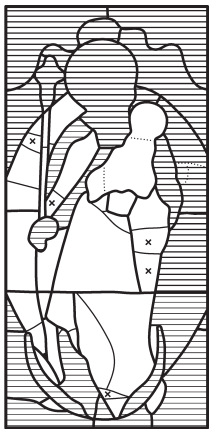


Fig. 366. ES Chor I, 8b. M 1:15

Ikonographie, Komposition: Das Andachtsbild der Maria mit Kind in der Strahlenglorie, den Mond zu Füßen, folgt der Vision des apokalyptischen Weibes und war in der Nürnberger Glasmalerei der Dürerzeit mit Abstand die am weitesten verbreitete Darstellung der Gottesmutter. Die vorliegende Fassung geht auf einen älteren Karton zurück, der bereits um 1505 in der Tetzel-Kapelle in St. Egidien (vgl. S. 333, Abb. 215) und ein weiteres Mal um 1513 für St. Jakob ausgeführt worden war[94].
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, um 1510/20 (Hirsvogel-Werkstatt).

Foto Werkstatt G. Frenzel 1986

CHORFENSTER nord II Fig. 367–375, 378f., Abb. 229, 231, 233–235, 240f., 245, 248f., 251–254

Dreibahniges Fenster von zehn Zeilen zuzüglich Kopfscheiben und Maßwerk-Couronnement.

Gesamtansicht: Montage GvT 02/2013

1a WAPPEN KOLER MIT BEISCHILD MIELICH(?)
H. 83 cm, B. 40,2 cm.
Hs. Merkel 210, S. 24.
Vor der Neuordnung in Fenster n VI, 1a eingesetzt.
Erhaltung: Große Teile des Wappens samt Beischild, Decken und Helmzier dürften dem Beginn des 17. Jh. angehören und wurden im 19. Jh. einer Reparatur unterzogen (Helm, Teile der Decken und die rahmenden Säulen), ebenso das Bleinetz.
Ikonographie, Komposition: Wappen der Nürnberger Familie Koler: von Silber und Schwarz geteilt, oben ein wachsender schwarzer Adler, unten ein silbernes sechsspeichiges Rad; Helmzier: silbergrauer Kübelhelm, Helmdecken schwarz-silbern; aus schwarz-silbernem Wulst wachsender schwarzer Adler mit dem silbernen Rad im Schnabel. Beischild: in Gold silberne heraldische Lilie (mutmaßlich das Wappen Mielich in vereinfachter Tinktur)[95]. In diesem Fallwäre die Wappenallianz auf Hieronymus Koler (1542–1613) und seine Gemahlin Magdalena Mielich (1558–1609) zu beziehen (oo 1578)[96].

Stil, Datierung: Nürnberg, letztes Viertel 16. Jh./Anfang 17. Jh.

Foto Werkstatt G. van Treeck 1986

1b PRUNKWAPPEN IMHOFF/PFINZING
Ehemals im Chor der Kartäuserkirche befindlich[97].
Inschrift: Auf der Kartusche unter den Wappenkränzen: *Georg imHoff und Siebilla Katharina seine Ehwirthin Eingebohrne Pfinzingin . 1658 . Deß Eltern geheimen Raths u. Losunger.*
Erhaltung: Weitgehend intakt.
Stil, Datierung: Nürnberg(?), 1658.

Foto Werkstatt G. van Treeck 1986

1c WAPPEN SCHULER(?) Fig. 367, Abb. 249
H. 76,2 (83,2) cm, B. 33,7 (42,5) cm.
Vor der Neuordnung in Fenster n VI, 1c eingesetzt.
Erhaltung: In Helmzier und einem Teil der Helmdecken original; Schild, Helm, Teile der Decken ebenso wie die Rahmung im 19. Jh. vollständig ergänzt bzw. frei hinzuerfunden. Auf beiden Seiten breite Butzenanstückung; Randstreifen oben und unten im Zuge der letzten Restaurierung angefügt. Bleinetz 19. Jh.
Ikonographie, Komposition: Das Wappenbild mit dem sitzenden schwarzen Windhund in Gold ist im fränkischen Raum nicht bekannt und wurde in dieser Form irrtümlich der originalen Helmzier nachempfunden. Helmzier: grauer Stechhelm; Decken rot-silbern; Kleinod: über dem goldenen Wulst sitzender schwarzer Windhund mit goldenem Halsband. Eine entsprechende Helmzier ist für die Nürnberger Familie Schüler (Schuler) nachweisbar, deren Wappen in Rot zwei gekreuzte silberne Lilienstäbe über goldenem Dreiberg zeigt[98].
Ornament: Üppiger blauer Rankengrund (Muster X, 67).
*Farbigkeit:*Wappen s. Ikonographie. Blass graubraune Astwerkbekrönung; grüner Fliesenboden.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, Anfang 16. Jh.

Foto Werkstatt G. van Treeck 1986

2a WAPPEN FÜTTERER MIT DEN BEISCHILDEN PFINZING UND RUMMEL Fig. 368, Abb. 248
H. 82,2 cm, B. 41,5 cm.
Vor der Neuordnung in Fenster n VI, 1b.
Erhaltung: Wappen und Beischilde, Teile des Kleinods und die Astwerkbekrönung wurden im 19. Jh. erneuert, ebenso das Bleinetz.
Ikonographie, Komposition: Wappen des ratsfähigen Nürnberger Geschlechts der Fütterer: in Rot silberner Sparren, allseitig begleitet von drei sechsstrahligen silbernen Sternen; Helmzier: hellgrauer Stechhelm, rot-silberne Decken; Kleinod: im doppelten roten Adlerflug wiederholt sich das Wappenbild; Beischilde: Pfinzing (von Gold und Schwarz geteilt) und Rummel (zwei gegenständige schwarze Hähne in Gold). Eine passende Verbindung aus der Entstehungszeit der Wappenscheibe ist nicht nachgewiesen.
Ornament: Im Hintergrund blauer Damastgrund.
Farbigkeit: Wappen s. Ikonographie. Gelbe Astwerkbekrönung; olivgrüner Fliesenboden.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, Anfang 16. Jh.

Foto Werkstatt G. van Treeck 1986

2b WAPPEN HARSDÖRFFER MIT BEISCHILD SCHULER Fig. 369, Abb. 234
H. 82 (84) cm, B. 39 cm.
Möglicherweise identisch mit dem im 18. Jh. noch in St. Sebald (in einem Fenster im Westchor?) nachgewiesenen Wappen (vgl. GNM, Hs. Merkel 209, S. 95).
Vor der Neuordnung in Fenster n IX, 2a.
Erhaltung: Auf beiden Seiten massiv beschnitten. Umfangreiche Ergänzungen betreffen die Rahmung, die Helmzier, Teile der Decken und den Fliesenboden. Der Wappenschild ist dagegen großteils alt. Bleinetz 19. Jh.
Ikonographie, Komposition: Wappen des ratsfähigen Nürnberger Geschlechts der Harsdörffer: in Rot silberner Wachturm auf goldenem Dreiberg; Helmzier: grauer Stechhelm; rot-silberne Decken; im Kleinod wiederholt sich das Wappenbild.

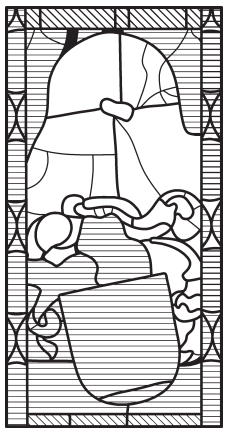


Fig. 367.
ES Chor n II, 1c.
M 1:15

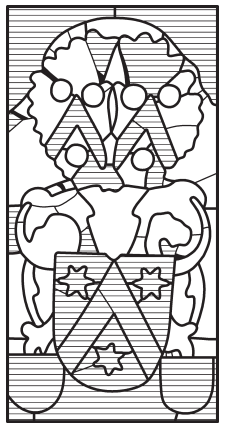


Fig. 368.
ES Chor n II, 2a.
M 1:15



Fig. 369.
ES Chor n II, 2b.
M 1:15

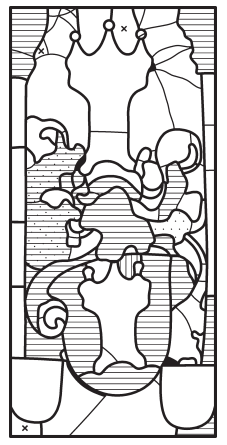


Fig. 370.
ES Chor n II, 3a.
M 1:15

92 Scholz 1991, S. 243f., Abb. 352f.; auf den Zusammenhang hatte bereits Knappe 1961, Anm. 229, hingewiesen.
93 Vgl. nochmals Scholz 1991, S. 238f., Abb. 94 und 344.
94 Vgl. Scholz 1991, S. 227f., Abb. 326–328.
95 GNM, Hs. Merkel 210, S. 24 überliefert im Beischild eine blaue Lilie in Gold.
96 Hannah S. M. Amburger, Die Familiengeschichte der Koeler. Ein Beitrag zur Autobiographie des 16. Jahrhunderts, in: MVGN 30, 1931, S. 155–288, hier S. 285, und Stammbaumtafel.
97 Vgl. die Beschreibung bei Carbach 1733, S. 118.
98 Schöler 1975, Taf. 49.

Beischild Schuler: in rot zwei gekreuzte Lilienstengel über goldenem Dreiberg (beschnitten).
Die Wappenverbindung bezieht sich auf Peter II. Harsdörffer († 1498) und seine Gemahlin Katharina Schuler (ꝏ 1448)[99]. Im Unterschied zu den beiden jüngeren Harsdörffer-Wappen in 3a und 3c könnte die Scheibe tatsächlich noch im späten 15. Jh. ausgeführt worden sein, wofür auch die flächig weich gestupfte Halbtonmodellierung der Helmdecken spricht.
Ornament: Hellblauer Damastgrund nach Art des Straßburger Rapports A (Muster X,70), mit falschen Ergänzungen.
Farbigkeit: Wappen s. Ikonographie. Kühlgrüner Baldachin, blauer Hintergrund, blassgrüner Fliesenboden.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, Ende 15. Jh. (Hirsvogel-Werkstatt).

Foto Werkstatt G. van Treeck 1986

2c WAPPEN GEWANDSCHNEIDER MIT BEISCHILDEN MÜLLNER(?) UND N.N.
Vor der Neuordnung 1991 in Fenster n IX, 2c.
Erhaltung, Datierung: Neuanfertigung des 17. Jahrhunderts.

Foto Werkstatt G. van Treeck 1986

3a WAPPEN HARSDÖRFFER MIT BEISCHILDEN GÄRTNER UND HOLZSCHUHER Fig. 370, Abb. 235
H. 85 cm, B. 40,5 cm.
Hs. Merkel 210, S. 48.
Vor der Neuordnung in Fenster n IX, 4a. Ursprünglich wohl zusammen mit den Harsdörffer-Wappen in Chorfenster I, 4a und 4c sowie in Chorfenster n II, 3c und 5b zu einer Fensterstiftung gehörig.
Erhaltung: Wappengrund, Helmdecken und Rahmung stark erneuert. Bemalung überwiegend intakt. Bleinetz 19. Jh.
Ikonographie, Komposition: Das Wappen Harsdörffer (wie 2b) mit den Beischilden Gärtner (in Silber ein auf golden umfriedetem schwarzen Dreiberg hervorwachsender, zu zwei überkreuzenden Ästen sich gabelnder goldener Lindenbaum mit fünf roten Blättern, hier in vereinfachter Tinktur) und Holzschuher (in Gold der schwarze, silbern gefasste Holzschuh) bezieht sich auf den Schöffen und jungen Bürgermeister Peter III. Harsdörffer († 1518), der in 1. Ehe mit Barbara, einer geborenen Gärtner (ꝏ 1474), und in 2. Ehe seit 1502 mit Apollonia, einer geborenen Holzschuher, vermählt war[100]. Das Wappen wurde offenkundig zum Gedächtnis der Eltern von Peter IV. Harsdörffer in Auftrag gegeben, dessen Wappen sich heute in 3c befindet.
Ornament: Kleinteiliger blauer Rankengrund.
Farbigkeit: Zum Harsdörffer-Wappen vgl. 2b. Gelbe Randsäulen mit weißen Kapitellen; blassgrüner Fliesenboden.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, Mitte 16. Jh. (1559? vgl. 5b).

Foto Werkstatt G. van Treeck 1986

3b HL. ANTONIUS Fig. 371, Abb. 245
H. 82 cm, B. 45 cm.
Im 19. Jh. noch in Chorfenster I, 7c eingesetzt (Fig. 331); vor der Neuordnung in Fenster n VIII, 5b nachgewiesen.
Erhaltung: Oben und links beschnitten; ansonsten vollständig originale Glassubstanz. Bemalung besonders im Halbton stärker berieben. Im rosavioletten Glas des Mantels rückseitig Flächenkorrosion. Bleinetz 19. Jh.
Ikonographie, Komposition, Farbigkeit: Antonius Abbas, auch Antonius Eremita oder Antonius der Gr. (um 251–356), gilt als Begründer des christlichen Mönchstums, wenngleich das durch ihn zur Zeit der diokletianischen Christenverfolgungen initiierte Anachoretentum noch nicht in klösterlichen Gemeinschaften organisiert war, sondern lose Zusammenschlüsse von mehr oder weniger getrennt lebenden Einsiedlern bezeichnet[101]. Die leicht nach rechts gewendete Standfigur des heiligen Eremiten erscheint traditionell im Gewand der Antoniter mit knöchellanger, gegürteter weißer Tunika, schmalem blassbraunen Skapulier und dunkelbrauner Kappa mit Kapuze bzw. Birett (allerdings ohne das signifikante T an der Schulter). Neben dem Krückstock mit dem rechtwinklig abgewinkelten Griff in der Rechten hält er links als weiteres individuelles Attribut den Kreuzstab mit zwei Querbalken, ebenso das Glöckchen, mit dem die Antoniter beim Sammeln von Almosen für die von ihnen betreuten Spitäler ihr Kommen ankündigten. Das unter der Kappa des Heiligen Schutz suchende Schwein mit dem am Ohr befestigten Glöckchen verweist auf die Verehrung des Hl. Antonius als Helfer bei ansteckenden Krankheiten von Mensch und Vieh, namentlich dem sogenannten Antoniusfeuer oder hier dem Rotlauf der Schweine[102].
Die eleganten Schmucksäulen der seitlichen Rahmung finden sich identisch auch bei den Hll. Christophorus und Hieronymus (heute Lhs. n VI, 4c und 5c), die im 19. Jh. auch noch zusammen mit dem Hl. Antonius im Chorfenster I, 6b, 7a und 7c zu sehen gewesen waren (vgl. Fig. 331, 395f.).
Technik: Im weißen Untergewand ausgiebiger Einsatz rückseitiger Braunlotlasuren.
Stil, Datierung: Komposition, rahmende Säulen und die technische Ausführung weisen bereits auf die 1520 datierte Farbverglasung der Imhoffschen Grabkapelle St. Rochus voraus[103]. Angesichts mehrfacher Zweitausführungen gerade für die figürlichen Scheiben der Frauenkirche von 1516–1518 darf man auch im Fall des Hl. Antonius mit der Wiederverwendung eines älteren Kartons rechnen (Hirsvogel-Werkstatt).

Foto Werkstatt G. van Treeck 1986



Fig. 371.
ES Chor n II, 3b.
M 1:15

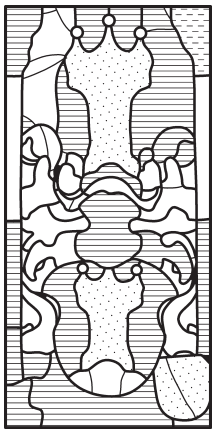


Fig. 372.
ES Chor n II, 3c.
M 1:15

99 Biedermann 1748, Tab. 148.
100 Biedermann 1748, Tab. 149; Fleischmann 2008, II, S. 547f., mit weiteren Nachweisen zur Person Peters III.
101 Peter Gemeinhardt, Antonius. Der erste Mönch. Leben, Lehre, Legende, München 2013, hier bes. S. 55–83.
102 Braun 1943, Sp. 86–96.
103 Scholz 2002, I, S. 363–383.
104 Biedermann 1748, Tab. 153.C.
105 Biedermann 1748, Tab. 28; Fleischmann 2008, II, S. 363–365, mit weiteren Nachweisen zur Person Hans Ebners.

3c WAPPEN HARSDÖRFFER MIT BEISCHILD IMHOFF Fig. 372, Abb. 231

H. 83,2 cm, B. 40,5 cm.
Hs. Merkel 210, S. 52.
Vor der Neuordnung in Fenster n IX, 4c. Ursprünglich zusammen mit den Harsdörffer-Wappen in Chorfenster I, 4a und 4c sowie Chorfenster n II, 3a und 5b zu einer Fensterstiftung gehörig.
Erhaltung: Harsdörffer-Schild, Fliesenboden, Rahmung und Teile des Rankengrunds wurden im 19. Jh. erneuert, ebenso das Bleinetz.
Ikonographie, Komposition: Das Wappen Harsdörffer (wie 2b) mit Beischild Imhoff (in Rot ein goldener Löwenrumpf mit rückwärts nach oben gebogenem Fischschwanz) bezieht sich auf Peter IV. Harsdörffer (1503–1576) und seine Gemahlin Sabina, eine geborene Imhoff[104]. Die Scheibe kann nicht vor dem Jahr ihrer Eheschließung 1545 entstanden sein, doch deutet alles darauf hin, dass sie erst 1559 zusammen mit den Gedächtniswappen für Peter III. und Wolf I. Harsdörffer in 3a und 5b in Auftrag gegeben worden war.
Ornament: Dunkelblauer Rankengrund.
Farbigkeit: Harsdörffer-Wappen vgl. 2b. Dunkel bernsteingelbe Randsäulen mit roten Basen und Kapitellen; Kleinteiliger grüner Fliesenboden.
Technik: Im Beischild Ausschliff aus dem roten Überfangglas.
Stil, Datierung: Nürnberg, Mitte 16. Jh. (1559? Vgl. 5b).
Foto Werkstatt G. van Treeck 1986

4a WAPPEN HALLER MIT DEN BEISCHILDEN VON SECKENDORFF UND SCHLÜSSELFELDER

Ehemals St. Sebald, Haller-Fenster (Lhs. n XII, 1a); dort im 18. Jh. noch in situ nachgewiesen (GNM, Hs. Merkel 209, S. 119–122).
Vgl. Kat. S. 285, Fig. 203, Abb. 203.

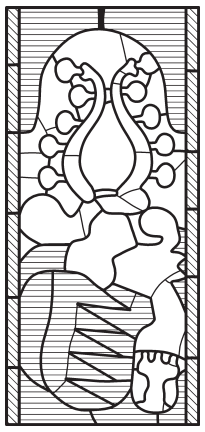


Fig. 373.
ES Chor n II, 4b.
M 1:15

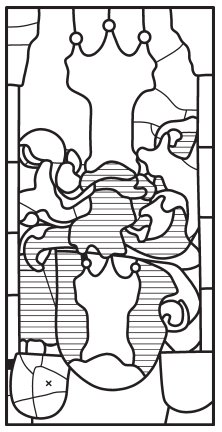


Fig. 374.
ES Chor n II, 5b.
M 1:15

4b WAPPEN EBNER MIT BEISCHILD HARSDÖRFFER Fig. 373, Abb. 229

H. 82,5 cm, B. 33 cm.
Hs. Merkel 210, S. 30.
Vor der Neuordnung 1991 in n II, 5c.
Erhaltung: Ebner-Schild, Fliesenboden, Rahmung und Bleinetz im 19. Jh. erneuert. Die seitlichen Randstreifen mit braunem Glas entstammen der letzten Restaurierung der 1980er Jahre. In den originalen Partien der gelben Helmdecken Craquelé. Bemalung berieben.
Ikonographie, Komposition: Wappen des ratsfähigen Nürnberger Geschlechts der Ebner von Eschenbach: von Blau und Gold neunmal von oben nach unten gespitzt, von jeder Farbe viereinhalb Spitzen sichtbar; Helmzier: auf dem grauen Stechhelm mit blau-goldenen Decken zwei gold-blau geteilte Büffelhörner, außen mit jeweils fünf silbernen Pfauenfedern besteckt. Beischild Harsdörffer (wie 2b).
Die Wappenallianz bezieht sich auf den Ratsherrn, alten Bürgermeister und Septemvir Hans Ebner (1482–1553) und seine Gemahlin Ursula Harsdörffer[105]. Durch ihre Heirat 1508 gelangten die Ebner in den Besitz der bei Hersbruck gelegenen Wasserburg Eschenbach, die mit kurzer Unterbrechung zwischen 1667 und 1676 bis heute dauerhafter Familiensitz blieb.
Ornament: Üppiger roter Rankengrund.
Farbigkeit: Wappen s. Ikonographie. Grauweißer Astwerkbogen; flaschengrüner Fliesenboden.
Technik, Stil, Datierung: Ehemals mit dem 1514 datierten Ebner-Wappen in Chorfenster I, 3a sowie mit I, 3c zusammengehörig.
Foto Werkstatt G. van Treeck 1986

4c WAPPEN TETZEL Abb. 251

H. 79 cm, B. 39 cm.
Vor der Neuordnung 1991 bereits an dieser Stelle. In Rahmung und Format wohl ehemals mit dem Tucher-Wappen in 5a zusammengehörig.
Inschrift: Rechts und links des Wappenschildes die Jahrzahl: *15 / 18.*
Erhaltung: Möglicherweise historisierende Verneuung eines Wappens von 1518. In Teilen der Helmzier, in Grund und Rahmung evtl. Reste frühneuzeitlicher Substanz.
Ikonographie, Komposition: Wappen des ratsfähigen Nürnberger Geschlechts der Tetzel: in Rot steigende silberne Katze; Helmzier mit grauem Kübelhelm, rot-silberner Helmdecke, Wulst und silbernem Katzenrumpf.
Farbigkeit: Wappen s. Ikonographie. Blassgrüner Fliesenboden, rosabraune Randpfeiler mit purpurfarbenen Sockeln und bernsteingelben Kapitellen. Glatter graublauer Rundbogenschluss, vorgelagert ein bernsteingelber Astwerkbogen mit dunkelgrünem Laub und roten Früchten. Neutraler weißer Hintergrund.
Technik, Stil, Datierung: Im Kern vielleicht 1. Viertel 16. Jh.
Foto Werkstatt G. van Treeck 1986

5a WAPPEN TUCHER MIT BEISCHILD MIELICH(?) Abb. 252

H. 69,5 cm, B. 39 cm.
Vor der Neuordnung 1991 bereits an dieser Stelle. In Rahmung und Format wohl ehemals mit dem Tetzel-Wappen in 4c zusammengehörig.
Erhaltung: Wohl im 17. Jh. angefertigte historisierende Verneuung eines Wappens (von 1518?). Einbußen des ehemaligen Fliesenbodens in der unteren Feldhälfte. Teile von Schild, Helmdecken und Büffelhörnern im 19. Jh. erneuert.
Ikonographie, Komposition: Wappen des ratsfähigen Nürnberger Geschlechts der Tucher von Simmelsdorf: geteilt, oben von Schwarz und Silber fünfmal schräglinks geteilt, unten in Gold ein schwarzer Mohrenkopf; Helmzier: auf dem Kübelhelm mit gold-schwarzen Decken ein goldgekleideter Mohrenrumpf mit silber-schwarz-gold geteilten Büffelhörnern. Beischild: in Gold silberne heraldische Lilie (vereinfachte Tinktur; vgl. den vergleichbaren Beischild in Chor n II, 1a).

Farbigkeit: Wappen s. Ikonographie. Hellrosa Randpfeiler mit violetten Sockeln, gelben Plinthen und gelben bzw. bernsteingelben Kapitellen. Glatter graublauer Rundbogenschluss, vorgelagert ein bernsteingelber Astwerkbogen mit dunkelgrünem Laub und roten Früchten. Neutraler weißer Hintergrund.
Technik, Stil, Datierung: Die Grundform des Schildes, der Kübelhelm des frühen 14. Jh. und die einfache Form der gerafften Helmdecken tragen unübersehbar historisierende Züge.
Foto Werkstatt G. van Treeck 1986

5b WAPPEN HARSDÖRFFER MIT BEISCHILDEN WELSER UND REICH Fig. 374, Abb. 233
H. 82,5 cm, B. 41 cm.
Hs. Merkel 210, S. 51.
Vor der Neuordnung 1991 bereits an dieser Stelle. Ursprünglich zusammen mit den Harsdörffer-Wappen in Chorfenster I, 4a und 4c sowie in Chorfenster n II, 3a und 3c zu einer Fensterstiftung gehörig.
Inschrift: Auf dem Fliesenboden die Jahreszahl: *1559*.
Erhaltung: Wappenschild Harsdörffer, Helm und Decken überwiegend erneuert. Bleinetz 19. Jh.
Ikonographie, Komposition: Wappen Harsdörffer (wie 2b) mit den Beischilden Welser (von Silber und Rot gespalten mit einer heraldischen Lilie in gewechselter Tinktur) und Reich (zwei mit Lilien besetzte silberne Spitzen und rote Gegenspitze).
Die Wappenallianz bezieht sich auf den Ratsherrn und alten Bürgermeister Wolf I. Harsdörffer (1502–1557), der in 1. Ehe mit Ehrentraud Welser und ab 1532 in 2. Ehe mit Magdalena Reich verheiratet war[106].
Ornament: Filigraner dunkelblauer Rankengrund.
Farbigkeit: Wesentlich wie in 3c.
Technik: In beiden Beischilden Ausschliff aus dem roten Überfangglas.
Stil, Datierung: Nürnberg, 1559 datiert.
Foto Werkstatt G. van Treeck 1986

5c WAPPEN EBNER MIT BEISCHILDEN MINDEL, GRUNDHERR UND VORCHTEL Abb. 253
H. 69,5 cm, B. 39 cm.
Vor der Neuordnung 1991 in Fenster n II, 4b.
Erhaltung: Überwiegend alte Substanz.
Ikonographie, Komposition: Wappen des ratsfähigen Nürnberger Geschlechts der Ebner (wie 4b). Die Beischilde der Mindel, Grundherr und Vorchtel in vereinfachter Tinktur.
Das Wappen erinnert an den Ratsherrn, alten Bürgermeister und Septemvir Albrecht Ebner († 1414), der in 1. Ehe mit Barbara Mindel, in 2. Ehe mit Anna, einer geborenen Grundherr, und in 3. Ehe mit Anna Vorchtel verheiratet war[107]. Als Diplomat und Schlichter von Streitigkeiten stand er bei zahlreichen Fürsten und Bischöfen in hohem Ansehen. Bereits 1389 war er vom Rat zum Pfleger der Frauenkirche bestellt worden[108].
Ornament: Kleinteilig ausradierter Rankengrund. Wappenschilde mit ausgewischtem Flächendekor.
Farbigkeit: Wenig kontrastreiche Farbigkeit mit beinfarbenen Gläsern in Bogenrahmung, Rankengrund und Stechhelm. Wappen s. Ikonographie. Grüne Randstützen mit braunen Postamenten und Kapitellen; blassgrüner Fliesenboden.
Technik, Stil, Datierung: Historisierende Verneuung eines Wappens aus der Zeit der Erstverglasung. Wohl Ende 16. Jh.
Foto Werkstatt G. van Treeck 1986

7a MYSTISCHE VERMÄHLUNG DER HL. KATHARINA Fig. 375, 378, Abb. 240
H. 81,3 cm, B. 34 (40) cm.
1845 im nordwestlichen Fenster der Frauenkirche (nw X) in der zweitobersten Zeile, Bahn c, nachgewiesen (vgl. S. 405).
Vor der Neuordnung 1983/91 bereits an der gegenwärtigen Position.
Erhaltung: Originale Glasstücke von Körper und Kopf des Christuskindes im GNM (MM 231, 232). Ergänzt sind ferner der Oberkörper der Hl. Katharina sowie Teile der Raumschale und der bekrönende Halbbogen. Seitliche Randstreifen wurden im Zuge der letzten Restaurierung in den 1980er Jahren angestückt. Bleinetz 19. Jh.
Ikonographie, Komposition: Die mystische Vermählung (auch Verlobung) der Hl. Katharina von Alexandrien mit Christus im Kontext der Bekehrungsgeschichte findet sich noch nicht in der *Legenda aurea*, sondern ist erst durch Texte des 14. Jh. – namentlich die einflussreiche *Nova quedam singularis atque rara legenda* […] eines Paduaner Dominikanerbruders Petrus – in die Vita der Heiligen eingeflossen[109]. Geschildert wird die Traumvision Katharinas, in der ihr der Jesusknabe auf dem Schoß seiner Mutter sitzend den Vermählungsring an den Finger steckt, der sie in den Stand der gottgeweihten Jungfrau erhebt. Die Heilige ist kniend mit den persönlichen Attributen ihres Martyriums, Rad und Schwert, dargestellt. Eine wenig frühere Fassung des Themas, aus derselben Werkstatt um 1515, ist uns in einer kleinen Monolithscheibe in der Pfarrkirche zu Röthenbach erhalten geblieben, hinter der sich der verantwortliche Entwerfer Hans von Kulmbach noch deutlicher zu erkennen gibt, als dies in der monumentalen Version der Frauenkirche der Fall ist[110].
Der erneuerte halbe Astwerkbogen mit dem modernen Renaissancedekor der Fruchtgirlande mit Trauben besitzt sein Pendant in der Scheibe des büßenden Hl. Hieronymus (jetzt Chor s II, 7c), könnte folglich nach Befund ergänzt worden sein.
Technik, Stil, Datierung: Der routinierte, bisweilen trockene Einsatz der zeichnerischen Mittel trägt alle Züge des Spätstils der Hirsvogel-Werkstatt, wobei wir – wie im Fall der Hll. Petrus (I, 6b), Katharina (n II, 7b), Hieronymus (n VI, 5c) und Christophorus (n VI, 4c) – voraussichtlich von einer Zweitverwendung eines älteren Kartons, hier nach einem Entwurf Hans von Kulmbachs auszugehen haben.
Nürnberg, um 1516–1518.
Foto Werkstatt G. van Treeck 1986

7b HL. KATHARINA Fig. 375, Abb. 254
H. 82,7 cm, B. 33,5 (40) cm.
Vor der Neuordnung 1991 bereits an dieser Stelle.
Erhaltung: Originaler Kopf im GNM (MM 173); daneben nur vereinzelte Ergänzungen des 19. Jh. im Ärmel der Linken und im Mantelzipfel am rechten Rand; an der Brust ein altes Flickstück mit dem roten Rad eines Fürer- oder Volckamer-Wappens. Bemalung überwiegend intakt; im Landschaftsausblick geringfügig berieben. Bleinetz 19. Jh.
Ikonographie, Komposition: Die Hl. Katharina von Alexandrien ist traditionsgemäß als Königstochter mit Krone, modischer Frisur und kostbarem Gewand dargestellt. In der Linken hält sie das zertrümmerte Rad als Hinweis auf das durch Gottes Allmacht verhinderte Radmartyrium, in der Rechten das Schwert als Zeichen ihres Martertodes durch Enthauptung unter Kaiser Maximian bzw. Maxentius[111]. Die Darstellung der Heiligen folgt einem in der Nürnberger Glasmalerei der Dür-

erzeit weit verbreiteten Typus und zeigt diese stehend auf einer schmalen Raumbühne, vor einem Vorhang an horizontaler goldener Stange und einem weiten Landschaftsausblick[112]. Die ursprüngliche Astwerkrahmung, die in den oberen Eckzwickeln noch in Resten erhalten geblieben ist, ist der allseitigen Beschneidung der Scheibe zum Opfer gefallen.
Gegensinnige Zweitausführung eines Kartons, der erstmals 1506 für das Löffelholz-Fenster in St. Lorenz nach Entwurf Hans Baldung Griens verwendet worden war[113]. Der Vergleich beider Fassungen erhellt, dass im zugrunde liegenden Karton auch die Details der Landschaftskulisse vorgegeben waren.
Ornament, Technik: Im Kleid der Heiligen das überregional verwendete Straßburger Damastmuster B (Muster X,71) als großflächiger Ausschliff aus dem roten Überfangglas.
Stil, Datierung: Die souverän gehandhabte, trockene Binnenzeichnung vertritt den so genannten Zweiten Werkstattstil der Hirsvogel-Werkstatt und zeigt keinerlei Gemeinsamkeiten mehr mit der stecherisch feinen Baldung'schen Zeichenweise der Erstausführung, die sicher auch im Karton vorgegeben war. Möglicherweise hatte man sich für die gegensinnige Wiederholung in der Frauenkirche auch einer eigens gefertigten Umzeichnung bedient.
Nürnberg, um 1510/20 (Hirsvogel-Werkstatt).

Foto Werkstatt G. van Treeck 1986

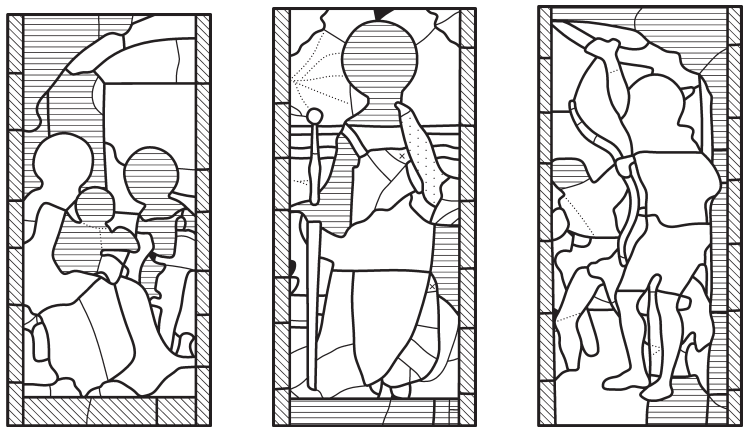


Fig. 375. ES Chor n II, 7a–c. M 1:15

7c MARTER DES HL. SEBASTIAN Fig. 375, 379, Abb. 241
H. 83 cm, B. 34,5 (40) cm.
1845 im nordwestlichen Fenster der Frauenkirche (nw X) in der zweitobersten Zeile, Bahn b, nachgewiesen (vgl. S. 405).
Vor der Neuordnung 1991 bereits an gegenwärtiger Position.
Erhaltung: Im Kern der Szene nahezu vollständig originale Glassubstanz; Rahmung, ein Teilstück des Bodens, der Kopf des Schergen und das Bleinetz wurden im 19. Jh. erneuert; die neutralen seitlichen Randstreifen entstammen der vorletzten Restaurierung nach dem Zweiten Weltkrieg; s. auch unter Komposition.
Ikonographie, Komposition: Als Hauptmann der Prätorianergarde und bekennender Christ wurde Sebastian nach der Legende unter Kaiser Diokletian zum Tode verurteilt. Die Pfeilmarter folgt der gängigen Ikonographie und zeigt den Heiligen bis auf den Lendenschurz nackt an einen Baum gefesselt, beschossen von einem (oder mehreren) der numidischen Bogenschützen[114]. Die etwas unglückliche, dicht gedrängte Nachbarschaft der Figuren könnte erst im Zuge der Versetzung in die Frauenkirche geschaffen worden sein, um die Scheibe an das schmale Hochrechteckformat anzupassen. In diesem Fall wäre ein Teilstück der Landschaft herausgenommen worden, um die Akteure zusammenschieben zu können. Ein insbesondere im Hinblick auf die Gestalt des Hl. Sebastian eng verwandtes Vorbild ist in Hans von Kulmbachs Rundscheibenriss der Sebastiansmarter in der Bremer Kunsthalle, um 1511, erhalten geblieben[115], so dass wir auch für die vorliegende Komposition auf einen Entwurf des »Dürerschülers« schließen dürfen. Vermutlich handelt es sich jedoch erneut um eine Zweitausführung.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, um 1510/20 (Hirsvogel-Werkstatt).

Foto Werkstatt G. van Treeck 1986

CHORFENSTER süd II

Fig. 380–383, 387, 389, Abb. 242–244, 246f., 256f., 259–266

Dreibahniges Fenster von zehn Zeilen zuzüglich Kopfscheiben und Maßwerk-Couronnement.

Montage GvT 03/2013

1a WAPPEN KRESS MIT BEISCHILD LÖFFELHOLZ
Fig. 380, Abb. 256
H. 82,2 cm, B. 46 cm.
Hs. Merkel 210, S. 35; im 19. Jh. im Chormittelfenster I, 9b nachgewiesen (Fig. 331); vor der Neuordnung 1991 in n VIII, 4a; ehemals zusammen mit den Kress-Wappen in s II, 1c und Lhs. n VI, 1c zu ein und derselben Fensterstiftung gehörend, die vermutlich von Christoph Kress zu seinem und seiner Eltern und Großeltern Gedächtnis veranlasst worden war.
Erhaltung: Bis auf marginale Ergänzungen des 19. Jh. im Helm des Wappens, eventuell im roten Schild des Kress-Wappens und im Postament der Rahmung unten links sowie drei kleinere Flickstücke mit altem Glas originale Substanz. Bemalung außergewöhnlich gut intakt; im Bogen geringfügig berieben.
Ikonographie, Komposition: Wappen des ratsfähigen Nürnberger Geschlechts der Kress von Kressenstein: in Rot ein schrägrechts gelegtes silbernes Schwert mit goldenem Griff

106 Biedermann 1748, Tab. 149; Fleischmann 2008, II, S. 55of., mit weiteren Nachweisen zur Person Wolfs. I.
107 Biedermann 1748, Tab. 25.
108 Fleischmann 2008, II, S. 358.
109 Zur Textüberlieferung: Hermann Knust, Geschichte der Legende der Hl. Katharina von Alexandrien, Halle 1890, S. 46; Joseph Sauer, Das Sposalizio der hl. Katharina von Alexandrien, in: Studien aus Kunst und Geschichte (FS Friedrich Schneider zum 70. Geburtstag), Freiburg i. Br. 1906, S. 339–351, sowie neuerdings Peter Schill, Ikonographie und Kult der heiligen Katharina von Alexandrien im Mittelalter, Phil. Diss. München 2002, S. 275–286.
110 Scholz 2002, I, S. 414–416.
111 LCI, VII, 1974, Sp. 289–297 (Peter Assion).
112 Zu den diesbezüglich geläufigen Kompositionsformen der Nürnberger Glasmalerei um 1500 vgl. Scholz 1991, S. 265–270.
113 Vgl. Knappe 1958, S. 163–178, Knappe 1963, S. 45–56, Abb. 44, und Scholz 1991, S. 229f., Abb. 329f.
114 LCI, VIII, 1976, Sp. 318–324 (Peter Assion).
115 Winkler 1942, S. 91f., Nr. 113; zuletzt Butts 2006, S. 169, Nr. A37.




Fig. 376, 377. Hll. Johannes Bapt. und Andreas. Chor I, 7a und 7c. Hirsvogel-Werkstatt, um 1516.




Fig. 378, 379. Mystische Verlobung der Hl. Katharina, Marter des Hl. Sebastian. Chor n II, 7a und 7c. Hirsvogel-Werkstatt, um 1516.

(hier gewendet); Helmzier: über dem grauen Stechhelm ein rotbekleideter Mannsrumpf mit schwarzem Hut und Pelzkrempe, im Mund zwischen Eberzähnen das Schwert waagerecht haltend. Beischild: Wappen Löffelholz: in Rot ein schreitendes silbernes Lamm.

Die Wappenallianz bezieht sich auf den Ratsherrn und Alten Genannten Anton I. Kress zu Krafftshof und Schoppershof (1455–1520) und seine Gemahlin Katharina Löffelholz († 1505)[116].

Ornament: Im Hintergrund das überregional verbreitete Straßburger Damastmuster C (X,72) in Blau.

Farbigkeit: Wappen s. Ikonographie. Gelbe Bogenrahmung auf gelben Säulen mit rosabraunen Basen und Kapitellen sowie grauen Postamenten; flaschengrüner Fliesenboden.

Technik: Im Beischild rückseitiger Ausschliff aus dem roten Überfangglas.

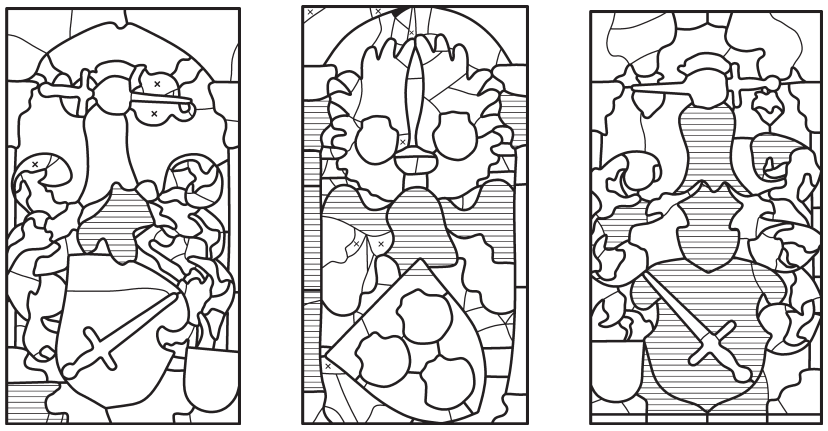


Fig. 380. ES Chor s II, 1a–c. M 1:15

Stil, Datierung: Die holzschnittartige Binnenzeichnung weist im Verein mit der Verwendung des flächenfüllenden Damastgrunds eher ins erste als ins zweite Jahrzehnt des 16. Jh. Andererseits spricht auch nichts Grundsätzliches gegen die Vertrauenswürdigkeit des im 18. Jh. noch vorhandenen Datums 1518 auf der zugehörigen Scheibe in 1c.

Foto Werkstatt G. van Treeck 1986

1b WAPPEN VON EYB Fig. 380, Abb. 261

H. 82,5 cm, B. 44,5 cm.

Hs. Merkel 210, S. 9.

Vor der Neuordnung 1991 in n VIII, 4c.

Erhaltung: Mäßige Ergänzungen des 19. Jh. in Helm und Decken; linke Randsäule und rechtes Kapitell gleichfalls erneuert. Außenseitig flächige Korrosion in blauen Gläsern. Bleinetz im 19. Jh. erneuert.

Ikonographie, Komposition: Wappen des fränkischen Adelsgeschlechts von Eyb mit gleichnamigem Stammsitz[117]: in Silber drei rote Muscheln mit dem Gelenk aufwärts gekehrt; Helmzier: über dem grauen Stechhelm silberner Adlerflug jeweils mit einer roten Muschel belegt; rote Helmdecke. Der Schild ist in Courtoisie nach links geneigt. Die altertümliche Form von Schild und Helm weisen ins späte 14. oder frühe 15. Jh. zurück und sprechen für eine historisierende Gedächtnisstiftung bzw. Verneuung eines älteren schadhaften Wappens der Eyb.

In welchem Kontext das Wappen der Eyb einst gestanden hat, ist nur zu vermuten. Als Lehensmänner der Nürnberger Burggrafen und spätere Erbkämmerer der Markgrafschaft Brandenburg-Ansbach wäre ein Stiftungsengagement in Nürnberg durchaus denkbar. Wahrscheinlicher aber handelte es sich um das Frauenwappen aus der Ehe eines Nürnberger Patriziers, wofür auch die entsprechende Stellung des Schildes auf der heraldisch linken Seite spricht[118].

Ornament: Hinter dem Wappen in geringen Partien sichtbarer Vorhang mit dem überregional verbreiteten Straßburger Damastmuster A (Muster X,70) in seltener Purpurfarbe. Im Schild ausradierter filigraner Rankendekor.
Farbigkeit: Wappen s. Ikonographie. Rahmung: weiße Säulen mit gelben Basen und Kapitellen, blassgrüne Kämpfer und blassbrauner Rundbogen, olivgrüner Fliesenboden, neutraler blauer Grund.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, 1. Viertel 16. Jh.
Foto Werkstatt G. van Treeck 1986

1c WAPPEN KRESS MIT BEISCHILD GRUNDHERR
Fig. 380, Abb. 257
H. 81,7 cm, B. 45,6 cm.
Hs. Merkel 210, S. 34, dort mit der verlorenen Jahrzahl: *1518*.
Im 19. Jh. im Chormittelfenster I, 9c nachgewiesen (Fig. 331); vor der Neuordnung 1991 in n VIII, 3b; ehemals zusammen mit den Kress-Wappen in s II, 1a und Lhs. n VI, 1c zu ein und derselben Fensterstiftung gehörend, die vermutlich von Christoph Kress zu seinem und seiner Eltern und Großeltern Gedächtnis veranlasst worden war.
Erhaltung: Fliesenboden, Wappenschild, Helm und Rumpf sowie kleinere Teile der Helmdecken im 19. Jh. erneuert. Rückseitige Flächenkorrosion in den lila Kapitellen und Teilen der roten Helmdecken. Bleinetz partiell alt.
Ikonographie, Komposition: Wappen des ratsfähigen Nürnberger Geschlechts der Kress von Kressenstein (vgl. 1a). Beischild mit Wappen Grundherr: in Rot ein wachsender silberner Löwe mit goldener Krone. Die Wappenallianz erinnert an die Eltern Antons I., den Ratsherrn Hieronymus Kress (1413–1477) und seine Gemahlin Margarete Grundherr († 1497)[119].
Ornament, Farbigkeit: Wie 1a.
Technik: Im Beischild und in den hängenden Trauben der Bogenrahmung rückseitiger Ausschliff aus dem roten Überfangglas; Trauben und Krone des Löwen zudem mit Silbergelb gefärbt.
Stil, Datierung: Wie 1a.
Foto Werkstatt G. van Treeck 1986

2a WAPPEN HALLER MIT BEISCHILD GROSS
Ehemals St. Sebald, Haller-Fenster (Lhs. n XII, 1a); dort im 18. Jh. noch in situ nachgewiesen (GNM, Hs. Merkel 209, S. 119). Vgl. Kat. S. 286, Fig. 204, Abb. 204.

2b WAPPEN EBNER
H. ca. 78 cm, B. 40 cm.
Hs. Merkel 210, S. 54.
Vor der Neuordnung in Fenster n VIII, 4b. Pendant des Ebner-Wappens in Fenster n VI, 5b.
Erhaltung: Überwiegend im 19. Jh. erneuert.
Ikonographie, Komposition: Wappen Ebner von Eschenbach: von Blau und Gold neunmal von oben nach unten gespitzt, von jeder Farbe viereinhalb Spitzen sichtbar; Helmzier: graublauer Spangenhelm mit blau-goldenen Decken, blau-goldene Büffelhörner, außen mit jeweils vier silbernen Blüten besteckt.
Farbigkeit: Wappen s. Ikonographie.
Stil, Datierung: In wenigen originalen Teilen 2. Hälfte 16. Jh.
Foto Werkstatt G. van Treeck 1986

2c WAPPEN HALLER MIT BEISCHILDEN WOLKENSTEIN UND DERRER Fig. 381, Abb. 260
H. 83 cm, B. 34,5 (40) cm.
Hs. Merkel 210, S. 16.
Vor der Neuordnung 1991 bereits an dieser Stelle.
Erhaltung: Ergänzungen des 19. Jh. betreffen Teile der Helmdecken, den Mohrenrumpf und größere Partien des Damastgrundes. Malerei außergewöhnlich gut erhalten. Bleinetz 19. Jh.
Ikonographie, Komposition: Wappen Haller: in Rot ein silberner, schwarz gefüllter Schräglinkssparren; Helmzier: über dem grauen Stechhelm mit rot-silbernen Decken der rote Rumpf einer Mohrin mit langem schwarzem Zopf, fliegender silberner Stirnbinde und weißem Ohrring. Beischild von Wolkenstein: viermal von Silber und Blau geteilt, darin ein steigender schwarzer Steinbock. Beischild Derrer: in Silber schwarzer Schrägrechtsbalken mit drei silbernen Figuren belegt.

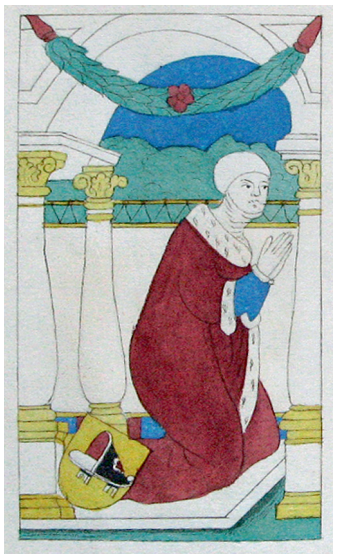


Fig. 381. ES Chor s II, 2c. M 1:15

Die Wappenallianz weist auf den Ratsherrn und älteren Bürgermeister Nikolaus V. Haller (1481–1528), der in 1. Ehe 1506 mit Katharina Wolkenstein († 1515), in zweiter Ehe 1521 mit Helena Derrer († 1523) und in 3. Ehe 1524 mit Katharina Holzschuher verheiratet war[120].
Ornament: Im Hintergrund rechts kleine originale Partien des Straßburger Damastmusters C (Muster X,72); sonst willkürlich erneuert.
Farbigkeit: Wappen s. Ikonographie. Gelber Astwerkbaldachin, blauer Damastgrund, grüner Fliesenboden.
Technik: Im Wappen Wolkenstein Ausschliff aus dem blauen Überfangglas.
Stil, Datierung: In Anbetracht der Ehedaten und dem Fehlen eines Holzschuher-Beischilds kann die Scheibe nur zwischen 1521 und 1524 entstanden sein.
Foto Werkstatt G. van Treeck 1986

116 Biedermann 1748, Tab. 276; Frank zu Döfering 1936, Sp. 209–212; Fleischmann 2008, II, S. 651, mit weiteren Nachweisen zu Person und Ämtern Antons I.
117 Eberhard Freiherr von Eyb, Das reichsritterliche Geschlecht der Freiherren von Eyb (Veröffentlichungen der Gesellschaft für fränkische Geschichte IX, 29), Neustadt/Aisch 1984.
118 Leider ist keine passende Verbindung bekannt; nur ein bei Eyb 1984 (wie Anm. 117), S. 59f. und Stammtafel A verzeichneter Hans v. Eyb (20), 1356 und 1395 erwähnt, soll in 1. Ehe mit Elisabeth Ebner und in 2. Ehe mit Gerhaus Holzschuher verheiratet gewesen sein, doch sind beide Ehen nicht verbürgt.
119 Biedermann 1748, Tab. 275.B; Fleischmann 2008, II, S. 649f., mit weiteren Nachweisen zur Person des Hieronymus Kress.
120 Biedermann 1748, Tab. 109.C; Fleischmann 2008, II, S. 517.

3a KNIENDE STIFTERIN Fig. 382, Abb. 246
H. 82,5 cm, B. 40,3 cm.
Hs. Merkel 210, S. 11.
Vor der Neuordnung 1991 in n IX, 4b.
Erhaltung: Bis auf geringfügige Reparaturen im Bodenbereich und in der Bildarchitektur sowie mehrere alte Flickstücke weitgehend originale Glassubstanz, jedoch beidseitig stark beschnitten (vgl. Fig. 382 und 384). Außenseitige Flächenkorrosion in den violetten Farbgläsern. Im ergänzten Stück der Girlande finden sich rückseitig bei korrodierter Oberfläche noch vereinzelte Spuren von grünem Email(?). Bleinetz 19. Jh.
Ikonographie, Komposition: Die einhüftige Komposition der nach rechts gewendeten knienden Stifterin unter dem reich gestalteten Architekturbaldachin bedarf notwendigerweise der Ergänzung durch einen zentralen Gegenstand der Anbetung (eine Gottesmutter im Strahlenkranz?) und gegebenenfalls durch ein zugehöriges männliches Stifterbild, das dann in der rechts anschließenden Scheibe dargestellt gewesen sein müsste. Für ein dreibahniges Fenster wäre demzufolge eine bahnübergreifende, perspektivische Loggia mit dreiteiliger Bogenstellung zu rekonstruieren. Ein Problem birgt das kleine Tucher-Wappen, das sich nicht mit der Bildüberlieferung des 18. Jh. in der Hs. Merkel 210 deckt, wo an dieser Stelle ein Holzschuher-Wappen festgehalten ist (Fig. 384).
Durch die historisierende, auf das 14. Jh. zurückweisende Tracht der Stifterin, insbesondere greifbar an der Haube mit gewellten Rändern, eine Art Kruseler, dürfte auch hier, wie so oft in der Nürnberger Glasmalerei, auf die Erststifter des Fensters hingewiesen worden sein[121].
Ornament: Der durchlaufende Vorhang hinter der Bildarchitektur, der wie üblich an einer goldenen Querstange befestigt ist, zeigt das überregional verbreitete, in der Nürnberger Glasmalerei seit dem ausgehenden 15. Jh. am häufigsten verwendete Straßburger Damastmuster A (Muster X,70) in seltener Purpur-Färbung.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, um 1520.
Foto Werkstatt G. van Treeck 1986



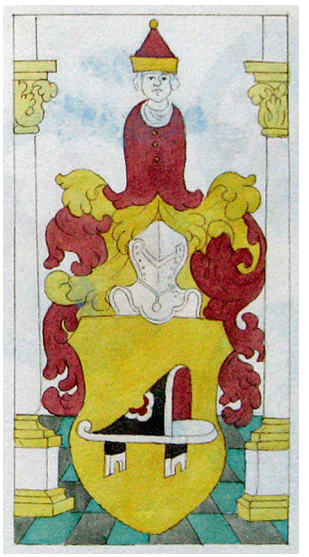


Fig. 384, 385. Abzeichnung des 18. Jh. der knienden Stifterfigur aus dem Kontext einer Holzschuher-Stiftung in der Frauenkirche. GNM, Hs. Merkel 210, S. 11f.

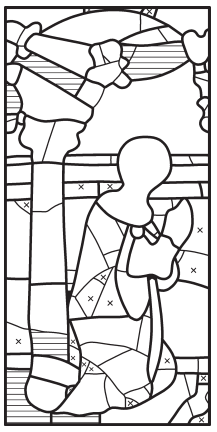


Fig. 382.
ES Chor s II, 3a.
M 1:15

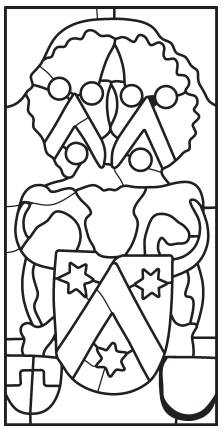


Fig. 383.
ES Chor s II, 3b.
M 1:15

3b WAPPEN FÜTTERER MIT BEISCHILDEN TRACHT UND ULSTATT(?) Fig. 383, Abb. 259
H. 82,5 (85) cm, B. 41,7 cm.
Vor der Neuordnung 1991 in n IX, 2b.
Erhaltung: Überwiegend 19. Jh.?
Ikonographie, Komposition: Wappen des ratsfähigen Nürnberger Geschlechts der Fütterer: in Rot silberner Sparren, allseitig begleitet von drei sechsstrahligen silbernen Sternen. Helmzier: hellgrauer Stechhelm, rot-silberne Decken; Kleinod: im doppelten roten Adlerflug wiederholt sich das Wappenbild. Beischild Tracht: geviert mit Zinne von Rot und Silber. Das Wappen im zweiten Beischild ist unleserlich und offenbar falsch erneuert (in Gold erkennbar zwei gegenständige Hähne)[122].
Das Wappen weist auf den Ratsherrn Georg II. Fütterer (1438–1506), der in 1. Ehe mit Barbara Tracht († 1476), einer Tochter des Nürnberger Kaufmanns Hans Tracht, und in 2. Ehe mit Apollonia Ulstatt († 1506), auch sie aus dem Handelsstand der Reichsstadt stammend, verheiratet war[123]. Von ihm weiß man, dass er kurz vor seinem Tod ein Glasfenster und einen Altar in die bereits von seinen Vorfahren wiederholt mit Stiftungen bedachte Nürnberger Dominikanerinnenkirche St. Katharina gestiftet hatte[124].
Ornament, Farbigkeit: Wappen s. Ikonographie. Gelber Astwerkbaldachin, blauer Damastgrund, olivgrüner Fliesenboden.
Technik, Stil, Datierung: Sofern alt, um 1505.
Foto Werkstatt G. van Treeck 1986

3c HL. HIERONYMUS BÜSSEND Abb. 247
H. 83,7 cm, B. 34 (40) cm.
1845 im südwestlichen Fenster der Frauenkirche (sw VIII) in der zweitobersten Zeile, Bahn d, nachgewiesen (vgl. S. 405). Vor der Neuordnung 1991 in s II, 4c.
Erhaltung: Im Kern der Figur alt; Umgebung, Arme und Füße des Heiligen ergänzt.
Ikonographie, Komposition: Vgl. 7c.
Technik: Radiertechnik mit kurzen, dicht gesetzten Strichen.
Stil, Datierung: Wohl 2. Hälfte 16. Jh.
Foto G. Frenzel 1986

121 Eines der seltenen Beispiele indes, wo dies nicht allein durch altertümliche Wappenformen zum Ausdruck gebracht wurde, sondern wie hier durch eine vergleichbare rückwärtsgewandte Darstellung der Stifter selbst, ist uns in einer 1495 renovierten Schürstabstiftung der Nürnberger Friedhofskapelle St. Johannis erhalten geblieben. Auch dort wurden mit Leopold Schürstab († 1379/80) und seinen beiden Ehe-

Reste des Welser-Thumer-Fensters Fig. 387, Abb. 262–266

4a HL. JAKOBUS DER ÄLTERE MIT STIFTER JAKOB WELSER Fig. 387, Abb. 264

H. 81,7–82,2 (85) cm, B. 40 cm.
Hs. Merkel 210, S. 55.
Im 19. Jh. eine Zeile höher in 5a nachgewiesen.
Erhaltung: Nur geringfügige Ergänzungen des 19. Jh. in der Schreinarchitektur sowie vereinzelte Reparaturen mit alten Flickstücken (Rankengründe des 14. Jh.) in den Gewändern der Figuren (flächig korrodiert). Bemalung partiell verloren. Bleinetz 19. Jh.
Ikonographie, Komposition: Zur ursprünglichen Position der Stifterscheibe und aller folgenden Restfelder innerhalb der übergreifenden Komposition des Schutzmantelfensters vgl. den Gesamtentwurf Hans von Kulmbachs in Dresden, der diesbezüglich in der Ausführung sehr getreu umgesetzt worden war (Fig. 386). Der zur Fensterachse mit dem großen Welserwappen ausgerichtete kniende Stifter Jakob I. Welser (1471–1541) mit modisch halblanger Haarfrisur ist seinem Stand und Reichtum gemäß in einen kostbaren pelzbesetzten Mantel gekleidet und wird von seinem Namenspatron, dem Pilgerheiligen Jakobus maior, präsentiert. Durch ein kleines Welser-Schildchen zu seinen Füßen wird der Stifter nochmals eigens gekennzeichnet. Der hölzerne Schrein des Epitaphs bildet die wenig strukturierte Hintergrundsfolie für die Figuren. Das graublaue Gesims der monumentalen Tragekonsole bildet heute den unteren Abschluss, dokumentiert indessen durch seinen dreiseitig gebrochenen Verlauf die einstige Untersicht auf die schwebende Bildkomposition.
Der Fensterstifter Jakob Welser stammte aus dem gleichnamigen Augsburger Geschlecht wohlhabender Fernhandelsherrn mit Niederlassungen in Italien, den Niederlanden, Frankreich, Spanien, bis nach Madeira, den Kanarischen Inseln und Ostindien[125]. Neben dem klassischen Warensortiment, in der Hauptsache Barchent und Baumwolle, investierten die Welser in den spekulativen Handel mit Luxusgütern und Gewürzen und stiegen 1490 in das Geldgeschäft ein. Spätestens 1493 gründete oder übernahm Jakob die Nürnberger Niederlassung und wurde durch die Vermählung mit Ehrentraud Thumer, der Tochter eines der drei reichsten Bürger der Reichsstadt, im gleichen Jahr nicht nur ins Bürgerrecht aufgenommen, sondern aufgrund seiner angesehenen Abstammung, seines Reichtums und seiner vielfältigen geschäftlichen Beziehungen rasch in den vordersten Stand integriert. Bereits 1494 wurde Jakob als Genannter in den Größeren Rat gewählt.
Zusammen mit dem Fenster der Schutzmantelmaria stifteten Jakob Welser und seine Ehefrau auch den neuen Hauptaltar der



Fig. 386. Entwurf zum Welser-Thumer-Fenster. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. C 2254. Hans von Kulmbach, um 1518/22 (WK. 81).

frauen, Kunigunde Nützel und Gertrud von Streitberg, die Erststifter des 14. Jh. *in effigie* dargestellt. Vgl. SCHOLZ 2002, I, S. 337, 345f., II, Abb. 241–243.

122 Das hier zu erwartende Ulstatt-Wappen zeigt in Silber über grünem Dreiberg drei (2, 1) rote Löwenköpfe im Profil (SCHÖLER 1975, Taf. 84).

123 FLEISCHMANN 2008, II, S. 405, mit weiteren Nachweisen zur Person.

124 Im östlichen Südfenster des Chores (s III) befand sich sein Wappen mit dem weiterer Glieder der Familie Fütterer; vgl. FRIES 1924, S. 122.

125 Zur Familiengeschichte der Welser grundlegend: Ludwig Freiherr von WELSER (Hg.), Die Welser. Des Freiherrn Johann Michael v. Welser Nachrichten über die Familie, 2 Bde., Nürnberg 1917, zu Jakob I. Welser bes. I, S. 77–92; vgl. FLEISCHMANN 2008, II, S. 1075–1078.

Frauenkirche, der mit einer Höhe von rund zehn Metern bis fast ins Gewölbe hinaufreichte und mit seiner modernen italienischen Triumphbogenarchitektur das alte Chorachsenfenster Karls IV. nahezu vollständig verdeckte (vgl. Fig. 322)[126]. Dieses größte Altarwerk der Dürerzeit in Nürnberg, dessen gemalte Tafeln in der jüngeren Forschung übereinstimmend mit Barthel Beham und mit dem apokryphen Datum des Welser-Thumer-Fensters 1522 verbunden worden sind, wurde um 1810, noch vor der Wiedereinführung des alten Ritus in der Frauenkirche, abgetragen und später in Teilen ins Germanische Nationalmuseum verbracht[127].
Technik: Im Welser-Schildchen rückseitiger Ausschliff aus dem roten Überfang.
Stil, Datierung: Obwohl die verschiedentlich überlieferten inschriftlichen Daten – 1518 bzw. 1522 – im großen Welser-Wappen nicht mehr aufzufinden sind, deutet allein die routinierte Zeichenweise in den erhaltenen Figuren auf eine späte Arbeit der Werkstatt Veit Hirsvogels d.Ä., in diesem engen zeitlichen Rahmen. Auch der Gesamtfensterentwurf Hans von Kulmbachs wurde von Butts zunächst noch auf ca. 1518, neuerdings aber ins letzte Lebensjahr des 1522 verstorbenen Entwerfers datiert[128]. Ob dieser den Glasmalern außerdem noch reingezeichnete Visierungen oder gar Kartons der Einzelscheiben geliefert hat, ist schwer zu sagen. Für detaillierte Visierungen spräche beispielsweise der thematisch verwandte Scheibenriss mit dem Hl. Petrus und einem knienden Stifterpaar in Wolfenbüttel, der unverkennbar Kulmbachsche Züge trägt, aber wohl selbst schon als Glasmaler-Umzeichnung zu betrachten ist[129].
Foto Werkstatt G. van Treeck 1986

4b WAPPEN WELSER Fig. 387, Abb. 265
H. 84,5–85 cm, B. 39,8–40,5 cm.
Hs. Merkel 210, S. 56.
Im 19. Jh. eine Zeile höher in 5b nachgewiesen.
Erhaltung: Reparaturen des 19. Jh. einschließlich einer kleinen Anzahl alter Flickstücke verteilen sich relativ gleichmäßig auf den Rahmen, Helmdecken und Helmzier. Bleinetz 19. Jh.
Ikonographie, Komposition: Wappen Welser: von Rot und Silber gespalten mit einer heraldischen Lilie in verwechselten Farben; Helmzier über frontal gestelltem grauen Stechhelm mit rot-silbernen Helmdecken: doppelter Adlerflug von Rot und Silber gespalten, jeweils belegt mit der heraldischen Lilie in verwechselter Tinktur.
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1518/22 (Hirsvogel-Werkstatt nach Entwurf des Hans von Kulmbach); vgl. 4a.
Foto Werkstatt G. van Treeck 1986

4c HL. MATTHIAS (URSPRÜNGLICH JAKOBUS DER JÜNGERE?) MIT STIFTERIN EHRENTRAUD THUMER Fig. 387, Abb. 266
H. 82,7 (85) cm, B. 39,7 cm.
Hs. Merkel 210, S. 57.
Im 19. Jh. eine Zeile höher in 5c nachgewiesen.
Erhaltung: Besonders die weibliche Stifterfigur ist durch mehr oder weniger stark korrodierte Flickstücke aus altem Glas in ihrer Lesbarkeit nachhaltig gestört. Ergänzungen des 19. Jh. in den Gewändern und in der Rahmenarchitektur fallen demgegenüber weniger gravierend aus. Flächige Korrosion in den rosavioletten und hellbraunen Farbgläsern. Bemalung teilweise stark reduziert. Bleinetz 19. Jh.
Ikonographie, Komposition: Ehrentraud Thumer († 1529) ist wie ihr Gemahl als kniende Stifterin in anbetender Haltung dargestellt, gekennzeichnet durch ein kleines Thumer-Wappen und präsentiert durch einen Apostel, der durch das Attribut der Hellebarde allein nicht eindeutig als Judas Thaddäus, Matthäus oder Matthias zu identifizieren wäre. Die Benennung als Hl. Matthias hat sich eingebürgert, obgleich eine hinreichende Erklärung dafür bislang nicht beigebracht wurde. Tatsächlich war im Gesamtentwurf Hans von Kulmbachs an dieser Stelle der Hl. Jakobus minor mit dem Attribut der Walkerstange (oder Wollbogen) vorgesehen (Fig. 377), was sich damit erklären ließe, dass auch einer der Söhne den Namen des Vaters trug und als Jakob II. (1498–1553) später die Niederlassung der Welser in Antwerpen übernahm. Natürlich hätten die Auftraggeber eine Verwechslung der nicht unähnlichen Attribute seitens der ausführenden Glasmaler gewiss beanstandet, und so bleibt nur die naheliegende Erklärung, dass die Restauratoren des 19. Jh. den Befund falsch interpretiert und anstelle einer Fehlstelle irrtümlich eine Hellebarde rekonstruierten, ein Irrtum, der freilich schon dem Zeichner des 18. Jh. unterlaufen wäre, der überdies den Pilgerstab des älteren Jakobus als Schwert überliefert hat. Ungeachtet dieses Problems zeugt die Gestalt des Apostels mehr als alle anderen im Welser-Thumer-Fenster von der ausgeprägten Eigenart Kulmbachscher Figurenauffassung, wie ein Vergleich etwa mit dem Hl. Andreas im Wendelsteiner Altar von 1510 vor Augen führt.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, um 1518/22 (Hirsvogel-Werkstatt nach Entwurf des Hans von Kulmbach); vgl. 4a.
Foto Werkstatt G. van Treeck 1986

5a MÄNNLICHE SCHUTZSUCHENDE ALLER STÄNDE UNTER DEM SCHUTZMANTEL MARIAS Fig. 378, Abb. 262
H. 84,5 cm, B. 41 cm.
Hs. Merkel 210, S. 57.
Im 19. Jh. eine Zeile höher in 6a nachgewiesen.
Erhaltung: Ohne größere Ergänzungen, ausgenommen die Reparaturen des 19. Jh. im Bereich des unteren Gesimsprofils. Vereinzelt Flickstücke mit altem Glas, darunter zwei originale Köpfe des späten 14. Jh., die aus abgegangenen Fenstern der Erstverglasung stammen dürften und wie üblich in nachmittelalterlicher Zeit zu Flickzwecken gebraucht wurden. Diese erinnern im Stilbild an die Werkstatt der ältesten Chorfenster des Ulmer Münsters, die sich nach heutigem Kenntnisstand aus Nürnberger Kräften zusammensetzte[130]. Lochfraß im violetten Glas des Kaisermantels. Bleinetz frühes 19. Jh. mit relativ weiter Zahnung.
Ikonographie, Komposition: Das ursprünglich dem juristi-

126 Vgl. Jörg Rasmussen, Die Nürnberger Altarbaukunst der Dürerzeit, Hamburg 1974, S. 80–91, und Strieder 1993, S. 154, 278f.
127 Vgl. Löcher 1997, S. 63–68, Gm 187, 188. Die beiden erhaltenen Flügel waren 1810 durch den Kgl. Galerieinspektor Georg Dillis für die Kgl. Gemäldesammlung auf Schloss Schleißheim konfisziert worden und fanden erst 1911 durch Tausch ihren Weg zurück nach Nürnberg; sie kamen ins Germanische Nationalmuseum. Das in der Kirche verbliebene innere Flügelpaar ist bei der Zerstörung der Frauenkirche im Zweiten Weltkrieg verbrannt. Vom architektonischen Aufbau fehlt jede Spur. Vgl. Schwemmer 1949, S. 138f.
128 Butts 1985, S. 128f., bzw. Butts 2006, S. 197, A 120. die spätere Datierung kann sich auch auf die Überlieferung eines Welser-Wappens mit der inschriftlichen Jahrzahl 1522 stützen, die sich in einer Auflistung der Glasgemälde der Frauenkirche von 1814 findet (vgl. Reg. Nr. 156).
129 Vgl. Friedrich Thöne, Bemerkungen zu Zeichnungen in der Herzog-August-Bibliothek zu Wolfenbüttel, in: Niederdeutsche Beiträge

schen Gebrauch entlehnte Motiv der Schutzmantelschaft in Verbindung mit der Vorstellung von Maria als barmherziger Mutter der gesamten Christenheit (*Mater omnium*), das seinen Ursprung vielleicht einer von Caesarius von Heisterbach kolportierten Vision eines Zisterziensers verdankte[131], erfuhr im Zuge zunehmender Marienverehrung ab dem 14. und bis Anfang des 16. Jh. eine weite Verbreitung[132]. Unter dem schützend ausgebreiteten Mantel der Gottesmutter und Kirchenpatronin Maria sind auf der höherrangigen heraldisch rechten Seite die männlichen Vertreter der geistlichen und weltlichen Stände versammelt, angeführt von Kaiser und Papst. Die nach Geschlechtern und nicht nach Ständen getrennte Darstellung der Schutzsuchenden mag als Eigentümlichkeit bei Familienstiftungen gelten, wobei für gewöhnlich auch der Stifter mit seinen Söhnen rechts, die Stifterin mit ihren Töchtern links unter dem Schutzmantel erscheinen. Dies ist im Welser-Thumer-Fenster nicht der Fall, wo Jakob Welser und Ehrentraud Thumer bereits in der Stifterzone eine herausgehobene Position besetzen.
Unter den gebräuchlichen Darstellungstypen zeigte das Welser-Thumer'sche Schutzmantelbild, ähnlich wie die übergreifende Fassung Holbeins im Eichstätter Mortuarium[133], Maria ohne das Jesuskind, doch flankiert von Engeln, die den ausgebreiteten Mantel halten.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, um 1518/22 (Hirsvogel-Werkstatt nach Entwurf des Hans von Kulmbach); vgl. 4a.
Foto Werkstatt G. van Treeck 1986

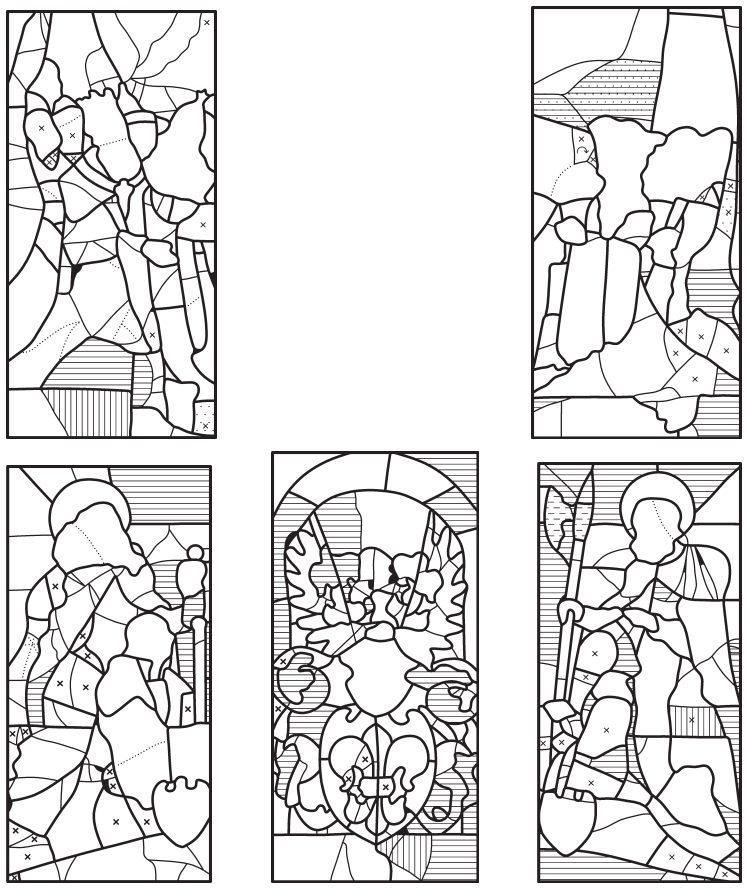


Fig. 387. ES Chor s II, 4a–c/5a/c. M 1:15

5b CHRISTUS AM KREUZ
MIT DEN WAPPEN WELSER UND NÜTZEL Fig. 388
H. ca. 84 cm, B. ca. 40 cm.
Im 19. Jh. eine Zeile höher in 6b nachgewiesen.
Erhaltung: Kleinere Ergänzungen in der Landschaftskulisse und im Wolkenhimmel.
Ikonographie, Komposition: Die Kreuzigungsscheibe mit den Wappen Welser und Nützel, eine Stiftung von Sebastian Welser († 1566) und seiner Ehefrau Barbara Nützel († 1555; ∞ 1528)[134], wurde erst im 17. oder 18. Jh. mit den spärlichen Resten des Schutzmantelbildes zusammengezogen und an dieser unsinnigen Position eingefügt[135]. Vorausgesetzt, die Scheibe ist nicht erst in nachmittelalterlicher Zeit von einem anderen Standort in die Frauenkirche transferiert worden, dann könnte sie ursprünglich nur unter- bzw. oberhalb der älteren Komposition, möglicherweise anlässlich einer Instandsetzungsmaßnahme, hinzugefügt worden sein.
Technik: Die glatte, wenig ambitionierte Ausführung und die untersetzte Proportionierung der Gestalt des Gekreuzigten verrät tendenziell den gleichen naiven Darstellungsmodus wie eine Reihe kleiner Rundscheiben mit Aposteln um 1550 (MM 214–216) oder die Drittausführung einer Monatsbilderserie um 1560 (MM 737–740, 748f.) im Germanischen Nationalmuseum, ohne dass sich diese mit ein und demselben Glasmaler verbinden ließen.
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1560.
Foto Werkstatt G. van Treeck 1986

5c WEIBLICHE SCHUTZSUCHENDE ALLER STÄNDE
UNTER DEM SCHUTZMANTEL MARIAS
Fig. 387, Abb. 263
H. 83 cm, B. 34,5 (40) cm.
Im 19. Jh. eine Zeile höher in 6c nachgewiesen.
Erhaltung: In der Sockelzone und im Schutzmantel finden sich wenige großflächige Ergänzungen des 19. Jh., zum Teil mit alten Flickstücken. In der Frauengruppe links ein seitenverkehrt eingeflicktes Kopffragment. Bleinetz 19. Jh.
Ikonographie, Komposition: Vgl. 5a. Auf der Frauenseite der Schutzsuchenden sind die Stände weniger klar geschieden als gegenüber. Neben der gekrönten Gestalt der Kaiserin, die die Figurengruppe dominiert, sind lediglich Bürgerliche unterschiedlichen Alters im Sonntagsstaat, doch ersichtlich keine Ordensfrauen aufgenommen worden (vorausgesetzt, diese sind nicht durch die großflächige Ergänzung im Schutzmantel links weggefallen). Die beiden Damen mittleren Alters in der vorderen Reihe tragen beide einen gefältelten Mantel in Grün und Violett, in dem man – wie Dürer in der betreffenden Trachtenstudie W. 224 von 1500 notiert – in Nürnberg zur Kirche

zur Kunstgeschichte 6, 1967, S. 180–182 (dort Kulmbach zugeschrieben und um 1510/15 datiert); vgl. Scholz 1991, S. 186 und Abb. 261.
130 Hierzu zuletzt Scholz 2002, I, S. 63.
131 Caesarius von Heisterbach, Dialogus Miraculorum, VII, 59, berichtet von der Vision eines Zisterziensermönchs, der im Himmel keinen Ordensbruder vorfand, woraufhin Maria ihren Mantel öffnete, unter dem sie ihre besonders treuen Zisterzienser geborgen hatte; vgl. Dialogus miraculorum/Dialog über die Wunder, III, übersetzt und kommentiert von Nikolaus Nösges und Horst Schneider (Fontes Christiani 86/3), Turnhout 2009, S. 1500–1503.
132 Vera Sussmann, Maria mit dem Schutzmantel, in: Marburger Jb. für Kunstwissenschaft 5, 1929, S. 285–351; vgl. auch Beissel 1909, S. 352–357, Jutta Seibert, in: LCI, IV, 1972, Sp. 129–133, und Schiller, IV,2, 1980, S. 195–198.
133 Scholz 2002, I, S. 127f., Fig. 41, und S. 144.
134 Biedermann 1748, Tab. 565.A; Fleischmann 2008, II, S. 1079.

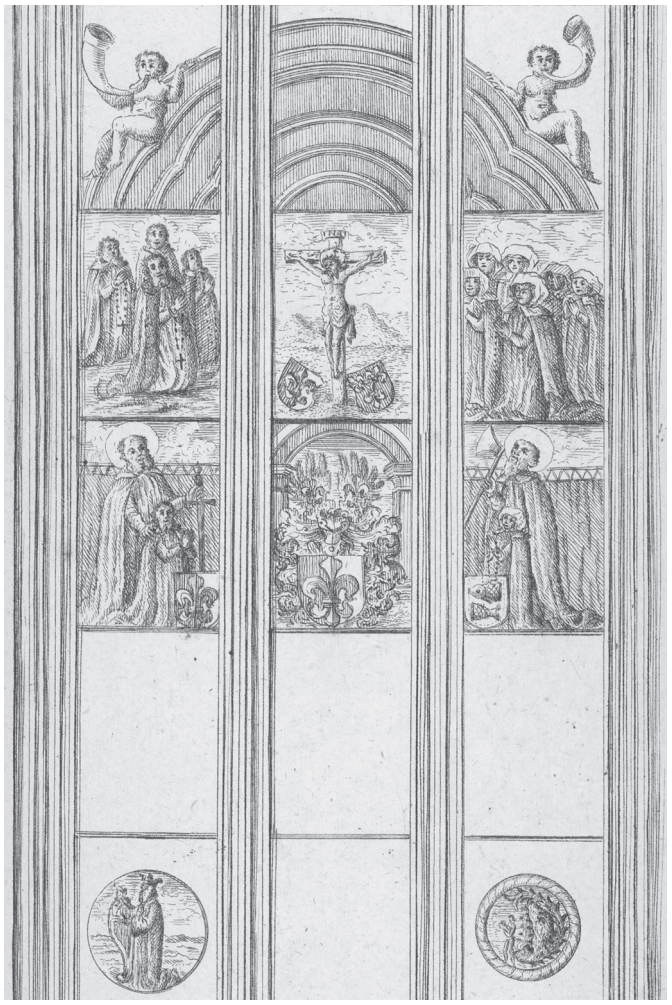


Fig. 388. Abzeichnung der Überreste des Welser-Thumer-Fensters in der Frauenkirche (Stifterzone und oberer Architekturabschluss, in der Mitte nachträglich eingefügte Kreuzigung Christi). Museen der Stadt Nürnberg, Graphische Sammlung, Nor K 6095-1. 18. Jh.

zu gehen pflegte[136]. Dazu fügt sich recht gut das Accessoire des Rosenkranzes als Zeichen ihres frommen Lebenswandels, doch mag hier auch ein Bezug zum benachbarten zeitgleichen Welser-Altar intendiert gewesen sein, der in der Hauptansicht die Sieben Freuden Mariens – d.h. die Ereignisse des freudenreichen Rosenkranzes – veranschaulichte. Allein die Unterscheidung der Kopfbedeckungen, zwischen der gestärkten, in Falten gepressten Oberhaube (dem sog. Sturz), der Unterhaube mit voluminösem Wulst und Kinnband (Steuchlein) und den einfachen Hauben im Hintergrund, lässt an eine gewisse Differenzierung der städtischen Schichten denken[137].
Technik: Der Perlenbesatz an den Ärmeln im Kleid der Kaiserin ist rückseitig aus dem roten Überfangglas ausgeschliffen.
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1518/22 (Hirsvogel-Werkstatt nach Entwurf des Hans von Kulmbach); vgl. 4a.
Foto Werkstatt G. Frenzel 1986

Weitere Einzelscheiben

7a HL. ANNA SELBDRITT Fig. 389, Abb. 242
H. 83,3 (85) cm, B. 33,7–34,5 (40,7) cm.
1845 im nordwestlichen Fenster der Frauenkirche (nw X) in der zweitobersten Zeile, Bahn a, nachgewiesen (vgl. S. 405). Vor der Neuordnung 1991 bereits in Chor s II, 7a.
Erhaltung: Ergänzt sind lediglich die Kopfscherben der Hll. Anna und Maria und die seitliche Bogenstütze. Bleinetz 20. Jh.; Sprungbleie in der Breite beschnitten.
Ikonographie, Komposition: Außerordentlich beliebt und zur Zeit der Hochblüte des Annakultes häufig ins Bild gesetzt wurde der bis ins 13. Jh. zurückreichende Typus der Hl. Anna Selbdritt, mit Maria und dem Jesuskind. Die vergleichsweise altertümlich anmutende Komposition in der Frauenkirche zeigt die Hl. Anna stehend, den Jesusknaben auf der einen und Maria auf dem anderen Arm tragend[138]. Dieses in der Nürnberger Glasmalerei seit dem späten 15. Jh. zunehmend verbreitete Andachtsbild ist in verschiedenen, recht ähnlichen Fassungen – u.a. in Saalfeld, St. Johannis, und in Nürnberg, St. Rochus – bekannt[139]. Wie diese trägt auch die Fassung der Frauenkirche alle Anzeichen einer Zweitausführung. Die unausgewogene Proportionierung der viel zu großen Gestalten von Christus und Maria für die tragende kleine Figur der Hl. Anna spricht für eine einfache Kombination verschiedener Kartonauszüge, die nicht mehr eigens an die abweichenden Scheibenmaße angepasst wurden.
Technik, Stil, Datierung: In der gedrungenen Haltung und dem Faltenwurf des Mantels ähnelt die vorliegende Fassung einem Holzschnitt Lucas Cranachs aus dem Wittenberger Heiltumsbuch von 1509, doch wird man eher an Vorlagen aus dem Nürnberger Kunstkreis denken. Um 1516–1518 (Hirsvogel-Werkstatt).
Foto Werkstatt G. van Treeck 1986

7b HL. WOLFGANG Fig. 389, Abb. 243
H. 79 (82,2) cm, B. 34 (40,5) cm.
Hs. Merkel 210, S. 17.
Vor der Neuordnung 1991 bereits an dieser Stelle.
Inschrift: Auf dem originalen grünen Fliesenboden die Jahrzahl: *1516.*
Erhaltung: Größere Teile ergänzt; ein Teil des originalen Kopfes befindet sich heute im Germanischen Nationalmuseum (MM 205); außerdem sind der gesamte vordere Teil der Kasel, die Krümme des Bischofsstabes, der vegetabile Bogen und Teile des Vorhangs erneuert; vereinzelt Flickstücke aus altem Glas (mit Retuschen). Bleinetz 19. Jh.
Ikonographie, Komposition: Der Hl. Wolfgang, der 972 zum Bischof von Regensburg berufen wurde, ist in pontifikale Tracht gekleidet und hält seine individuellen Attribute, das Kirchenmodell und die Axt recht ungelenk zusammen in seiner rechten Hand[140]. In der gesamten Anlage der Figur sehr gut vergleichbar ist der Hl. Ulrich in Kulmbachs Entwurf zum Kaiserfenster im Berliner Kupferstichkabinett (vgl. Fig. 133).
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, 1516 (Hirsvogel-Werkstatt).
Foto Werkstatt G. van Treeck 1986

135 Zur Bildüberlieferung Mitte des 18. Jh. im Nürnberger Epitaphienbuch der Welser (Archiv der Freiherrlich Welserschen Familienstiftung in Schloss Neunhof, BSb(D), nach S. 80) vgl. Bock 2008, S. 113–118.
136 Wien, Albertina, Inv. Nr. 3069; vgl. Jutta Zander-Seidel, in: Kat. Ausst. Wien 2003, S. 192, Nr. 35.
137 Vgl. Jutta Zander-Seidel, »Das erbar gepent«. Zur ständischen Kleidung in Nürnberg im 15. und 16. Jahrhundert, in: Waffen- und Kostümkunde 27, 1985, S. 119–140. Der Sturz bestand als zweiteilige Kopfbedeckung aus Unter- und Oberhaube, wie sie bis in die 1520er Jahre hinein der Kirchenkleidung des ersten (Patrizier) und zweiten Stands (Ehrbarkeit, Großkaufleute, Juristen) vorbehalten war.
138 Beda Kleinschmidt, Die Heilige Anna. Ihre Verehrung in Ge-

7c HL. HIERONYMUS BÜSSEND Fig. 389, Abb. 244
H. 83,2 (85) cm, B. 33,7–34 (39,5) cm.
1845 im nordwestlichen Fenster der Frauenkirche (nw X) in der zweitobersten Zeile, Bahn d, nachgewiesen (vgl. S. 405). Vor der Neuordnung 1991 bereits in Chor s II, 7c.
Erhaltung: Obere Hälfte des originalen Kopfs sowie die Hand mit dem Stein im Germanischen Nationalmuseum (MM 233, 234). Im Zuge der Restaurierung 1880/81 durch den Nürnberger Glasmaler Klaus weitreichend ergänzt. Lediglich das Kruzifix und die Landschaft links sowie der Bodenbereich sind original. Bleinetz 19. Jh.
Ikonographie, Komposition: Die Darstellung in der Frauenkirche folgt, ebenso wie die zweite Fassung des Themas in 3c, der *Legenda aurea* und beschreibt, wie sich der spätere Kirchenvater und gelehrte Übersetzer der Bibel ins Lateinische (Vulgata) nach seiner Studienzeit in Konstantinopel bei Gregor von Nazianz für mehrere Jahre in die Einsamkeit der Wüste zurückzog, um dort durch Fasten, Buße und Gebet den Versuchungen der Welt zu entsagen. Der Löwe an seiner Seite steht für die Legende von dem verletzten Tier, dem der Heilige den Dorn aus der Pranke gezogen hatte, worauf das wilde Tier zahm und zum bleibenden Gefährten des Heiligen wurde.
Wie bei der Marter des Hl. Sebastian in Chor n II, 7c stand hinter der Komposition wohl ein Entwurf Hans von Kulmbachs, der der Münchner Zeichnung des gleichen Sujets (WK. 32) sehr nahe kommt[141]. Im Typus des Heiligen mit der hohen kahlen Stirn und den lang herabfallen Kopf- und Barthaaren reiht sich die Vorlage nahtlos in die Bildtradition, wie sie etwa in Dürers frühem Kupferstich von 1496 (Meder 57) besonders schlüssig vorgebildet war. In jedem Fall muss Dürers Stich dem Zeichner des Kartons vorgelegen haben, doch auch Lucas Cranachs spätere, um 1525 entstandene Tafel im Innsbrucker Ferdinandeum weist erstaunliche Parallelen auf. Sollte die Zuschreibung des Münchner Blattes an Kulmbach gleichwohl zu Recht bestehen und auch die damit verknüpfte frühe Entstehung um 1507–1510[142], spräche dies erneut für eine Zweitausführung eines älteren Entwurfs für die vorliegende Fassung.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg (Hirsvogel-Werkstatt), in den wenigen originalen Partien um 1516–1518 zu datieren.
Foto Werkstatt G. van Treeck 1986

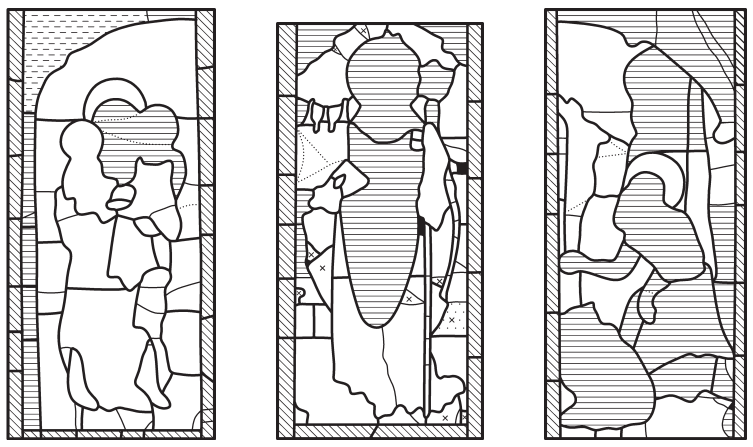


Fig. 389. ES Chor s II, 7a–c. M 1:15

LANGHAUSFENSTER nord VI Fig. 390–396, Abb. 258, 267–271

Dreibahniges Fenster von zehn Zeilen zuzüglich Kopfscheiben und Maßwerk-Couronnement.
Gesamtansicht: Montage F 02/2013

1a WAPPEN HOLZSCHUHER MIT BEISCHILDEN PFINZING UND VON AMMERTHAL(?)
Ehemals St. Sebald, Holzschuher-Fenster (Lhs. n XI, 2c); noch Mitte des 18. Jh. in einer Abzeichnung in Hs. 28883 im Germanischen Nationalmuseum in situ überliefert (Fig. 180); s. ebenso Hs. Merkel 209, S. 124.
Vgl. Kat. S. 275, Fig. 192, Abb. 198.

1b WAPPEN VON SODEN
Vor der Neuordnung 1991 in n IX, 3c.
Erhaltung, Stil, Datierung: Neuanfertigung des 17. Jh., Bleinetz original.
Foto Werkstatt G. Frenzel 1986

1c WAPPEN KRESS MIT BEISCHILD TUCHER
Fig. 390, Abb. 258
H. 82,5 cm, B. 46 cm.
Hs. Merkel 210, S. 36. Im 19. Jh. im Chormittelfenster I, 9a nachgewiesen (Fig. 331); vor der Neuordnung 1991 in n VI, 3c; ehemals zusammen mit den beiden Kress-Wappen in Chorfenster s II, 1a und 1c zu ein und derselben Fensterstiftung gehörend, die vermutlich von Christoph Kress zu seinem und seiner Eltern und Großeltern Gedächtnis veranlasst worden war.
Erhaltung: Ergänzungen des 19. Jh. betreffen lediglich die Helmzier und das linke Bogensegment der Rahmung; beidseits angestückte Randstreifen entstammen der vorletzten Restaurierung. Rückseitige Flächenkorrosion in roten und violetten Gläsern. Bemalung vergleichsweise gut erhalten. Bleinetz 19. Jh.

schichte, Kunst und Volkstum, Düsseldorf 1930, S. 217–251; Johannes Emminghaus, in: LCI, V, S. 185–196; Marlies Buchholz, Anna Selbdritt. Bilder einer wirkmächtigen Heiligen, Königstein i. Taunus 2005.
139 Vgl. hierzu Fallstudie 3 bei Scholz 1991, S. 218–226.
140 Das Kirchenmodell steht für die Gründung von St. Wolfgang am Abersee; die Axt steht für den legendären Axtwurf, mit dem Wolfgang die Stelle von Gott erfahren wollte, an der er seine Kirche bauen sollte; zugleich kennzeichnet sie ihn als Patron der Zimmerleute und Holzhauer; vgl. Braun 1943, Sp. 756–760; LCI, VIII, 1976, Sp. 627–629 (Barbara Böhm).
141 Die Zuschreibung der seinerzeit noch in Londoner Privatbesitz befindlichen Zeichnung an Kulmbach bei Winkler 1942, S. 57, Nr. 32, ist allerdings umstritten. Vgl. Butts 1985, S. 155f., 275f. (Springinklee), während Matthias Mende Hans Leu d.J. als Zeichner favorisierte (Butts 2006, S. 199, B 9).
142 Stadler 1936, S. 2, Nr. 3.

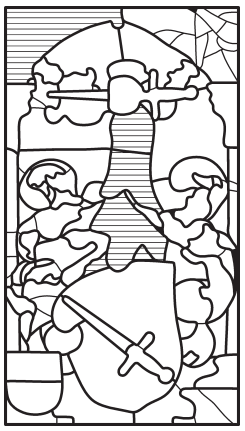


Fig. 390. ES Lhs. n VI, 1c.
M 1:15



Fig. 391. ES Lhs. n VI, 4a/b.
M 1:15

Ikonographie, Komposition: Wappen des ratsfähigen Nürnberger Geschlechts der Kress von Kressenstein: in Rot ein schrägrechts gelegtes silbernes Schwert mit goldenem Griff; Helmzier: über dem grauen Stechhelm ein rotbekleideter Mannsrumpf mit schwarzem Hut und Pelzkrempe, im Mund zwischen Eberzähnen das Schwert waagerecht haltend. Beischild: Wappen Tucher: geteilt, oben von Schwarz und Silber fünfmal schräglinks geteilt, unten in Gold ein schwarzer Mohrenkopf.
Die Wappenallianz bezieht sich auf den bedeutendsten Sohn der Familie, den weit gereisten vordersten Diplomaten der Reichsstadt und Kriegshauptmann des Schwäbischen Städtebunds, Christoph Kress von Kressenstein, zu Kraftshof, Schoppershof und Veilhof (1484–1535) und seine Gemahlin Helena Tucher (1494–1562)[143]. Ihre Hochzeit fällt in das Jahr 1513, womit indirekt auch die späte Entstehung der ganzen einstigen Wappenzeile mit ihrer retardierenden Stilsprache gegen 1518 eine Stütze erhält.
Ornament, Farbigkeit, Stil, Datierung: Wie Chor s II, 1a (vgl. S. 430).

Foto Werkstatt G. Frenzel 1986

2a WAPPEN SCHLÜSSELFELDER
Hs. Merkel 210, S. 10.
Vor der Neuordnung 1991 in n VI, 2a.
Inschrift. Auf dem Fliesenboden: *15 / 90.*
Erhaltung, Technik, Stil, Datierung: Neuanfertigung, überwiegend intakt; rückseitig braune Überzüge und blaue Emailmalerei. 1590 datiert.

Foto Werkstatt G. Frenzel 1986

2b WAPPEN TUCHER
Vor der Neuordnung 1991 eine Zeile höher in n VI, 3b.
Erhaltung, Stil, Datierung: Neuanfertigung, bez. *1615.*

Foto Werkstatt G. Frenzel 1986

2c WAPPEN SCHLÜSSELFELDER
Vor der Neuordnung 1991 in n VI, 6b.
Inschrift: Auf dem Fliesenboden: *15 / 90.*
Ikonographie, Komposition, Technik, Stil, Datierung: Pendant zum Schlüsselfelder-Wappen in 2a.

Foto Werkstatt G. Frenzel 1986

143 Biedermann 1748, Tab. 276; Frank zu Döfering 1936, Sp. 209–212; Fleischmann 2008, II, S. 652–654, mit weiteren Nachweisen zur illustren Person und den vielfältigen politischen Aktivitäten dieses herausragenden Mitglieds der Familie.

3a WAPPEN HOLZSCHUHER MIT BEISCHILD PÖMER
Ehemals St. Sebald, Holzschuher-Fenster (Lhs. n XI, 2b); noch Mitte des 18. Jh. in einer Abzeichnung in Hs. 28883 im Germanischen Nationalmuseum in situ überliefert (Fig. 180); s. ebenso Hs. Merkel 209, S. 123.
Vgl. Kat. S. 276, Fig. 193, Abb. 197.

3b WAPPEN HOLZSCHUHER MIT BEISCHILD HALLER
Ehemals St. Sebald, Holzschuher-Fenster (Lhs. n XI, 1a); noch Mitte des 18. Jh. in einer Abzeichnung in Hs. 28883 im Germanischen Nationalmuseum in situ überliefert (Fig. 180); s. ebenso Hs. Merkel 209, S. 125.
Vgl. Kat. S. 276, Fig. 194, Abb. 200.

3c WAPPEN HOLZSCHUHER MIT FALSCH ERGÄNZTEN BEISCHILDEN TUCHER UND MIELICH(?)
Ehemals St. Sebald, Holzschuher-Fenster (Lhs. n XI, 1b oder d); noch Mitte des 18. Jh. in einer Abzeichnung in Hs. 28883 im Germanischen Nationalmuseum in situ, dort allerdings mit anderen Beischilden – Groland bzw. Kress – überliefert (Fig. 180); s. ebenso Hs. Merkel 209, S. 126 bzw. 128.
Vgl. Kat. S. 276, Fig. 195, Abb. 201.

4a/b MYSTISCHE VERMÄHLUNG DER HL. KATHARINA Fig. 391, Abb. 269f.
H. 83/85 cm, B. 51,2/ 46,5 cm.
Hs. Merkel 210, S. 45, überliefert nur die hl. Katharina.
Feld 4a befand sich vor der Neuordnung 1991 eine Zeile höher in 5a, Feld 4b bereits damals an diesem Platz.
Erhaltung: Die Darstellung der Hl. Katharina hat bis auf wenige Ergänzungen des 19. Jh. bzw. alte Flickstücke in der Randsäule, im Gewand am Boden und auf Höhe der Hände alte Glassubstanz bewahrt. Demgegenüber zeigt die rechte Hälfte der Komposition umfangreiche Ergänzungen des späten 19. Jh. (Werkstatt Klaus) im Oberkörper der Muttergottes, beim Kopf des Christusknaben sowie in Hintergrund und Rahmenarchitektur; partielle Retuschen. Bleinetz 19. Jh.
Ikonographie, Komposition: Zur Ikonographie vgl. bereits die gleichnamige Szene in Chorfenster n II, 7a (Kat. S. 428). Im Unterschied dazu ist die vorliegende Komposition auf zwei Felder ausgedehnt: die Gottesmutter stehend und im Zentrum einer ursprünglich wohl als dreibahnige Komposition mit dem verlorenen Stifterbild auf der rechten Seite zu rekonstruierenden Gesamtanlage platziert, auch Katharina stehend, dem thematischen Mittelpunkt des Geschehens, dem von Christus

dargereichten Ring zugewandt. Katharina ist der Bildtradition gemäß in die reiche weltliche Tracht einer Königstochter gekleidet und mit ihren persönlichen Attributen Schwert und Rad begabt, Maria mit Kind in der Gestalt der Strahlenkranzmadonna dargestellt, wobei der die Figur umgebende Wolkengrund den Sachverhalt der visionären Erscheinung treffend zur Anschauung bringt. Die über Eck gestellte Bildarchitektur einfacher Rundbögen über kräftigen Pfeilern mit vorgestellten Halbsäulen vor neutralem weißen Grund schafft eine zeitgemäße Raumbühne mit einfachen Renaissancemotiven wie der Vase auf dem Gesims des Mittelpfeilers, Fruchtgirlanden mit Trauben und dem lässig auf dem Gesims hingelagerten, als Herold die Fanfare blasenden Putto im linken oberen Eck. Ob der Adler auf der Heroldsfahne lediglich dekorativen Zwecken dient oder doch auf den Fensterstifter verweist, muss angesichts der fragmentierten Überlieferung leider offen bleiben.
Technik, Stil, Datierung: Die Komposition fußt auf einem Entwurf Hans von Kulmbachs, der kaum vor 1515 anzusetzen ist. Unmittelbare Vergleichsbeispiele für die Gestalt der Hl. Katharina bietet Kulmbachs Krakauer Katharinenaltar von 1514, doch auch in Dürers Holzschnitt der »Burgundischen Hochzeit« (B. 229) aus dem Triumphzug Kaiser Maximilians von 1516–18 zeigt die Gestalt der Maria von Burgund große Ähnlichkeit. Darüber hinaus ist auf eine gleichzeitige Scheibe im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe hinzuweisen, die den Besuch der Kaiserin Faustina bei Katharina im Gefängnis zeigt und Teil eines Fensters mit Szenen aus der Katharinenlegende gewesen sein dürfte[144].
Nürnberg, um 1516–18 (Hirsvogel-Werkstatt).

Foto Werkstatt G. Frenzel 1986

4c HL. CHRISTOPHORUS Fig. 392, 396, Abb. 268

H. 82 cm, B. 46 cm.
Im 19. Jh. noch in Chorfenster I, 6b eingesetzt (Fig. 331); vor der Neuordnung 1991 eine Zeile höher in n VI, 5c.
Erhaltung: Die Reparaturen des 19. Jh. beschränken sich auf sämtliche Inkarnate der Figur, deren verwitterungsanfällige hellbraune Gläser zum Zeitpunkt der Renovierung offenbar massiv korrodiert waren. Bemalung im Halbton geringfügig berieben. Bleinetz 19. Jh. mit Resten der alten Verbleiung.
Ikonographie, Komposition: Die Darstellung des Christusträgers geht auf einen Entwurf zurück, der bereits um 1509 als mutmaßliche Zweitausführung für ein Fenster der Rosenberger-Kapelle in der Stadtkirche zu Schwabach herangezogen worden war[145]. Angesichts der Verwandtschaft der Komposition mit Dürers früher Fassung des Hl. Christophorus aus der Mitte der 1490er Jahre auf der verschollenen Dessauer Tafel und dem zugehörigen Entwurf in Braunschweig (W. 39)[146] wird man mit einer verlorenen Vorlage Dürers für den Glasmaler rechnen dürfen, die dann über rund zwei Jahrzehnte wiederholt zur Ausführung gelangte. Die zeitgemäße Renaissancerahmung mit Schmucksäulen verbindet die Scheibe des Hl. Christophorus indessen mit dem 1518 datierten Hl. Hieronymus (n VI, 5c) und dem Hl Antonius (n II, 3b), die ehemals zu einer gemeinsamen Fensterstiftung gehört haben müssen.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, um 1518 (Hirsvogel-Werkstatt).

Foto Werkstatt G. Frenzel 1986

5a HL. PETRUS MIT KNIENDEM STIFTER OELHAFEN Fig. 393, Abb. 271

H. 79,5 cm, B. 46 cm.
Möglicherweise aus dem ehemaligen Oelhafen-Fenster in St. Sebald stammend (vgl. S. 294); vor der Neuordnung 1991 in n VI, 4a.
Erhaltung: Im Kern der Darstellung großflächig ergänzt, wobei sich Reparaturen des 19. Jh. von früheren Eingriffen (des 17. Jh.?) scheiden lassen. Lediglich sehr vereinzelte Stücke der Gewänder sowie größere Teile der Rahmung und des Landschaftshintergrunds entstammen noch dem Original des frühen 16. Jh. Bleinetz 19. Jh.
Ikonographie, Komposition: Trotz der massiven Ergänzungen gibt sich die Scheibe noch heute als Teil einer ehemals zeilenübergreifenden Gesamtkomposition zu erkennen, bei der der Stifter vom Hl. Petrus einer heute verlorenen oder entfremdeten zentralen Figur präsentiert worden war. Es ist nicht auszuschließen, dass es sich bei dieser um die heute in Chorfenster I, 8b versetzte Madonna im Strahlenkranz gehandelt haben könnte.
Die Wahl des Patrons könnte zunächst auf Dr. Leonhard Oelhafen († 1517) hindeuten, der Priester am Petersaltar in St. Sebald war, vor dem er auch begraben wurde[147]. Andererseits deckt sich die Darstellung des Stifters mit pelzbesetztem Rock und langem Haar recht genau mit der des kaiserlichen Sekretärs Sixtus Oelhafen († 1539), einem Bruder Leonhards, auf dem Epitaph für dessen Frau Anna, einer geborenen Pfinzing († 1506)[148]. Von Sixt Oelhafen wissen wir überdies, dass er den Fensterplatz des abgestorbenen Geschlechts der Prünsterer in St. Sebald erworben hatte und *auch zu einem monument und gedechtnus der Ölhafen ein kirchen fennster in S. Sebalts pfarrkirchen allhie* hatte machen lassen[149]. Dieses Fenster befand sich in unmittelbarer Nähe zum Begräbnisplatz seiner ersten Frau, beim Südturm sodass wir ihren Tod 1506 als Anlass für die Fensterstiftung nehmen können. Da sich dieses Datum auch

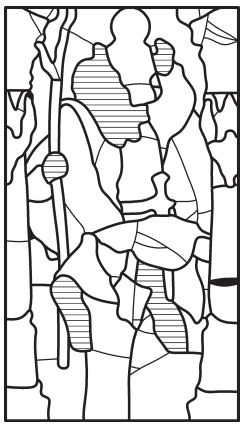


Fig. 392. ES Lhs. n VI, 4c. M 1:15

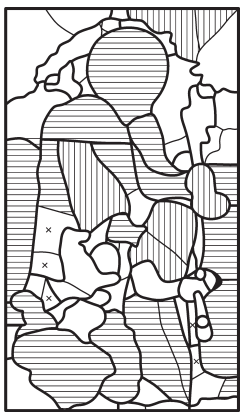


Fig. 393. ES Lhs. n VI, 5a. M 1:15

144 Zu den genannten Vergleichsbeispielen vgl. Scholz 1991, S. 176–179, bes. Anm. 345, und Abb. 244–246.
145 Ebenda, S. 232–234, Abb. 355f., und Scholz 2002, I, bes. S. 501f.
146 Anzelewsky 1991, Textbd. S. 126, Kat. Nr. 12V; Winkler 1936, I, S. 31f., Nr. 39; Christian von Heusinger, Sammlungskataloge des Herzog Anton Ulrich-Museums III: Die Handzeichnungssammlung, Textbd., Braunschweig 1997, S. 274.
147 Vgl. Biedermann 1748, Tab. 338.
148 Weilandt 2007, S. 259, Abb. 216.
149 Zitiert nach Weilandt 2007, S. 131, Anm. 162.

vorzüglich mit dem stilistischen Erscheinungsbild der originalen Partien der vorliegenden Scheibe deckt, deutet alles auf eine Herkunft unserer Stifterscheibe aus dem abgegangenen Sebalder Oelhafen-Fenster. Ohne endgültigen Beweis muss sie jedoch an ihrem gegenwärtigen Standort in der Frauenkirche abgehandelt werden.
Technik, Stil, Datierung: In den wenigen originalen Teilen der Rahmung, Gewändern und Landschaft zeigt sich die routinierte Kreuzlagentechnik, die im ersten Jahrzehnt des 16. Jh. bis ca. 1508 vor allem die Kabinettscheibenproduktion beherrschte, daneben aber auch in monumentalen Scheiben hin und wieder anzutreffen ist. In den originalen Teilen mutmaßlich nach 1506 (Hirsvogel-Werkstatt).

Foto Werkstatt G. Frenzel 1986

5b WAPPEN EBNER
Hs. Merkel 210, S. 54.
Ikonographie: Vgl. das zugehörige Pendant s II, 2b.
Erhaltung, Stil, Datierung: Im originalen Bestand Ende 16. Jh.

Foto Werkstatt G. Frenzel 1986

5c HL. HIERONYMUS Fig. 394f., Abb. 267
H. 82,5 cm, B. 45,5 cm.
Hs. Merkel 210, S. 33.
Im 19. Jh. noch in Chorfenster I, 7a, überliefert; vor der Neuordnung 1991 in n VI, 4c.
Inschrift: Jahreszahl: *1518.*
Erhaltung: Vereinzelte Ergänzungen des 19. Jh. im oberen Teil des Löwen, im Mantel des Heiligen und in den Delphinen der Randsäulen. Übermalungen und großflächige Retuschen im Kopf des Hieronymus und auf den Säulen. Rückseitig beginnende Korrosion des blassvioletten Farbglases. Bleinetz 19. Jh.

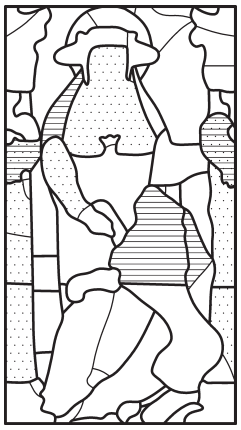


Fig. 394. ES Lhs. n VI, 5c.
M 1:15



Fig. 395. Hl. Hieronymus.
Lhs. n VI, 5c.
Hirsvogel-Werkstatt, 1518.

Ikonographie, Komposition: Das Bild des stehenden Kirchenvaters Hieronymus in Kardinalshabit mit dem aufgerichteten Löwen zu Füßen geht auf einen Entwurf zurück, der bereits um 1504 einem Fenster im Chörlein der Tucher'schen Hauskapelle in der Grasersgasse als Vorlage gedient hatte[150]. Die mutmaßliche Erstausführung aus der Tucher-Kapelle ist zwar verloren, doch in einer Nachzeichnung des späten 18. Jh. in den »Tucher'schen Monumenta« überliefert[151]. Vorbild für den Entwerfer dürfte eine Scheibe des späten 15. Jh. in St. Jakob gewesen sein, die den Hl. Hieronymus zusammen mit Laurentius zeigt und bei insgesamt schlankerer, noch der Spätgotik verpflichteter Proportionierung bereits alle wesentlichen Elemente der vorliegenden Fassung in sich vereint. Näher noch steht der um 1501 entstandene Basler Rundscheibenriss des Hl. Hieronymus, der als Pendant zum Hl. Benedikt in Washington (W. 211; Fig. 291) wenn nicht von Dürer selbst geschaffen, so doch in dessen unmittelbarem Einflussbereich entstanden ist[152].
Technik, Stil, Datierung: Die trocken routinierte Ausführung trägt alle Züge des Spätstils der Hirsvogel-Werkstatt, der nach Mitte des zweiten Jahrzehnts die Produktion beherrscht.
1518 datiert.

Foto Werkstatt G. Frenzel 1986

6a. WAPPEN FÜRER MIT BEISCHILDEN GEUDER UND PÖMER
Inschrift: Rechts und links der Helmzier bez.: *16 / 29.*
Erhaltung, Stil, Datierung: Neuanfertigung des 17. Jh., Bleinetz teilweise original.

Foto Werkstatt G. Frenzel 1986

6b WAPPEN HARSDÖRFFER
Inschrift: Auf der Kartusche unter dem Wappen bez.: *16 15.*
Ikonographie: Vgl. n II, 2b.
Erhaltung, Stil, Datierung: Neuanfertigung des 17. Jh., Bleinetz teilweise original.

Foto Werkstatt G. Frenzel 1986

6c WAPPEN GRUNDHERR
Vor der Neuordnung 1991 bereits an diesem Platz.
Erhaltung, Stil, Datierung: Historisierende Neuanfertigung um 1600.

Foto Werkstatt G. Frenzel 1986

ANHANG: ABGEWANDERTE GLASMALEREIFRAGMENTE

NÜRNBERG, GERMANISCHES NATIONALMUSEUM

MM 173 KOPFFRAGMENT HL. KATHARINA Abb. 286
H. 14 cm, B. 14,5 cm.
Ehemals zugehörig zu Chor n II, 7b; s. Katalog S. 428f.
Bemalung brüchig und berieben.
Foto GNM MM 173

MM 202 FRAGMENT EINES BEINS DES GEKREUZIGTEN Abb. 285
H. 22 cm, B. 4,5 cm.
Bemalung intakt; rückseitig schattiert.
Foto GNM MM 202

MM 204 KOPFFRAGMENT HL. JOHANNES Abb. 282
H. 11,5 cm, B. 12,5 cm.
Ehemals zugehörig zu Chor I, 7a ; s. Kat. S. 423f.
Foto GNM MM 204

MM 205 KOPFFRAGMENT HL. WOLFGANG Abb. 283
H. 14,5 cm, B. 14,5 cm.
Ehemals zugehörig zu Chor s II, 7b; s. Kat. S. 436.
Foto GNM MM 205

MM 229 KOPFFRAGMENT DER MARIA Abb. 284
H. 6 cm, B. 5,5 cm.
Ehemals zugehörig zu Chor I, 8b; s. Kat. S. 424.
Foto GNM MM 229

MM 231/232 FRAGMENTE CHRISTKIND Abb. 281
H. 18,5 cm, B. 12,5 cm.
Ehemals zugehörig zu Chor n II, 7a; s. Kat. S. 428.
Ursprünglich in zwei Teilen deponiert, später zusammengebleit.
Foto GNM MM 231/232

MM 233, 234 FRAGMENTE HL. HIERONYMUS Abb. 287, 289
H. 5,7 bzw. 4 cm, B. 7,2 bzw. 6,5 cm.
Ehemals zugehörig zu Chor s II, 7c; s. Kat. S. 437.
Foto GNM MM 233, 234

Für die nachstehenden Inventarnummern, die bei Essenwein [2]1898 als aus der Frauenkirche stammend verzeichnet werden, kann die ursprüngliche Lokalisierung nicht nachgewiesen werden. Ein Großteil dürfte von anderen Standorten im frühen 19. Jh. hierher übertragen und später, im Zuge der großen Renovierung Ende des Jahrhunderts, wieder ausgeschieden und ins Germanische Nationalmuseum verbracht worden sein:

MM 72, 74–77, 81, 212, 213, 218, 219, 246.

Weitere Bruchstücke des 16. und 17. Jh.:

MM 362, 368–375, 382, 393, 402–406, 439, 440, 448, 472–479, 483, 485–494, 496–498, 500, 501, 503, 508, 515, 516, 592.



Fig. 396. Hl. Christophorus.
Lhs. n VI, 4c.
Hirsvogel-Werkstatt, 1518.

150 Scholz 1991, S. 238f., Abb. 343.
151 StadtAN, E 29/III, Nr. 1610, Bl. 70; vgl. Scholz 1991, Abb. 92.
152 Vgl. Scholz 1991, S. 46f., Abb. 51.

EHEMALS ALLERHEILIGENKAPELLE DES LANDAUER'SCHEN ZWÖLFBRUDERHAUSES

Bibliographie: Springer 1890/91, Sp. 145–148 (schreibt Dürer den Entwurf an den Fenstern zu; verweist auf eine Handschrift von 1705 im Besitz des GNM, in der die Distichen zu den Darstellungen abgeschrieben sind; gibt wichtige Hinweise zum Verbleib der Glasgemälde nach der Säkularisation bis zum Erwerb durch das Berliner Kunstgewerbemuseum); Julius Lessing, Die Dürer-Fenster im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin, in: Deutsche Rundschau 69, 1891, S. 143–147 (ausführliche Darstellung von der Auffindung und Restaurierung der Fenster mit emphatischer Würdigung der künstlerischen Qualität: »Diese Glasfenster gehören in Zeichnung und in Ausführung zu dem Herrlichsten, was die religiöse monumentale Kunst in Deutschland geschaffen«; behandelt die Zuschreibung der Entwürfe bzw. Kartons an Dürer jedoch zurückhaltend); Julius Lessing, Königliche Museen zu Berlin. Führer durch die Sammlung des Kunstgewerbe-Museums, Berlin [11]1897 bzw. [12]1900, S. 89 bzw. S. 91 (»wahrscheinlich nach Entwürfen Albrecht Dürers ausgeführt«); Vogt 1900, S. 26f. (gibt einen Überblick über die Stiftungsgeschichte und die Ausstattung der Kapelle; folgt Springer hinsichtlich der Zuschreibung der Fensterentwürfe an Dürer bzw. dessen Schule); N.N., Zu Dürer, in: Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus 43/3, 1901, S. 46f. (Beschreibung der Kapelle vor der Kriegszerstörung mit den neu angefertigten Kopien der Fenster); Schinnerer 1909/10, S. 246–248 (erwähnt die Fenster als das bedeutendste Werk Nürnberger Glasmalerei aus dem ersten Jahrzehnt, dessen Vorzeichnungen in nächster Nähe Dürers gefertigt worden sein müssen); Schmitz 1913, I, S. 142–146, Abb. 233, II, Nr. 235–243, Taf. 37–39 (gibt den Entwurf und in den besten Teilen auch die Kartons Dürer selbst und geht sogar so weit, eine eigenhändige Mitwirkung bei der Wahl der Farbgläser und beim Schwarzlotauftrag anzunehmen; gibt wichtige Hinweise zur Farbigkeit der heute verlorenen Scheiben); Campbell Dodgson, in: Old Master Drawings 5, 1930/31, S. 42f. (Erstpublikation des Bostoner Engelsturzkartons: Erfindung Dürer, doch Ausführung kaum eigenhändig); Panofsky [2]1945 bzw. [3]1948, II, Nr. 23 und Nr. 872 (sieht im Programm der Fenster eine Ergänzung zu dem der Altartafel; gibt den Engelsturzkarton einem Mitarbeiter der Hirsvogel-Werkstatt nach Vorzeichnung Dürers); Winkler 1959, S. 24, 27 (vorsichtige Zuschreibung des Kartons an Kulmbach); Frenzel 1960, Anm. 16 (Kulmbach); Knappe 1960, S. 186 (akzeptiert die Zuschreibung des Kartons an Kulmbach, setzt jedoch kleine Entwürfe Dürers in der Art des Londoner Engelsturzes W. 468 voraus); Frenzel 1961, S. 56–58 (spricht sich gegen direkte Entwürfe Dürers aus und tendiert vorsichtig zu Kartons von der Hand Kulmbachs); Herwarth Röttgen, in: Kat. Ausst. Nürnberg 1961, S. 127, Nr. 210 (folgt Knappe 1960); Karl-Adolf Knappe, Rez. von Kat. Ausst. Nürnberg 1961, in: ZfKg 24, 1961, S. 253 (plädiert in Analogie zum Schmidtmayer-Fenster für Kartons von Kulmbach nach Entwürfen Dürers); Karl-Adolf Knappe, in: Oettinger/Knappe 1963, S. 72 und 113 mit Anm. 391 (wie Knappe 1961); Ahlborn 1969, S. 109, 114f. (erwähnt als eine im Testament Landauers festgelegte nachträgliche Sonderbestimmung zur Stiftungsordnung die Sorgfaltspflicht der Brüder für die kostbaren Fenster der Kapelle); Frenzel 1971, S. 386 (Konzeption der Fenster von Dürer selbst); John Rowlands, in: Kat. Ausst. London 1971, S. 24, Nr. 133 (betrachtet die Londoner Zeichnung des Engelsturzes W. 468 als mögliche Vorstudie für ein Fenster, die uns auch eine Vorstellung von Dürers Anteil an der Verglasung der Landauer-Kapelle vermitteln kann); Knappe 1973, S. 77 (spricht von Skizzen oder Visierungen Dürers und gibt die Kartons »einer anderen Hand, eines Glasmalers oder Wolf Trauts«); Peter Strieder, Dürer, Königstein i. T. 1981, S. 310 (spricht irrtümlich von der Darstellung des Weltgerichts in den Fenstern, die Dürer entworfen habe); Smith 1983, Nr. 35 (bekräftigt die Zuschreibung des Engelsturzkartons an Kulmbach, bleibt aber hinsichtlich zugrunde liegender Entwürfe Dürers ambivalent); Butts 1985, S. 289–294 (lehnt die eingeführte Zuschreibung des Kartons an Kulmbach ab und gibt die Zeichnung Dürer selbst); Carty 1985, S. 150, Anm. 24 (bezieht die Fenster beiläufig in ihre vornehmlich eucharistische Deutung des Bildprogramms des Landaueraltars mit ein); Rainer Kahsnitz, Glasmalerei in Nürnberg, in: Kat. Ausst. Nürnberg/New York 1986, S. 87–92, hier S. 91 (Kartons nach Entwürfen Dürers von Kulmbach gezeichnet); Timothy B. Husband, in: Kat. Ausst. Nürnberg/New York 1986, S. 342, Nr. 160 (schließt trotz der Daten 1508 auf dem Mittelfenster eine spätere Entstehung der Stifterbilder und des Engelsturzfensters bis 1511 nicht aus); John Rowlands, in: Kat. Ausst. London 1988, S. 128f., Nr. 97 (betont

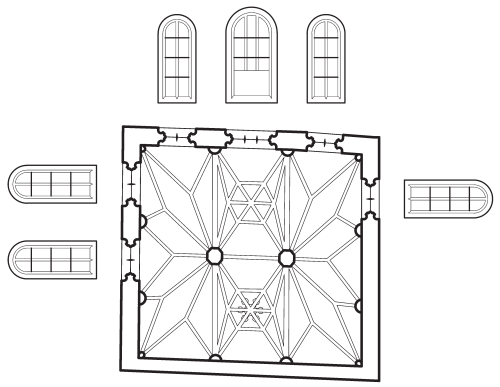


Fig. 397. Nürnberg, Allerheiligenkapelle. Grundriss mit Fensterschemata im Maßstab 1:300.

die Übereinstimmungen von Engelsturzkarton und Petruskarton und bekräftigt die Zuschreibung beider an Kulmbach); Butts 1990, S. 65–79 (erneut ausführliche Auseinandersetzung mit der Frage der Autorschaft des Engelsturzkartons; pro Dürer); Scholz 1991, S. 121–124 (sieht die künstlerische Verantwortung für das gesamte Ausstattungsprogramm bei Dürer, dem auch die ersten Entwürfe zuzuschreiben seien; vermutet hinter den erhaltenen Kartonzeichnungen einen Mitarbeiter der Hirsvogel-Werkstatt, den sog. »Meister des Heinrichskopfs«, benannt nach dem Hl. Kaiser Heinrich im Bamberger Fenster von 1501/02); Strieder 1992, S. 85–88 (Beschreibung des ikonographischen Programms der Verglasung und Diskussion der Zuschreibung des Kartons in Boston; betont, dass dieser und die übrigen Vorzeichnungen sicher im »engstem Kreis um Albrecht Dürer« entstanden sein müssen, bezweifelt indessen die Eigenhändigkeit); Schütz 1994, S. 15–18 (bringt eine wenig überzeugende Verteilung der Glasgemälde in den Fenstern; gibt die Entwürfe der Fenster einem Mitarbeiter Dürers); Kutschbach 1995, S. 131, 134–138 (betont die Gleichzeitigkeit des Entwurfs für Altar und Fenster und Dürers Gesamtverantwortung für die künstlerische Ausstattung der Kapelle; bietet in Anlehnung an Carty 1985 weiterreichende Überlegungen zum gattungsübergreifenden Gesamtprogramm der Kapelle); Scholz 1998, S. 162 (schreibt Dürer die Oberleitung für das künstlerische Gesamtprogramm der Kapelle zu und verortet die Entwürfe und Kartons in dessen unmittelbarem Umkreis; der Zuweisung des Engelsturzkartons an einen nachgeordneten Meister ist beizupflichten); Scholz 2000, S. 30 (wie 1998); Barbara Butts, in: Kat. Ausst. Los Angeles/Saint Louis 2000, S. 116–121 (bekräftigt erneut ihre Zuschreibung des Bostoner Kartons an Dürer selbst); Butts 2003, S. 349–351 (ebenso); Grebe 2006, S. 87f. (die Fenster »nach Dürers Entwürfen und den Reinzeichnungen Hans Süss' von Kulmbach« in der Hirsvogel-Werkstatt ausgeführt); Becksmann 2010, I, S. 469, Anm. 181 (sieht in der partiellen Farbverglasung der Landauer-Kapelle ein wesentliches Vorbild für Baldungs Formfindung in der Chorkapellen-Fenstern des Freiburger Münsters von 1517–1528).

Geschichte des Baues und seiner Verglasung: Das Landauer'sche Zwölfbruderhaus war nach dem Vorbild des von Konrad Mendel mehr als 100 Jahre zuvor 1388/97 gestifteten Zwölfbruderhauses als Altmännerhaus für zwölf rechtschaffene, ohne eigenes Verschulden mittellos gewordene Nürnberger Handwerker im Jahr 1501 von Matthäus Landauer gestiftet worden[1]. Die Zwölfzahl der Insassen nahm Bezug auf das biblische Vorbild der Apostelgemeinschaft. Matthäus Landauer d.J., Sohn des Malers und Kaufmanns Markus Landauer[2], hatte seinen ungeheuren Reichtum als Großkaufmann und Montanunternehmer erworben. Durch die Gründung eines Schmelzhüttenwerks 1479 in Eisfeld in Thüringen und das dort praktizierte neue Verfahren der Saigerung zur Veredelung von Rohkupfer bei gleichzeitiger Gewinnung von Silber profitierten Landauer und sein Geschäftspartner Hans Stark in hohem Maß von dem in Nürnberg konzentrierten Kupfer verarbeitenden Gewerbe, vorzugsweise von der sich ungeahnt entwickelnden Waffenindustrie. Die mit Blick auf die hohen Gewinne ohne Rücksichten auf Land und Leute betriebene Verhüttung in Thüringen war die Haupteinnahmequelle des Unternehmens; die finanziellen Überschüsse dienten dem Ausbau des Hüttenbetriebs selbst und dem Grunderwerb, etwa der Herrschaft Wolkersdorf vor den Toren der Reichsstadt, oder sie flossen in fromme und karitative Stiftungen, darunter als die bedeutendste Stiftung Landauers die Errichtung des

1 Zur Mendel'schen Stiftung ausführlich Gerhard Fouquet, Zwölf-Brüder-Häuser und die Vorstellung vom verdienten Ruhestand im Spätmittelalter, in: Sozialgeschichte mittelalterlicher Hospitäler, hrsg. von Neithard Bulst und Karl-Heinz Spiess (Vorträge und Forschungen 65), Ostfildern 2007, S. 37–76; s. auch Johann Wolfgang Hilpert, Geschichte der Brüder- und Seelhäuser (Mendel und Landauer), 1855 (StadtBN, Nor. H. 1655), und Wilhelm Treue u.a. (Hg.), Das Hausbuch der Mendelschen Zwölfbrüderstiftung zu Nürnberg. Deutsche Handwerkerbilder des 15. und 16. Jahrhunderts, München 1965. – Zur Landauer-Stiftung besonders: Vogt 1900, S.9f.; Ahlborn 1969, S. 101–116; Kurzinventar ²1977/82, S.191f. – Die in der älteren Lokalliteratur – Carbach, Würfel u.a. – sowie in zahlreichen Abschriften kolportierte Mitwirkung eines gewissen Erasmus Schiltkrot, von Geburt Engländer und Alchemist mit der obskuren Befähigung zur Goldmacherei, findet in den Nürnberger Schriftquellen keinerlei Widerhall und ist bereits von Vogt ins Reich der Legende verwiesen worden. Der Stiftungsbrief ist verloren, doch im Repertorium des Stadtarchivs verzeichnet (StadtAN, D8, 80, Nr. 221); er datiert vom 23. Januar 1510.

2 Nürnberger Künstlerlexikon 2007, II, S. 878f.; ebenda folgt auch ein Eintrag zu Matthäus Landauer.

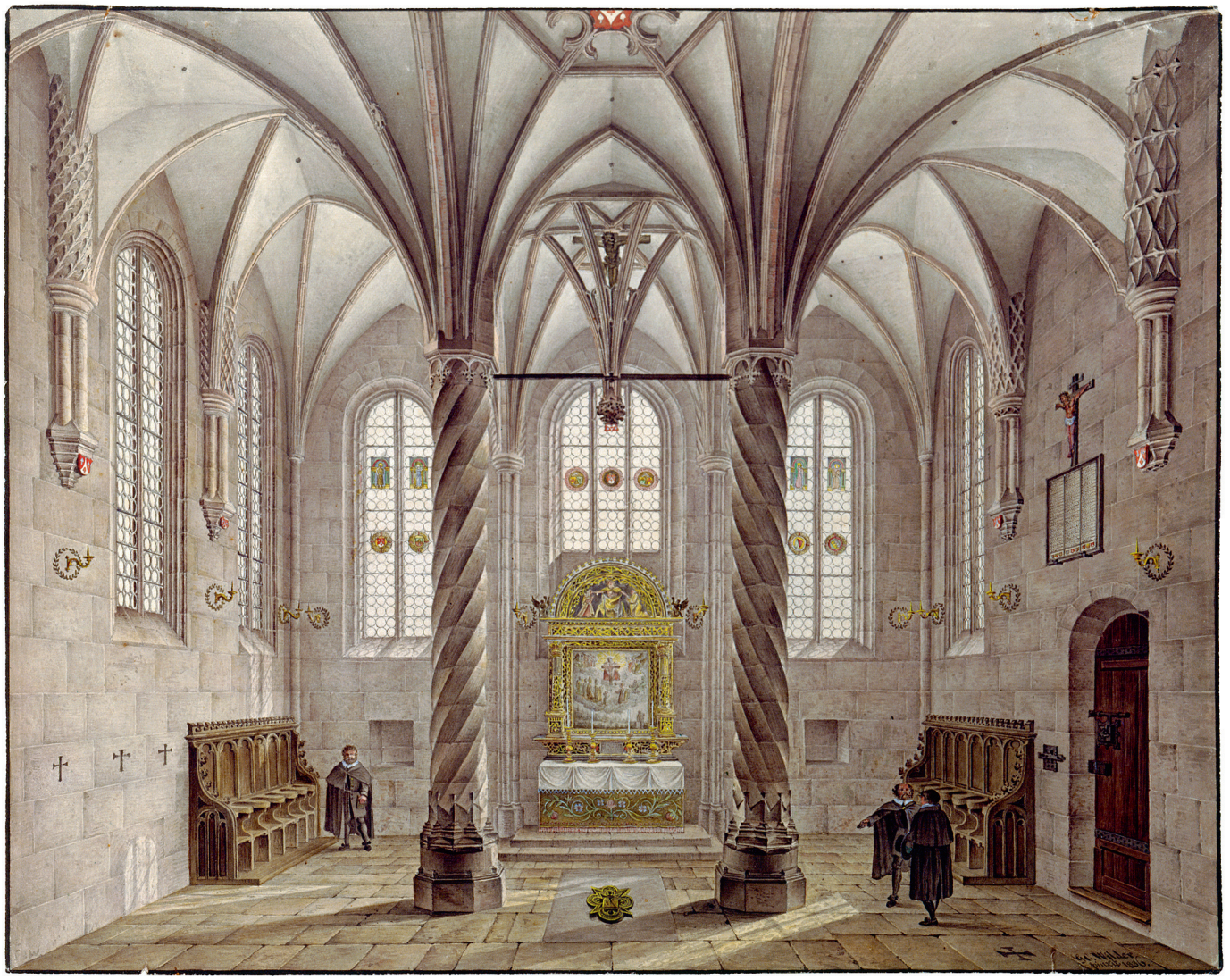


Fig. 398. Blick in die Allerheiligenkapelle des Landauer'schen Zwölfbruderhauses nach der Veräußerung der ursprünglichen Farbverglasung. Die später in die Fenster eingesetzten Glasmalereien kamen aus dem Besitz der städtischen Kunstsammlungen. GNM, St. Nbg. 9656. Georg Christoph Wilder, 1836.

Zwölfbruderhauses[3]. Den Anstoß für die Stiftung könnte der Tod seiner Frau Helena geb. Rothan gegeben haben, denn in dasselbe Jahr 1501 datiert der Erwerb des Baugrundes auf dem ehemaligen Stadtgraben am inneren Laufer Tor *auffwertz ainhundertundzehen Schuch lang und neuntzig Schuch brait […] Dieser Ort ist zuvor ein gemainer Schießgraben gewest*[4]. Die Bauten waren spätestens 1510 vollendet und konnten bezogen werden. Am 6. Oktober desselben Jahres zog Landauer selbst als erster Stiftungspfleger im Zwölfbruderhaus ein und wohnte dort bis zu seinem Tod am 7. Januar 1515[5]. Er wurde in der Allerheiligenkapelle, im Mittelschiff vor dem Altar, beigesetzt[6]. Einen Überblick über die Bewohner und die Zusammensetzung der Gewerke bieten die Porträtbücher mit der Bildersammlung aller Brüder und Pfleger in der Nürnberger Stadtbibliothek[7].

Die mit hoher Wahrscheinlichkeit unter Leitung des Nürnberger Stadtbaumeisters Hans Behaim d.Ä. 1506/07 erbaute Allerheiligenkapelle[8] – ein kurzer, dreischiffiger Raum von zwei Jochen auf nahezu quadratischem Grundriss mit zwei gedrehten Rundpfeilern und Sterngewölbe mit einer kunstvollen Hängekonsole im östlichen Joch des Mittelschiffs, darin eingefügt ein Kruzifixus – besitzt insgesamt sechs rundbogige Fensteröffnungen, davon drei an der Ostseite, zwei an der Nordseite und eine an der Südseite; nur das mittlere Ostfenster verfügt über drei Bahnen, die übrigen Fenster sind zweibahnig. Die ursprüngliche Farbverglasung zog sich einst in einer Zeile wohl durch alle sechs Fenster, umfasste also zusammen 13 Scheiben. Es ist bemerkenswert, dass eine Sonderbestimmung zur Stiftungsordnung vom 21. Januar 1510 auch den Erhalt der Kapellenfenster als dauerhafte Sorge und Aufgabe der Brüder festgeschrieben hatte[9], während Dürers berühmte Altartafel, die als zentrales und zugleich kostbarstes Ausstattungsstück freilich erst

1511 fertiggestellt war, naturgemäß keine Erwähnung fand[10]. Welchen Eifer die Brüder bei der Instandhaltung der Fenster über die Jahrhunderte hinweg tatsächlich entwickelt haben, war leider nicht auszumachen, da die Stiftungsrechnungen von 1563–1808 im Bestand der Landauer Zwölfbruderstiftung im Nürnberger Stadtarchiv seit Langem nicht auffindbar sind[11]. Im Todesjahr des letzten Stiftungspflegers Chr. von Ebner 1802 wurde die Administration der Stiftung von der Rentkammer übernommen; die Zahl der Brüder war wegen rückläufiger Mittel bereits zuvor von zwölf auf sechs herabgesetzt worden. Nach dem Übergang an Bayern wurde das Stiftungsvermögen 1808 zusammen mit allen übrigen städtischen Wohltätigkeitsstiftungen der neu gebildeten Stiftungsadministration übertragen. Bereits im darauffolgenden Jahr zog in das Bruderhaus die neu gegründete Realstudienanstalt ein, die alsbald 1816 aber wieder aufgehoben wurde, bevor ab 1833 die Kunstgewerbeschule Einzug hielt[12]. Noch zuvor waren die Fenster – verpackt in Nürnberger Baurechnungen von 1815–1819 – in den Besitz des Herzogs von Sagan gelangt und später mit dessen Kunstsammlung in das schlesische Schloss Ottendorf, wo sie 1891 auf dem Dachboden stark restaurierungsbedürftig wieder aufgefunden wurden.

Nach Restaurierung durch Professor Haselberger im Atelier für Glasmalerei der Kgl. Akademie der Künste in Leipzig kamen die letztlich erhaltenen neun Scheiben ins Königliche Kunstgewerbemuseum nach Berlin und fielen 1945 der nahezu totalen Vernichtung der Bestände zum Opfer[13]. Alles, was von der einstmals bedeutenden Verglasung der Landauer-Kapelle überliefert ist, sind die vorzüglichen Schwarzweißaufnahmen für die Lichtdrucktafeln des Berliner Katalogs von 1913 und die minutiöse Beschreibung von Hermann Schmitz, die bis in die Details der »feurigen« Farbigkeit und die Besonderheiten der Zeichnung jede Beobachtung festgehalten hat, sodass es fast möglich wäre, anhand dieser eine rekonstruktive Kopie der Scheiben herzustellen. Die Landauer-Kapelle wurde gleichfalls im Zweiten Weltkrieg zerstört und 1956/57 wieder von Grund auf neu errichtet. Eine vortreffliche Innenraumansicht gibt die aquarellierte Federzeichnung von Georg Christoph Wilder, die der Künstler im Jahr 1836 angefertigt hat (Fig. 398)[14]. Leider waren die originalen Farbfenster seinerzeit bereits entfernt und an Ort und Stelle anderweitige Kabinett- und Wappenrundscheiben aus den städtischen Sammlungen in die lichten Butzenfenster eingelassen worden.

Rekonstruktion, ikonographisches Programm: Gleichviel ob sich der Zyklus ursprünglich auf alle sechs Fenster der Kapelle erstreckte oder – was wenig wahrscheinlich ist – von Anfang an nur vier Fensterplätze beansprucht hatte, ohne konkrete Anhaltspunkte, wie sie die 1705 überlieferten Bildtituli leider nur für einen Teil der ohnedies bekannten Scheiben bieten (vgl. Reg. Nr. 158), lässt sich über das Bildprogramm der mutmaßlich verlorenen vier Felder nur spekulieren, selbst wenn die Bildthemen der bekannten neun Scheiben enge ikonographische Bezüge zu Dürers Allerheiligenaltar aufweisen (s. unten).

Im Zentrum der Darstellungen stand im Mittelfenster der Ostseite auf drei Felder ausgedehnt die Anbetung der Dreifaltigkeit (I). Die vor der Restaurierung Ende des 19. Jahrhunderts nur sehr fragmentarisch erhaltenen und demzufolge stark erneuerten zwei Felder mit Aposteln, Evangelisten und Maria als Fürbittern waren im nordöstlichen Fenster (nord II) untergebracht, während das südöstliche Fenster (süd II) dem Engelsturz und Abrahams Opfer zugewie-

3 Ahlborn 1969, S. 71–89.
4 Vgl. Müllner Annalen III, S. 210f.
5 Ahlborn 1969, S. 109.
6 Dies erforderte die ausnahmsweise Zustimmung der Pfarrei St. Sebald, die der zuständige Propst Erasmus Topler bereits am 12. April 1511 erteilt hatte (Ahlborn 1969, S. 113f.). Später wurde der Sarg dann doch in das Erbbegräbnis der Familie nach St. Sebald überführt.
7 StadtBN, Amb. 279.2°, 279b.2° (2 Bände; http://www.nuernberger-hausbuecher.de).
8 Vgl. Lutze 1938, S. 200f.; Ernst Eichhorn, Hans Behaim d. Ä., Nürnberger Stadtbaumeister der Dürerzeit, München 1990, S. 62f.; Susanne Kern, Die Sakralbauten Hans Behaims d.Ä. in Nürnberg, Magisterarbeit Erlangen-Nürnberg 1984 (Ms.), S. 15. An der Tür des Erdgeschosses fand sich die Jahrzahl 1506, an einer der gewundenen Säulen im Innern die Jahrzahl 1507.
9 StAN, Rep. 52b, Amts- und Standbücher 339; vgl. Ahlborn 1969, S. 105–109: »Die Brüder haben die Gläser und Fenster ihrer Kapelle und auch die von Matthäus Landauer gestifteten Fenster zu St. Egidien [*die drey Landauerische Fenster* im Chor der Klosterkirche; vgl. S. 340] in Ordnung zu halten und sollen es nicht dulden, dass Schilde und Wappen dort angebracht werden, außer denen der Pfleger«.
10 Allerdings ist der Gesamtentwurf zum Landauer-Altar einschließlich des Rahmens im Musée Condé in Chantilly (W. 445) 1508 datiert, sodass der Auftrag an Dürer spätestens in diesem Jahr erteilt worden war. Die leichthändige Porträtskizze mit der Inschrift *Landawer Styfter* im Frankfurter Städel (W. 511; Fig. 400) trägt indessen das Datum 1511 und Dürers Monogramm. Die Stifterinschrift auf dem geschnitzten Rahmen im Germanischen Nationalmuseum lautet: *Mathes landauer hat entlich volbracht das gottes haus der czwelf brüder samt der stiftung und dieser thafell nach xpi gepurd in MCCCCCXI Jor.* Das Altarbild selbst wurde nach 1585 für 700 Gulden an Kaiser Rudolf II. verkauft und befindet sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien; vgl. Anzelewsky 1991, S. 230–233, Nr. 118, und Kutschbach 1995, S. 131–145.
11 StadtAN, ehemals unter der Signatur D8, neuerdings D 15/ L.1, Nr. 76, dort Vermerk: »fehlt 12. 8. 1966 Ba«.
12 Hierzu stets Vogt 1900, passim.
13 Vgl. Springer 1890/91, S.145–148; Vogt 1900, S. 26f.; Schinnerer 1909/10, S. 246-248; Schmitz 1913, I, S. 142–146.
14 Nürnberg, GNM, St. N. 9656; vgl. Mende 1986, S. 128f., Nr. 46.

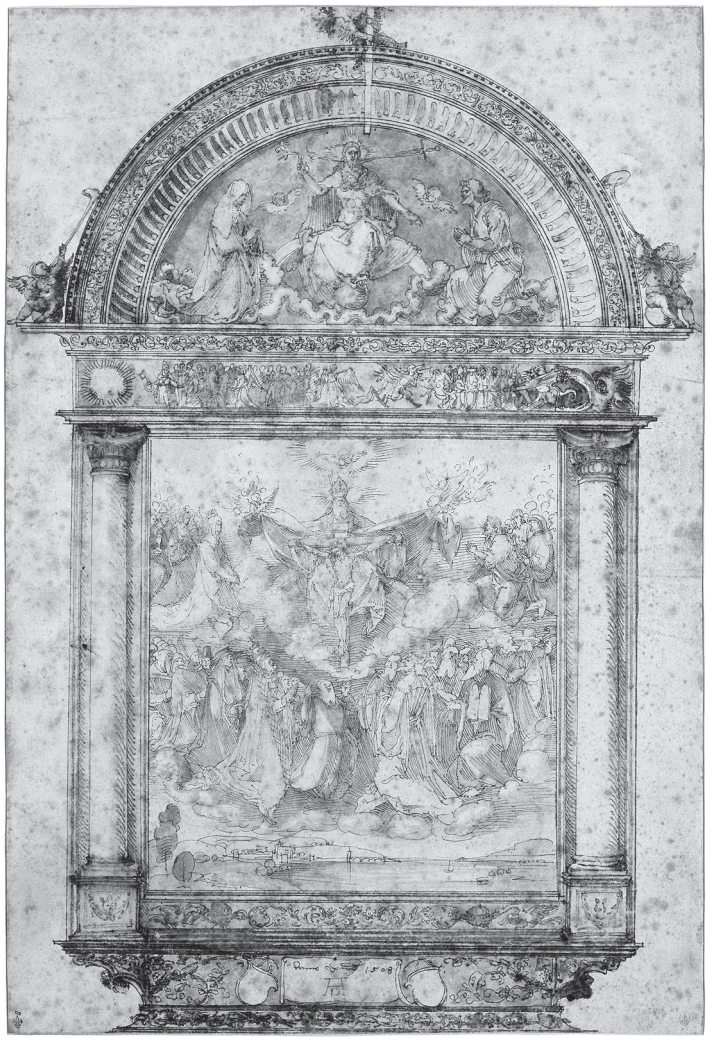


Fig. 399. Entwurf zum Allerheiligenaltar der Landauer-Kapelle. Chantilly, Musée Condé. Albrecht Dürer, 1508 (W. 445).

sen war. Die durch Engel empfohlene Stifterfamilie Landauer und die Klugen und Törichten Jungfrauen vor Gottvater hatten im ersten Fenster der Nordwand (nord III) ihren Platz gefunden; in dieser Form jedenfalls waren die von Haselberger angefertigten Kopien nach 1891 in der Kapelle eingesetzt, was allerdings für die ursprüngliche Konzeption nicht viel beweist[15]. Doris Kutschbach hat daher aus ikonographischen wie formalen Gründen eine abweichende Rekonstruktion vorgeschlagen, die überdies in Frage stellt, ob es sich von Anfang an nur um eine auf eine Fensterzeile beschränkte partielle Farbverglasung gehandelt hat[16]. Dabei überzeugt zumindest ihr erster Vorschlag, der das Bild der Himmelskönigin mit Aposteln – angeführt von Petrus im päpstlichen Ornat mit dem Schlüssel zu Füßen – und Evangelisten als Fürbittern, ganz wie in Haselbergers Rekonstruktion, unmittelbar neben die Trinität versetzt (nord II)[17] und in Analogie zu Dürers Allerheiligenbild auf der Gegenseite eine entsprechend zusammengesetzte Gruppe unter Leitung Johannes des Täufers erschließt (süd II). Die Scheibengruppe mit dem knienden Stifter, seiner Familie und den Klugen wie Törichten Jungfrauen vor Gottvater müsste sich dann in der ursprünglichen Verteilung folgerichtig im benachbarten Fenster der Nordwand (nord III) angeschlossen haben, wobei nicht mehr zu entscheiden ist, ob sich die Glasgemälde auf ein und derselben Höhe durch alle Fenster zogen, wie in den allermeisten Fällen, oder ob einst eine Staffelung zum zentralen Bild der Trinität über dem Altar vorgesehen war[18]. Wenig wahrscheinlich ist dagegen die Anordnung der Stifterscheibe unmittelbar unterhalb der Scheibengruppe mit Maria, den Aposteln und Evangelisten, die von Kutschbach favorisiert wird. Für das letzte überlieferte Scheibenpaar mit dem Engelsturz und Abrahams Opfer kommt dann idealerweise nur das einzelne Fenster der Südwand (süd III) in Betracht, zumal die thematischen Bezüge und die räumliche Nähe zum Landauer-Altar, zum Höllenschlund des Weltgerichts auf dem geschnitzten Rahmen und zur Darstellung alttestamentlicher Patriarchen auf der Tafel selbst, jeweils auf dieser Seite besonders plausibel erscheinen[19]. Was darüber hinaus einst im sechsten Fenster der Kapelle, dem ersten der Nordwand (nord IV) dargestellt gewesen sein könnte, dafür bietet auch das Gesamtprogramm der Landauer-Kapelle keinen Anhaltspunkt. Hinter dem knienden Stifter Matthäus Landauer und seiner Ehefrau samt weiteren Angehörigen der Familie in Fenster nord III wäre noch am ehesten – ähnlich der Imhoff'schen Grabkapelle St. Rochus – mit stehenden Heiligen, etwa den Namenspatronen Matthäus und Helena, zu rechnen, durch deren Anwesenheit die Stifter der Fürbitte aller Heiligen nochmals eigens anempfohlen worden wären.

15 Vgl. auch die diversen Innenansichten der Kapelle vor der Kriegszerstörung; Schmitz 1913, I, S. 140, Abb. 232; Lutze 1938, Abb. S. 199.

16 Kutschbach 1995, S. 136 mit Abb. auf S. 135.

17 Dafür spricht, wie Kutschbach bereits zutreffend bemerkt, auch die identische Form der Astwerkrahmung mit Weinlaub in beiden Scheibengruppen.

18 Eine solche Staffelung ist beispielsweise 1520 in der partiellen Farbverglasung der Imhoff'schen Friedhofskapelle St. Rochus in Nürnberg realisiert worden, wo die Marienkrönung im Chorachsenfenster in die Fensterspitze hinaufgerückt, die seitlichen Bildkompositionen mit stehenden Heiligen jedoch zwei Zeilen tiefer eingesetzt wurden; vgl. Scholz 2002, I, S. 363–383.

19 Auch hier ist der Vorschlag Kutschbachs abzulehnen, die die Scheibengruppe vorzugsweise unter der verlorenen Gruppe des Täufers und weiterer Apostel sowie Evangelisten unterbringen will.

20 Eine davon abweichende, wenig überzeugende Rekonstruktion bietet Schütz 1994, S. 15, der den Engelsturz und Abrahams Opfer

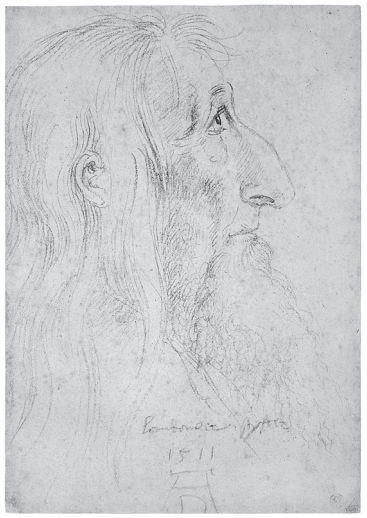


Fig. 400. Porträtskizze des Matthäus Landauer. Frankfurt/M, Städel, Inv. Nr. 6951. Albrecht Dürer, 1511 (W. 511).



Fig. 401. Matthäus Landauer und seine Familie / Kluge und Törichte Jungfrauen vor Gottvater. Ehemals Berlin, KGM (Kriegsverlust).

Dass das sechste Fenster von Anbeginn an leer, d.h. blank verglast gewesen war, kommt als glaubhafte Alternative dagegen kaum in Betracht[20].

Die in zweizeiligen lateinischen Versen formulierten Fürbitten auf den durchlaufenden Sockelstreifen am Fuß der neun erhaltenen Felder wenden sich an Gottvater, den Ursprung der Schöpfung, der seine Geschöpfe erretten möge, an den Sohn, dass er sich der durch sein Blut Erlösten erbarme, und an den heiligen Geist, der die Herzen mit himmlischer Wärme entzünde. Sie ersuchen die Erzväter und Kirchenlehrer um Belehrung über das göttliche Gesetz, Maria, die Himmelskönigin, um Erlösung und Aufnahme in die himmlischen Wohnungen und richten ihre Fürbitte an die Bekenner, Witwen, Waisen und Jünglinge, an die reinen Jungfrauen, in der Hoffnung, jenen mit schnellen Schritten ins Paradies nachzufolgen, und an die Erzengelscharen, dass sie das höllische Heer vernichten, das den Leibern und Seelen der Menschen so beschwerlich ist. Die vorweggenommene Vereinigung der irdischen Gemeinschaft der Gläubigen mit der himmlischen Gemeinschaft aller Heiligen, Propheten und Vertreter des Alten Testaments, die das zentrale Thema in Dürers Altartafel der Anbetung der Trinität bilden, klingt auch im letzten Vers unter der Opferung Isaaks an und verweist auf das gattungsübergreifende Bildprogramm der Landauer-Kapelle. Aus dem ikonographischen Zusammenspiel von gemalter Tafel, geschnitztem Rahmen und den Fenstergemälden entstand so ein umfassendes theologisches Programm von der Vollendung der Schöpfung, dem Weltgericht und dem von Augustinus beschriebenen Gottesstaat, der Gemeinschaft der Gläubigen als der immerwährenden *Civitas Dei* nach dem Ende der Zeit: »De aeterna felicitate Civitatis Dei Sabbatoque perpetuo« – »von der ewigen Seligkeit der Stadt Gottes und dem unaufhörlichen Feiertag«[21].

Im Zentrum von Altar und Verglasung stand die Anbetung der Dreifaltigkeit, der die Kapelle neben dem Allerheiligen-Patrozinium auch geweiht war. Dieser »letzten Erfüllung« des göttlichen Heilsplans waren im Fenster der apokalyptische Sturz der bösen Engel sowie der unbedingte Gehorsam Abrahams gegen Gott bei der Opferung seines Sohnes Isaak als alttestamentliche Präfiguration von Christi Kreuzestod gegenübergestellt. Inwieweit die Kraniche in deren Astwerkbekrönung zusammen mit dem Weinlaub der geschnitzen Rahmung des Allerheiligenbildes als Ver-

ins nördliche Fenster der Chorwand (nord II) und die Stifterfamilie samt Klugen und Törichten Jungfrauen vor Gottvater in das südliche Fenster (süd II) versetzt. Die Verteilung der Evangelisten, Apostel und Kirchenväter in den Fenstern der Längswände wird nicht weiter konkretisiert.

21 Augustinus, De civitate Dei, 22. Buch, Kapitel 30 (http://www.unifr.ch/bkv/kapitel1940-29.htm). – Zu den ausgedehnten Diskussionen über die umfassende inhaltliche Interpretation besonders der Altartafel vgl. ausführlich: Else Ziekursch, Albrecht Dürers Landauer Altar im Kunsthistorischen Hofmuseum in Wien, München 1913; Panofsky ³1948, I, S. 125–131; Carty 1985, S. 146–153; Anzelewsky 1991, Textbd., S. 62–64; Schütz 1994, S. 24–39; Kutschbach 1995, S. 133–145.



Fig. 402. Anbetung der Dreifaltigkeit. Ehemals Berlin, KGM (Kriegsverlust).

weis auf die Eucharistie verstanden werden sollten, sei dahingestellt, da entsprechende Dekorationsmotive auch an anderer, weniger symbolträchtiger Stelle in der Nürnberger Glasmalerei begegnen. Die von Carty mit Recht angeführten zahlreichen eucharistischen Bezüge sowohl in Dürers Allerheiligenbild als auch in den Fenstern bedürfen dieser eher dekorativen Ergänzung nicht, um glaubwürdig zu sein[22]. Im Hinblick auf die eigene Jenseitsfürsorge der Stifterfamilie, aber auch der im Landauer-Kloster aufgenommen Brüder, werden Maria, die Apostel und Evangelisten als Fürbitter vor dem Thron des dreieinigen Gottes angerufen, auch dies eine wesentliche inhaltliche Ergänzung und zugleich Paraphrase auf die Deesis mit Maria und Johannes dem Täufer in der Lünette des Rahmens wie in der Tafel selbst (Fig. 399, 406). Mit der Darstellung der Klugen und Törichten Jungfrauen als den sinnbildlichen Vertretern der Seligen und Verdammten des Weltgerichts (Mt 25,1–13) wird ein weiteres endzeitliches Thema berührt, nämlich die Mahnung, allezeit auf das Kommen des Herrn am Jüngsten Tag vorbereitet zu sein: »Darum wachet! Denn ihr wisst weder den Tag noch die Stunde« (Mt 25,13). Diese Mahnung richtete sich direkt an die betagten Insassen des Zwölfbruderhauses, die durch regelmäßiges Ablegen der Beichte und die Feier der heiligen Messe für ihr eigenes Seelenheil und das des Stifters Sorge zu tragen hatten. So mussten diese täglich für den Stifter beten und jeden Tag die Andacht in der benachbarten Egidienkirche besuchen. Nach den Mahlzeiten hatten sie sich zudem zum gemeinsamen Gebet in der Allerheiligenkapelle zu versammeln, an Sonn- und Feiertagen wiederum in St. Egidien. Sonntags begaben sich die Brüder zur heiligen Messe in die Egidienkirche, im Advent, zur Fastenzeit und an den Feiertagen war die Predigt zudem in St. Sebald zu hören. Zu Allerheiligen sollten wöchentlich drei Messen gehalten und jeden Abend das Salve Regina gesungen werden. Versäumte ein Bruder den Gottesdienst, dann wurde er mit dem Entzug von Speis und Trank bestraft[23], doch welchen Lohn die Rechtschaffenen dereinst erfahren sollten, das wurde den Brüdern täglich in ihrer Kapelle vor Augen geführt.

Stil, Datierung: Die einheitliche Konzeption der Dreifaltigkeits- und Allerheiligenthematik in Altar und Fenstern und die offensichtlichen formalen Beziehungen wurden stets zum Anlass genommen, die künstlerische Verantwortung der zugleich um 1507/08 in Auftrag gegebenen Ausstattung der Landauer-Kapelle im Ganzen Dürer zuzuschrei-

22 Vgl. Carty 1985, S. 147–152.
23 Ahlborn 1969, S. 107f.
24 Schinnerer 1909/10, S. 248, hat gleichwohl zugestanden, dass die vielen stilistischen Übereinstimmungen, besonders zum Allerheiligenbild (Haltung, Faltenwurf der bekränzten klugen Jungfrauen und Maria, geflügelte Engelköpfe) zu dem Schluss zwingen, »daß die Vorzeichnungen zu den Landauerfenstern in nächster Nähe Dürers gefertigt wurden«. Bemerkenswert ist auch die hier getroffene Feststellung, es sei »von vornherein natürlich, anzunehmen, (...) daß der Künstler, der den Altar einer Kapelle gemacht hat, auch die Glasfenster dazu entwirft«.
25 Schmitz 1913, I, S. 142. Knappe 1973, S. 77, spricht ebenfalls von Skizzen Dürers und gibt die Kartons »einer anderen Hand, eines Glasmalers oder Wolf Trauts«.
26 Boston, Museum of Fine Arts, Harvey D. Parker Fund 97,623 (Maße: 318 x 419 mm). Das Kartonfragment wurde von Campbell Dodgson,



Fig. 403. Engelsturzkarton. Boston, Museum of Fine Arts, Harvey D. Parker Fund 97,623. Dürer-Werkstatt, 1508.



Fig. 404. Sturz der abtrünnigen Engel / Opferung Isaaks. Ehemals Berlin, KGM (Kriegsverlust).

ben. Auch die engen Verbindungen, die sich zwischen den Fenstern und verschiedenen Werken Dürers in dieser Periode knüpfen lassen, beweisen, dass die Entwürfe in dessen unmittelbarem Umkreis entstanden sein müssen. Neben den Bezügen zum Heller-Altar und der Weltgerichtszeichnung in London (W. 468), die eine gute Vorstellung davon vermittelt, welches Format und welche Sorgfalt der zeichnerischen Durchgestaltung Dürers Entwürfe auch im vorliegenden Fall gehabt haben dürften, sind es in erster Linie die vielfältigen Bezüge zum Allerheiligenaltar selbst, die daran keinen Zweifel zulassen. Lediglich in der Frage nach dem Grad von Dürers direkter Beteiligung an den Vorlagen gehen die Meinungen auseinander. Für Johannes Schinnerer sprach bereits die »zuweilen etwas plumpe« Zeichnung in den Scheiben gegen Entwürfe von der Hand Dürers[24]. Hermann Schmitz hingegen hat sogar eine eigenhändige Beteiligung des Meisters etwa an der Ausführung der Hauptfenster der Ostseite für möglich gehalten[25]. Schmitz gibt denn auch ohne Vorbehalt die Entwürfe und in den besten Teilen (Mittelfenster) auch die Kartonzeichnungen Dürer selbst. Als möglichen Mitarbeiter bei der Ausführung der Seitenfelder und Zeichnung der Kartons vermutet er Wolf Traut, den wohl bedenkenlosesten Plagiator seines Lehrers, was angesichts der dünnlinig spröden Gewandzeichnung des Abraham auch zu erwägen wäre. Jede weitere Diskussion knüpfte sich dann durchwegs an die Zuschreibung der einzigen erhaltenen unmittelbaren Vorzeichnung für die Landauer-Fenster: den Engelsturzkarton im Museum of Fine Arts in Boston (Fig. 403)[26].



Fig. 405. Maria, Apostel und Evangelisten als Fürbitter. Ehemals Berlin, KGM (Kriegsverlust).

in: Old Master Drawings 5, 1930/31, S. 42f., zuerst als »Dürerschule« vorgestellt: »Though there is no doubt that the whole design must have been made by Dürer, this fragment of a cartoon [...] can hardly itself be attributed to the master's hand«. Panofsky ^{2}1945 und ^{3}1948, II, S. 90, Nr. 872: »probably executed, on the basis of a design by Dürer, in the workshop of Veit Hirsvogel who provided the windows«. Von Winkler 1959, S. 24 und 27, stammt die vorsichtige Zuschreibung an Hans von Kulmbach, die sich in der Folge hartnäckig durchgehalten hat (s. Bibliographie S. 442f.). Erst Butts 1985, S. 289–294, hat die Autorschaft Kulmbachs entschieden abgelehnt und mit Hinweis auf den Londoner Petruskarton wieder Dürer selbst als Urheber vorgeschlagen und diese Zuschreibung 1990, 2000 und 2003 wiederholt. Verfasser hatte demgegenüber, die frühe Einschätzung Panofskys wieder aufgreifend, einen Mitarbeiter der Glasmalerwerkstatt für die Reinzeichnung des Kartons verantwortlich gemacht und diesem weitere Kartonzeichnungen in London, Erlangen und Dresden zugeschrieben (Scholz 1991, S. 124).

Auf den alten Aufnahmen, insbesondere den vorzüglichen Lichtdrucktafeln des Berliner Katalogs, stellt sich das Erscheinungsbild der Landauer-Fenster so einheitlich dar, dass durchgehend Kartonzeichnungen in der Art des Engelsturzkartons vorgelegen haben müssen. Die Fenster zeigten in allen Teilen jene routinierte Anwendung modellierender Parallelschraffur über gestupftem Halbton und die lockere Konturzeichnung mit den schwungvoll ausradierten Lichtern, die als besondere Merkmale des entwickelten Werkstattstils der Hirsvogel-Werkstatt Ende des ersten Jahrzehnts gelten dürfen[27]. Qualitative Schwankungen treten dabei kaum in Erscheinung. Der Einsatz der Mittel erfolgte zudem mit einer Konsequenz, die sogar als »manieristisch verhärtet« empfunden wurde[28]. Nun bietet der Engelsturzkarton die seltene – durch den Verlust der Originale freilich eingeschränkte – Möglichkeit des direkten Vergleichs mit dem Fensterfeld und erlaubt eine Stellungnahme zu Abhängigkeit oder Freiheit des Glasmalers gegenüber der Vorlage. Die wörtliche Übereinstimmung im Gegenständlichen zwischen Karton und Scheibe ist offensichtlich. Dagegen reklamierte Frenzel einen deutlichen Unterschied bei den Handschriften[29]: Die vermeintliche Eigenständigkeit des Glasmalers gegenüber der überwiegend graphisch aufgefassten Vorlage sieht Frenzel in erster Linie durch die Modellierung mit tonig gestupftem Schwarzlothalbton gegeben, ein Spezifikum der Glasmalerei, das die Scheibe aber naturgemäß von der Kartonzeichnung unterscheidet, da diese Technik in der Graphik so nicht vorkommt und nur durch das Mittel der Pinsellavierung angedeutet werden kann. Andererseits stimmt die eigentliche Strichführung, die Betonung von Kontur und Modellierung mit paralleler Schraffur doch sehr weitgehend mit dem Karton überein, und diese Charakteristika entsprechen wiederum recht genau dem Standard des bereits etablierten Werkstattstils der Hirsvogel-Werkstatt, der freilich nicht immer mit dieser souveränen, gleichwohl etwas trockenen technischen Perfektion vorgetragen wurde. Die besten Vergleichsbeispiele für diese Ausführungsqualität sind unter jenen Kreuzgangsscheiben des ehemaligen Karmeliterklosters auszumachen, die etwa gleichzeitig ab 1507/08, unter anderem nach Entwürfen Baldungs, geschaffen wurden[30].

Was den Autor des Engelsturzkartons betrifft, so wird man sich wohl oder übel mit dem Forschungsstand zufriedengeben müssen. Einiges spricht dafür, dass wir es mit demselben Urheber zu tun haben, der bereits den Londoner Petruskarton (1501/02), vermutlich den Karton der Hl. Veronika in Dresden (um 1508/10) und vielleicht auch den Erlanger Leonhardkarton (um 1500) reingezeichnet hat und offenbar über einen längeren Zeitraum mit der Anfertigung der Kartonvorlagen für die Werkstatt Veit Hirsvogels betraut gewesen ist[31]. Dass dieser begabte Zeichner, der jedenfalls ganz entscheidenden Anteil an der Ausbildung des Hirsvogel'schen Werkstattstils gehabt hat, selbst als Glasmaler tätig gewesen sein könnte, wie Verfasser bereits 1991 vorgeschlagen hat, dafür bieten so herausragende Beispiele wie der Kopf Kaiser Heinrichs aus dem Bamberger Fenster (Fig. 150) und der Kopf Joachims in Großgründlach[32] recht gute Argumente, ganz abgesehen von den zahllosen überdurchschnittlichen Figurationen nicht zuletzt auch der Landauer-Fenster selbst. Das Wissen um die tiefgreifenden restauratorischen Eingriffe des 19. Jahrhunderts verpflichtet jedoch gerade im Fall der verlorenen Originale der Landauer-Fenster zu größtmöglicher Zurückhaltung in Fragen der Händescheidung. Eine direkte Beteiligung des Entwerfers Dürer an der Ausführung ist aber mit ziemlicher Sicherheit auszuschließen.

In den zweizeiligen Distichen mit Fürbitten um Erlösung taucht in den drei Scheiben des zentralen Fensters die Jahreszahl 1508 auf, die als Stiftungsdatum nicht unbedingt auch die Fertigstellung der Glasgemälde anzeigen muss. In diesem Jahr erging ja auch der Auftrag für den erst 1511 vollendeten Allerheiligenaltar der Kapelle. Als Begründung für eine möglicherweise spätere Ausführung hat man das Stifterporträt Matthäus Landauers ins Feld geführt, das vermeintlich ebenfalls die 1511 datierte Vorstudie Dürers für die Altartafel zur Voraussetzung hätte[33]. Ein näherer

27 Vgl. Scholz 1991, S. 96ff.

28 Frenzel 1960, S. 205f., hat diese zutreffend charakterisierte Zeichenweise in seiner versuchten Identifizierung der Glasmaler mit Veit Hirsvogel d.J. verbunden (zur Problematik Händescheidung im Œuvre der Hirsvogel-Werkstatt vgl. Scholz 1991, S. 15, Anm. 72). Den entscheidenden Punkt trifft jedoch die eher beiläufige Bemerkung, dass die in Frage stehende Zeichentechnik »in Nürnberg so häufig« begegne, »daß man sich damit vertraut gemacht habe, sie mit der verallgemeinernden Bezeichnung ›Hirsvogelwerkstatt‹ zu benennen«.

29 Frenzel 1960, S. 206.

30 CVMA Deutschland, Studien I, 1991, Abb. S. 100–106, bzw. CVMA Deutschland X,1, 2002, I, Fig. 65, 68, 191, 200.

31 Smith 1983, Nr. 35, hat unter der vorausgesetzten Zuschreibung an Hans von Kulmbach die weitreichenden Übereinstimmungen der beiden letztgenannten Kartons mit dem Engelsturz zutreffend betont. Da der Hl. Leonhard aber unmöglich von Kulmbach herrührt (vgl. zuletzt Kat. Ausst. Nürnberg 2008, S. 124–127, Nr. 43) und auch die Hl. Veronika sich nicht überzeugend ins Werk des Künstlers einfügt (vgl. Scholz 1991, Anm. 240), bleibt letztlich nur der in der Sache richtige Anschluss des Engelsturzes an die Gruppe hervorzuheben. Für die Beziehung zum Londoner Petruskarton vgl. Butts 1985, S. 289–292, die beide Zeichnungen Dürer selbst zuschreibt, was angesichts der trockenen Konsequenz der Strichführung – zumindest beim Engelsturz – nicht sehr wahrscheinlich ist.

32 Vgl. CVMA Deutschland, Studien I, 1991, Abb. 161.

33 Vgl. Timothy B. Husband, in: Kat. Ausst. Nürnberg/New York 1986, S. 342, Nr. 160.

Vergleich des Stifterkopfes im Fenster mit dem der Zeichnung zeigt indessen, dass für das Glasgemälde eine andere Vorlage zur Verfügung gestanden haben muss. Angesichts der frühen Vollendung des Kapellenbaus 1507 ist eine zeitnahe Verglasung aller Fenster auch aus praktischen Gründen anzunehmen.

Vorbemerkung zum Katalog: Abweichend von den Richtlinien des internationalen Corpus Vitrearum ist den 1945 zerstörten, doch in alten Aufnahmen und vorzüglichen Beschreibungen überlieferten Glasgemälden der Landauer-Kapelle ein Scheibenkatalog gewidmet. Dies gewährleistet zum einen den schnellen Zugriff auf die technischen Daten und Inschriften, zum anderen kann am gegebenen Ort auf die jeweiligen ikonographischen und kompositorischen Besonderheiten dieses einstmals bedeutenden Zyklus eingegangen werden. Nicht zuletzt findet dies seine Entsprechung in der Behandlung der ebenfalls seit 1945 allerdings nur teilweise verlorenen und in Fotos überlieferten Scheiben des Benediktzyklus und der Äbtefolge aus dem Refektorium bzw. dem Kapitelsaal des Benediktinerklosters St. Egidien (vgl. S. 341–375 bzw. S. 376–380). Als weitere Zutat werden die zum Teil ausführlichen Beschreibungen der Farbigkeit (über die wir sonst nichts wüssten) sowie nützliche Beobachtungen zur technischen Ausführung der einzelnen Felder bei Schmitz 1913, I, S. 145, zitiert.

EHEMALS BERLIN, KUNSTGEWERBEMUSEUM (KRIEGSVERLUST)

1–3. ANBETUNG DER DREIFALTIGKEIT Fig. 402
Schmitz 1913, II, Nr. 235–237.
H. jeweils 90 cm, B. 46 cm (Mitteltafel) bzw. 43 cm.
Inschriften: Auf dem durchlaufenden Inschriftsockel in gotischer Minuskel drei zweizeilige Distichen[34]:
Mittelfeld (Dreifaltigkeit): *Totius fabrice pater et deitatis origo / Plasma tuu(m) salva bonitate tuapte creatu(m) 1508.*
[Der ganzen Schöpfung Vater und Ursprung der Gottheit / Errette Dein Geschöpf, das durch Deine Güte geschaffen ist].
Rechtes Feld (Engelschöre): *Nate patri consors, idea soliq(ue) poliq(ue) / Quaeso Christe tuo miserere cruore rede(m)ptis.*
[Sohn, dem Vater wesensgleich, Urbild des Himmels und der Erde / Christus erbarme Dich der durch Dein Blut Erlösten].
Linkes Feld (Engelschöre): *Spiritus amborum natiq(ue) patrisq(ue) ligamen / Nostras divino mentes accende calore 1508.*
[Geist beider, Band zwischen Sohn und Vater / Entzünde unsere Herzen mit himmlischer Glut].
Ikonographie, Komposition: Die auf drei Scheiben übergreifende Komposition zeigte im Zentrum die Trinität in Gestalt des Weltenherrschers mit Szepter und Reichsapfel, auf dem mit Sternen übersäten Firmament thronend und die Erdkugel unter den Füßen. Um das zeitlose Sein des dreifaltigen Gottes zur Anschauung zu bringen, griff der Entwerfer auf den Kopf mit den drei Gesichtern zurück, ein seit alters in den verschiedensten Religionen gebräuchliches Bild des höchsten Wesens, das im Abendland erst seit dem 14. Jh. häufiger anzutreffen ist und insbesondere, was hier nicht ohne Interesse ist, in der humanistischen Rezeption besonders der italienischen Renaissance Verbreitung fand[35]. Der Kreis der Engelschöre, überwiegend geflügelte Puttenköpfe, wurde von zwei adorierenden Erzengeln angeführt, die sich recht gut mit den schwebenden Engeln in Dürers Holzschnitt der Messe des Hl. Gregor von 1511 (Meder 226) vergleichen lassen[36]. Überfangen wurde die dreiteilige Komposition durch einen flachen Astwerkbogen, gebildet aus zwei in der Mitte verbundenen Rebruten mit Weinlaub und Trauben in den Zwickeln.
Farbigkeit, Technik, Stil: Schmitz 1913, I, S. 145: »Gottvater und die Engelchöre im dreiteiligen Mittelfenster heben sich von dem tiefblauen, mit dunklen Wolken bedeckten Himmel ab, der in der Mitte nach unten zu aufgeklärt ist. Die Dalmatika Gottvaters aus leuchtendem tiefrotem Glase mit goldgelbem Saum gibt den kräftigsten Akzent; der Kopf aus blaßrosafarbenem Glase mit braunem weichgemaltem Bart, mit fein herausradierten Locken steht in einer viereckigen, in glänzendem Silbergelb gemalten Glorie, die vom Kopf aus nach dem Rande feingeritzte Strahlenbündel in den dunklen Überzug aussendet. In dem streng symmetrischen Kopf ist eine ähnlich feierliche Wirkung wie in dem um dieselbe Zeit entstandenen Münchner Selbstporträt; die Form der Lippen, der Ansatz des Bartes, die Locken sind verwandt. Das Reflexlicht in den Schatten, die Spiegelung des Fensterkreuzes in der Kugel, die breite Modellierung der großzügigen Falten, die über die lavierende Untermalung gelegten dichten, den Formen folgenden Schraffierungen, wie sie der Meister auch auf den zahlreichen sorgfältigen Detailstudien dieses Jahres für die Krönung Mariä beim Helleraltar verwendet, machen bei der Mitteltafel seine Mitarbeit möglich. Der in den genannten Zeichnungen angestrebte Helldunkeleffekt [...] tritt in den aus tiefschwarzen Wolkenmassen herausradierten Cherubimköpfen der Fenster zutage, deren Haar und Flügel zum Teil (durch Gelbhintermalung) grün gefärbt sind«.

Foto: Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum

34 Transkription und Übersetzung der Verse folgen im Wesentlichen dem Katalog des Kgl. Kunstgewerbemuseums von Schmitz 1913, II, S. 13f., Nr. 235–243 (für hilfreiche Korrekturen des z.T. verballhornten Wortlauts habe ich einmal mehr Dr. Michael Oberweis von der Arbeitsstelle der Deutschen Inschriften an der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu danken); dagegen birgt die Transkription des frühen 18. Jh. in Hs. 16622, fol. 446r, im Germanischen Nationalmuseum einige gravierende Lesefehler (vgl. Reg. Nr. 158).

35 Vgl. RDK, IV, 1958, Sp. 501–511 (Georg Troescher), und LCI, I, 1968, Sp. 537f. (Herbert Schade). – Trotz des Verbots dieser Darstellungsform 1628 und 1745 sind Dreifaltigkeitsbilder in Form des Dreigesichter- oder Dreikopftypus noch im 18. und 19. Jh. verbreitet.

36 Schoch/Mende/Scherbaum, II, 2002, Nr. 230.

4/5. MATTHÄUS LANDAUER UND SEINE FAMILIE / DIE KLUGEN UND TÖRICHTEN JUNGFRAUEN VOR GOTTVATER Fig. 401

Schmitz 1913, II, Nr. 238, 239.

H. jeweils 90 cm, B. jeweils 43 cm.

Inschriften: Linkes Feld: (Ore manuque deum) *viduae juvenesq(ue) senesq(ue)* / (Christum confessi m)*eritis nos iungite v(est)ris.*

[Die ihr Christus als Gott bekannt habt / Ihr Witwen, Jünglinge und Greise, vereinigt uns mit Euren Verdiensten].

Rechtes Feld: *En sua virgineus serpit per lilia coetus / O utinam sanctis imitemur gressib(us) illas.*

[Siehe die jungfräuliche Schar hat ihre Lilien behütet / O, dass wir doch mit schnellen Schritten jenen nachfolgen].

Ikonographie, Komposition: Die linke Seite der zweiteiligen Komposition war dem Stifter und seiner Familie vorbehalten, die in demütiger Haltung die Aufnahme ins Paradies erwarten; zu Füßen des knienden Stifters das Landauer-Wappen. Die Handreichung eines Engels, die allein Matthäus Landauer und seiner Ehefrau Helena im Bild zuteil wurde, teilte diese bereits dem Kreis der Seligen zu und stellte sie in eine Reihe mit den Klugen Jungfrauen vor Gottvater auf der rechten Seite. Ob auch den Törichten Jungfrauen ein Pendant auf Seiten der Stifterfamilie zugedacht gewesen war, ist angesichts der frommen Gesten und Accessoires (zum Gebet gefaltete Hände bei der Tochter und die Paternosterschnur in den Händen des jungen Mannes (des Schwiegersohnes Wilhelm Haller?) allerdings nicht anzunehmen.

Die rechte Bildhälfte mit den Klugen und Törichten Jungfrauen leitete über zur Gestalt des thronenden Gottvater als dem Richter, der hier die Position Christi einnahm, der gemeinhin mit dem Bräutigam der Parabel bei Mt 25,1–13 gleichgesetzt wird[37]. Das Gleichnis von den zehn Jungfrauen ist – ebenso wie die Gleichnisse vom treuen und untreuen Knecht bzw. den Talenten – Sinnbild für die Wiederkunft des Herrn am Jüngsten Tag und der Mahnung zur Wachsamkeit. Während die fünf Klugen in Erwartung des Bräutigams ausreichend Öl für ihre Lampen mit sich führten, hatten die Törichten ihr Öl zu früh verbraucht, denn der Bräutigam ließ auf sich warten. Als er nun um Mitternacht kam, da entzündeten die Klugen ihre Lampen und gingen mit dem Bräutigam hinein zur Feier der Hochzeit, und die Türe wurde geschlossen. Die Törichten aber hatten inzwischen versucht, Öl bei Händlern zu kaufen, kamen zu spät und wurden abgewiesen. In der Zusammenschau mit dem Jüngsten Gericht stehen die Klugen Jungfrauen für die Seligen und die Törichten für die Verdammten. In den Interpretationen der Parabel von den Kirchenvätern bis in die Neuzeit hinein werden als zentrale Motive der Unterscheidung zwischen den beiden Gruppen mit und ohne Öl die guten Taten, die Nächstenliebe und die Werke der Barmherzigkeit hervorgehoben. In diesem Sinne konnte Matthäus Landauer mit Blick auf seine karitative Stiftung die berechtigte Hoffnung zum Ausdruck bringen, gleich den Klugen Jungfrauen dereinst ins Himmelreich aufgenommen zu werden.

Farbigkeit: Schmitz 1913, I, S. 145: »Matthäus Landauer in violettem, prächtig modelliertem Mantel, dessen Faltenwurf nicht so großzügig wie im Mittelfenster ist, die hinter ihm knieende Tochter in leuchtend grünem Kleide mit goldgelbem Kragen, vor Waldlandschaft in Helldunkelmalerei auf dunkelgrünem Glase, noch farbiger ist die Gruppe der Jungfrauen, die vorderste in leuchtend grünem Kleid mit blaßrot dünnüberfangenem Kragen, die linke in rotem Kleide mit weißem aus dem Überfang geschliffenem Damast, Gottvater, in Tracht und Haltung in der 1508–1509 gemalten Krönung des Helleraltars wiederholt, in leuchtend roter Dalmatika und tiefviolettem Unterkleide vor grünem Baldachin. Die rundlichen Frauenköpfe mit Kränzchen um die aufgeflochtenen Zöpfe oder mit Hauben, die offenen, die vollen Brüste zeigenden Leibchen mit Querband verwendet Dürer seit er in Venedig war …«.

Foto: Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum

6/7. STURZ DER ABTRÜNNIGEN ENGEL / OPFERUNG ISAAKS Fig. 404

Schmitz 1913, II, Nr. 240, 241.

H. jeweils 90 cm, B. jeweils 43 cm.

Inschriften: Linkes Feld: *Coetus angelici stygia*(m pessumdate) *turbam / corporibus diram nos*(tris animisque) *molesta(m).*

[Ihr Engelscharen vernichtet das höllische Heer, das unseren Leibern und unseren Seelen beschwerlich].

Rechtes Feld: *Archipa*(tres primi cultores) *numinis olim / Unius et* (veri nos iungite) *poscim*(us illi).

[Ihr Erzväter, einstmals die ersten Verehrer der einen und wahren Gottheit, wir fordern, dass ihr uns mit ihr vereinigt].

Ikonographie, Komposition: Der Kampf der Engel mit den Drachen auf der linken Seite der zweiteiligen Komposition illustrierte die apokalyptische Vision vom Streit im Himmel (Apc 12,7–10)[38]: »Michael und seine Engel erhoben sich, um Krieg zu führen mit dem Drachen, und der Drache kämpfte und seine Engel. Aber er vermochte nichts, und es wurde im Himmel kein Ort mehr für sie gefunden. Und gestürzt wurde der große Drache, die alte Schlange, die der Teufel heißt und der Satan, der die ganze Welt verführt; gestürzt wurde er auf die Erde, und seine Engel wurden mit ihm gestürzt. Und ich hörte eine mächtige Stimme im Himmel rufen: ›Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich unseres Gottes und die Macht seines Gesalbten angebrochen. […] Und sie haben ihn besiegt kraft des Blutes des Lammes‹«. Während im letzten Satz des Zitats ein sinnvoller Bezug zur benachbarten Szene, der Opferung Isaaks als Präfiguration der Kreuzigung Christi, hergestellt wird, besitzt die Darstellung des Engelsturzes im übergreifenden Bildprogramm der Landauer-Kapelle noch eine weitere Textgrundlage im letzten Kapitel von Augustinus' Gottesstaat: »Gott ist es, der an dem freiwilligen Fall der Engel die völlig gerechte Strafe ewiger Unseligkeit geknüpft und den übrigen, die in diesem höchsten Gute verharrten, als Lohn ihres Verharrens gewährt hat, daß sie ihres ewig dauernden Verharrens in ihm sicher seien; er ist es, der ebenso auch den Menschen aufrecht erschaffen hat mit dem nämlichen wahlfreien Willen, ein irdisches Leibeswesen zwar, jedoch wert des Himmels, wenn es seinem Schöpfer verbunden bliebe, während umgekehrt, wenn es von ihm abfiele, ebenfalls Unseligkeit die Folge sein sollte, […]; er ist es, der aus dem mit Fug und Recht verdammten Geschlechte der Sterblichen durch seine Gnade ein Volk schart, groß genug, um die Lücke zu ergänzen und auszufüllen, die durch den Engelsfall entstanden ist, und die geliebte obere Stadt nicht Einbuße erleiden zu lassen an Bürgerzahl, vielleicht sogar mit einer noch größeren sie zu beglücken« (De Civitate Dei, 22, 1)[39].

Die Komposition selbst erinnerte nicht von ungefähr an Dürers vorbildlichen Holzschnitt in der Apokalypse von 1498[40], doch in den Details verriet die Zeichnung des Engelsturzes W. 468 in London aus dem Jahr 1509 noch sehr viel engere Zusammenhänge. Entsprechend ausgearbeitet dürfte auch der Entwurf Dürers ausgesehen haben, der dem originalgroßen Engelsturzkarton in Boston zugrunde gelegen hat.

Die Opferung Isaaks in der rechten Fensterhälfte gilt als Inbegriff des unbedingten Gehorsams gegen Gott und dient im typologischen Gedankenkreis der *concordantia veteris et novi testamenti* als alttestamentliches Vorbild für den Opfertod Christi am Kreuz; das Bild des Gekreuzigten selbst war sowohl in der Hängekonsole des Mitteljochs der Kapelle präsent als auch an zentraler Stelle der Altartafel, in dem von Engeln mit Leidenswerkzeugen umgebenen Bild des Gnadenstuhls. Mit der unmittelbaren Gegenüberstellung von Sündenfall und Erlösung war das gesamte heilsgeschichtliche Bildprogramm der Kapelle nochmals auf knappstem Raum zusammengefasst.
Farbigkeit: Schmitz 1913, I, S. 145: »Farbenstimmungen von echt Dürerscher Kraft der Charakteristik sieht man in den beiden rechten Tafeln. Im Engelsturz schwebt die weiße Erzengelschar über den in trüben, grünen und blaßroten Gläsern gehaltenen Teufelsleibern; der Hauptdrache ist in Blaßrot überfangen, einzelne Teile sind dünner gedeckt oder weiß gelassen, wodurch das unbestimmt Schimmernde des Drachenleibes erzeugt wird. Auch die Farben in Isaaks Opferung tragen das Gepräge der Dürerschen Palette um 1506–09; Abraham in rotem Rock und blauen Hosen, Untergewand und Stiefel aus goldgelbem Glase, und Isaak in leuchtend violettem Kleide heben sich vor dem Landschaftsgrunde aus dunkelgrünem Glase ab; die blaßrote, durch dünnen Überfang erzeugte Flamme sendet eine dunkle wollige Rauchwolke in den blauen Himmel; zwei massige dunkelgrüne Laubbäume (durch aufgemaltes Schwarzlot und hinten aufgesetztes Silbergelb) stehen mit kräftig bewegten Konturen vor dem blauen Himmel«.

Foto: Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum

8/9. MARIA MIT APOSTELN UND EVANGELISTEN ALS FÜRBITTER Fig. 405

Schmitz 1913, II, Nr. 242, 243.
H. jeweils 90 cm, B. jeweils 43 cm.
Inschriften: Linkes Feld: *Vos* (o chat)*olici fratres fideiq(ue) mag*(istri) / *Divin*(am n)*obis legem reserate polum[que].*
[Ihr katholischen Brüder und Glaubenslehrer, eröffnet uns das göttliche Gesetz und den Himmel].
Im Bildfeld neben dem Evangelistensymbol des Adlers das Schriftband: *Johannes.*
Rechtes Feld: *Coeliculum regina potens et mater e[terni] / Intemerata dei laribus nos infer olympi.*
[Mächtige Königin Himmelkönigin und unbefleckte Mutter des ewigen Gottes, führe uns ein in die himmlischen Wohnungen].
Ikonographie, Komposition: Die übergreifende Bildkomposition zeigte Maria mit Aposteln und Evangelisten als Fürbitter bezogen auf das zentrale Bild der Trinität im Achsenfenster. Maria erschien als Himmelskönigin, umgeben von einer Glorie geflügelter Putten und von diesen gekrönt. Die schon im 19. Jh. nur mehr fragmentarisch überlieferte, von Haselberger 1890 jedoch recht einfühlsam und kenntnisreich ergänzte Gruppe der Apostel und Evangelisten wurde angeführt von den Apostelfürsten Petrus und Paulus: Petrus, kniend und in päpstlichem Ornat, hatte den Schlüssel als sein individuelles Attribut zur Seite gelegt. Paulus wurde durch das Schwert identifiziert. Ferner waren noch die Evangelisten Lukas und Johannes durch ihre Symbole Stier und Adler gekennzeichnet. Ob sich einst auch Matthäus und Markus in dieser Gruppe befanden, wie im späten 19. Jh. rekonstruiert, muss offenbleiben. Ursprünglich gut denkbar wäre auch die von Kutschbach vorgeschlagene Aufteilung des Apostelkollegiums in zwei Gruppen, die jeweils mit zwei Evangelisten zu beiden Seiten der Trinität, d.h. in den seitlichen Fenstern der Ostwand als Fürbitter angeordnet gewesen sein könnten. In diesem Fall wäre als Pendant zur knienden Jungfrau Maria im gegenüberliegenden Fenster (süd II) Johannes der Täufer als Führer der Apostel- und Evangelistengruppe zu rekonstruieren[41].
Farbigkeit: Nicht bei Schmitz vermerkt.

Foto: Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum



Fig. 406. Originalrahmen des Landauer-Altars mit einer Kopie des heute im Kunsthistorischen Museum in Wien aufbewahrten Dürer-Gemäldes von Maria Schöffer, 1891. Nürnberg, GNM.

37 Vgl. allgemein Regine Körkel-Hinkfoth, Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen (Mt. 25,1–13) in der bildenden Kunst und im geistlichen Schauspiel (Europäische Hochschulschriften Reihe XXVIII: Kunstgeschichte 190), Frankfurt u.a. 1994, dort auch S. 56 und 413f. (Landauer Fenster).

38 Zu den verschiedenen mit dem Begriff des Engelssturzes bezeichneten biblischen Darstellungen, insbesondere den alttestamentlichen Mythos vom Sturz Luzifers vor der Erschaffung der Welt, vgl. Karl-August Wirth, in: RDK, V, 1967, Sp. 621–674.

39 Zitiert nach der deutschen Übersetzung in der Bibliothek der Kirchenväter: http://www.unifr.ch/bkv/kapitel1940.htm.

40 Schoch/Mende/Scherbaum, II, 2002, S. 94–96, Nr. 122.

41 Es ist freilich auch nicht auszuschließen, dass die reduzierte Anzahl der Apostelgruppe als pars pro toto nicht auf Ergänzung angelegt war und statt dessen im gegenüberliegenden Fenster – dem Altar vergleichbar – Vertreter des Alten Bundes mit dem Täufer an der Spitze zu sehen gewesen waren.



Fig. 407. Blick in den Chor der Heilig-Geist-Spitalkirche mit in den Chorschlussfenstern zusammengeführten Glasmalereien der Kirche (Aufnahme vor der Kriegszerstörung 1945).

EHEMALS HEILIG-GEIST-SPITAL

Bibliographie: Carbach 1733, S. 36 und 114 (schrittweise Aufzählung der Wappen in den Fenstern); Würfel 1766, S. 165f. (unvollständige Aufzählung der Wappen nach Carbach); Lochner 1873, S. 100 (»In den Fenstern finden sich hie und da gut gemalte Familienwappen«); Essenwein ²1898, S. 24f., MM 197–201 (verzeichnet die Wappen der Ketzel mit Ordenszeichen im Germanischen Nationalmuseum ohne Provenienzangabe); Geyer 1905, S. 357 (überliefert in den Fenstern des Kranken-Betsaals noch zwei kleine Glasbilder mit Ketzel-Allianzwappen, Ordenszeichen und den Inschriften »Mertha ketzell 1468 1472« und »Heinrich ketzell 1389«, ähnlich den fünf Ketzel-Scheiben im Germanischen Nationalmuseum); Aign 1961, S. 74f. (listet die fünf kleinen Rechteckscheiben mit Ordenszeichen der Jerusalempilger Georg I., Ulrich, Georg II., Wolf und Sebald Ketzel im GNM auf, die mit Verweis auf Geyer gleichfalls in die Fenster der »Suden«, dem so genannten Kranken-Betsaal des Spitals, lokalisiert werden); Kurzinventar 1961, S. 100, bzw. ²1977/82, S. 102f. (vermerkt, dass die Wappen in Fenster s X und XI der Lorenzkirche bis zum Zweiten Weltkrieg in der Heilig-Geist-Kirche gesessen hatten); Hofmann-Rendtel 1993, S. 220 (Erwähnung der Ketzel-Scheiben im Kontext der Kunststiftungen mit Repräsentativfunktion hinsichtlich der in der Ferne erworbenen Ordenszeichen); Hess/Hirschfelder 2010, S. 167, 388 (Auflistung der Ketzel-Wappen mit Ordenszeichen); Scholz 2011, S. 90 (erwähnt die Herkunft der Wappenscheiben im ehem. Gammersfelder-Fenster in St. Lorenz aus der Spitalkirche und nennt die Wappenträger).

Gegenwärtiger Bestand: Von den ehemals im Heilig-Geist-Spital befindlichen Glasmalereien sind die meisten nach dem Krieg als Leihgabe in verschiedenen Fenstern in St. Lorenz eingesetzt worden: Während das Langhausfenster süd X ausschließlich nachmittelalterliche Rundscheiben enthält, bewahrt das so genannte Gammersfelder-Fenster, Lhs. süd XI, insgesamt 24 große Rechteckwappen, sieben Wappen-Dreiverbände aus kleinen Rundwappen, zwei mittelgroße Wappenrundscheiben und zwei kleine Wappenschilde, sämtlich aus der Zeit um 1400 bis um die Mitte des 16. Jh., die im Anhang der abgewanderten Scheiben behandelt werden (s. Kat. S. 459–471, Abb. 290–320). In wenigen begründeten Ausnahmefällen werden auch nach Mitte des 16. Jh. entstandene Scheiben wie die drei dreipassförmigen Allianzwappen von 1591 aus dem Maßwerk des ehemaligen Tucher-Fensters (heute St. Lorenz, Chor s VI) im Katalog aufgenommen. Neben den heraldischen Glasgemälden hat sich an figürlicher Glasmalerei lediglich die Scheibe eines Engels innerhalb einer Architekturbekrönung erhalten (ebenfalls in St. Lorenz, Chor s V, 5b; Fig. 411).

Geschichte des Baues und seiner Verglasung: Obwohl der offizielle Stiftungsbrief des Heilig-Geist-Spitals erst am 13. Januar 1339 ausgefertigt wurde[1], hatten Planung und Erwerb des Geländes einschließlich der Errichtung der wesentlichen Gebäude bereits ein knappes Jahrzehnt in Anspruch genommen. Am 27. September 1331 schenkte der Nürnberger Burggraf Friedrich IV. dem schwerreichen Nürnberger Ratsherrn und späteren Reichsschultheißen Konrad Groß[2] für seine treuen Dienste eine Wiese zwischen der südlichen Stadtmauer der Sebalder Stadt und dem Nordarm der Pegnitz in unmittelbarer Nachbarschaft zu dessen Wohnsitz, dem Plobenhof gelegen, zur Errichtung des Neuen Spitals für 128 Sieche und 72 Pfründner[3]. In der Bestätigungsurkunde des Bamberger Bischofs Werntho vom 10. November 1332 wurde bereits eine Spitalkapelle erwähnt, die kaum mit dem bekannten, relativ großen dreischif-

1 StadtAN, A 1, Urkundenreihe Stiftungen, 1339 I 13; im lateinischen Original abgedruckt und kommentiert bei Murr ²1801, S. 638–663; vgl. Georg Löhlein, Die Gründungsurkunde des Nürnberger Heiliggeistspitals von 1339, in: MVGN 52, 1963/64, S. 65–79. – Zum Gründungsvorgang gehören noch zwei weitere Dokumente: der Widembrief der Stadt Nürnberg vom 5. Februar 1341 (StadtAN, D2/II, Nr. 1, fol. 92; Murr S. 664–668) und die Bestätigung der Stiftung durch Kaiser Ludwig den Bayern vom 24. Februar desselben Jahres (StadtAN, D2/II, Nr. 1, fol. 115; Murr S. 668–672; Original StAN, Rep. 1a Rst. Nürnberg, Kaiserl. Privilegien, Urkunden Nr. 51); vgl. auch Knefelkamp 1989, S. 32–36.

2 Zur Person des Stifters ausführlich und mit älterer Literatur: Werner Schultheiss, Konrad Groß, in: Fränkische Lebensbilder 2, 1968, S. 59–82; Knefelkamp 1989, S. 25–41; zuletzt auch Fleischmann 2008, II, S. 457–459, mit weiteren Nachweisen. Nach dem Tod des Stifters 1356 wurde sein Leichnam im Mittelschiff vor dem Hauptaltar der Heilig-Geist-Kirche beigesetzt und der Begräbnisplatz durch ein aufwändiges Tischgrab mit dem liegenden Stifterbild des Verstorbenen auf der unteren Platte und acht Pleurants vor den Pfeilern der Deckplatte mit der Umschrift und den vier Evangelistensymbolen in Messing ausgezeichnet.

3 Zu Geschichte und Bedeutung des Spitals, dessen innerer Ordnung und Struktur grundlegend Knefelkamp 1989. Vgl. auch: Kurzinventar, ²1977/82, S. 188–190; Michael Diefenbacher, in: Kat Ausst. Nürnberg 1989, besonders S. 41–49; neuerdings Stolz 2007.

figen Kirchenbau identisch gewesen sein kann[4]. Dieser erstreckte sich zusammen mit der westlich anschließenden »Sutte« (der Krankenstube) entlang der Pegnitz zwischen Hans-Sachs-Platz im Osten, Hans-Sachs-Gasse im Norden und dem Plobenhof an der Fleischbrücke im Westen. Durch Stiftung des späteren Spitalpflegers Herdegen I. Valzner[5] wurde die Spitalkirche ab 1390 durch den Anbau der Zwölfbotenkapelle als östlichen Chorabschluss des nördlichen Seitenschiffes erweitert[6]. Herausragende politische Bedeutung für Stadt und Reich gewann die Spitalkirche 1424 mit der Übergabe der Reichskleinodien »auf ewige Zeiten« an Rat und Stadt Nürnberg durch König Sigismund und die Aufbewahrung des Schatzes ebenda[7]. Grund für die Wahl der Spitalkirche war, dass sie – wie im Übergabebrief des Königs ausdrücklich gefordert – der Verfügungsgewalt der Geistlichkeit gänzlich entzogen war und stiftungsgemäß ganz unter der Herrschaft und Aufsicht des Rats stand[8]. Ob und inwieweit die neue Funktion als Aufbewahrungsort des Reichsschatzes bauliche Maßnahmen an der Spitalkirche nach sich zog, ist nicht überliefert[9]. Einigermaßen unklar bleibt auch eine Nachricht des Jahres 1469 in den Nürnberger Jahrbüchern, welche von einem großen Fensterdurchbruch in der Spitalkirche spricht: *Desselben jars da hieb man ein weits groß venster durch die maur am Newen spital kirchen auf den pfaffen kirchof pei und gegen des predigers haus und des mals da zaiget man das hochwirdig loblich heiltum herauß den Ungern und den Winden und rufet es auß in vierlai sproch zum ersten lateinisch zum andern ungerisch zum dritten windisch und vierden teutsch*[10].

Um den gestiegenen Raumbedürfnissen der nur für 200 Plätze ausgelegten Krankengebäude Rechnung zu tragen, beschloss der Rat im Jahr 1487, das Heilig-Geist-Spital durch die Überbauung des nördlichen Pegnitzarmes zu erweitern. Die Baumaßnahmen an den beiden Wasserbauten der neuen »Sutte« (Sude) und des »Baues« wurden aufgrund statischer Probleme 1506 eingestellt und erst nach neuer Visierung vom Stadtbaumeister Hans Behaim d.Ä. 1511–1527 zu Ende geführt. Dass im Rahmen der Baumaßnahmen am Spital ab 1487 auch der Kirchenbau erweitert worden sein soll, kann sich zwar auf die lapidare Angabe bei Würfel stützen[11]. Andererseits lässt sich der steinsichtige Wandaufriss der Langhausnordwand von 1925 mit Resten der früheren Befensterung nur so deuten, dass hier ein ehemals zweigeschossiger Nutzbau (Teile des ehemaligen Kranken-Betsaales oder aber des für kurze Zeit bis 1348 im Spital etablierten Klosters Himmelthron?) für eine beachtliche Erweiterung des Kirchenschiffes nach Westen auf fast die doppelte Länge umfunktioniert worden war[12]. Dass diese Erweiterung aber erst im späten 15. Jahrhundert durchgeführt wurde, ist äußerst unwahrscheinlich, da die altertümlichen Maßwerkformen der dreibahnigen Fensteröffnungen eine wesentlich frühere Ausführung, um oder bald nach Mitte des 14. Jahrhunderts, nahelegen[13]. Da aus dieser frühen Zeit jedoch keine Relikte der glasmalerischer Ausstattung erhalten geblieben sind, kann die Frage hier offenbleiben. Unmittelbar mit dem 1518 fertiggestellten Neubau der Sutte zu verbinden sind dagegen wohl die kleinen querrechteckigen Ketzel-Scheiben mit den Allianzwappen und Ordenszeichen der Jerusalempilger Heinrich, Jörg, Ulrich,

4 Über die Ausstattung der Kapelle wurde festgelegt, dass sie sechs Altäre haben sollte: der erste, dem Hl. Geist geweihte vorn in der Kapelle, der zweite zu Ehren der Jungfrau Maria vor dem Chor, zwei weitere zu Ehren der zwölf Apostel bzw. der Hll. Anna und Katharina rechts und links des Eingangs zum Chor, der fünfte zu Ehren der hl. Elisabeth auf der Empore am Ende der Kapelle, von wo aus die Bettlägerigen die Messe hören konnten, und schließlich ein sechster in der Sakristei, dem Hl. Nikolaus geweiht (Knefelkamp 1989, S. 110f.).

5 Zur Person Herdegen Valzners, der, als Montanunternehmer und Bankier einer der reichsten Männer seiner Zeit, von 1403–1416 das Amt des Spitalpflegers innehatte, vgl. Hans Otto Keunecke, in: Imhoff 1989, S. 22f., und Fleischmann 2008, II, S. 1153. Dem 1423 verstorbenen Zustifter wurde in der Kapelle ein Hochgrab errichtet, das heute neben dem Hochgrab des Fundators Konrad Groß in der Ehrenhalle am Kreuzigungshof des wieder errichteten Spitals Aufstellung fand.

6 Zum Stiftungsdatum 1390 der Allerheiligenkapelle vgl. Stolz 2007, S. 18, und Fleischmann 2008, II, S. 1155. Knefelkamp 1989, S. 114, spricht richtig von der Kapelle »Aller Apostel«; vgl. StadtAN, D2/II, Stiftbuch 1, fol. 80r (29. November).

7 Der Reichsschatz verblieb bis 1796 in Nürnberg, die Kroninsignien in Schränken und Geheimfächern in der oberen Sakristei und die Reichsreliquien im Heiltumsschrein, der vom Gewölbe im Chor herabhing; die Schlüssel für die einzelnen Sicherheitsschlösser waren an fünf Personen verteilt. 1796 flüchtete man den Schatz aus Angst vor Napoleon nach Regensburg und von dort nach Wien, wo er sich noch heute befindet (Knefelkamp 1989, S. 47f.; Stolz 2007, S. 23–32).

8 Julia Schnelbögl, Die Reichskleinodien in Nürnberg, in: MVGN 51, 1962, S. 78–159, hier besonders S. 88–92.

9 Stolz 2007, S. 25, hat das Fehlen jeglicher archivalischer Nachrichten darüber mit einer gezielten Geheimhaltung begründet, die der Sicherheit der Unterbringung oberste Priorität beimaß. Vgl. auch Anm. 11.

10 Chroniken IV, 1872, S. 307.

11 Würfel 1766, S. 164; vgl. auch Stolz 2007, S. 34: »Erweiterung des Spitals samt seiner Kirche« (ohne Nachweis).

12 Gräfin Kunigunde von Orlamünde hatte Konrad Groß 1343 die Ausrichtung ihrer Stiftung übertragen, mit 500 Pfund Heller ein Frauenkloster nach der Regel des Zisterzienserordens im neuen Spital aufzubauen. Nach weiteren Zustiftungen in Höhe von 1000 Pfund Heller und der Bestätigung der Stiftung durch König Ludwig den Bayern, den Abt von Morimond und von Seiten der Stadt wurde das Kloster Himmelthron 1345/46 im Spital errichtet, doch schon im Mai 1348 geben Äbtissin und Konvent ihren Abschied vom Spital bekannt, um ihr Kloster nach Großgründlach zu verlegen. Offenbar hatten die räumlichen Verhältnisse im Spital das problemlose Zusammenleben der Frauen mit den Siechen und Pfründnern nicht zur Zufriedenheit aller gestattet; hierzu ausführlicher Knefelkamp 1989, S. 43f.

13 Der besagte Wandaufriss bei Stolz 2007, Abb. 4; S. 8 wird vermutet, dass »die repräsentativen hohen gotischen Fenster einer aufwertenden Baumaßnahme im Zusammenhang mit der Einbringung der Reichskleinodien« um 1424 zuzurechnen seien; hierzu ausführlich Herbert May, Die Kunst der Fuge. »Bandfugen« an historischem Mauerwerk in Nürnberg, in: Nürnberger Altstadtberichte Nr. 31, 2006, S. 29–49.



Fig. 408. Heilig-Geist-Spital. Erweiterungsbau der sog. Sude über die Pegnitz (Aufnahme 1931).



Fig. 409. Blick in die Valzner-Kapelle auf der Nordseite des Chors der Spitalkirche (Aufnahme vor 1945).

Martin, Wolf, Jörg und Sebald Ketzel, von denen sich allerdings fünf schon im 19. Jahrhundert im Germanischen Nationalmuseum befanden[14]. Dass sich die Ketzel neben dem Egidienkloster auch in besonderem Maß im Heilig-Geist-Spital engagierten, dafür steht der Bau der Heilig-Grab-Kapelle, den Jörg Ketzel 1459 auf dem neuen Kirchhof des Spitals hatte errichten lassen[15].
Ende des 19. Jahrhunderts wurde ein Großteil der Rechteckwappen und eine Anzahl großer Rundwappen in den drei Chorschlussfenstern der Spitalkapelle zusammengezogen, wo sie bis zur Kriegsbergung 1941 verblieben (Fig. 407). Die heutige Anbringung der meisten Restscheiben des Heilig-Geist-Spitals im Depotfenster süd XI in St. Lorenz geht auf die Jahre 1951/52 zurück. Letzte Restaurierung 1991–1994 in der Werkstatt Frenzel in Nürnberg-Fischbach.

Rekonstruktion, ikonographisches Programm: Zur ursprünglichen Farbverglasung der Spitalkirche aus der Bauzeit 1331–1339 bzw. späterer Erweiterungen fehlt jeder Hinweis in den Quellen, und auch die umfassenden Renovierungsmaßnahmen, die in Nürnberg um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert nahezu alle Kirchenbauten betroffen hatten, waren sicher nicht spurlos am Heilig-Geist-Spital vorüber gegangen. Das belegen auch die erhaltenen Rechteckwappen der Zeit, die nach dem Krieg und der Zerstörung der Spitalkirche in einem Langhausfenster der Lorenzkirche eingesetzt wurden (Depotfenster süd XI)[16]. Spätestens mit der durchgreifenden Barockisierung des Innenraumes 1662 dürften schließlich letzte Relikte der mittelalterlichen Farbverglasung aus den Fenstern entfernt worden sein, ausgenommen allein die Stifterwappen, wie die zeichnerische Überlieferung der Fenster in den diversen Monumentenbänden der Nürnberger Patrizierfamilien belegt. So verschafft uns die Beschreibung im Nürnbergischen Zion von 1733 wohl den ältesten zusammenhängenden Eindruck der damals noch vorhandenen, bereits überwiegend nachmittelalterlichen Glasmalereien.

14 Essenwein ²1898, S. 24f., MM 197–201.
15 Fritz Traugott Schulz, Die Heilig-Grab-Kapelle im Spitalhof in Nürnberg, in: Die Denkmalpflege 12, 1907, S. 89–92.
16 Allerdings hat sich unter den meist späteren Wappen auch eine ganze Anzahl (10) aus der Zeit um oder kurz nach 1400 erhalten: s V, 5b; s XI, 1a–f, 2a, 2c, 2e und 2f.

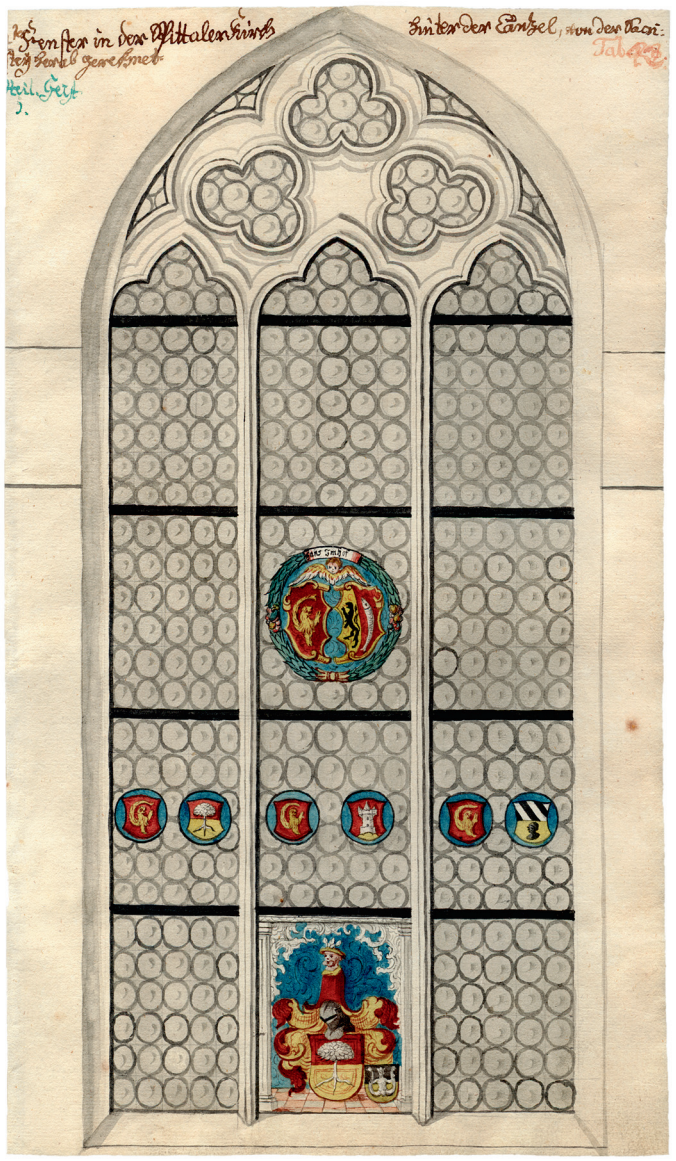


Fig. 410. Abzeichnung des Imhoff-Fensters im Südseitenschiff. Nürnberg, GNM, Imhoff-Archiv, Teil II, Nr. 9, Tab. 42.

Carbach erwähnt die folgenden Fenster: »In dieser Kirche haben unterschiedliche Geschlechter Fenster machen lassen, wie die Wappen es anzeigen. – Bey der vorgedachten Tafel so von Venedig gekommen, da man auf die Bohr-Kirchen gehet, zur rechten Hand ist ein, Fenster da auf beeden Seiten ein Oerttelisches grosses Wappen, und in der Mitte 2 kleine runde, und noch kleinere nachmahls von eben diesen Geschlecht. – In den obern und runden stehet + [Hieronymus Oertel und Ursula Holzschuherin seine Hausfrau 1612. In dem untern runden stehet] Andreas Oertel 1662. Diesem Fenster zur rechten Hand auf die Sacristey hinauf, ist ein mit einem Oelhafnischen, Grolandischen und Heldischen Wappen. * [In eben diesem Fenster ist noch ein grosses Wappen, von dem Oelhafnischen Geschlecht mit der Jahrzahl 1501]. Diesem zur rechten folget ein Fenster mit dreyen grossen Tucherischen Wappen. * [Bey dem ersten Tucherischen ist ein Valtznerisch, bey dem andern ein Behaimisches]. Denn kommet ein Fenster mit vier Imhöffischen und zu unterst ein Pirckhamerisches, mit der Jahrzahl 1512. – Nach diesem ist zu sehen ein Fenster mit einem unbekannten Wappen. * [Es ist in diesem Fenster ein Rumlisches-Paumgartnerisch und Kressisches und noch ein klein Kressisches]. Denn kommet ein Fenster mit einem Paumgartnerischen Wappen. – Nach diesen ein Fenster mit einem Kreßischen Wappen bezeichnet. – Endlich ist an der Sacristey ein Fenster mit dreyzehen Wappen, und diese sind ein Grundherrisch, Führerisch, Pömerisch, Kreßisch, Löffelholzisch, Böhaimisch, Imhöfisches, Kreßisches, Riedterisches, Paumgärtnerisch, Geuderisch und zwey Nützlische. Dann kommet man in den Chor, und sind hinter dem Altar zwey Fenster ohne Wappen. * [Es sind Stadt-Wappen darinnen gewesen, aber zerbrochen]. Von dem Altar so man aus dem Chor hinaus gehet, in der bald Anfangs gedachten Valtznerischen Capell, ist über der Thür auf an der Brucken ein Fenster mit einem mir unbekanten, auch einem Valtznerischen Wappen. – Nach diesem kommet, nemlich von dem Chor zur rechten Hand hinunterwärts, ein Fenster mit einem Waldstromerischen und zwey andern Wappen. * [Das eine ist ein Grasserisch, das andere ein Seckendorfisch]. Nach diesen ist zu sehen ein Fenster mit einem Valtznerischen, ferner eines mit einem Hallerischen, dann an der Bohr-Kirchen eines mit zwey Tucherischen und einem Valtznerischen. – Denn kommen zwey Fenster neben einander, ein jegliches mit einem Großischen Wappen. – Denn folget in der Ordnung eines mit einem Böhaimischen * [Es sind vier Böhaimische Wappen in diesen Fenster, bey dem einen stehet, Herr Georg Christoph Böhaim 1676, bey dem andern Herr Georg Friedrich Böhaim 1681] und nach diesen eines mit einem Waldstromerischen, denn kommt eines mit Nützlischen Wappen. * [An der Zahl sind 2 grosse, und drey kleine]. Zu unterst über der Thür auf in der Spital-Gaß, wo man etliche steinerne Staffeln hinaufgehet ist ein Löffelholzisches * [Mit der Beyschrifft, Burckhard Löffelholz von Colberg, Losunger, Schultheiß und Pfleger des Hospitals«[17].

17 Carbach 1733, S. 36 und 114 mit Anmerkungen in [ ].
18 Mein Dank gilt Herrn Dr. Marco Popp, jetzt Mainz, der bis 2011 das Lorenzer Archiv betreute und dem Verfasser freundlicherweise Kopien der Dokumentation überlassen hat.
19 Dort zeigt sie eine Aufnahme des Chorinneren der Spitalkirche um 1939 in der Bildstelle Nürnberg (P.7/III); vgl. Stolz 2007, Abb. 53.
20 Vgl. CVMA Deutschland I,3, 1994, Abb. 95f. bzw. 110f.

Wenngleich dieser Rundgang, unter der Westempore beginnend, entlang des Südseitenschiffes Richtung Osten zur Sakristei, durch Chor und Valzner-Kapelle und schließlich im nördlichen Seitenschiff wieder zurück gen Westen eine klares Abschreiten der ehemaligen Fenster erlaubt, so bietet er doch keine definitive Handhabe, die in allen Fällen zur Lokalisierung der ehemaligen Fensterplätze befähigt. Lediglich dort, wo Bildüberlieferungen einzelner Fenster existieren, lassen sich exakte Standortangaben für die betreffenden – heute in St. Lorenz eingebauten – Wappenscheiben machen.

Vorbemerkung zum Katalog: Die Inaugenscheinnahme der Scheiben in situ im Februar 2012 konnte nur im unteren Bereich aus der Nähe erfolgen. Die Angaben zur Erhaltung stützen sich daher auf die Bestandsdokumentation der Werkstatt Frenzel (Gerda Hinkes), die im Rahmen der letzten Restaurierung 1994/95 angefertigt wurde[18].
Die lichten Maßangaben beziehen sich nur auf die zum Teil unterschiedlich stark beschnittenen Wappenfelder, jeweils ohne die umgebende Butzenverglasung. Aus den genannten Gründen können ab der zweiten Zeile nur aus der Gesamtaufnahme ermittelte Circa-Maße angegeben werden. Dem Tafelteil wurden die Kleinbilddias des Nachzustands von 1994/95 aus der Werkstatt Frenzel zugrunde gelegt.



Fig. 411. Engel in übergreifender Architekturbekrönung. Nürnberg, St. Lorenz, Chor s V, 5b. Nürnberg, um 1400/10.

ABGEWANDERTE GLASMALEREIEN

NÜRNBERG, ST. LORENZ

CHORFENSTER süd V

Fig. 411f., Abb. 291

5b ENGEL IN ARCHITEKTURBEKRÖNUNG

Fig. 411f., Abb. 291

H. 69,5 cm, B. 40,5 cm (82/50 cm mit neuen Randstreifen).
Zur Frage des ursprünglichen Standorts: Die Scheibe stammt aus dem Heilig-Geist-Spital, wo sie vor dem Zweiten Weltkrieg in der ersten Zeile des Chorachsenfensters (1b) – dort freilich nicht an ursprünglicher Stelle – überliefert ist[19]. Nach dem Krieg wurde sie 1951/52 mit anderen Beständen des zerstörten Standorts nach St. Lorenz abgegeben. Im Hinblick auf die spärlichen baugeschichtlichen Daten zur Spitalkirche käme vorzugsweise eine Herkunft aus der ab 1390 errichteten Allerheiligenkapelle Herdegen Valzners an der Nordseite des Chores in Betracht, doch sind deren Fensteröffnungen für eine ausgedehntere Architekturbekrönung, wie sie die Engelsscheibe erwarten lässt, eigentlich nicht groß genug (vgl. Komposition). So kommt als ehemaliger Standort wohl nur der Chor oder eines der hohen Langhausfenster in Betracht.
Erhaltung: Abgesehen von der modernen Rahmung mit dem bekannten Straßburger Damastmuster A und einer größeren Partie im oberen linken Eck der Baldachinarchitektur vollständig originale Glassubstanz. Die dichte Flächenkorrosion der Außenseite wurde im Zuge der letzten Restaurierung durch Frenzel stark gedünnt. Die Bemalung der Vorderseite ist – anders als im überwiegenden Teil zeitgleicher Nürnberger Glasmalerei – noch ausgesprochen gut bewahrt. Der gesprungene Kopf ist rückseitig doubliert.
Ikonographie, Komposition: Eine recht genaue Vorstellung des kompositionellen Kontexts, in dem die Scheibe einst gestanden

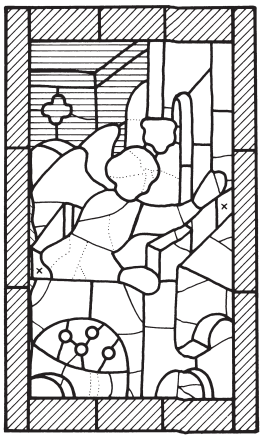


Fig. 412. ES Chor s V, 5b. M 1:15

haben muss, vermittelt ein Blick auf die übergreifenden Bildarchitekturen der älteren Fenstergruppe im Chor des Ulmer Münsters, wo die gleichen künstlerischen Kräfte am Annen-Marien-Fenster und am Johannesfenster beteiligt waren[20].
Ornament: Als Hintergrundmuster erscheint die werkstatttypische eingerollte Nierenblattranke; charakteristisch sind auch die eingebleiten wie aufgemalten Sterne im Gewölbe.
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1400. Dieselbe hochqualifizierte Werkstatt war federführend auch in St. Martha, am Fenster der Titelheiligen im Langhaus (süd VI), und vor allem an den ältesten Chorfenstern des Ulmer Münsters, dem Annen-Marien-Fenster (süd II) und dem Johannesfenster (nord III) tätig (vgl. Kunstgeschichtliche Einleitung S. 45, Fig. 18)[21]. Weitere Relikte dieses Glasmalerstils finden sich in Nürnberg und im näheren fränkischen Einzugsbereich in den Resten des Katharinenfensters der Pfarrkirche Markt Erlbach und in dem Fragment einer Himmelfahrt Christi aus der Kress'schen Doppelkapelle am Kreuzgang des Nürnberger Augustinerklosters (heute Kraftshof, Wehrkirche).

CVMA W 12992, Großdia W 02/70

CHORFENSTER süd VI

7b DREIPASS MIT WAPPENALLIANZ TUCHER/VALZNER Fig. 413

Zur Frage des ursprünglichen Standorts: Drei Dreipass-Wappenscheiben in der siebten Zeile des Tucher-Fensters süd VI, 7b–d stammen, wie Frenzel richtig erkannte[22], aus der Heilig-Geist-Kirche und wurden erst 1951 im Tucher-Fenster eingesetzt. Eine kolorierte Nachzeichnung in den *Tucher'schen Monumenta* zeigt sie im Maßwerkcouronnement eines dreibahnigen Tucher-Fensters, dessen Standort nach Carbach im südlichen Langhaus, genauer im dritten Joch von Westen zu suchen ist[23].
Ikonographie, Komposition: Engel als Wappenhalter mit den zwei Schilden Tucher und Valzner. Die Allianz repräsentiert den Ratsherrn Hans II. Tucher (1389–1449), den Stammvater der älteren Hauptlinie, und seine Gemahlin Hedwig Valzner (⚭ 1409), einer von drei Nichten des steinreichen Spitalpflegers und Kapellenstifters in der Spitalkirche, Herdegen I. Valzner[24].
Datierung: Neuanfertigung von 1591 durch den Nürnberger Glasmaler Hans Stain (s. Reg. Nr. 163).

7c DREIPASS MIT WAPPENALLIANZ TUCHER/BEHAIM Fig. 413

Zur Frage des ursprünglichen Standorts: Wie 7b.
Ikonographie, Komposition: Die Wappenallianz erinnert an die Eltern von Hans II. Tucher, Hans I. (1368–1425) und Anna Behaim, (⚭ 1385). Hans I. zählte zu den zehn reichsten Bürgern Nürnbergs und in den letzten drei Jahrzehnten seines Lebens zum engeren Führungskreis der Reichstadt, bekleidete seit 1395 das Amt eines der Losunger, wurde 1417 zum Obersten Stadthauptmann bestimmt und gelangte drei Jahre vor seinem Tod an die Spitze des Stadtregiments[25].
Datierung: Neuanfertigung von 1591 durch den Nürnberger Glasmaler Hans Stain (s. Reg. Nr. 163).

7d DREIPASS MIT WAPPENALLIANZ TUCHER/PFINZING Fig. 413

Ikonographie, Komposition: Die Wappenallianz erinnert an die Großeltern von Hans II., Berthold I. Tucher (1310–1379) und seine zweite Gemahlin, Anna Pfinzing (⚭ 1365), die Stifter des Tucher-Fensters im Ostchor von St. Sebald; vgl. Kat. S. 127[26].
Datierung: Neuanfertigung von 1591 durch den Nürnberger Glasmaler Hans Stain (s. Reg. Nr. 163).



Fig. 413. Abzeichnung des Tucher-Fensters in der Spitalkirche. *Tucher'sche Monumenta.* StadtAN, E 29/II, 1610, fol. 42.

LANGHAUSFENSTER süd XI (seit dem 16. Jh. sog. Gammersfelder-Fenster) Fig. 414–435, Abb. 290, 292–316

1a WAPPEN VON SECKENDORFF Fig. 414, 418, Abb. 290, 292

H. 75,5 cm, B. 40,5 cm.
Erhaltung: Größere Teile des Wappens, der Helmzier und Decken sowie der architektonischen Rahmung 1994 erneuert. Aus dieser Zeit stammt auch die Neuverbleiung.
Ikonographie, Komposition: Das Stammwappen der Herren von Seckendorff zeigt in Silber einen roten Lindenzweig in Form einer Acht, hier mit drei (anstatt vier) untereinander stehenden gestielten roten Blättern an jeder Seite (wohl falsch ergänzt). Auf dem Helm mit roten Decken ein schwarzer Federnbusch[27].
Rahmung mit genastem Korbbogen auf seitlichen Säulen.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, um 1410.

Foto Werkstatt G. Frenzel

1b WAPPEN GROSS MIT BEISCHILD SCHÜRSTAB Fig. 415, 418, Abb. 290, 293

H. 75 cm, B. 41 cm.
Erhaltung: Ergänzungen der Werkstatt Frenzel betreffen das Wappen Groß, Teile der Decken, des Hintergrundes und der Rahmenarchitektur (partiell mit nachmittelalterlichen Reparaturen durchsetzt). Bleinetz erneuert.

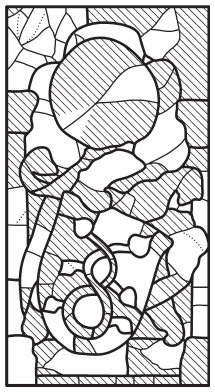


Fig. 414.
ES Lhs. s XI, 1a.
M 1:15

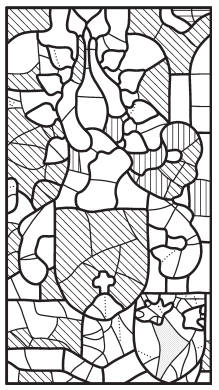


Fig. 415.
ES Lhs. s XI, 1b.
M 1:15



Fig. 416.
ES Lhs. s XI, 1c.
M 1:15

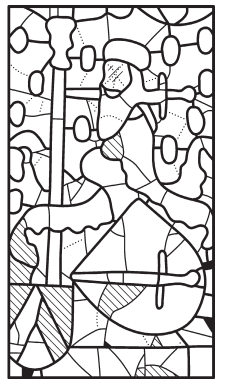


Fig. 417.
ES Lhs. s XI, 1d.
M 1:15

Ikonographie, Komposition: Das Wappen Groß zeigt auf goldenem Dreiberg einen aus einem roten Kreuz hervorwachsenden grünen Lindenzweig in Silber; Helmzier: über blaugrauem Stechhelm und roten Decken zwei silberne Büffelhörner, besteckt mit jeweils fünf grünen Lindenblättern; der Beischild Schürstab zeigt in Silber zwei schwarze, schräg gekreuzte, gestümmelte und am oberen Ende rot lodernde Äste (Schürstäbe). Die Allianz dürfte sich auf den Ratsherrn Philipp III. Groß gen. der Lange († 1413) und seine Gemahlin Klara geb. Schürstab beziehen[28], wozu auch die Zeitstellung der Scheibe um 1410 gut passen würde.
Ornament: Die Bodenfläche ziert ein von Nürnberger Exportwerken derselben Werkstattgruppe, etwa im Ulmer Münsterchor, bekanntes Fliesenmuster (Muster X,43)[29]. Auch der Rankengrund mit eingerollten Blättern (Muster X,56) ist im Ulmer Chorfenster süd II omnipräsent.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, um 1410. Mutmaßlich aus derselben hochqualifizierten Werkstatt, die auch für die Engelscheibe in Chor s V, 5b, verantwortlich war und in St. Martha, am Fenster der Titelheiligen im Langhaus (s VI) und an den ältesten Chorfenstern des Ulmer Münsters, hier besonders dem Annen-Marien-Fenster (süd II) tätig war (vgl. Kunstgeschichtliche Einleitung S. 45, 48).

Foto Werkstatt G. Frenzel

1c WAPPEN RUMMEL MIT BEISCHILD PFINZING

Fig. 416, 418f., Abb. 290, 295

H. 75 cm, B. 40,5 cm.
Erhaltung: Farblich schlecht angepasste, zu dunkle Ergänzungen im Helm und im oberen rechten Eck entstammen der vorletzten Restaurierung, der mit Maßwerkrosetten durchbrochene Sockel im Rahmen derselben Maßnahme. Am rechten Rand ein älteres Flickstück.
Ikonographie, Komposition: Das Wappen Rummel zeigt in Gold zwei abgewendete schwarze Hähne; Helmzier: über dem dunkelgrauen Stechhelm mit schwarz-goldenem Wulst ein wachsender goldener Hahn mit rotem Kamm und roten Lappen vor einem offenen schwarzen Adlerflug; gelbe Decken. Beischild mit altem Pfinzing-Wappen: von Gold und Rot geteilt, oben ein oberhalber schwarzer Adler, unten ein silberner Ring. Als passende Verbindung kommt angesichts der mutmaßlichen Entstehungszeit der Scheibe um 1400/10 zuallererst die des Ratsherrn Wilhelm I. Rummel (um 1350–1425) und seiner ersten Gemahlin Barbara geb. Pfinzing aus der vornehmen Bertold-Pfinzing-Linie in Betracht[30].
Die rechts des Wappens vor dem ornamentalen Teppichgrund freistehende Säule weist auf eine übergreifende Bildarchitektur, wie wir sie aus den Fenstern in St. Sebald kennen. Der mit Maßwerkkreisen gezierte Sockelstreifen am unteren Rand (wenngleich erneuert) und das gleiche Hintergrundornament verbinden die Scheibe sicher mit dem benachbarten Wappen Kress.
Ornament: Der rückwärtig gespannte Vorhang, dem wir in dieser Form mit durchhängenden Kaskaden zwischen den Haltern bereits in den Chorfenstern der Behaim und der Grabner in St. Sebald begegnen, zeigt ein komposites Rankenornament mit eingerollten Blättern und eingestreuten heraldischen Lilien (Muster X,62).
Technik, Stil, Datierung: Terminus ante quem der Scheibe wäre das Jahr der zweiten Vermählung Wilhelm Rummels mit einer Christine (unbekannten Familiennamens).
Nürnberg, um 1400/10.

Foto Werkstatt G. Frenzel

1d WAPPEN KRESS MIT BEISCHILD VORCHTEL

Fig. 417f. 420, Abb. 290, 296

H. 74 cm, B. 42 cm.
Erhaltung: Geringfügige Ergänzungen in den Wappenschilden und der Helmzier. Die Bemalung besonders im Hintergrundornament ist außergewöhnlich gut bewahrt. Am linken (und oberen?) Rand beschnitten.
Ikonographie: Das Wappen Kress zeigt in Rot ein schrägrechts gelegtes silbernes Schwert; Helmzier: über hellgrauem Stechhelm und roten Decken ein rot bekleideter Mannsrumpf mit schwarzem Hut und Pelzkrempe, im Mund zwischen Eberzähnen das Schwert waagrecht haltend; Beischild Vorchtel: ein roter Sparren in Gold. Unter den in Betracht zu ziehenden Ver-

21 Die Zusammenhänge sind wiederholt nachgewiesen: Scholz 1991a, S. 45–51, Scholz 1994, S. XLV, und Scholz 2002, I, S. 63.
22 Frenzel 1989, Anm. 6.
23 StadtAN, E 29/II, Nr. 1610, fol. 42; vgl. Carbach 1733, S. 36, 114.
24 Biedermann 1748, Tab. 495; Fleischmann 2008, II, S. 1008f.
25 Biedermann 1748, Tab. 494; Fleischmann 2008, II, S. 1007.
26 Biedermann 1748, Tab. 493; Fleischmann 2008, II, S. 1004–1006.
27 Auch dies eine missverstandene Ergänzung anstelle des hermelingestulpten roten Turnierhuts, besteckt mit sieben Hahnenfedern.
28 Zur Person Philipps III. Groß vgl. Fleischmann 2008, II, S. 463.
29 Vgl. CVMA Deutschland I,3, 1994, S. XV, Fig. I,61, und Abb. 90 (oben links).
30 Fleischmann 2008, II, S. 880. – Eine zweite Verbindung mit Heinrich II. Rummel und Martha Pfinzing und dem Jahr der Vermählung 1416 liegt auch mit Blick auf das alte, zu dieser Zeit nicht mehr geführte Pfinzing-Wappen zu spät; vgl. Gerd Wunder, »Pfintzing die Alten«, in: MVGN 49, 1959, S. 34–65, hier S. 48f.



Fig. 418. Wappenscheiben aus der Spitalkirche Heilig-Geist. Nürnberg, St. Lorenz, Lhs. süd XI (sog. Gammersfelder-Fenster).



Fig. 419–421. Wappen Rummel mit Beischild Pfinzing, Wappen Kress mit Beischild Vorchtel und Wappen von Streitberg(?). Nürnberg, St. Lorenz, Lhs. s XI, 1c–e. Nürnberg, um 1400/10.

bindungen darf die des Ulrich Kress zu Kraftshof († 1410) und seiner Gemahlin Barbara geb. Vorchtel (ꝏ 1401) angesichts des Stilbilds am meisten Wahrscheinlichkeit beanspruchen[31].
Komposition, Ornament: Entspricht gespiegelt dem benachbarten Rummelwappen (1c).
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, um 1400/10.
Foto Werkstatt G. Frenzel

1e WAPPEN VON STREITBERG(?) Fig. 418, 421f., Abb. 290, 297
H. 82 cm, B. 40,8 cm.
Erhaltung: Gleichmäßig verteilte Ergänzungen der Werkstatt Frenzel betreffen Schild, Helmzier und größere Teile des Hintergrunds. Zahlreiche Sprünge.
Ikonographie, Komposition: Das nicht eindeutig zu identifizierende Wappen zeigt in Silber eine Sichel mit blauer Klinge und gold-rot-goldenem Schaft; in der Helmzier über hellgrauem Stechhelm und blau-silbernen Decken wiederholt sich das Wappenbild; Schild, Helmzier und -decken werden von einem schmalen grünen Band eingerahmt, das möglicherweise dem Zweck diente, Helmzier und -decken gegen den gleichfarbigen blauen Hintergrund abzusetzen. Sollte es sich, wie bislang angenommen wurde[32], trotz falscher Farben um das Wappen derer von Streitberg (Streitberger) handeln[33], so könnte die Scheibe zusammen mit dem benachbarten Waldstromer-Wappen Teil einer Wappenallianz gewesen sein, die sich auf den Spitalpfleger Herdegen I. Valzner († 1423) und seine beiden Ehefrauen bezogen hatte: 1. Mechthild von Streitberg; 2. Margarete Waldstromer (ꝏ 1403)[34]; vgl. 1f.
Ornament: Ranke mit eingestreuten heraldischen Lilien (Muster X,65).
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, um 1410.
Foto Werkstatt G. Frenzel

1f WAPPEN WALDSTROMER Fig. 418, 423, Abb. 290, 294
H. 78 cm, B. 40,5 cm.
Erhaltung: Teile des roten Wappenschildes, der Decken und des Hintergrunds in der Werkstatt Frenzel ergänzt; daneben finden sich ältere Reparaturen aus nachmittelalterlicher Zeit in der Helmzier. Die stark craquélierten originalen Rotgläser wurden zur Sicherung rückseitig doubliert.

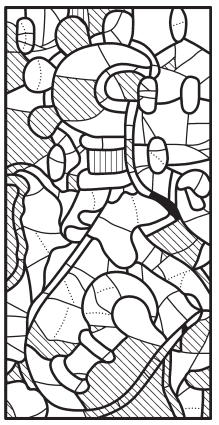


Fig. 422.
ES Lhs. s XI, 1e.
M 1:15

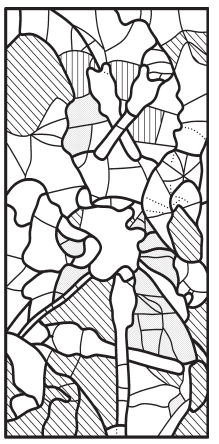


Fig. 423.
ES Lhs. s XI, 1f.
M 1:15

31 Frank zu Döfering 1936, S. 130f.; Abb. 41 ebenda zeigt die Wappenscheibe; vgl. auch Biedermann 1748, Tab. 271.
32 Vgl. Kurzinventar ²1977/82, S. 104.
33 Vgl. Schöler 1975, Taf. 143 (5).
34 Fleischmann 2008, II, S. 1153.

Ikonographie, Komposition: Das Wappen Waldstromer zeigt in Rot zwei gekreuzte silberne Schürhaken; in der Helmzier über dem hellgrauen Stechhelm und rot-silbernen Decken ein roter Adlerflug belegt mit zwei gekreuzten silbernen Schürhaken; zur möglichen Deutung des Wappens vgl. 1e.
Ornament: Kleinteiliger blauer Rankengrund.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, um 1410(?).
Foto Werkstatt G. Frenzel

2a WAPPEN VALZNER Fig. 418, 424, Abb. 290, 298
Ehemals wohl in der von Herdegen I. Valzner gestifteten Zwölfbotenkapelle befindlich.
H. 71,5 cm, B. 37 cm.
Erhaltung: Im Kern des Wappens originale Glassubstanz; Ergänzungen der Werkstatt Frenzel beschränken sich auf den architektonischen Rahmen und wenige Teile des Rankengrundes.
Ikonographie, Komposition: Das Wappen Valzner zeigt in Schwarz eine schräglinks gestellte goldene Bank, die Helmzier über dem silbern gekrönten Stechhelm und schwarz-goldenen Decken einen goldgewandeten wachsenden Mann, der die erhobenen Hände an zwei große silberne Ohrringe legt. Dem in Courtoisie nach links geneigten Wappen muss ehemals ein Frauenwappen gegenüber gestanden haben.
Architektonische Rahmung mit nach oben geöffnetem Hufeisenbogen auf seitlichen Halbsäulen, über deren Kapitellen kleine Atlantenfigürchen eingefügt sind. In Anbetracht des ornamentalen Hintergrunds kommt als Pendant bevorzugt das Wappen Sigwein in Betracht; vgl. 2c.
Ornament: Ausradierter filigraner Rankengrund.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, um 1410.
Foto Werkstatt G. Frenzel

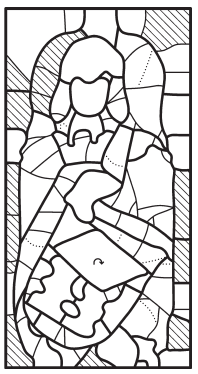


Fig. 424.
ES Lhs. s XI, 2a.
M 1:15

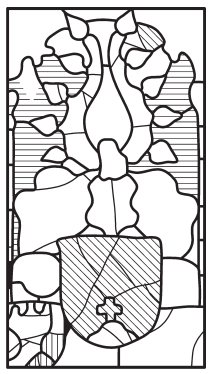


Fig. 425.
ES Lhs. s XI, 2b.
M 1:15

2b WAPPEN GROSS MIT BEISCHILD HARSDÖRFFER Fig. 418, 425, Abb. 290, 299
H. 71,5 cm, B. 39,5 cm.
Erhaltung: Größere Ergänzungen unterschiedlicher Maßnahmen betreffen das Wappen Groß und die Hintergründe zu Seiten der Helmzier.
Ikonographie, Komposition: Wappen Groß (wie 1b) mit Beischild Harsdörffer: in Rot silberner Wachturm auf goldenem Dreiberg. Die Allianz könnte sich auf den Ratsherrn und nachmaligen Vorderen Losunger Nikolaus I. Groß (1420–1491) beziehen, der in 1. Ehe mit Elisabeth Harsdörffer († 1458) verheiratet war[35]. Da ein zweites Beischild fehlt – die Ehe mit seiner zweiten Frau Margarete Holzschuher war noch im Todesjahr Elisabeth Harsdörffers 1458 geschlossen worden –, müsste die Scheibe zuvor in Auftrag gegeben worden sein, was angesichts der Astwerkrahmung mit überkreuzten Aststummeln freilich einigermaßen früh erscheint.
Ornament: Filigraner Rankengrund.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, 2. Hälfte 15. Jh.
Foto Werkstatt G. Frenzel

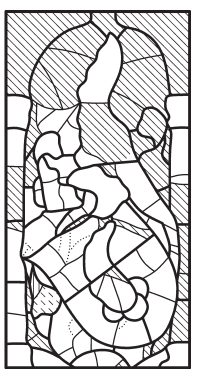


Fig. 426.
ES Lhs. s XI, 2c.
M 1:15

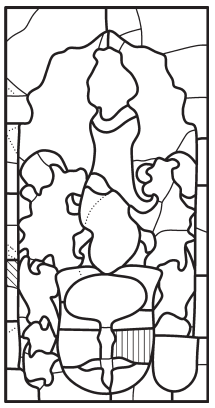


Fig. 427.
ES Lhs. s XI, 2d.
M 1:15

2c WAPPEN SIGWEIN Fig. 418, 426, Abb. 290
H. 71 cm, B. 37 cm.
Ehemals in der von Herdegen I. Valzner gestifteten Zwölfbotenkapelle befindlich.
Erhaltung: Umfangreiche Ergänzungen in der oberen Feldhälfte und im Umfeld des ansonsten weitgehend unversehrten Wappenschildes.
Ikonographie, Komposition: Wappen Sigwein: von Rot und Silber geteilt, darin ein Bockshorn in verwechselten Farben; Helmzier: über hellgrauem Stechhelm mit rot-silbernen Decken wiederholt sich das Wappenbild.
Das Wappen bezieht sich auf die Gemahlin von Peter Valzner († 1367), eine geb. Sigwein (eine Nürnberger Familie von Tuchhändlern)[36], und dürfte folglich Teil einer Ahnenprobe gewesen sein, die sich einst in den Fenstern der Valzner-Kapelle befunden haben muss.
Rundbogenrahmung auf seitlichen Säulchen.
Ornament: Rankengrund überwiegend erneuert; im Wappenschild Ranke ähnlich Muster X,56.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, um 1410.
Foto Werkstatt G. Frenzel

2d WAPPEN PIRCKHEIMER MIT BEISCHILD RIETER Fig. 418, 427, Abb. 290, 304
H. 78,5 cm, B. 40,5 cm.
Ehemals zusammen mit vier Imhoff-Wappen in einem Fenster des Südseitenschiffes der Spitalkirche (dem 4. von Westen her) befindlich[37].
Inschrift: Auf dem Fliesenboden unterhalb der beiden Wappenschilde bez. *1512*.
Erhaltung: Nahezu vollständig originale Glassubstanz; lediglich zwei kleine Ergänzungen im Pirckheimer-Schild und im linken Säulenschaft; wenige geklebte Sprünge.
Ikonographie, Komposition: Wappen des ratsfähigen Geschlechts der Pirckheimer: von Gold und Rot geteilt, darin eine silberne entwurzelte Birke; Helmzier: stahlblauer Stechhelm

35 Biedermann 1748, Tab. 148; Fleischmann 2008, II, S. 464.
36 Fleischmann 2008, II, S. 1153.

mit rot-goldenen Decken und rot gewandeter, bärtiger Männerrumpf mit drei silbernen Birkenblättern im Haarkranz. Beischild des Nürnberger Geschlechts der Rieter: von Schwarz und Gold geteilt, darin (vereinfacht tingiert) eine golden gekrönte zweischwänzige silberne Meerjungfrau. Die Allianz bezieht sich auf den bedeutendsten Sohn der Familie, Willibald Pirckheimer (1470–1530), und seine Gemahlin Crescentia geb. Rieter († 1504).
Das Wappen steht in einer gefliesten Nische, gerahmt von einem Astwerkbogen auf dünnen seitlichen Stützen.
Ornament: Der blaue Damastgrund zeigt eine geringfügig modifizierte und teilweise im Negativ wiedergegebene Variante jenes Musters, das als grisaillefarbige Hintergrundfolie im Kaiserfenster von St. Sebald 1514 großflächig Verwendung fand (Muster X,75).
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, 1512 datiert (Hirsvogel-Werkstatt).

Foto Werkstatt G. Frenzel

2e WAPPEN HALLER Fig. 418, 428, Abb. 290, 301
H. 82 cm, B. 38,5 cm.
Ehemals wohl zusammen mit dem Valzner-Wappen (2f) in einem Fenster des Nordseitenschiffes der Spitalkirche befindlich[38].
Erhaltung: Umfangreiche Ergänzungen unterschiedlicher Zeiten, überwiegend jedoch der Restaurierung vom Anfang der 1950er-Jahre angehörend, in Wappen, Rahmung und Hintergrund. Bemalung in Schild und Helmzier stark berieben.
Ikonographie, Komposition: Wappen des ratsfähigen Geschlechts der Haller: in Rot ein silberner, schwarz gefüllter schrägrechter Sparren; über dem hellgrauen Stechhelm mit rot-silbernen Decken wächst der rote Rumpf einer Maurin mit langem schwarzen Zopf, fliegender silberner Stirnbinde und einem silbernen Ohrring. Dem in Courtoisie nach links geneigten Wappen muss ehemals ein Frauenwappen gegenübergestanden haben. Nehmen wir mit Verweis auf die Beschreibung im nürnbergischen Zion das heute benachbarte, nach rechts geneigte, heraldisch niederrangige Valzner-Wappen (und wenn nicht dieses, so ein entsprechendes) dafür in Anspruch, so wäre die Allianz auf Ulrich IV. Haller und seine Gemahlin, Katharina geb. Valzner, eine von drei Nichten des Spitalpflegers Herdegen I. Valzner, zu beziehen, deren Vermählung in das Jahr 1407 datiert[39].
Rahmung mit trapezförmigem Abschluss auf seitlichen Säulen.
Ornament: Kleinteiliger Rankengrund mit aufgelegten Blütenrosetten (Muster X,63).
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, wohl nach 1407.

Foto Werkstatt G. Frenzel

2f WAPPEN VALZNER Fig. 418, 429, Abb. 290, 300
H. 77 cm, B. 39 cm.
Erhaltung: Gleichmäßig verteilte Ergänzungen unterschiedlicher Maßnahmen: aus nachmittelalterlicher Zeit in Helmzier und Rahmung, aus dem 19. Jh. im Wappenschild; daneben marginale Reparaturen der vorletzten Restaurierung.
Ikonographie, Komposition: Wappen Valzner (wie 2a).
Das in Courtoisie nach rechts geneigte Frauenwappen könnte ehedem für eine der drei Nichten des Spitalpflegers Herdegen I. Valzner, Töchtern von Peter Valzner, einem Männerwappen der Haller (2e?), Tucher oder Seckendorff (1a?) gegenübergestanden haben: Katharina Valzner war seit 1407 mit Ulrich IV. Haller, Hedwig Valzner seit 1409 mit Hans II. Tucher und Regina Valzner mit Ernfried d.J. von Seckendorff verheiratet[40].

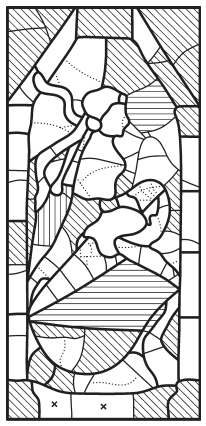


Fig. 428.
ES Lhs. s XI, 2e.
M 1:15

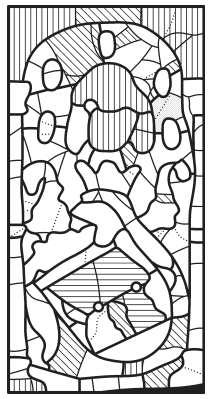


Fig. 429.
ES Lhs. s XI, 2f.
M 1:15

Korbbogenrahmung auf seitlichen Säulen.
Ornament: Blauer Teppichgrund aus aneinandergereihten ausradierten Kreisrosetten mit eingestreuten heraldischen Lilien (diese ehemals rot, heute aufgrund abgewitterten Überfangs meist weiß).
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, um 1410.

Foto Werkstatt G. Frenzel

3a WAPPEN OERTEL MIT BEISCHILD GROSS Fig. 418, 430, Abb. 290, 302
H. 73,5 cm, B. 39 cm.
Ehemals im ersten, westlichsten Fenster des Südseitenschiffes der Spitalkirche befindlich[41].
Erhaltung: Abgesehen von kleineren Ergänzungen in den Helmdecken und am unteren Rand originale Glassubstanz, Bemalung allerdings stark berieben.
Ikonographie, Komposition: Wappen Oertel: von Silber und Rot mit einer Gegenschrägzinne schräg geteilt; dunkelgrauer Stechhelm mit rot-silbernen Helmdecken und Adlerflug (wie im Schild von Silber und Rot schräg geteilt). Beischild Groß (wie 1b, doch vereinfacht tingiert). Das Wappen bezieht sich auf Sigmund Oertel († 1525) und seine Gemahlin Margarete geb. Groß († 1512)[42].
Das Wappen steht – einem in Nürnberg um 1500 verbreiteten Typus folgend – leicht nach links geneigt in einer mit Astwerk gerahmten, gefliesten Nische vor halbhoher Mauer und damasziertem Hintergrund. Die tragenden Säulchen auf beiden Seiten sind weitestgehend einer späteren Beschneidung zum Opfer gefallen.
Ornament: Das Hintergrundornament entspricht dem überregional verbreiteten, auch in der Hirsvogel-Werkstatt gebräuchlichen Straßburger Damastmuster C (X,72)[43].
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1500/10 (Hirsvogel-Werkstatt).

Foto Werkstatt G. Frenzel

37 Carbach 1733, S. 36.
38 Ebenda.
39 Fleischmann 2008, II, S. 504.
40 Fleischmann 2008, II, S. 1155, mit weiteren Nachweisen.
41 Carbach 1733 S. 36.
42 Sigmund Oertel stiftete auch das Tympanon am südlichen Turmportal von St. Sebald mit Szenen der Kreuzlegende, das 1504 von Adam Kraft ausgeführt wurde; vgl. Weilandt 2007, Abb. 234f.
43 Zur Verbreitung des Musters vgl. Scholz 1991, S. 286.



Fig. 430.
ES Lhs. s XI, 3a.
M 1:15



Fig. 431.
ES Lhs. s XI, 3b.
M 1:15



Fig. 432.
ES Lhs. s XI, 3c.
M 1:15

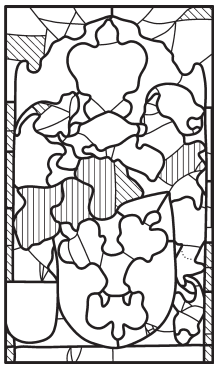


Fig. 433.
ES Lhs. s XI, 3d.
M 1:15

3b WAPPEN OERTEL MIT BEISCHILD GRUBER

Fig. 418, 431, Abb. 290, 303

H. 72 cm, B. 40 cm.
Ehemals im ersten westlichsten Fenster des Südseitenschiffes der Spitalkirche befindlich[44].
Erhaltung: Reparaturen im Oertel-Schild und am unteren Rand sind einer nachmittelalterlichen Maßnahme zuzuordnen; hinzu kommen jüngere Ergänzungen des halben Astwerkbogens, an Teilen der Mauer, in Helmzier und -decken sowie im Fliesenboden. Bemalung partiell berieben.
Ikonographie, Komposition: Gegenstück zu 3a (gespiegelt).
Beischild Gruber: von Gold und Blau gespalten, darin ein Sparren in verwechselten Farben.
Ornament: Entspricht 3a.
Stil, Datierung: Nürnberg, um 1500/10 (Hirsvogel-Werkstatt).
Foto Werkstatt G. Frenzel

3c WAPPEN NÜTZEL MIT BEISCHILDEN FÜRER UND GROSS

Fig. 418, 432, Abb. 290, 305

H. 70,5 cm, B. 40,5 cm.
Inschrift: Auf dem schmalen weißen Streifen am unteren Rand in gotischer Minuskel: *Gabriel · nüzel · Anno · domini · 1·50·4.*
Erhaltung: Mindestens auf der rechten Seite beschnitten. Ergänzungen unterschiedlicher Maßnahmen betreffen insbesondere den Astwerkbogen; im Wappen nahezu vollständig alte Glassubstanz.
Ikonographie, Komposition: Wappen des ratsfähigen Geschlechts der Nützel: in Rot ein gestürztes silbernes Dreieck, an den Spitzen halbe silberne Lilien; Helmzier: über dem hellblauen Stechhelm mit rotem Wulst und rot-silbernen Decken eine große silberne Lilie. Beischilde: heraldisch rechts das Wappen der Fürer von Haimendorf: von Rot und Silber gespalten, in verwechselten Tinkturen vorne eine halbe Lilie, hinten ein halbes Rad; heraldisch links das Wappen Groß (wie 1b, hier in vereinfachter Tinktur). Das Wappen steht für den Ratsherrn Gabriel II. Nützel (1480–1533) und seine beiden Ehefrauen: 1. Katharina geb. Groß († 1505) und 2. Christina geb. Fürer (1487–1520)[45]. Da die Vermählung mit seiner zweiten Frau erst im Mai 1507 stattfand, muss das Fürer-Schildchen nachträglich eingepasst worden sein.
Astwerkbogen auf schmalen seitlichen Stützen (beschnitten).
Ornament: Das Hintergrundornament entspricht dem überregional verbreiteten, auch in der Hirsvogel-Werkstatt gebräuchlichen Straßburger Damastmuster B (X,71)[46].
Stil, Datierung: Nürnberg, 1504 (Hirsvogel-Werkstatt).
Foto Werkstatt G. Frenzel

3d WAPPEN NÜTZEL MIT BEISCHILD HELD

Fig. 418, 433, Abb. 290, 306

H. 71 cm, B. 41,5 cm.
Inschrift: Auf dem schmalen weißen Streifen am unteren Rand in gotischer Minuskel: *Caspar · nüzell · Anno · domini · 1·50·4.*
Erhaltung: Alte Ergänzungen aus nachmittelalterlicher Zeit in Helm und Decken; daneben finden sich jüngere Reparaturen der Werkstatt Frenzel im Randbereich.
Ikonographie, Komposition: Gegenstück zu 3c (gespiegelt).
Beischild Held gen. Hagelsheimer: in Schwarz ein silberner Schrägbalken, mit einem nach der Figur gelegten roten Pfeil belegt. Die Verbindung steht für den Ratsherrn Kaspar I. Nützel (um 1471–1529) und seine Gemahlin Klara geb. Held († 1547)[47].
Ornament: Entspricht 3c.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, um 1500/10 (Werkstatt Veit Hirsvogel, ältere Richtung).
Foto Werkstatt G. Frenzel

3e WAPPEN BEHAIM MIT BEISCHILD VOLCKAMER

Fig. 418, 434, Abb. 290, 308

H. 76,5 cm, B. 41,5 cm.
Erhaltung: Beidseitig beschnitten. Im Randbereich des Wappens, in Grund und Rahmung geringfügig ergänzt.
Ikonographie, Komposition: Stammwappen des ratsfähigen Geschlechts der Behaim: von Rot und Silber gespalten, belegt mit einem schräglinken schwarzen Wellenbalken; Helmzier: über dem hellblauen Stechhelm mit rot-silbernen Decken ein auffliegender silberner Adler mit einer schwarzen Krone um den Hals. Beischild Volckamer: von Silber und Blau geteilt, oben ein halbes rotes Rad, unten eine silberne Lilie. Das Wappen bezieht sich auf Leonhard Behaim (1433–1486) und seine Gemahlin



Fig. 434.
ES Lhs. s XI, 3e.
M 1:15

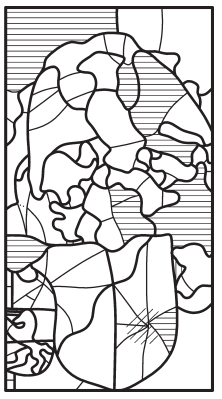


Fig. 435.
ES Lhs. s XI, 3f.
M 1:15

Kunigunde Volckamer (1433–1496)[48] und ist demzufolge eine Gedächtnisstiftung Michael VII. Behaims für seine Eltern; vgl. das benachbarte Gegenstück (3f).
Das Wappen steht in einer gefliesten Nische und wird gerahmt von einem Astwerkbogen auf schmalen seitlichen Stützen (beschnitten).
Ornament: Im Hintergrund das überregional verbreitete, in der Hirsvogel-Werkstatt bis ins 1. Jahrzehnt des 16. Jh. hinein gebräuchliche Straßburger Damastmuster C (Muster X,72)[49].
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, 1504 (Werkstatt Veit Hirsvogel, ältere Richtung).

Foto Werkstatt G. Frenzel

3f WAPPEN BEHAIM MIT BEISCHILD WINTER
Fig. 418, 435, Abb. 290, 309

H. 76,5 cm, B. 50,5 cm.
Inschrift: Auf dem Fliesenboden rechts unten die Jahrzahl *1504*.
Erhaltung: Ergänzungen des 19. Jh. betreffen größere Partien der Helmzier rechtsseitig und den linken Teil des Astwerkbogens.
Ikonographie, Komposition: Gegenstück zu 3e (gespiegelt).
Beischild Winter: von Blau und Gold geteilt, darin in verwechselten Farben ein steigendes Ross. Die Allianz bezieht sich auf den Ratsherrn und Ratsbaumeister Michael VII. Behaim (1459–1511) und seine Gemahlin Margareta Winter († 1519), eine Tochter des Kaufmanns Hans Winter aus Augsburg[50].
Ornament: Wie 3e.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, 1504 (Hirsvogel-Werkstatt).

Foto Werkstatt G. Frenzel

4a DREI RUNDWAPPEN TUCHER / HELD / HELD
Fig. 418, Abb. 290, 307

Dm. ca. 11,5 / 9,5 / 9,5 cm.
Erhaltung: Alle drei Rundwappen sind vorzüglich erhalten.
Ikonographie, Komposition: Zur Beschreibung der Wappen vgl. 4b bzw. 3d.
Technik, Stil, Datierung: Tucher-Wappen 1. Hälfte 16. Jh.; Held-Wappen 2. Hälfte 16. Jh.

Foto Werkstatt G. Frenzel

4b WAPPEN TUCHER Fig. 418, Abb. 290

H. 76,5 cm, B. 40,5 cm.
Ehemals in Position 1a des dritten Fensters im Südseitenschiff der Spitalkirche (von Westen her) befindlich[51].
Erhaltung: Geringfügige Ergänzungen des 19. Jh. im Bereich der leeren Inschriftkartusche sowie minimale Ausflickungen meist jüngerer Zeit im Randbereich.
Ikonographie, Komposition: In Courtoisie nach links geneigtes, historisierendes Wappen des ratsfähigen Geschlechts der Tucher von Simmelsdorf: im geteilten Schild, oben von Schwarz und Silber fünfmal schrägrechts geteilt (hier gewendet), unten in Gold ein schwarzer Mohrenkopf; Helmzier: über dem stahlblauen Kolbenhelm und schwarz-goldenen Decken ein goldgewandeter Mohrenrumpf zwischen silber-schwarz-gold geteilten Büffelhörnern.
Rahmenarchitektur: Auf seitlichen Säulen ruht ein flacher Rundbogen mit Eierstabprofil, dessen Zwickelflächen mit Früchten und Grotesken besetzt sind; eine Konsole im Bogenscheitel dient als Befestigung für beidseitig ausschwingende Girlanden.
Eine Abzeichnung der Fenster der Spitalkirche in den *Tucherschen Monumenta* zeigt das Wappen zusammen mit zwei weiteren entsprechend gerahmten Rechteckwappen in der untersten Zeile eines dreibahnigen und sechszeiligen Langhausfensters. Die Illustration des 18. Jh. zeigt in der unteren rechten Ecke noch das Beischild Valzner, sodass wir die Scheibe als Gedächtnis auf die Allianz von Hans II. Tucher (um 1389–1449) mit Hedwig Valzner (ꝏ 1409) beziehen dürfen[52]. Mit dem Gedächtniswappen für dessen Eltern Hans I. und Anna Behaim (4d) sowie einer dritten Tucherscheibe ohne Beischild (4e) zusammengehörig.
Ornament: Hintergrund aus locker gestreuten Blattmotiven.
Stil, Datierung: Neuanfertigung, Nürnberg, 1591 (Werkstatt Hans Stain); vgl. Reg. Nr. 163.

Foto Werkstatt G. Frenzel

4c WAPPEN PAUMGARTNER MIT BEISCHILD OERTEL Fig. 418, Abb. 290

H. 72,5 cm, B. 41 cm.
Erhaltung: Exquisit; bis auf das untere rechte Eck des Sockels vollständig originale Glassubstanz.
Ikonographie, Komposition: Wappen des ratsfähigen Geschlechts der Paumgartner: von Silber und Schwarz geteilt, darin oben ein golden bewehrter grüner Papagei, unten eine silberne Lilie; Helmzier: über dem gold gekrönten Spangenhelm wiederholt sich das Wappenbild; schwarz-silberne Decken. Beischild Oertel: von Silber und Rot mit einer Gegenschrägzinne schräg geteilt. Die Allianz bezieht sich auf den Ratsherrn und späteren Vordersten Losunger Hieronymus II. Paumgartner (1538–1602) und seine Gemahlin Klara Oertel. Die Vermählung datiert ins Jahr 1564[53].
Rahmender Rundbogen auf verzierten Randsäulen; in den Zwickelflächen Tücher; im Bogenscheitel eine Inschriftkartusche, daraus beidseitig ausschwingende Fruchtgirlanden.
Ornament: Hintergrund aus locker gestreuten Blattmotiven.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, 2. Hälfte 16. Jh.

Foto Werkstatt G. Frenzel

4d WAPPEN TUCHER MIT BEISCHILD BEHAIM
Fig. 418, Abb. 290

H. 76 cm, B. 40 cm.
Ehemals in Position 1b des dritten Fensters im Südseitenschiff der Spitalkirche (von Westen her) befindlich[54]; vgl. Reg. Nr. 163.
Erhaltung: Weitgehend originale Glassubstanz; minimale Reparaturen in der Rahmenarchitektur.
Ikonographie, Komposition: Historisierendes Wappen Tucher frontal gestellt (wie 4b). Beischild Behaim (wie 3e). Angesichts der unzeitgemäßen, historisierenden Wiedergabe von Helm und Decken wird man kaum fehlgehen, die vorliegende Verbindung auf den Ratsherrn und Vordersten Losunger Hans I. Tu-

44 Carbach 1733, S. 36.
45 Fleischmann 2008, II, S. 741.
46 Zur Verbreitung des Musters vgl. Scholz 1991, S. 284f.
47 Fleischmann 2008, II, S. 739f.
48 Ebenda S. 323; vgl. auch Biedermann 1748, Tab. 7.
49 Zur Benennung und Verbreitung des Musters vgl. Scholz 1991, S. 286.
50 Biedermann 1748, Tab. 7; Fleischmann 2008, II, S. 739f.
51 Carbach 1733, S. 36.
52 Biedermann 1748, Tab. 495; Fleischmann 2008, II, S. 1008f.
53 Vgl. Fleischmann 2008, II, S. 768f.
54 Carbach 1733, S. 36.

cher (1368–1425) und seine Gemahlin Anna Behaim (⚭ 1385) zu beziehen[55]. Mit dem Gedächtniswappen für dessen Sohn Hans II. und seine Gemahlin Hedwig geb. Valzner und einer dritten Tucher-Scheibe ohne Beischild (4e) zusammengehörig.
Ornament: Hintergrund aus locker gestreuten Blattmotiven.
Stil, Datierung: Neuanfertigung, Nürnberg, 1591 (Werkstatt Hans Stain); vgl. Reg. Nr. 163.

Foto Werkstatt G. Frenzel

4e WAPPEN TUCHER Fig. 418, Abb. 290
H. 64,5 cm, B. 39,5 cm.
Ehemals in Position 1c des dritten Fensters im Südseitenschiff der Spitalkirche (von Westen her) befindlich[56].
Erhaltung: In der Höhe beschnitten; sonst im Randbereich nur minimal ergänzt.
Ikonographie, Komposition: In Courtoisie nach rechts geneigtes historisierendes Wappen Tucher (wie 4b).
Ornament: Entspricht 4b und 4d.
Stil, Datierung: Neuanfertigung, Nürnberg, 1591 (Werkstatt Hans Stain); vgl. Reg. Nr. 163.

Foto Werkstatt G. Frenzel

4f DREI RUNDWAPPEN HELD / OERTEL / TETZEL
Fig. 418, Abb. 290, 310
Dm. ca. 11,5 / 9 / 10 cm.
Inschrift: Im Oertel-Wappen die Jahrzahl *15 / 69*.
Erhaltung: Alle drei Rundwappen sind vorzüglich erhalten.
Ikonographie, Komposition: Zur Beschreibung der Wappen vgl. 3d und 4c; das Wappen Tetzel zeigt in Rot eine aufspringende silberne Katze nach rechts.
Technik, Stil, Datierung: Das Wappen der Held Anfang 16. Jh.(?); Wappen Tetzel und Oertel 2. Hälfte 16. Jh. (1569).

Foto Werkstatt G. Frenzel

5b WAPPENSCHILD WALDSTROMER / ALLIANZ-WAPPEN KRESS/WIELAND Fig. 418, Abb. 290, 312
H. ca. 18 cm, B. 17 cm / Dm. 20 cm.
Inschriften: Im Rundwappen oben *Lorentz Kreß*, im Zwickel zwischen den Wappenschilden die Jahrzahl *1473*.
Erhaltung: Rotüberfang im Waldstromer-Schild weitgehend abgewittert; das Rundwappen Kress/Wieland ist im Kern intakt, der neutrale grüne Rahmen spätere Zutat.
Ikonographie, Komposition: Wappen Kress (wie 1d) und Wieland: von Gold und Blau gespalten, darin in verwechselten Farben ein geflügelter bärtiger Männerrumpf. Die Allianz bezieht sich auf den hochfürstlich Bambergischen Amtmann und Rat Lorenz Kress, den letzten der 1492 mit ihm erloschenen Ulrich'schen Nebenlinie, und dessen Gemahlin Margareta geb. Wieland († 1473)[57].
Technik, Stil, Datierung: Die Verwendung blauer Schmelzfarbe im Wappen Wieland und die Zugehörigkeit zu 5e deutet auf eine Entstehung erst in der ersten Hälfte des 17. Jh. zum Gedächtnis an die längst Verstorbenen. Das Waldstromer-Wappen dürfte indes als Gegenstück zum Kress-Wappen in 5e gehören und entweder auf Walburga Waldstromer, die zweite Gemahlin von Konrad I. Kress (⚭ 1407) oder aber auf Hans Waldstromer, den Gemahl von Ursula Kress (⚭ 1413), verweisen und folglich zu Anfang des 15. Jh. entstanden sein[58].

Foto Werkstatt G. Frenzel

5c WAPPEN ÖLHAFEN Fig. 418, Abb. 290
H. 84 cm, B. 40,5 cm.
Erhaltung: Vereinzelte frühe Reparaturen in Rahmen, Helmzier und Bodenfläche.
Ikonographie, Komposition: In Rahmung und maltechnischer Ausführung das Pendant zum Held-Wappen in 5d. Eine Verbindung Ölhafen/Held war indes nicht nachzuweisen.
Stil, Datierung: Mutmaßlich 2. Hälfte 16. Jh.

Foto Werkstatt G. Frenzel

5d WAPPEN HAGELSDORFER GEN. HELD
Fig. 418, Abb. 290
H. 83 cm, B. 41,5 cm.
Erhaltung: Minimale periphere Reparaturen früherer Zeit.
Ikonographie, Komposition: Vgl. 5c.
Stil, Datierung: Wie 5c.

Foto Werkstatt G. Frenzel

5e WAPPENSCHILD KRESS / ALLIANZWAPPEN KRESS/KOLER Fig. 418, Abb. 290, 313
H. ca. 19 cm, B. 17 cm / Dm. 20 cm.
Inschriften: Im Rundwappen oben *Joh: Wilhelm Kreß*, im Zwickel zwischen den Wappen die Jahrzahl *1625*.
Erhaltung: Rotüberfang im Kress-Wappen teilweise abgewittert; das Rundwappen Kress/Koler ist im Kern intakt, der neutrale grüne Rahmen spätere Zutat.
Ikonographie, Komposition: Wappen Kress (wie 1d) und Koler: in Rot ein silberner Ring. Die Allianz bezieht sich auf den Ratsherrn und späteren Vorderen Losunger Johann Wilhelm I. Kress (1589–1658) und dessen Gemahlin Susanna Koler (⚭ 1615)[59].
Stil, Datierung: Vgl. nochmals 5b.

Foto Werkstatt G. Frenzel

6b RUNDWAPPEN TUCHER / GROLAND / WAHL(?)
Fig. 418, Abb. 290, 311
Dm. ca. 11,5 / 9 / 9,5 cm.
Erhaltung: Bis auf jeweils ein Sprungblei in den Wappen Groland und Wahl und einen offenen Sprung in letzterem gut erhalten.
Ikonographie, Komposition: Nicht zusammengehörige Rundwappen Tucher (wie 4b), Groland (in Schwarz eine fünfblättrige rote Rose, hier vereinfacht weiß, aus welcher drei silberne

55 Biedermann 1748, Tab. 494; Fleischmann 2008, II, S. 1006f.
56 Carbach 1733, S. 36.
57 Biedermann 1748, Taf. 271.
58 Biedermann 1748, Taf. 271 bzw. 272; Fleischmann 2008, II, S. 648f.
59 Biedermann 1748, Tab. 295; Fleischmann 2008, II, S. 657f.
60 Biedermann 1748, Tab. 493.B, 496.B; Fleischmann 2008, II, S. 1018.
61 Als mögliche Verbindung käme zuallererst der Ratsherr Sebald Reich (1450–1510) in Frage, der in 1. Ehe mit Magdalena Tucher, in 2. Ehe mit Helena Imhoff verheiratet war; die 2. Ehe wurde 1507 gestiftet (Fleischmann 2008, II, S. 852f.). – Eine Allianz Tucher/Reich allein wäre dagegen auf Anton II. Tucher (1458–1524) zu beziehen, den Schwiegervater von Sebald Reich und eine der eindrucksvollsten Persönlichkeiten des Geschlechts; seit 1507 Vorderster Losunger und Stifter des Englischen Grußes in St. Lorenz, hatte er zur Frau Anna Reich (1466–1493), die ihm elf Kinder gebar; Biedermann 1748, Tab. 498. Vgl. auch Grote 1961, S. 51–53, 70–73, 78–82, und Fleischmann 2008, II, S. 1013–1015, mit weiteren Nachweisen. – Eine dritte Möglichkeit träfe auf Andreas I. Imhoff (1491–1579) zu, der freilich erst in

Sensenklingen schächerkreuzförmig hervorgehen) und Wahl (in Silber zwei gekreuzte rote Schürhaken, oben und unten mit roten Blüten, hier in vereinfachter Tinktur). Schildform und Machart des letzteren entsprechen den beiden Held-Wappen in 6c: das Tucher-Wappen aufgrund von Schildform und Hintergrundornament mutmaßlich mit dem Wappen Thill gen. Hack von Suhl in 6d zu einem Ensemble gehörig; vgl. dort.
Stil, Datierung: Tucher- und Groland-Wappen Anfang 16. Jh., das Wappen Wahl später.

Foto Werkstatt G. Frenzel

6c RUNDWAPPEN TUCHER / HELD / HELD
Fig. 418, Abb. 290, 307

Dm. ca. 11,5 / 9,5 / 9 cm.
Erhaltung: Die beiden Held-Wappen sind in vorzüglichem Zustand, die Bemalung des Tucher-Wappens dagegen etwas abgerieben.
Ikonographie, Komposition: Wappen Tucher (wie 4b) und Held (wie 3d). Das Tucher-Wappen dürfte nach Schildform und Hintergrund mit den Wappen Reich (7BC) und Imhoff (6e) zu einem Ensemble gehört haben (vgl. /BC).
Held-Wappen vermutlich zugehörig zum Wappen Wahl (6b).
Stil, Datierung: Tucher-Wappen 1. Hälfte 16. Jh., die beiden Held-Wappen später.

Foto Werkstatt G. Frenzel

6d RUNDWAPPEN THILL GEN. HACK VON SUHL / HELD / TETZEL
Fig. 418, Abb. 290, 315

Dm. ca. 11,5 / 9,5 / 9 cm.
Erhaltung: Unversehrt.
Ikonographie, Komposition: Wappen Thill gen. Hack von Suhl: von Gold und Rot geteilt; im Schildhaupt in Gold ein roter Binnenschild, darin ein silbernes Kreuz, unten in Rot drei blaue Pfähle, belegt mit zehn silbernen Tulpenblüten (hier in vereinfachter Tinktur); sollte das Wappen mit dem vergleichbar gestalteten Tucher-Wappen in 6b zusammengehören, dann käme die Verbindung von Hans Tucher (1452–1521) mit Cordula Thill gen. Hack von Suhl in Betracht; die Heirat datiert 1480[60].
Wappen Held, zugehörig zu 6c (wie 3d); Wappen Tetzel (wie 4f), wohl mit 4f (Oertel und Tetzel) und 6e (Oertel und Tucher) zusammengehörig.
Stil, Datierung: Wappen Thill 1. Hälfte 16. Jh., Tetzel- und Held-Wappen später.

Foto Werkstatt G. Frenzel

6e RUNDWAPPEN IMHOFF / OERTEL / TUCHER
Fig. 418, Abb. 290, 316

Dm. ca. 11,5 / 9,5 / 9 cm.
Erhaltung: Im roten Schild des Imhoff-Wappens weitgehend abgewitterter Überfang und stark reduzierte Bemalung. Die beiden anderen Wappen sind makellos.
Ikonographie, Komposition: Wappen Imhoff: in Rot das Vorderteil eines goldenen (hier weißen) Löwen mit einem rückwärts nach oben gebogenen Fischschwanz und einer gespreizten linken Pranke; Wappen Oertel (wie 4c); Wappen Tucher (wie 4b). Die Wappen Oertel und Tucher aufgrund des Hintergrundornaments mutmaßlich mit dem Tetzel-Wappen in 6d zu einem Ensemble gehörig.
Technik: Im Imhoff-Wappen Ausschliff aus dem roten Überfangglas.
Stil, Datierung: Wappen Imhoff um 1500, sonst 2. Hälfte 16. Jh.

Foto Werkstatt G. Frenzel

7CD RUNDWAPPEN REICH / TETZEL / UNBEKANNT
Fig. 418, Abb. 290, 314

Dm. ca. 11,5 / 10 / 9 cm.
Erhaltung: Im Reich-Wappen weitgehend abgewitterter roter Überfang; Sprungbleie im Tetzel-Wappen.
Ikonographie, Komposition: Wappen Reich: zwei mit Lilien besetzte silberne Spitzen und rote Gegenspitze (ehemals zugehörig zu 6b (Rundwappen Tucher) und 6d (Rundwappen Imhoff)[61].
Wappen Tetzel (wie 4f); das unbestimmte dritte Wappen zeigt im gespaltenen Schild vorn einen steigenden goldenen Löwen in Schwarz und hinten eine halbe silberne Lilie in Rot.
Technik: Im Reich-Wappen Ausschliff aus rotem Überfangglas.
Stil, Datierung: Wappen Reich um 1507/10(?); Tetzel und unbekannt 2. Hälfte 16. Jh.

Foto Werkstatt G. Frenzel

NÜRNBERG, GERMANISCHES NATIONALMUSEUM
Fig. 436–438, Abb. 317–321

Die Ketzel-Scheiben aus der neuen Sutte (Krankenstube) des Heilig-Geist-Spitals (MM 197–201)[62]

1. PILGERSCHEIBE GEORG I. KETZEL 1453
Fig. 436, Abb. 317

H. 14,4–16,8 cm, B. 22,5 cm.
Inv. Nr. MM 197.
Inschriften: Über den Wappenschilden in gotischer Minuskel *Jorg / ketzell*; unten mittig die Jahrzahl *1453*.
Erhaltung: Abgesehen von einem kleinen Sprung am rechten Rand und wenigen Sprungbleien in Glassubstanz und Bemalung makellos erhalten.
Ikonographie, Komposition: Die querrechteckige Kabinettscheibe zeigt in einem Rahmen mit bekrönendem Blattornament die Wappenallianz des Grabesritters Georg I. Ketzel (1423–1488): neben dem heraldisch rechts stehenden Ketzel-Wappen das seiner Gemahlin Dorothea Rot aus Auerbach († 1509), beide Schilde in Courtoisie einander zugeneigt. In das Jahr ihrer Vermählung 1453 datiert auch die Pilgerfahrt Jörgs ins Heilige Land, die er im Gefolge Kurfürst Friedrichs II. von Brandenburg unternommen hatte. Auf diese Pilgerreise beziehen sich das Zeichen des aragonesischen Kannenordens, das Jerusalemkreuz und das Zeichen des Cyprischen Schwertordens[63]. Georg I. Ketzel ist auch der Stifter der Heilig-Grab-Kapelle im Hof des Heilig-Geist-Spitals[64].
Stil, Datierung: Nürnberg (Hirsvogel-Werkstatt), um 1520.

Foto GNM MM 197

2. Ehe mit Magdalena Reich verheiratet war (Fleischmann 2008, II, S. 610–613), doch das Jahr der Eheschließung 1526 erscheint mit Blick auf die Scheiben eher zu spät.
62 Essenwein ²1898, S. 24–25, MM 197–201. Vgl. Aign 1961, S. 74f., Hofmann-Rendtel 1993, S. 219f., Hess/Hirschfelder 2010, S. 167, 388.
63 Aign 1961, S. 88–90; vgl. Boulton 1987, S. 241–248, 330–337.
64 Ebenda, S. 22–24, 120.

2. PILGERSCHEIBE WOLF KETZEL 1493

Fig. 438, Abb. 318

H. 14,2–16,9 cm, B. 22,8 cm.
Inv. Nr. MM 198.
Inschriften: Über den Wappenschilden in gotischer Minuskel. *Wolf / ketzell*; unten mittig die Jahrzahl *1493*.
Erhaltung: Zwei ergänzte Randstücke zu Seiten der Wappenschilde; mehrere Sprungbleie; sonst gut erhalten.
Ikonographie, Komposition: Die entsprechend gerahmte Rechteckscheibe zeigt die Wappen Ketzel und Tetzel in Courtoisie einander zugeneigt. Die Allianz bezieht sich auf Wolf Ketzel (1472–1544) und seine Gemahlin Barbara Tetzel († 1505). Wolf Ketzel unternahm 1493 die Fahrt ins Heilige Land und erwarb sich später recht zweifelhaften Ruhm in wiederholter Auseinandersetzung mit der Justiz. Auf seiner Pilgerfahrt erwarb er sich die gleichen Zeichen des aragonesischen Kannenordens, das Jerusalemkreuz und das Zeichen des Cyprischen Schwertordens wie sein Vater Jörg[65]. Wolf war sehr wahrscheinlich auch der Stifter des Ketzel-Fensters in St. Egidien (hierzu Kat. S. 336–339)[66].
Stil, Datierung: Nürnberg (Hirsvogel-Werkstatt), um 1520.

Foto GNM MM 198

3. PILGERSCHEIBE ULRICH KETZEL 1462

Fig. 437, Abb. 319

H. 14,6–17,1 cm, B. 23 cm.
Inv. Nr. MM 199.
Inschriften: Über dem Wappenschild in gotischer Minuskel. *Ulrich / ketzell*; unten zu beiden Seiten des Schildes die Jahrzahl *14 / 62*.
Erhaltung: Bis auf zwei 1983 mit Araldit subtil geklebte und retuschierte Sprünge makellos intakt.
Ikonographie, Komposition: Die Scheibe zeigt allein das Ketzel-Wappen, umgeben von insgesamt elf Abzeichen. Zunächst auf Höhe der Namensinschrift die drei bereits bekannten Ordenszeichen, die von nahezu allen Jerusalemfahrern der Familie getragen wurden: der aragonesische Kannenorden, das Jerusalemkreuz und der Cyprische Schwertorden. Links des Wappenschildes folgen als Vierergruppe die als Reisezeichen zu interpretierenden Symbole: ein Wolkenkranz (*Klein-Armenien, darinn aufm Berg Ararat noch etliche Stück von der Arckhen Noe gefunden wird*)[67], ein Schiff mit neun Kronen (*bedeuten die 9 cristenliche Reich, die der Pilgram glücklich durchraißt und gesehen hat*), ein Drache mit um den Hals geringeltem Schwanzende (*bedeutt Babilon der Caldeer Haubt-Statt, so verfallen und totth ist und gesagt wird, das jetzt die drachen desselben Ortts wohnen*)[68] und (entstellend ergänzt) ein Pferd mit Zaumzeug (*das schreyend fraidig Ross bedeut Scythnam*)[69]. Auf der rechten Seite des Wappenschildes folgt eine zweite Vierergruppe: das mit Klingen besetzte Rad mit Kurbel als Zeichen des St.-Katharina-Ordens, der Blütenkranz (*die Roßen von Hiericho zaigt an das Ortt, da Herodes der Große begraben, der die unschuldigen Kindlein hat lassen umbringen)*, die aus den Wolken herausragende Hand mit Vogel (*zaigett an die Statt Calicut in Klein-Indien*) und der geflügelte Löwe mit Schriftband zwischen den Tatzen (*der Löw der Venediger*).
Ulrich Ketzel (ꝏ 1440, † zwischen 1472 und 1484) unternahm 1462 die Pilgerfahrt nach Jerusalem auf ungewöhnlichem Reisten Stephan Praun (1544–1591) behandeln 21 Abzeichen, von denen 20 auch auf Ketzel-Gedächtnissen wiedergegeben sind: Diese übermitteln neben dem Aussehen durch Beischrift auch deren Bedeutung; hier und im Folgenden zitiert nach Aign 1961, S. 82–93 und Abb. 11.



Fig. 436. Pilgerscheibe für Georg I. Ketzel. GNM, MM 197.

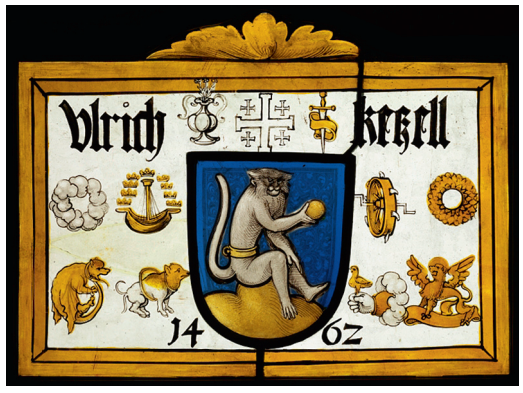


Fig. 437. Pilgerscheibe für Ulrich Ketzel. GNM, MM 199.

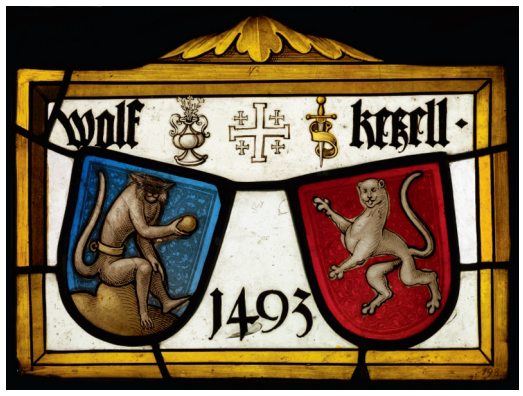


Fig. 438. Pilgerscheibe für Wolf Ketzel. GNM, MM 198.

Nürnberg (Hirsvogel-Werkstatt), um 1520.

65 Aign 1961, S. 88–90.
66 Ebenda, S. 37–46.
67 Eine im Praun'schen Familienarchiv (GNM, Band E VII, Mappe 4, fol. 45) verwahrte Handschrift und ein Gedenkblatt für den weit gereisten Stephan Praun (1544–1591) behandeln 21 Abzeichen, von denen 20 auch auf Ketzel-Gedächtnissen wiedergegeben sind: Diese übermitteln neben dem Aussehen durch Beischrift auch deren Bedeutung; hier und im Folgenden zitiert nach Aign 1961, S. 82–93 und Abb. 11.
68 Zur möglichen Interpretation des Zeichens als das des von Kaiser Sigismund 1416 gestifteten Drachenordens vgl. Aign 1961, S. 86 (mit weiterer Lit.).
69 Aign 1961, S. 84, bezweifelt, dass Praun und Ketzel bis nach Skythien, d.h. Inner- und Nordasien gereist sind und hält die Deutung daher für unbrauchbar.
70 Ebenda, S. 24f.
71 Eine ausführliche Lebensbeschreibung bei Aign 1961, S. 33–36.
72 Ebenda, Abb. 11.
73 Lebensbeschreibung ebenda, S. 47–50.

seweg: »er fur von Niderland auf dem wasser gen Venedig und nachvolgend zum heyligenn grab«[70], während die meisten Nürnberger Jerusalemfahrer, so auch die Ketzel, auf dem Landweg nach Venedig zogen und erst von dort mit dem Schiff ins Heilige Land. So führte der Weg Ulrich über Länder, in die andere seiner Familie nicht gekommen waren.
Stil, Datierung: Nürnberg (Hirsvogel-Werkstatt), um 1520.
Foto GNM MM 199

4. PILGERSCHEIBE GEORG II. KETZEL 1498 Abb. 320
H. 14,2–17 cm, B. 23 cm.
Inv. Nr. MM 200.
Inschriften: Über den Wappenschilden in gotischer Minuskel: *Jörg /* ketz*ell*; unten mittig die Jahrzahl *1498.*
Erhaltung: Zwei Ergänzungen ober- und unterhalb des Haller-Schildes; mehrere Sprungbleie.
Ikonographie, Komposition: Die einander zugeneigten Wappen der Ketzel und Haller vertreten die Verbindung von Georg II. Ketzel (1463–1533), dem ältesten Sohn Georgs I., und seiner Gemahlin Martha Haller; die Ehe mit der erst 19-jährigen Hallerin wurde am 27. August 1509 geschlossen[71]. Georg II. pilgerte 1498 ins Heilige Land. Neben dem Cyprischen Schwertorden und dem Jerusalemkreuz trug er ein aus zwei gekreuzten Stäben gebildetes Abzeichen, das als Kreuz des Hl. Andreas oder Kreuz von Burgund gedeutet wird. Auf dem Gedenkblatt für Stephan Praun kommt das Zeichen nicht isoliert vor, sondern in doppelter Ausführung rechts und links eines brennenden Gliedes der Ordenskette vom Goldenen Vlies[72].
Stil, Datierung: Nürnberg (Hirsvogel-Werkstatt), um 1520.
Foto GNM MM 200

5. PILGERSCHEIBE SEBALD KETZEL 1498 Abb. 321
H. 14,8-16,4 cm, B. 22,5 cm.
Inv. Nr. MM 201.
Inschriften: Über den Wappenschilden in gotischer Minuskel: *Sebolt /* ketz*ell*; unten mittig die Jahrzahl *1498.*
Eingeritzt unterhalb des Harsdörfferschildes: *holzschuh.*
Erhaltung: Bis auf zwei Sprungbleie unterhalb des Ketzel-Wappens und im Harsdörffer-Schild makellos erhalten.
Ikonographie, Komposition: Die einander zugeneigten Wappen der Ketzel und Harsdörffer bezeichnen die Allianz von Sebald Ketzel d.J. († 1530), einem von 18 Kindern Sebalds d.Ä., und seiner Gemahlin Katharina Harsdörffer; die Ehe wurde im Jahr 1500 geschlossen[73]. 1498 beteiligte sich Sebald an der Pilgerfahrt seines Vetters Georg ins Heilige Land, wofür als Abzeichen das Jerusalemkreuz und der Cyprische Schwertorden stehen.
Stil, Datierung: Nürnberg (Hirsvogel-Werkstatt), um 152.
Foto GNM MM 201

RATHAUS

Bibliographie: Murr ²1801, S. 357 (erwähnt die beiden Stadtwappen und den kaiserlichen Adler von Veit Hirsvogel); Rettberg 1846, S. 138 (wie Murr); Mummenhoff 1891, S. 97, 122 (schreibt die Wappen von 1521 im Giebelfenster des großen Rathaussaales dem Stadtglaser Veit Hirsvogel zu; überliefert ferner die Wappen der Ratsherrn von 1613 in den unteren Fenstern der Ostseite und identifiziert diese); Mummenhoff 1896, S. 24 (Erwähnung wie 1891); Essenwein ²1898, S. 23, MM 177–184 (verzeichnet die Serie der Dominikanerscheiben von 1519 als Besitz der Stadt Nürnberg im Germanischen Nationalmuseum; spricht irrtümlich nur von sieben Scheiben); Rée 1907, S. 205 (erwähnt nur die Scheiben von 1613 im Ratssaal als »schöne Arbeiten«); Schinnerer 1909/10, S. 336 (Erwähnung des Wappendreivereins im großen Rathaussaal von 1521 als spätes Werk der Hirsvogel-Werkstatt); Bock 1924, S. 203 (vermutet für die Scheiben der Behaim-Stiftung eine Herkunft aus dem Dominikanerkloster); Schwemmer 1949, S. 158 (nennt als Provenienz der Dominikanerfolge ohne weiteren Nachweis das Dominikanerkloster; teilt mit, dass die Scheiben bereits 1907 aus der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums entnommen und in Fenstern der Ratsstube eingesetzt worden waren); Matthias Mende, in: Kat. Ausst. Nürnberg 1979, S. 134, 139, Farbtaf. IV (überliefert Stellungnahmen des Restaurators Haggenmiller, der die Wappen von 1521 auf Scheibenrisse Hans von Kulmbachs zurückführt); Scholz 2005, S. 274–281 (erste ausführliche Behandlung der Dominikanerscheiben im Anschluss an ihre Wiederentdeckung; vermutet Herkunft aus dem Nürnberger Dominikanerinnenkloster St. Katharina, wo für das Jahr 1519 umfangreiche Gedächtnisstiftungen Martins III. Behaim für seinen Vater überliefert sind); Northemann 2011, S. 203 (folgt der Lokalisierung der Dominikanerscheiben in das Frauenkloster St. Katharina).

Gegenwärtiger Bestand: Die drei großen Rechteckfelder des Wappendreivereins der Stadt Nürnberg von 1521 im hohen fünfbahnigen Giebelfenster auf der Ostseite des großen Rathaussaals (Fig. 439) waren während des Zweiten Weltkriegs geborgen worden, doch nur eine davon ist auf uns gekommen (als Leihgabe der Stadt Nürnberg im Germanischen Nationalmuseum deponiert). An Ort und Stelle wurden neuzeitliche Kopien eingesetzt, die anhand alter Fotos angefertigt worden sind. In den unteren Fenstern der Ostwand und des Chörleins befinden sich die im Jahr 1613 erneuerten Wappen der damals im Stadtregiment vertretenen Alten Herren[1].



Fig. 439. Blick in den großen Ratssaal mit den Wappenfenstern der Ostwand (Aufnahme vor 1945).

Im Südfenster der 1514/15 durch den Stadtbaumeister Hans Beheim d.Ä. erbauten und nach diesem benannten Ratsstube sitzen sieben kleinformatige Scheiben mit Szenen aus der Legende der Hll. Dominikus und Petrus Martyr sowie mit Standfiguren der Hll. Katharina und Michael von 1519, deren Provenienz (aus dem Männer- oder Frauenkloster des Dominikanerordens) nicht eindeutig zu klären ist (Fig. 444–447, Abb. 323–329); eine achte zugehörige Scheibe mit dem Martyrium des Hl. Petrus Martyr, die in Vorkriegsaufnahmen überliefert ist, ist verschollen (Fig. 448).

1 Im Nordfenster nebeneinander: Volckamer-Wappen mit Inschrift: *GEORG VOLKAMER ANNO 1613*; Behaim-Wappen mit Inschrift: *PAULUS BEHAIM ANNO 1613*. – In den drei Fenstern des Chörleins: links das Stark-Wappen mit Inschrift: *IACOB STARCK ANNO 1613*; mittig das Haller-Wappen mit Inschrift: *MARTIN HALLER ANNO 1613*; rechts das Nützel-Wappen mit Inschrift: *HANNS NVTZEL ANNO 1613*. – Im Südfenster wieder nebeneinander: Harsdorffer-Wappen mit Inschrift: *DAVID HARSDORFER ANNO 1613*; Löffelholz-Wappen mit Inschrift: *WOLFF LÖFFELHOLZ ANNO 1613*.

2 Zu Bau und Ausstattung ausführlich Mummenhoff 1891, S. 11ff. (alter Bau), S. 89ff. (Renovierung 1520/21) und S. 123ff. (Neubau 1616–22); vgl. Matthias Mende, in: Kat. Ausst. Nürnberg 1979, S. 26–139; ein 2. Band mit Katalog der Glasgemälde ist nicht erschienen.

3 Baader, II, 1862, S. 2, gibt den Hinweis, dass im Jahr 1388 die Fenster der »alten Ratsstube« erhöht, weiter gemacht und mit neuen Gläsern und Eisengittern versehen wurden. Ob sich diese Maßnahme allerdings auf den großen Ratssaal beziehen lässt, ist fraglich.

4 Ratsverlass vom 19. Juni 1520; vgl. Mummenhoff 1891, S. 90.

5 Vgl. Mummenhoff 1891, S. 122.

6 StadtAN, Bildstelle, HB 2524: Kupferstich von 1730; bei der von Mummenhoff erwähnten Ansicht von 1612 handelt es sich um das gleiche Blatt, dessen Chronogramm er offenbar falsch entschlüsselt hat.

7 Mummenhoff 1891, S. 58, mit Taf. Weitere hier angeführte Prospekte der Ratsstube von 1677 bzw. 1717 überliefern indessen einmal auch nur zwei Wappenscheiben in den zentralen Oberlichtern.

8 Schwemmer 1949, S. 158, nennt immerhin acht Scheiben im Unterschied zu Essenwein ²1898, S. 23, MM 177–184 (gleichwohl belegen die Inventarnummern, dass es sich um acht Scheiben handelte). Für den Hinweis auf eine Herkunft der Serie aus dem Dominikanerkloster ließ sich kein Nachweis führen. Der dort zitierte Katalog der Städtischen Kunstsammlungen, geführt ab 1885 (Städtische Galerie, Registratur), der in Band 2 einen Gesamtbestand von rund 240 Glasgemälden verzeichnet, die aus städtischem Besitz an das Germanische Nationalmuseum abgegeben wurden, enthält ebenfalls keine Angaben zur Provenienz der Stücke, sondern nur den Vermerk, dass die Scheiben 1907 wieder an die Stadt zurückgegeben wurden. Das von Schwemmer zitierte »Revidierte Verzeichnis der Städtischen Sammlung von Gemälden, Glasgemälden und Holzstöcken« von 1912 war weder bei den Museen der Stadt Nürnberg noch am Germanischen Nationalmuseum aufzufinden.

9 »Ob sie den eigentlichen Herren des Regiments, den 7 älteren Herren, oder etwa den Losungern, oder aber dem Umstande ihren Namen verdankte, dass auch fürstliche Versammlungen in ihren Räumen stattfanden, lässt sich nicht entscheiden« (Mummenhoff 1891, S. 72).

10 Mummenhoff 1891, S. 75, mit Bezug auf den Bericht des frühen 17. Jahrhunderts in der Stark'schen Chronik, Bd. 3, fol. 531ff.

11 Hierzu Essenwein ²1898, S. 37f.; Stegmann 1898, S. 113, 115f.

Geschichte des Baues und seiner Verglasung: Über den ursprünglichen Fensterschmuck des 1332–1340 in nur acht Jahren errichteten Nürnberger Rathauses ist nichts bekannt[2]. Was bekannt und erhalten ist, sind wenige Glasgemälde, die man im Zuge der beiden großen Renovierungsphasen neu angefertigt hat. Die drei großen Rechteckscheiben eines Wappendreivereins der Stadt Nürnberg im Giebelfenster des großen Rathaussaales wurden im Zuge der Restaurierung des Saalbaues 1521 nach Entwürfen von Hans von Kulmbach in der Werkstatt Veit Hirsvogels ausgeführt und ersetzten an dieser Stelle vermutlich schadhafte Vorläufer[3]. Bereits ein Jahr zuvor war damit begonnen worden, die ältere Blankverglasung der Fenster mit Spitzrauten durch neue Butzenfenster zu ersetzen[4]. Die unteren Fenster der Ostwand und des Chörleins erhielten ihre Wappenscheiben dagegen erst 1613 anlässlich der zweiten großen Wiederauffrischung der Ausmalung des Ratssaales, in deren Folge 1616–1622 auch der gewaltige neue Westbau nach Plänen des Nürnberger Stadtbaumeisters Jakob Wolff d.J. zur Ausführung gelangte. Diese nachmittelalterlichen Wappen vertraten die »damals [1613] am Ruder befindlichen älteren Herrn: Paulus Behaim, Georg Volckamer, Jakob Stark, Martin Haller, Hans Nützel, David Harsdörffer und Wolf Löffelholz«[5].

Über die Ausstattung der verschiedenen Stuben und Gemächer des Rathauses mit Glasmalereien hat Mummenhoff nur gelegentlich Hinweise aus den Quellen und alten Ansichten mitgeteilt. So zeigt die so genannte Behaim'sche Ratsstube in den Oberlichtern der vier großen Doppelfenster auf einem Kupferstich von 1730 acht kleine Glasgemälde, die religiösen Inhalts gewesen sein sollen (Fig. 442)[6]; die Ratssession von 1734–35 spricht mit Bezug auf diese Fenster indessen von »artigen Sinnbildern«, die »in die Scheiben gemahlt« seien[7]. Ob diese acht Glasgemälde, die eine ähnliche Größe und Umrahmung wie die Dominikanerscheiben zeigen und auch auf alten Außenaufnahmen des Behaim'schen Baues zu sehen sind, mit den heute im Südfenster eingesetzten Glasgemälden identisch sind, ist freilich die große Frage. Folgt man Schwemmer, so wurde die Folge von »acht Scheiben mit Darstellungen aus der Legende des Hl. Dominikus« erst im Jahr 1907 aus dem Besitz des Germanischen Nationalmuseums ins Rathaus transferiert und in die Fenster der Ratsstube eingesetzt[8]. Dort sind sie auf Vorkriegsaufnahmen auch eindeutig in den Oberlichtern der vier zweiteiligen Ostfenster auszumachen (Fig. 441). Sollten sie schon vor einem zeitweiligen Transfer ins Germanische Nationalmuseum hier eingesetzt gewesen sein, dann stellt sich in der Tat die Frage nach dem Zeitpunkt ihrer Entfremdung von ihrem ursprünglichen Standort (sei es nun das Männer- oder das Frauenkloster des Ordens).

Zu den vornehmsten Gemächern im Rathaus zählte des Weiteren die Regimentstube, über deren genaue Zweckbestimmung Unklarheit besteht[9], die aber ebenfalls mit Glasmalereien unbekannter Entstehungszeit ausgestattet war, allerdings im Zuge des Wolff'schen Rathausneubaus 1615 abgerissen wurde: »Die sechs Fenster schmückten gemalte Wappen mit Bildern, und zwar das kurmainzische, das kurkölnische und kurtrierische, es folgten drei kaiserliche Wappen mit goldenen Kronen, denen sich jenes der Krone Böhmens, das kurpfälzische, das kursächsische und kurbrandenburgische anschlossen. Im Eckfenster der Stube war ein weiteres Wappen angebracht, das nicht näher bezeichnet ist«[10]. Für welchen Raum im Rathaus schließlich die berühmten vier Glasgemälde mit den Allegorien der gerechten Regierung, von Rechtspflege und Gerechtigkeit, Staatsführung, Eintracht und Frieden bestimmt gewesen waren, die der Zürcher Glasmaler Christoph Murer in den Jahren 1597/98 für den Nürnberger Rat angefertigt hatte und die sich heute in der Schausammlung des Stadtmuseums im Fembohaus befinden (MM 295–298), ist weiter ungewiss[11].

Vorbemerkung zum Katalog: Die Scheiben der Behaim'schen Ratsstube wurden im Juni 2005 in situ untersucht und neu aufgenommen, die des Ratssaales im Januar 2013.

EHEMALS GROSSER RATSSAAL, GIEBELFENSTER DER OSTWAND

Fig. 439f., Abb. 322

Nürnberger Wappendreiverein

I, 3b PUTTO MIT DEM GROSSEN NÜRNBERGER STADTWAPPEN (JUNGFRAUENADLER)

Fig. 440, Abb. 322

H. 73,5–74 cm, B. 56,5–56,8 cm.
Nürnberg, GNM, ohne Inv. Nr.

Erhaltung: Im Kern der Darstellung überwiegend originale Glassubstanz. Ergänzungen jüngerer Zeit betreffen vor allem die architektonische Rahmung, besonders die linke und Teile der rechten Säule, ein seitliches Stück der Flachtonne, die Arretierung der Wappenaufhängung und ein kleines Stück des farblosen Hintergrunds. Die Bemalung der originalen Teile ist stellenweise leicht berieben, doch im Ganzen noch gut lesbar. Das Mittelstück der rechten Säule ist rückseitig doubliert, das Bleinetz modern.

Ikonographie, Komposition: Das große Nürnberger Stadtwappen zeigt in Blau den goldenen Jungfrauenadler, der seit dem 15. Jh. den ursprünglichen Königskopfadler ersetzte, als offizielles Stadtwappen allerdings nie förmlich eingeführt wurde[12].

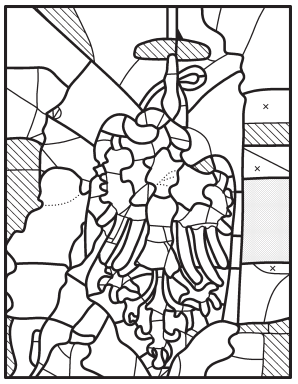


Fig. 440. ES Rathaus I, 3b.
M 1:15

Der frontal gestellte Schild ist an einem Seil im Tonnengewölbe der rahmenden Architektur aufgehängt. Die perspektivisch nach rechts fluchtende Flachtonne ruht auf kräftigen seitlichen Rundsäulen und linksseitig auf einer geschlossenen Wand. Hinter dem Schild steht ein mit Pfeilen und Bogen bewehrter Putto (Amor?) in lässiger Haltung, einen Fuß auf die Säulenbasis gesetzt und mit der linken Hand am Schildrand abgestützt.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, 1521 (Hirsvogel-Werkstatt nach Entwurf des Hans von Kulmbach).

CVMA S 01/2013 Digital

I, 3c INSCHRIFTKONSOLE
Moderne Kopie von 1978/79 nach alten Aufnahmen.
Inschrift: An(n)o d(omini) 15 21.

CVMA S 12/2012 Digital

I, 3d PUTTO MIT DEM KLEINEN NÜRNBERGER STADTWAPPEN
Moderne Kopie von 1978/79 nach alten Aufnahmen.
Ikonographie, Komposition: Das kleine Nürnberger Stadtwappen zeigt im gespaltenen Schild vorn in Gold den halben schwarzen Reichsadler, hinten von Rot und Silber fünffach schrägrechts geteilt. Es begegnet erstmals nach 1348 auf dem von Kaiser Karl IV. verliehenen neuen Rücksiegel[13]. Schild und rahmende Bildarchitektur sind gegenüber 3b gekontert. Als Schildhalter dient ein nach rechts gewendeter Putto mit Lanze.

CVMA S 12/2012 Digital

I, 4c GEKRÖNTER DOPPELKÖPFIGER REICHSADLER
Moderne Kopie von 1978/79 nach alten Aufnahmen.
Ikonographie, Komposition: Im Unterschied zu anderen Reichsstädten, die in der Regel nur ein Stadtwappen neben dem kaiserlichen Schild führten, präsentiert sich Nürnberg meist im Dreiverein mit seinen beiden Stadtwappen (vgl. 3b und 3d) unter des Kaisers gekröntem schwarzen Doppeladler im goldenem Schild.

CVMA S 12/2012 Digital

BEHAIM'SCHE RATSSTUBE, SÜDFENSTER

Fig. 318f., 444–447, Abb. 323–329

Folge mit Szenen aus der Legende der Hll. Dominikus und Petrus Martyr

Zur Frage des ursprünglichen Standorts: Für den Zyklus mit Szenen aus der Legende der Ordensheiligen Dominikus und Petrus Martyr, die erst 1907 in die Behaim'sche Ratsstube gelangten, kommt als ehemaliger Standort nur das Predigerkloster selbst oder das Dominikanerinnenkloster St. Katharina in Nürnberg in Betracht. Für die Herkunft aus dem Männerkloster hatte sich 1924 Friedrich Bock in seinem Beitrag zur Geschichte des Nürnberger Predigerklosters ausgesprochen; dort heißt es diesbezüglich: »Fast spurlos verschwunden sind auch die vielen Glasgemälde der Fenster. Sieben zusammengehörige Glasmalereien im Germanischen Nationalmuseum: Michael, Katharina und 5 Darstellungen aus dem Leben des Hl. Dominicus, eine Behaimsche Stiftung von 1519, dürften hierher gehören«[14]; später ist Wilhelm Schwemmer dieser Ansicht ohne Einschränkung gefolgt[15]. Vgl. hierzu auch den Katalog zum ehemaligen Dominikanerkloster, S. 389.
Für eine Provenienz der Serie aus dem Nonnenkloster des Ordens spricht zunächst nur die Darstellung der Hl. Katharina, der Titelheiligen des Nürnberger Dominikanerinnenklosters[16]. Bekräftigt wird diese Möglichkeit aber auch durch einen Hinweis von Johann Gottfried Biedermann, der in seinem »Geschlechtsregister des Hochadeligen Patriciats zu Nürnberg« von 1748 zum Eintrag des hochberühmten und weit gereisten »Ritters und Königlich Portugiesischen Thalastus« Martin II. Behaim – dem Erfinder des ältesten Erdglobus von 1492 – am Ende bemerkt: »Anno 1519

12 Kat. Ausst. Nürnberg 1986a, S. 155ff. (Günther Schuhmann).
13 Ebenda.
14 Bock 1924, S. 203. Die falsche Zahl der Dominikanerscheiben beruht auf einer Fehlinterpretation des Eintrags von Essenwein ²1898, S. 23, der uns aber beweist, dass auch Bock die Scheiben nicht mit eigenen Augen gesehen hat; diese befanden sich außerdem längst nicht mehr im GNM, sondern seit 1907 bereits (wieder?) im Rathaus.
15 Schwemmer 1949, S. 158.
16 Vgl. Fries 1924.
17 Biedermann 1748, Tab. 6.A. Dass zu diesen »andern merkwürdigen Ehrenzeichen« auch der berühmte eiserne Leuchter zählte, der inmitten des Chorraumes, über dem Grabmal des Klostergründers Konrad von Neumarkt, aufgehängt war, muss indessen bezweifelt werden. Für 1519 erscheint das Stilbild der oberen, *in memoriam eius* – d.h. jedenfalls nach dem Tod Martins 1507 – gestifteten Platte entschieden zu retrospektiv. Der Leuchter befindet sich heute im Besitz des Germanischen Nationalmuseums; vgl. Kat. Ausst. Nürnberg 1992, II, S. 729–732, Nr. 3.16, wo die untere Platte, dem inschriftlichen Datum zufolge, 1490, die obere mit dem unverkennbarem »Gedächtnischarakter« – wohl mit Blick auf den Nürnberg-Aufenthalt des Sohnes – ohne weitere Begründung 1519 datiert wird (Johannes Willers).
18 Die Visite des dreißigjährigen Martin bei den Nürnberger Ver-



Fig. 441. Behaim'sche Ratsstube mit acht Scheiben der Legende der Hll. Dominikus und Petrus Martyr (Zustand vor 1945)

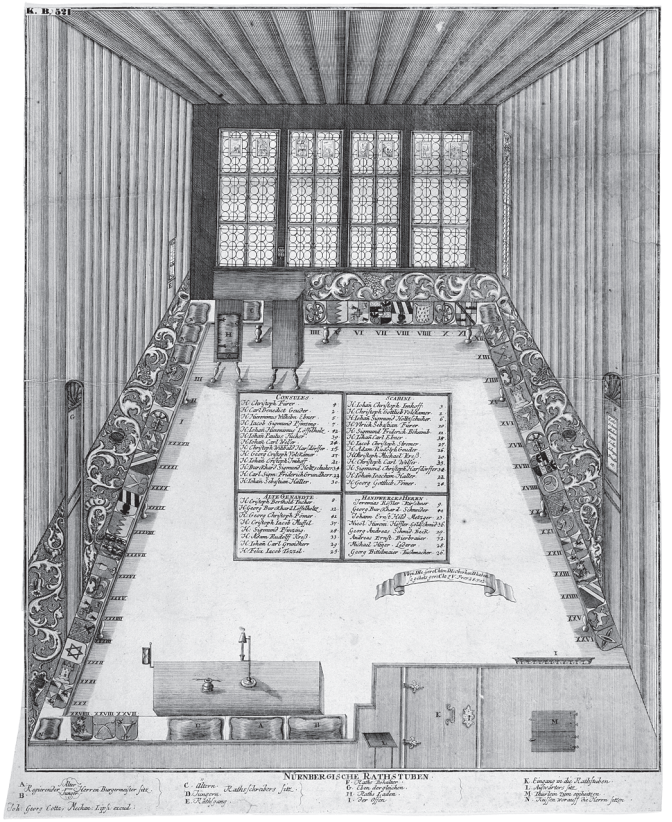


Fig. 442. Innenansicht der Behaim'schen Ratsstube mit Liste des Ratsgangs von 1730 und entsprechendem Chronogramm. StadtAN, HB 2524. Kupferstich von Joh. Georg Cotta.

reisete sein nachbenannter Sohn [Martin III. Behaim] auf Nürnberg, und ließ ihm in dasiger Catharinen Kirche einen Todenschild nebst andern merkwürdigen Ehrenzeichen aufrichten«[17]. Martin III. Behaim – »geboren anno 1489, und am Königlich Portugiesischen Hof engagiert« – »unternahm anno 1519 eine Reise nach Nürnberg zu seinen Anverwandten, und kehrete anno 1520 wieder zurücke«[18]. Spricht das zeitliche Zusammentreffen des Besuchs von Martin III. bei seinen anverwandten Onkeln und Tanten in Nürnberg im Jahr 1519 mit der Entstehung der Glasgemäldefolge für dessen mögliche Mitwirkung an der Stiftung und den Standort St. Katharina, so ist dies doch kein zwingender Beweis, denn von einem Gedächtnis für mehrere Glieder der Familie, wie sie die Serie zeigt, ist hier nicht die Rede. Außerdem war die Mehrzahl der durch die Wappenallianzen repräsentierten Glieder der Familie im Männerkloster begraben bzw. besaß dort ihr Gedächtnisschild[19]. So deutet bei aller Unentschiedenheit letztlich doch mehr auf die von Schwemmer behauptete Herkunft aus dem Dominikanerkloster, zumal die Behaim dort auch über eine eigene Kapelle verfügten[20]. Allerdings könnte ein von den Behaim gestifteter Zyklus mit Szenen aus dem Leben und Wirken der beiden Ordensheiligen Dominikus und Petrus Martyr – analog zur Tetzel'schen Stiftung der Benediktslegende in die Fenster des Refektoriums im St. Egidienkloster (vgl. Kat. S. 370–375) – auch in der Klausur seinen Platz besessen haben. Nicht zuletzt aufgrund dieser Erwägungen kommen Michael IV. Behaim und seine Gemahlin Katharina Lochner sowie Ulrich III. Fütterer und seine Gemahlin Ursula Behaim, neben Martin III. die einzig lebenden näheren Angehörigen, doch eher als dieser als mutmaßliche Auftraggeber der Scheibenfolge in Betracht. So fände auch die herausgehobene Darstellung der Hll. Michael und Katharina als Namenspatrone der Stifter eine plausible Erklärung.

Erhaltung: Alle sieben Scheiben des Zyklus sind von vorzüglicher Erhaltung. Keinerlei Ergänzungen trüben das Erscheinungsbild, und die Bemalung, einschließlich ausgiebiger Rückseitenlasuren mit Braunlot und Eisenrot, ist makel-

wandten war auf deren Interesse und Betreiben zustande gekommen. In Nürnberg lebten nur noch vier männliche Nachfahren der Familie, von denen keiner einen Sohn besaß. Man war daher versucht, den Neffen nach Nürnberg zu ziehen und eventuell dort zu verheiraten; vgl. Kat. Ausst. Nürnberg 1992, II, S. 728, Nr. 3.14.

19 So die Eltern, Martin I. († 1474) und Agnes Schopper, die Brüder Michael IV. († 1522) und Wolf († 1507); nur Stephan Behaim († 1511) war im Katharinenkloster begraben (Biedermann 1748, Tab. 5 und 6.B).

20 Bock 1924, S. 203 und Anm. 143. Über die exakte Lage der Kapelle herrscht Ungewissheit; verknüpft man die Angaben bei Carbach 1733, S. 117, und Murr ²1801 S. 79, dann müsste sie sich auf der Epistelseite, d.h. im südlichen Langhaus – als eine Art Einbau – befunden haben: »an dieser Seiten [dem Südseitenschiff] hinauf ist wie ein Capellein, da oben auf das Böhaimische Wappen zu sehen«. Northemann 2011, S. 123f., 220, verortet die Behaim-Kapelle dagegen im Nordseitenschiff beim Petrus-Martyr-Altar.



Fig. 443. Einblattholzschnitt mit Szenen aus Leben und Legende des Hl. Dominikus. Georg Glockendon, um 1510/14.

los intakt. Lediglich wenige Sprungbleie in den Rahmen und die im Zuge der Neuverbleiung vereinzelt vertauschten Randstreifen (insbesondere die Inschriften *Petrus* in zwei Scheiben) lassen die Geschichtlichkeit der annähernd 500 Jahre alten Stücke erkennen. Demgegenüber zeigte die achte, heute verschollene Scheibe mit dem Martyrium des Hl. Petrus Martyr und eines Ordensbruders in der Vorkriegsaufnahme deutliche Spuren abgewitterter Schwarzlotmalerei (Fig. 448).

Ikonographie, Komposition: Sechs der sieben zusammengehörigen Monolithscheiben zeigen Szenen aus der Legende der beiden Ordensheiligen Dominikus und Petrus Martyr: 1. die Bestätigung der Ordensregel durch Papst Honorius III., im Hintergrund der Traum des Papstes Innozenz III. vom drohenden Einsturz der Lateransbasilika (Fig. 319, Abb. 323); 2. Dominikus gibt die Regel an seine Brüder und Schwestern weiter (Abb. 324); 3. dreimal des Nachts schlägt Dominikus seinen Leib mit einer eisernen Kette (Abb. 326); 4. Maria überreicht Dominikus das Ordenskleid für Bruder Reginald von Orléans (Fig. 444); das untere Rahmenstück mit der Inschrift *Sanctus Petrus* muss demzufolge bei der Neuverbleiung irrtümlich hierher versetzt worden sein; 5. die Engelspeisung, wiederum mit falsch versetzter Inschrift *Sanctus Petrus* (Fig. 446); 6. die Wunder am Grabe des Hl. Petrus Martyr, nämlich die Heilung eines Lah-

21 Zur Ikonographie der Hll. Dominikus bzw. Petrus Martyr vgl. insbesondere die *Legenda aurea* des Jakobus de Voragine (Benz [9]1979, S. 538–558 bzw. S. 322–337), ferner LCI, VI, 1974, Sp. 72–79 (Isnard Frank OP), bzw. VIII, 1976, Sp. 185–189 (Gregor Martin Lechner OSB). Eine kritische Untersuchung der verschiedenen Schriftquellen des 13. Jh. zur Vita und Legende des Hl. Dominikus bietet Berthold Altaner, Der hl. Dominikus. Untersuchungen und Texte (Breslauer Studien zur historischen Theologie 2), Breslau 1922. Im Wesentlichen basiert die Legende auf der ersten Vita durch den Nachfolger Dominikus' im Generalat des Ordens, Jordan von Sachsen, ergänzt um den vermehrten Wunderkatalog in den späteren Dominikuslegenden v.a. bei Petrus Ferrandi, Konstantin, Bartholomäus von Trient, dem fünften Ordensgeneral Humbert, Jacobus de Voragine, den Miracula der Schwester Angelica bis hin zur bei weitem ausführlichsten Zusammenfassung im *Libellus de vita et obitu et miraculis S. Dominici* des Erfurter Dominikaners Dietrich von Apolda.

22 Vgl. Rainer Schoch (Hg.), Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700, XLVIII: Erhard Schön, Rotterdam 2000, S. 214f.: »in the manner of a miniaturist, probably not by Schön« (Ursula Mielke); vgl. auch Thieme/Becker, XIV, 1921 (Nachdruck 1999), S. 260, und Timann 1993, S. 25 (mit Datierung um 1510/14).

23 Vgl. Scholz 1991, S. 176–189.

men, die Erweckung des totgeborenen Kindes und die wunderbare Selbstentzündung der Lampen über dem Grab, die hier durch einen Engel bewerkstelligt wird (Fig. 445). Dieser Szene vorausgegangen war ehemals das Martyrium des Hl. Petrus Martyr (seit der Kriegsbergung verschollen); hierher gehörten ehemals auch die beiden falsch nach 4. bzw. 5. versetzten Inschriften mit dem Namen des Heiligen[21]. Die siebte und letzte erhaltene Scheibe schließlich zeigt die Standfiguren der Hll. Michael und Katharina von Alexandrien, einander zugewandt auf den gleichen vorkragenden Stufenpodesten, die auch bei drei der szenischen Felder wiederkehren.
Die Darstellungen aus dem legendären Leben und Wirken der beiden Ordensheiligen basieren zum geringeren Teil auf einem undatierten Einblattholzschnitt, der im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts – wohl im Vorfeld des 300-jährigen Bestehens des Dominikanerordens – von Georg Glockendon in Nürnberg herausgegeben wurde und zehn Szenen aus dem Leben des Hl. Dominikus illustriert (Fig. 443)[22]. Vier der in den Glasgemälden erhaltenen Szenen gehen mehr oder weniger exakt auf die betreffende Holzschnittvorlage zurück, wobei die Bildräume verengt und die Figuren mitunter vereinfacht übertragen wurden. Man kann nur vermuten, dass der Scheibenzyklus ursprünglich alle zehn im Holzschnitt vorgebildeten Ereignisse zur Darstellung brachte, zumal die erhaltene Auswahl keine kontinuierliche Abfolge ergibt. Auch fehlt im Druck etwa die Weitergabe der Regel an die Brüder und Schwestern, sodass sogar mit einer noch umfänglicheren Glasgemäldefolge gerechnet werden muss. Inwieweit auch das Leben des zweiten großen Ordensheiligen der Dominikaner, Petrus Martyr – über die Szenen des Martyriums und der Wunder an seinem Grab hinaus –, Gegenstand des Zyklus gewesen sein könnte, bleibt offen. Fünf der sieben erhaltenen Scheiben sind durch Wappenallianzen großteils bereits verstorbener Mitglieder der Nürnberger Patrizierfamilie Behaim von Schwarzbach als Gedächtnisstiftung gekennzeichnet (siehe oben).

Farbigkeit, Ornament: Alle Scheiben der Folge sind in aufwendiger Technik in Grisaille-, Schwarz- und Braunlotmalerei mit rückseitig aufgebrachten Lasuren von Silbergelb, Braunlot und Eisenrot auf weißem Glas ausgeführt und von einem Rahmen aus gelben oder blauen Gläsern mit einem aus dem deckenden Überzug ausradierten Blattstabornament eingefasst.

Technik, Stil, Datierung: Die technisch perfekte, gleichwohl trocken routinierte Manier der Malerei, die fast pedantisch säuberliche Konturzeichnung der Vorderseite und die überreichen Rückseitenlasuren mit deckend braunen und ziegelroten Überzügen entspricht dem Spätstil der Werkstatt des Nürnberger Stadtglasers Veit Hirsvogel d.Ä. der Zeit um 1520 und wird üblicherweise mit dem Namen des ältesten Sohnes des Werkstattleiters, Veit dem Jüngeren, verbunden[23]. Die wenig anspruchsvollen, sparsamen Bilderfindungen lassen – ungeachtet der druckgraphischen Vorlage – an eine weitgehend eigenständige Glasmalerarbeit denken, wie wir sie um die gleiche Zeit auch an weiteren, besonders kleinformatigen Arbeiten der Hirsvogel-Werkstatt antreffen können.

1. DER TRAUM DES PAPSTES INNOZENZ III. UND DIE BESTÄTIGUNG DER ORDENSREGEL DURCH PAPST HONORIUS III. Abb. 323
H. 23,8 cm, B. 19,6 cm.
Erhaltung: Im Monolith vorzüglich bewahrt; der Rahmen zeigt oben rechts ein kleines Flickstück und einige Sprungbleie. Bleinetz modern.
Ikonographie, Komposition: Obwohl die Ikonographie des Heiligen verschiedene frühere Begebenheiten kennt[24], dürfte im vorliegenden Fall – wie in der erwähnten Holzschnittvorlage (Fig. 443) – die Bestätigung der Ordensregel ziemlich am Anfang der Folge gestanden haben[25]: Dominikus, vom Gedanken beseelt, einen Orden der Predigt zur Stärkung des katholischen Glaubens wider die Ketzerei zu stiften, hatte sich von Toulouse nach Rom zum 4. Laterankonzil begeben, um Papst Innozenz III. um die Bestätigung des Ordens zu ersuchen. Der Papst, der zunächst zögerte, hatte des Nachts ein Traumgesicht, in dem der Mann Gottes Dominikus die vom Einsturz bedrohte Lateransbasilika abstützte, woraufhin er der Bitte des Ordensgründers mit Freuden nachkam, ihn aufforderte heimzukehren, mit den Brüdern eine schon approbierte Regel zu erwählen und sodann wiederzukommen, damit diese bestätigt werde[26]. Die simultane Darstellung zeigt im Hintergrund den Traum des Papstes und davor, als Hauptereignis, Dominikus auf den Knien vor dem Thron des Papstes, beim Entgegennehmen der an der Regel der Augustiner orientierten Ordensstatuten[27]. Der Stern an

24 Vgl. LCI, VI, 1974, Sp. 72–79 (Isnard Frank OP).
25 Darauf deutet schon die Wappenallianz, die die Eltern der übrigen durch Wappen vertretenen Glieder der Familie repräsentiert. Gut möglich, dass ehemals auch den Großeltern der Stifter, Michael III. Behaim († 1449) und seiner Gemahlin Elisabeth Hirschvogel eine Scheibe gewidmet war, denn Michael hatte einen Jahrtag in die Dominikanerkirche gestiftet und liegt dort ebenfalls begraben. Das Bildthema könnte der ersten Szene des Holzschnitts entsprochen haben: Maria wendet mit Hinweis auf Dominikus und Franziskus den Zorn Christi gegen Hoffahrt, Unkeuschheit und Habgier der Menschheit ab.
26 Benz [9]1979, S. 541.
27 Der Orden wurde 1216 von Papst Honorius III. anerkannt; vgl. Friedrich Wilhelm, Dominikus, in: BBKL, I, 1975, Sp. 1356–1358, und Wolfram Hoyer (Hg.), Jordan von Sachsen. Von den Anfängen des Predigerordens (Dominikanische Quellen und Zeugnisse 3), Leipzig 2002, S. 52–54, 204ff.



Fig. 444. Maria überreicht Dominikus das Ordensgewand für Bruder Reginald von Orléans. Ratsstube Nr. 3. Hirsvogel-Werkstatt, 1519.



Fig. 445. Wunder am Grab des hl. Petrus Martyr. Ratsstube Nr. 6. Hirsvogel-Werkstatt, 1519.

der Stirn des Heiligen ist individuelles Attribut und beruht auf der Legende, dass es seiner Taufpatin so erschienen sei, als hätte er dort einen lichten Stern, der alle Welt erleuchte[28].
Die Wappenallianz Behaim/Schopper am Fuß der Szene bezieht sich auf den bereits lange verstorbenen Senior Martin I. Behaim (1437–1474) und seine Gemahlin Agnes Schopper, die auch im Dominikanerkloster begraben sind.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, 1519 datiert (Hirsvogel-Werkstatt).

CVMA Dia RT 05/092 MF

2. DIE WEITERGABE DER REGEL AN DIE BRÜDER UND SCHWESTERN Abb. 324

H. 23,7 cm, B. 19,8 cm.
Erhaltung: Im Rahmen einige Sprungbleie und ein kleines Flickstück am unteren Rand. Bemalung der Grisaillepartien etwas berieben. Bleinetz modern.
Ikonographie, Komposition: Die Weitergabe der Regel an die Brüder und Schwestern hat in der Legende keinen expliziten Platz und fehlt bezeichnenderweise auch unter den zehn Szenen des Jubiläumsholzschnitts. Wir sehen den thronenden Ordensgründer, wie er die Abschrift der Regel auf der linken Seite Vertretern des ersten Ordens und auf der rechten Seite Vertreterinnen des zweiten Ordens überreicht.
Die Wappenallianz Behaim/Ortolph am Fuß der Szene repräsentiert einen der Söhne Martins I., Stephan Behaim († 1511) und dessen Gemahlin Margarete Ortolff; beide liegen im Frauenkloster St. Katharina begraben[29].
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, 1519 datiert (Hirsvogel-Werkstatt).

CVMA Dia RT 05/093 MF

3. MARIA ÜBERREICHT DOMINIKUS DAS ORDENSGEWAND FÜR BRUDER REGINALD VON ORLEANS Fig. 444, Abb. 325

H. 23,6 cm, B. 19,8 cm.
Inschrift: Im Rahmen falsch versetzt die nicht zugehörige Namensnennung des Hl. Petrus Martyr: *Sanctus Petrus.*
Erhaltung: Bis auf das falsch versetzte Randstück makellos. Bleinetz modern.
Ikonographie, Komposition: Reginald, der Dekan von St. Anianus in Orléans, der in Paris kanonisches Recht gelehrt, doch danach den Vorsatz gefasst hatte, sein weiteres Leben allein der Predigt zu widmen und dem Orden des Hl. Dominikus beizutreten, war an einem schweren Fieber erkrankt, woraufhin Dominikus die Jungfrau Maria um Beistand bat, damit ihm der Mann noch für einige Zeit erhalten bliebe. Das Gebet wurde erhört und Maria erschien dem Todkranken, sorgte für dessen Genesung und überreichte ihm das Ordenskleid[30]. Dasselbe Gesicht wurde auch Dominikus zuteil, und dementsprechend zeigt die Szene beide Männer gemeinsam kniend im Gebet, hinter Reginald das Krankenbett, und als Erscheinung im Wolkenkranz die Gottesmutter mit Kind, in der Hand das Chorhemd, das die Brüder zu jener Zeit trugen. Reginald aber wurde nach Bologna gesandt und predigte mit Fleiß.
Die Wappenallianz am Fuß der Szene repräsentiert den bereits verstorbenen berühmtesten Sohn der Stifterfamilie, Martin II. Behaim (1459–1507) und seine Gemahlin Johanna de Macedo, »Tochter des Kgl. Portugiesischen Archistrategi und Capitanei der Insuln Azores, Pico und Flemmingorum, Herrn Jobst von Hurter, Ritter zu Harbruck und Murkirchen«[31].
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, 1519 datiert (Hirsvogel-Werkstatt).

CVMA Dia RT 05/095 MF

4. DREIMAL DES NACHTS SCHLÄGT DOMINIKUS SEINEN LEIB Abb. 326
H. 23,8 cm, B. 19,5 cm.
Erhaltung: Im Rahmen einige Sprungbleie, ansonsten intakt. Bleinetz modern.
Ikonographie, Komposition: Es war die Gewohnheit des Heiligen, in der Kirche zu übernachten, sodass er selten ein Bett benötigte. Wurde er müde, dann legte er sich vor dem Altar nieder oder lehnte sein Haupt an einen Stein und ruhte ein wenig aus. Dreimal des Nachts schlug er seinen Leib mit einer eisernen Kette: einmal für sich, einmal für die Sünder in der Welt, und ein drittes Mal für die Sünder, die im Fegefeuer büßten[32]. Wir sehen Dominikus dem Text entsprechend sich kasteiend auf den Knien vor dem Altar. Im Unterschied zum Holzschnitt zeigt das Glasgemälde im Retabel aber keine Beweinungsgruppe, sondern das Standbild des Schmerzensmannes vor einer Säule, und auch die Geißelwerkzeuge auf den Stufen des Altars sind hier zum Schaden der Komposition fortgelassen. Die große Leerfläche vorn in der Mitte scheint allerdings bewusst ausgespart worden zu sein, um hier wie sonst zwei Wappenschilde aufzunehmen. Aus welchem Grund dies letztlich unterblieb, muss offenbleiben.
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, 1519 datiert (Hirsvogel-Werkstatt).

CVMA Dia RT 05/094 MF

5. ENGELSSPEISUNG Fig. 290, 446f., Abb. 327
H. 24 cm, B. 19,7 cm.
Inschrift: Im unteren Rahmenstück falsch versetzt die nicht zugehörige Namensnennung des Hl. Petrus Martyr: *Sanctus Petrus.*
Erhaltung: Im Rahmen mehrere Sprungbleie und eine falsch versetzte Inschrift, ansonsten vorzüglich. Bleinetz modern.
Ikonographie, Komposition: Die legendäre Speisung der hungrigen Gemeinschaft von Predigerbrüdern im Refektorium von St. Sixtus in Rom durch zwei Jünglinge, gleich von Gewand und Gestalt, die so unversehens wieder verschwanden, wie sie gekommen waren, zählt ebenfalls zum festen Bestandteil der Dominikus-Ikonographie[33]. Das in die Ordensniederlassung St. Sixtus in Rom lokalisierte Ereignis ist in Anlehnung an die Bildtradition des letzten Abendmahls inszeniert und zeigt Dominikus im Kreise von vier (die *Legenda aurea* spricht von 40, das Flugblatt Georg Glockendons gleich von 100) Brüdern an der gedeckten Tafel. Davor zu beiden Seiten sind zwei Engel damit beschäftigt, den Brüdern mit Wein und Brot aufzuwarten. Die Wappenallianz Fütterer/Behaim repräsentiert Ulrich III. Fütterer († 1524), der mit Ursula Behaim († 1529), der Tochter Martins I. und Schwester von Martin II., Michael IV., Stephan und Wolff Behaim verheiratet war[34]. Beide wählten als letz-



Fig. 446. Engelsspeisung. Ratsstube Nr. 5. Hirsvogel-Werkstatt, 1519.



Fig. 447. Rückseitige Bemalung mit Braunlot, Eisenrot und Silbergelb (Rückseite des Binnenbildes von Fig. 446).

28 Benz [9]1979, S. 538.
29 Biedermann 1748, Tab. 6.B.
30 Benz [9]1979, S. 545f.
31 Biedermann 1748, Tab. 6.A. Stellvertretend für die überaus reiche Literatur zu Martin II. Behaim vgl. Hermann Kellenbenz, Martin Behaim (1459–1506), in: Fränkische Lebensbilder 3, Würzburg 1969, S. 69–84, und Johannes Willers, Leben und Werk des Martin Behaim, in: Kat. Ausst. Nürnberg 1992, S. 173–188.
32 Benz [9]1979, S. 550.
33 Dieses zunächst in den älteren Dominikuslegenden einschließlich der *Legenda aurea* nur kurz erwähnte Speisungswunder erlangte über die spätere Ausschmückung im Wunderbuch der Schwester Angelica und die Übernahme in die *Vita Dominici* des Dietrich von Apolda als Engelspeisung weite Verbreitung (Acta Sanctorum Augusti, I, Paris/Rom 1867, S. 564, 586f.: »De pane et vino caelitus ab angelis ministratis«; vgl.: Altaner 1922 (wie Anm. 21), S. 32, 168, 177; Benz [9]1979, S. 547.
34 Biedermann 1748, Tab. 5.

te Ruhestätte indessen keine der beiden Nürnberger Niederlassungen des Dominikanerordens, sondern den Friedhof der Pfarrkirche von Hagsbronn (bei Spalt), für deren Erweiterung Ulrich einen größeren Betrag gestiftet hatte[35].
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, 1519 datiert (Hirsvogel-Werkstatt).

CVMA Dia RT 05/096 MF

6. WUNDER AM GRAB DES HL. PETRUS MARTYR
Fig. 445, Abb. 328

H. 23,9 cm, B. 19,7 cm.
Erhaltung: Wenige Sprungbleie im Rahmen, ansonsten intakt. Bleinetz modern.
Vermutlich gehörte eine der beiden falsch versetzten Inschriften *Sanctus Petrus* in den Rahmen der Nummern 3 und 5 ehemals hierher, doch hatte die Scheibenfolge ursprünglich noch weitere heute verlorene (oder verschollene) Szenen aus dem Leben und Wirken des Hl. Petrus Martyr enthalten, nachweislich das Martyrium des Heiligen (vgl. Fig. 448)[36].
Ikonographie, Komposition: Nach dem Bekennertod des Hl. Petrus Martyr wirkte Gott zahlreiche Wunder durch ihn. So berichtet Papst Innozenz IV., dass die Lampen über seinem Grab oft ohne menschliches Zutun sich entzündeten, was in der vorliegenden Fassung durch einen schwebenden Engel besorgt wird. Ferner ist von der Heilung vieler Kranker und der Auferweckung Toter am Grab des Heiligen die Rede, von denen die vorliegende Darstellung nur zwei thematisiert: die Heilung eines Lahmen und die Auferweckung des vierten totgeborenen Knaben einer Frau aus Flandern, die bereits drei Totgeburten erlitten hatte[37].
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, 1519 datiert (Hirsvogel-Werkstatt).

CVMA Dia RT 05/097 MF

7. HLL. MICHAEL UND KATHARINA Fig. 318, Abb. 329

H. 23,7 cm, B. 19,4 cm.
Erhaltung: Im Rahmen mehrere Sprungbleie, ansonsten makellos. Bleinetz modern.
Ikonographie, Komposition: Obwohl die Standfiguren der beiden Heiligen aus der szenischen Folge der Dominikanerlegenden herausfallen, gehört die Scheibe mit Sicherheit in ein und denselben Stiftungszusammenhang. Das beweisen allein schon der identische Bildraum mit dem vorn geteilten Podest und der rahmende Blattstab. Der Erzengel Michael zur Linken erscheint als Seelenwäger mit erhobenem Schwert und der Waage, deren vordere Schale mit der kleinen Gestalt einer frommen Seele sich nach unten neigt, während die hintere Schale trotz des Mühlsteins und der Anstrengung des bocksfüßigen Teufels für zu leicht befunden wird. Die Hl. Katharina von Alexandrien erscheint traditionell gekrönt und mit ihren persönlichen Attributen Schwert und Rad als Hinweis auf ihr Martyrium.
Passend hierzu repräsentiert die Wappenallianz Behaim/Lochner zu Füßen der Figuren Michael IV. Behaim († 1522), einen weiteren Sohn Martins I. und Bruder der außerdem vertretenen Geschwister Martin II., Ursula, Stephan und Wolff Behaim, sowie dessen Gemahlin Katharina geb. Lochner (vermählt anno 1495, † 1527)[38].
Technik, Stil, Datierung: Nürnberg, 1519 datiert (Hirsvogel-Werkstatt).

CVMA Dia RT 05/098 MF



Fig. 448. Martyrium des Hl. Petrus Martyr. und eines Ordensbruders (Kriegsverlust). Hirsvogel-Werkstatt, 1519.

ANHANG: VERLORENE SCHEIBEN

MARTYRIUM DES HL. PETRUS MARTYR UND EINES ORDENSBRUDERS Fig. 448
Ikonographie, Komposition: Die Legende berichtet davon, wie Petrus, der Prior des Predigerordens in Como und päpstlicher Inquisitor in Oberitalien sich auf den Weg nach Mailand begab, um dort seines Richteramtes zu walten, auf dem Weg jedoch von gedungenen Mördern überfallen und erschlagen wurde[39]. Die Komposition zeigt neben dem Angriff auf den Heiligen auch dessen Ordensbruder, der als Weggefährte das Geschehen bezeugte und selbst Opfer des Überfalls gewesen war. Die persönlichen Attribute des Märtyrers sind groß ins Bild gesetzt: das Schwert mit dem ihm der Kopf gespaltet wurde und der Dolch, mit dem ihm der Scherge den Todesstoß versetzte.

Foto StadtAN A 46 / 14252

35 Vgl. Fleischmann 2008, II, S. 405.
36 Hierzu LCI, VIII, 1976, Sp. 185–189 (Gregor Martin Lechner OSB).
37 Acta Sanctorum Aprilis, III, Paris/Rom 1866, S. 702–719; vgl. Benz [9]1979, S. 328, 331.
38 Biedermann 1748, Tab. 5.
39 Acta Sanctorum Aprilis (wie Anm. 37), S. 698; Benz [9]1979, S. 326f.; vgl. Braun 1943, Sp. 602f.



Fig. 449. Kapelle im Haus zum Goldenen Schild. Nürnberg, GNM, St. Nbg. 9655-1. Aquarell von Georg Christoph Wilder, 1856.

EHEMALS HAUS ZUM GOLDENEN SCHILD

Bibliographie: Essenwein ²1898, S. 9, MM 27 (vermerkt die Herkunft der Kreuzigungsscheibe aus der Kapelle des Grundherr'schen Hauses zum Goldenen Schild und die Erwerbung von Pickert); Schulz 1905, S. 61f. (überliefert, dass Pickert die Kreuzigung 1856 von der Familie Grundherr gekauft habe; beschreibt im Übrigen die Glasgemälde, die auf dem Aquarell von Wilder zu sehen sind); Schulz 1908–1933, I,2, S. 513–515 (wie 1905); Frenzel 1961, S. 35f., Anm. 10 (nennt den Marienzyklus im Haus zum Goldenen Schild als ersten Ansatz einer neuen Fensterlösung, des »schwebenden Bildfensters«, verwirklicht von Hans von Kulmbach; favorisiert eine Datierung ins erste Jahrzehnt des 16. Jh. und gibt für drei Originale den jetzigen Standort in den Museen in London und Wien); Frenzel 1962, S. 5, Anm. 24 (postuliert, dass die gesamte Verglasung der Kapelle um 1507 nach Entwürfen Hans von Kulmbachs und Hans Baldungs durch die Werkstatt Veit Hirsvogels »verneut« worden sei; bezweifelt die Provenienz der Kreuzigung aus dem Haus zum Goldenen Schild aufgrund der »klerikalen Stifter zu Füßen des Gekreuzigten«); Haller/Eichhorn 1969, S. 225f. (Nennung der Themen der Glasgemälde und Hinweise auf den heutigen Standort einiger Scheiben); Ulrich 1979, S. 278, Anm. 5 (»die Kreuzigungsscheibe aus dem Grundherr'schen Haus zum Goldenen Schild aus der Zeit um 1320 ist schwäbischer Herkunft«); Suzanne Beeh-Lustenberger, in: Kat. Ausst. Darmstadt 1979, S. 55, Nr. 14 (datiert die erhaltenen Scheiben in Wien und London um 1507); Rainer Kahsnitz, in: Kat. Ausst. Nürnberg/New York 1986, S. 122, Nr. 7 (gibt eine ausführliche Beschreibung der Kreuzigungsscheibe, um 1330/40, deren Herkunft aus dem Haus zum Goldenen Schild nicht angezweifelt wird); Scholz 1991, S. 78, 193, 198, 210–218, 230–232, 304, 310 (die Wiener Scheiben werden als Beispiele für Serienproduktionen der Hirsvogel-Werkstatt behandelt und um 1505 datiert; zusammen mit der Geburt Christi in London sind sie Werke des Glasmalers, der im Bamberger Fenster für die Ausführung des Bischofs Henneberg verantwortlich war und dessen Handschrift im Übrigen besonders an kleinformatigen Scheiben wiederzuerkennen ist); Fitz 1995, S. 39–54 (behandelt im Zusammenhang mit einer zweiten Rundscheibenserie der Kirchenväter im Fürst-Pückler-Museum Schloss Branitz auch die vormals im Haus zum Goldenen Schild befindlichen Stücke; Zuschreibung an die Hirsvogel-Werkstatt nach Entwürfen von Hans von Kulmbach; datiert die Folge um 1504/05); Barbara Butts, in: Kat. Ausst. Los Angeles/Saint Louis 2000, S. 142–148 (behandelt die Kirchenväterfolge von Schloss Branitz auf der Grundlage von Fitz 1995; datiert die Folge ca. 1511 und bemerkt wiederholt, das die Scheiben nicht sicher mit jenen im Haus zum Goldenen Schild identisch seien); Scholz 2002, I, S. 49 (setzt die Herkunft der Kreuzigungsscheibe aus der Privatkapelle im Haus der Nürnberger Patrizierfamilie Grundherr fraglos voraus); Daniel Hess, in: Grossmann 2007, S. 337f., 432, Nr. 449 (die Herkunft



Fig. 450. Hl. Katharina. Abzeichnung in: *Monumenta Halleriana,* Bl. 116. Großgründlach, Haller-Archiv.



Fig. 451. Hl. Barbara. Abzeichnung in: *Monumenta Halleriana,* Bl. 115. Großgründlach, Haller-Archiv.

der Kreuzigungsscheibe aus der Hauskapelle lässt sich nicht verifizieren, zumal die Bekleidung der Stifterinnen nicht eindeutig als weltlich oder als Ordenstracht bestimmt werden kann; datiert um 1330/40); Jopek 2008, S. 97 und 100f. (vermerkt den Ankauf der Geburt Christi durch das Museum South Kensington in London bzw. der Kreuzigungsscheibe durch das Germanische Nationalmuseum im Februar 1872); Eva Fitz, in: CVMA Deutschland XXII, 2010, S. 389–395 (nimmt die Kirchenväterscheiben auf Schloss Branitz nicht mehr für das Haus zum Goldenen Schild in Anspruch und plädiert für eine gleichzeitige Entstehung aller Glasgemälde der Kapelle um 1505).

Gegenwärtiger Bestand: Von ehemals elf Glasgemälden der Hauskapelle, die bis auf die kleinen Rundwappen Haller und Grundherr in den Fenstern der rechten Seite oberhalb von Verkündigung und Anbetung der Könige in Foliogröße im Codex *Monumenta Halleriana*, fol. 108–116, im Freiherrlich von Haller'schen Familienarchiv in Großgründlach abgebildet sind, konnten bislang nur drei in Sammlungen des In- und Auslands nachgewiesen werden[1]:

1. Die Geburt Christi aus einer Folge von drei Scheiben mit heilsgeschichtlichen Themen befindet sich heute im Victoria and Albert Museum in London (Fig. 453).

2. Zwei kleine Grisaillescheiben mit der Darstellung der Hll. Katharina und Barbara gelangten nach Wien ins Österreichische Museum für angewandte Kunst (Abb. 331f.).

Die Scheibe der Kreuzigung Christi aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, die sich seit 1872 im Germanischen Nationalmuseum befindet, ist in den Aufzeichnungen Wilders nicht erwähnt und auch auf der Innenansicht der Kapelle nicht zu sehen (vgl. Fig. 449). Ihre angebliche Herkunft aus der Kapelle des Hauses zum Goldenen Schild ist folglich nicht zweifelsfrei nachzuweisen; auch steht einer ursprünglichen Bestimmung für diesen privaten Standort die Darstellung mutmaßlich klerikaler Stifterinnen am Fuß der Scheibe entgegen. Aus diesem Grund wird die Scheibe an ihrem heutigen Standort, d.h. in Band X,4 des CVMA Deutschland (Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum; in Vorbereitung) behandelt.

1 Die vier Rundscheiben mit den lateinischen Kirchenvätern Ambrosius, Augustinus, Hieronymus und Gregor, die sich heute im Fürst-Pückler-Museum auf Schloss Branitz (Cottbus) befinden, sind nicht identisch mit der entsprechenden Folge aus dem Haus zum Goldenen Schild. Dies geht zweifelsfrei aus dem Umstand hervor, dass die Inschriften der Cottbusser Scheiben die Evangelistensymbole bezeichnen, während die Scheiben aus dem Haus zum Goldenen Schild, wie die Nachzeichnungen in den *Monumenta Halleriana* und ein Blatt im Kupferstichkabinett des GNM (SP 10780, Kapsel 1066) gleichermaßen belegen, auf den Inschriftbändern die Namen der Kirchenväter tragen (vgl. Fig. 455).

2 Abbildungen der Fassade mit der Hufschmiede Umgang (Radierung von J. A. Boener, um 1700, reproduziert in: Schulz 1908–1933, I,2, S. 500, Abb. 609).

3 Murr ²1801, S. 230f.; Lochner 1873, S. 132; Schulz 1905, S. 57, und ders. 1908–1933, I,2, S. 504.

4 Fitz 1995, S. 46, Anm. 25, gibt mit Hinweis auf eine Auskunft von Helmut Frhr. von Haller, zusammengestellt aus Unterlagen des Haller-Archivs, 1503 als Jahr des Besitzerwechsels an. Schulz 1908–1933, I,2,

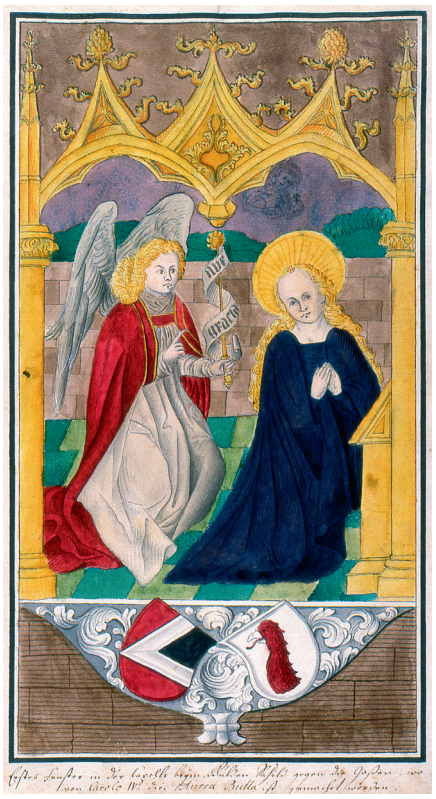






Fig. 452–454. Abzeichnung von Verkündigung und Anbetung der Könige in: *Monumenta Halleriana*, Bl. 108, 114 (Großgründlach, Haller-Archiv) und Geburt Christi ohne tragende Konsole in London, Victoria and Albert Museum. Nürberg, um 1505/10.

Geschichte des Baues und seiner Verglasung: Das ehemals in der Schildgasse 23 in der Sebalder Altstadt gelegene Anwesen trug seinen Namen nach einem großen, über dem Hauptportal angebrachten vergoldeten Schild[2]. Dieses erinnerte an die Ausfertigung der ersten 23 Kapitel der Goldenen Bulle, die der lokalen Überlieferung zufolge im Jahr 1356 durch Kaiser Karl IV. in diesem Haus, im Versammlungszimmer der Kurfürsten, vorgenommen worden sein soll[3]. Zu jener Zeit allem Anschein nach im Besitz der Familie Grundherr, gelangte das Haus 1405 durch Verkauf von Philipp Groß an die Haller, die es bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts besaßen. Entscheidend für die Ausstattung der Hauskapelle mit Glasmalereien ist die Zeit nach 1501, in der das Anwesen durch Erbteilung an den Stadtpfänder Konrad IV. Haller (1464–1545), den Verfasser des Haller'schen Geschlechterbuches, gefallen war, der größere Summen in die Wiederherstellung der Behausung investierte[4]. Nach mehreren Besitzerwechseln, die nicht bis ins Letzte nachverfolgt werden können, kam das Haus schließlich im 17. Jahrhundert wieder zurück an die Grundherr, die es erst 1853 an Ulrich Ernst Sebald veräußerten[5]. Das Inventar war bereits am 2. Februar 1854 versteigert, der Kapellenraum 1889 durch restauratorische Eingriffe stark verändert worden, bevor das Haus im Zweiten Weltkrieg gänzlich zugrunde ging. Die Glasmalereien waren zuvor durch den Nürnberger Kunst- und Antiquitätenhändler Abraham Pickert erworben worden (vgl. Reg. Nr. 172)[6], der sie nach und nach weiterverkaufte. Nachweisbar ist auch der Ankauf der Kreuzigungsscheibe, die Pickert 1856 direkt aus Grundherr'schem Besitz erworben hatte und im Februar 1872 an das Germanische Nationalmuseum weiterveräußerte[7]. Bereits 1871 hatte der Direktor des South Kensington Museums (des heutigen Victoria and Albert Museum) in London, Henry Cole, einen Kuraufenthalt im mainfränkischen Bad Kissingen dazu benutzt, einen Shopping-Abstecher nach Nürnberg zu unternehmen, wo er im Zuge eines Großeinkaufs bei Pickert die Scheibe der Geburt Christi erwarb[8]. Die beiden Grisaillescheiben der Hll. Katharina und Barbara

S. 490, 505, nennt dagegen zutreffender 1501: In diesem Jahr war Alexius II. Haller verstorben, und bereits am 27. Juli 1501 wird sein Sohn Konrad IV. zu dessen Nachfolger als Gassenhauptmann am oberen Teil der Drahtschmiedgasse (wo das Anwesen lag) ernannt. Diese Lesart wird auch durch den Hinweis bestätigt, dass Konrad IV. mit seinem Vater bereits 1497 eine Vereinbarung getroffen habe, derzufolge jener 700 Gulden in das baufällige Haus investierte, in dem zuvor sein Vater lange gewohnt hatte (freundl. Auskunft von Bertold Frhr. von Haller). Nach eigener Aussage Konrads IV. überstiegen die Summen, die er in dem Haus *verbawt hat*, den stattlichen Betrag von 3000 Gulden (Archiv der Frhr. Haller v. Hallerstein, Schloss Großgründlach, CCH-I, fol. 70^{v}).

5 Schulz 1908–1933, I,2, S. 505–508.

6 StadtAN, E 13/III A 658 (Acta der Adelig Carl-Gottfried von Grundherr'schen Verlassenschaft Commission), fol. 129r/v.

7 Vgl. Schulz 1905, S. 61, bzw. Schulz 1908–1933, I,2, S. 513; ferner Jopek 2008, S. 100f.

8 Das geht auch aus der Inv. Nr. 603–1872 hervor; vgl. Rackham 1936, S. 79; zuletzt Williamson 2003, S. 149, Nr. 76.



Fig. 455. Abzeichnung von Rundscheiben mit den vier Kirchenvätern. Aquarell von Georg Christoph Wilder, 1856 (Nürnberg, GNM, SP 10780, Kapsel 1066).





Fig. 456, 457. Hll. Hieronymus und Ambrosius.
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett
(Inv. Nr. C 2189, 2190). Hans von Kulmbach, um 1507/11.

gingen laut Eintrag im Inventar des Österreichischen Museums für angewandte Kunst (seinerzeit noch das Österreichische Museum für Kunst und Industrie) 1867 für 325 Gulden nach Wien.

Ikonographisches Programm, Komposition, Datierung: Den Zustand des Kapellenraums vor der Veräußerung des Inventars zeigt das erwähnte, mit großer Sorgfalt ausgeführte Aquarell von Georg Christoph Wilder aus dem Jahr 1854 (Fig. 449)[9]. Zusammen mit den Illustrationen der Glasgemälde in den *Monumenta Halleriana* erhalten wir eine sehr präzise Vorstellung von den Bildgegenständen der verschiedenen Stücke, die sämtlich durch den Hausbesitzer, Konrad IV. Haller, wohl in relativ kurzer Folge im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in Auftrag gegeben wurden: Die mutmaßlich älteste, stilistisch kaum später als 1505 anzusetzende Scheibengruppe umfasst die Szenen der Verkündigung an Maria, der Geburt Christi (heute London, Victoria and Albert Museum) und der Anbetung der Könige, die als früheste Beispiele so genannter »schwebender Bildfenster« gelten dürfen (Fig. 452–454)[10]. Der Eindruck des »Schwebenden« wurde suggeriert, indem jede einzelne der in sich geschlossenen, epitaphartigen Kompositionen von Konsolen getragen wurde und in eine Blankverglasung mit Butzen eingefügt war[11]. An den Konsolen befanden sich zudem die Wappenallianzen Haller/Dondorffer, Haller/Schürstab und Haller/Ortolph, die als Ahnenprobe und Gedächtnis nicht nur den Auftraggeber, Konrad IV., sondern auch dessen Eltern und Großeltern, Alexius II. Haller und seine zweite Gemahlin Martha Schürstab, bzw. Konrad II. Haller und dessen dritte Gemahlin Christina Dondorffer repräsentierten[12]. Letzterer hatte das Haus zum Goldenen Schild am 21. Mai 1405 von Philipp Groß erworben[13].

Als zweite zusammengehörige Scheibengruppe waren im unteren Register des linken Fensters die beiden kleinen Grisaillescheiben mit den Hll. Katharina und Barbara (heute Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst) eingesetzt, die als kostengünstige Massenware von der Hirsvogel-Werkstatt in Serie produziert wurden

9 Vgl. Mende 1986, S. 35f., mit Hinweis auf den Erwerb von Wilders handschriftlicher Beschreibung der Kapelle, vormals im Besitz des Baurats Heinrich Wallraff, durch die Stadtgeschichtlichen Museen Nürnberg (Gr. A. 3389). Von acht vorbereitenden Bleistiftskizzen befinden sich sieben ebenfalls im Besitz der Graphischen Sammlung der Stadtmuseen Nürnberg, eine im GNM, Kupferstichkabinett, SP. 10780, Kapsel 1066 (vgl. Fitz 1995, Abb. 10).

10 Auf diese Besonderheit hat schon Frenzel 1961, S. 35f., mit Recht hingewiesen, wenngleich seine Einschätzung vom Anteil Hans von Kulmbachs an dieser Idee angesichts des retrospektiven Stilbildes der Scheiben nicht überzeugt.

11 Die Scheibe der Geburt Christi im Victoria & Albert Museum, die auf Wilders Aquarell von 1854 im linken Fenster oben zu sehen ist, hatte freilich schon damals die Konsole eingebüßt.

12 Vgl. Biedermann 1748, Tab. 100f.; zu Konrad IV. vgl. auch Fleischmann 2008, II, S. 517f., mit weiteren Nachweisen.

13 Schulz 1908–1933, I,2, S. 505.

14 Hierzu Scholz 1991, S. 207–218, 229–232.

(vgl. Fig. 450f., Abb. 331f.)[14]. In Anbetracht der zeichentechnischen Ausführung im charakteristischen Kreuzlagenstil der Kabinettscheiben dürften diese kaum später als 1508 entstanden sein[15].
Für die dritte Folge von vier Rundscheiben mit den vier lateinischen Kirchenvätern, den Hll. Ambrosius, Augustinus, Hieronymus und Gregor d. Gr. (vgl. Fig. 449, 455), haben sich im Dresdner Kupferstichkabinett zwei Scheibenrisse von der Hand Hans von Kulmbachs erhalten, die zuletzt um 1511 datiert wurden, möglicherweise aber schon um oder bald nach 1507 entstanden sind (Fig. 456f.)[16]. Da auch diese Entwürfe auf Mehrfachausführung angelegt waren und nachweislich wiederholt realisiert wurden, wie die im Fürst-Pückler-Museum Schloss Branitz erhaltene, u. E. späte Fassung belegt, ist eine Datierung der Folge lediglich anhand der Entwürfe ohne Autopsie der Originale nicht möglich.

Vorbemerkung zum Katalog: Die Untersuchung der Scheiben in den Museen in Wien und London erfolgte bereits in den späten 1980er Jahren im Zuge der Dissertation des Autors zur Werkstattpraxis in der Nürnberger Glasmalerei. Den Abbildungen liegen Aufnahmen des Victoria and Albert Museums, London, und des Österreichischen Museums für angewandte Kunst in Wien zugrunde.

ABGEWANDERTE GLASMALEREIEN

LONDON, VICTORIA AND ALBERT MUSEUM Fig. 453, Abb. 330

1. GEBURT CHRISTI Fig. 453, Abb. 330
H. 39,5 cm, B. 27 cm.
Inv. Nr. 603–1872; 1871 vom Direktor des South Kensington Museums, London, Henry Cole, um den Preis von 15 £ bei Abraham Pickert, Nürnberg, erworben[17].
Bibliographie: Schulz 1908–1933, I,2, S. 514 (nennt als Auftraggeber der Rechteckscheiben mit Verkündigung, Geburt und Anbetung anhand der Wappenallianzen an den Konsolen Konrad IV. Haller); Rackham 1936, S. 79 (datiert um 1500 und sieht den Einfluss von Holzschnitten); Frenzel 1960, S. 207f. (pauschale Erwähnung mit Datierung 1507); Frenzel 1961, S. 35f., Anm. 10 (wertet den Marienzyklus im Haus zum Goldenen Schild als ersten Ansatz einer neuen Fensterlösung, des »schwebenden Bildfensters«, verwirklicht von Hans von Kulmbach; gibt den Hinweis auf das Victoria and Albert Museum als aktuellen Standort); Knappe 1961, S. 66 (datiert um 1503–05); Suzanne Beeh-Lustenberger, in: Kat. Ausst. Darmstadt 1979, S. 55, Nr. 14 (datiert um 1507); Scholz 1991, S. 193–198 (behandelt die Scheibe als Werk des Glasmalers, der im Bamberger Fenster für die Ausführung des Bischofs Henneberg verantwortlich war und dessen Handschrift im Übrigen besonders an kleinformatigen Scheiben wiederzuerkennen ist; datiert um 1500 und sieht hinter der altertümlichen Vorlage noch den Einfluss Schongauers); Fitz 1995, S. 53 (bestätigt die konventionelle Bildkomposition, die wenig Anhaltspunkte für eine Datierung bietet); Williamson 2003, S. 149, Nr. 76 (datiert ca. 1500–10); Jopek 2008, S. 97 (vermerkt den Ankauf der Geburt Christi »vom sogenannten Meister des Hennebergkopfes«, um 1500/1510, durch das South Kensington Museum in London); Eva Fitz, in: CVMA Deutschland XXII, 2010, I, S. 393 (plädiert für eine Entstehung um 1505).
Erhaltung: Abgesehen vom Verlust der tragenden Konsole mit der Wappenallianz Haller/Schürstab, die auf der kolorierten Abzeichnung des 18. Jh. in den *Monumenta Halleriana* noch überliefert ist, und den abschließenden Kreuzblumen der Architekturbekrönung, die sich ehemals in die umgebende Butzenverglasung erstreckte, ist die Scheibe in der Glassubstanz ungemindert. Geringfügige Einbußen in der Erhaltung der Bemalung (verstärkt durch eine jüngere Reinigungsmaßnahme), punktuelle Ausbrüche der Konturen und vereinzelte Sprünge vermögen das gute Gesamtbild nur unwesentlich zu trüben.
Ikonographie, Komposition: Die Geburtsszene im Typus der Anbetung des nackten Kindes im Strahlenkranz beschränkt sich auf den engen Kreis der Hauptfiguren, Maria und Joseph, die in anbetender Haltung vor dem Neugeborenen knien, sowie Ochs und Esel am linken Bildrand. Joseph hält die linke Hand schützend vor die Kerzenflamme, der Löffel auf der Herdstelle neben ihm verweist auf seine Rolle als Nährvater Jesu. Die kleine Nebenszene im Hintergrund zeigt, wie ein Engel den Hirten auf dem Felde die frohe Botschaft verkündet. Gerahmt wird die Szene durch einen dreifachen Kielbogen auf seitlichen Rundsäulen.
Die ehemals unter der Rechteckscheibe befindliche, heute verlorene Konsole trug die Wappen Haller/Schürstab und bezog sich auf die Eltern Konrads IV. Haller, Alexius II. († 1501) und dessen zweite Gemahlin Martha Schürstab (ω 1461).
Farbigkeit: Maria trägt ein blaues Kleid, Joseph ein grauviolettes Untergewand und einen roten Mantel, das nackte Jesuskind auf weißem Glas, blassbraun gerahmt; Nimben und das Haar der Jungfrau silbergelb, ebenso die Herdstelle. Grüner Rasenboden und grüne Hügel unter blassblauem Himmel (das Grün mit Silbergelb erzeugt); die Stallmauern grauviolett und braun, der Ochse hellrot. Architekturrahmung gelb.

15 Ebenda, S. 191–202.
16 Winkler 1942, S. 90, Nr. 103–105, datiert in die reife Zeit 1510–15; Butts 1985, S. 115: »they can be more accurately dated ca. 1511«. Vgl. ferner ausführlich Barbara Butts, in: Kat. Ausst. Los Angeles/Saint Louis 2000, S. 146–148 (mit vollständiger älterer Literatur); Butts 2006, S. 169f., A41–43: »c. 1511«; zuletzt Eva Fitz, in: CVMA Deutschland XXII, 2010, S. 390–393, mit einer Datierung in Hans von Kulmbachs erstes Nürnberger Jahr 1507.

Technik, Stil, Datierung: Die ausgeprägt graphische Schwarzlottechnik mit locker gesetzten Konturenstrichen und vorherrschenden Kreuzlagen in den Schattenzonen der Gewänder und der skizzenhaften Gesichtszeichnung schließt sich eng an eine größere Gruppe von Kabinettscheiben an, die mutmaßlich jenem Mitarbeiter der Hirsvogel-Werkstatt zugeschrieben werden, der auch die Scheibe des Bischofs Philipp von Henneberg im Bamberger Fenster von 1502 ausgeführt hat[18]. Da sich diese Richtung bzw. handschriftliche Besonderheit seit Ende der 1490er-Jahre bis etwa 1510 nahezu unverändert im Œuvre verfolgen lässt, ist eine genauere Datierung der Scheibe ohne weitere Anhaltspunkte kaum möglich. Für eine vergleichsweise frühe Entstehung spricht allenfalls die altertümliche Komposition der Geburtsszene, die sich offenkundig noch sehr eng an Schongauers Stich L. 5 orientiert. Geht man indessen von einer zeitgleichen Entstehung der Neuverglasung der Kapelle aus, dann kommen die Jahre um 1505/10 eher in Betracht.
Nürnberg, um 1505/10 (Hirsvogel-Werkstatt).
Foto: VAM 2006AK2807

WIEN, ÖSTERREICHISCHES MUSEUM FÜR ANGEWANDTE KUNST Abb. 331f.

1. HL. BARBARA Abb. 332

H. 22 cm, B. 16,7 cm.
Inv. Nr. GL 176/5301; zusammen mit GL 177 im Jahr 1867 um 325 Gulden – mutmaßlich vom damaligen Kurator Jakob von Falke[19] bei Pickert – erworben.
Bibliographie: Schmitz 1913, I, S. 158f. (nennt für die Monolithscheibe der Hl. Margaretha im Berliner KGM irrtümlich die Herkunft aus dem Haus zum Goldenen Schild); Frenzel 1960, S. 207f. (pauschale Erwähnung mit Datierung 1507); Frenzel 1961, S. 35, 45 (gibt den Hinweis auf die Herkunft aus dem Haus zum Goldenen Schild; datiert um 1510 und nennt als Vorlage eine Glasmaler-Umzeichnung in der Universität Erlangen); Knappe 1961, S. 66 (datiert um 1503); Suzanne Beeh-Lustenberger, in: Kat. Ausst. Darmstadt 1979, S. 55, Nr. 16 (datiert um 1507); Scholz 1991, S. 210–218 (behandelt die Barbarascheibe als Fallstudie für Serienproduktionen der Hirsvogel-Werkstatt und datiert um 1505); Fitz 1995, S. 54 (gibt den Entwurf Baldung und datiert spätestens 1505); Eva Fitz, in: CVMA Deutschland XXII, 2010, I, S. 393 (plädiert für eine Entstehung um 1505).
Erhaltung: Im Monolith offenbar unversehrt; der Rahmen zeigt einige ergänzte Partien und Sprungbleie.
Ikonographie, Komposition: Die Heilige steht nach links gewendet vor einer halbhohen Mauer und weitem Landschaftsausblick, in den Händen den Kelch und vor sich den Turm als ihre persönlichen Attribute. Der figürliche Entwurf, der offenbar zum ersten Mal um 1500 in größerem Maßstab auf einer Scheibe der Hll. Katharina und Barbara in St. Martha in Nürnberg (Fenster s VI, 1b), darüber hinaus im ersten Jahrzehnt jedoch in wenigstens zwei weiteren Wiederholungen musivischer Machart in der Pfarrkirche zu Ingelfingen (Württ.) und im Architekturmuseum in Breslau zur Ausführung gelangte, diente schließlich in verkleinerter Umzeichnung auch als Modell für eine in Serie produzierte preiswerte Fassung, die durch den Austausch der Attribute zugleich für andere weibliche Heilige modifiziert werden konnte: so etwa eine Hl. Margareta, die sich bis 1945 im Besitz des Berliner Kunstgewerbemuseums befand (Kriegsverlust)[20]. Ein Straßburger Scheibenriss für Georg von Landsberg und Margareta von Wildsberg aus dem Umkreis Hans Baldungs, um 1510, im Museum der bildenden Künste in Leipzig geht ebenfalls auf dieses Vorbild zurück[21].
Farbigkeit: Grisaillemalerei, punktuell mit Silbergelbakzenten, Ornamentrahmung blau (nicht gelb wie im Aquarell).
Technik, Stil, Datierung: Für die charakteristische zeichnerische Ausführung gilt das gleiche, was bereits bei der Geburtscheibe in London festgestellt wurde. Ähnlichkeiten in der Auffassung der Gewandfigur, die hier insbesondere für die Hl. Katharina festzustellen sind, verbinden die vorliegenden Entwürfe mit Baldungs früher Zeichnung der Heiligen im Basler Kupferstichkabinett (K. 11)[22].
Nürnberg, um 1505/10 (Hirsvogel-Werkstatt, vielleicht nach einem Vorbild von Hans Baldung).
Foto: Österr. Museum für angewandte Kunst, Wien

2. HL. KATHARINA Abb. 331

H. 22 cm, B. 16,7 cm.
Inv. Nr. GL 177/5302; zusammen mit GL 176 im Jahr 1867 um 325 Gulden erworben.
Bibliographie: Frenzel 1960, S. 207f. (pauschale Erwähnung mit Datierung 1507); Frenzel 1961, S. 35, 45 (gibt den Hinweis

17 Jopek 2008, S. 97; im Pickert'schen Besucherbuch ist Coles Besuch am 15. Sept. 1871 vermerkt (StadtBN, Nor K 446,2, fol. 72: »Henry Cole, South Kensington Museum, Mr. Cole & daughter«).
18 Vgl. Scholz 1991, S. 191–202, mit verschiedenen Beispielen dieser Machart, darunter so prominente Stücke wie die Reste des Benediktzyklus aus dem Refektorium von St. Egidien (1500), die Tucher'schen Dreipassscheiben mit reitendem Tod (1502), die Haller'schen Glasgemälde in der Pfarrkirche zu Dormitz (1503), die Scheiben aus Sixtus Tuchers Hauskapelle in der Grasersgasse (um 1504), bis hin zu den Vierpassscheiben mit Kirchenvätern und Heiligen der Zeit um 1507/10 (heute Nürnberg, GNM, MM 801, 802; Boston, Museum of Fine Arts, 1972,985; London, VAM, C.353–1937).
19 Falke war seit 1864 Kustos und stellvertretender Direktor am K. K. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie (heute Museum für angewandte Kunst). In seiner früheren Anstellung als Konservator am Germanischen Nationalmuseum ist er in den Pickert'schen Besucherbüchern verzeichnet (StadtBN, Nor K 446,2, S. 102: Juli 1856).
20 Hierzu ausführlich mit Abbildungen aller bekannten Varianten Scholz 1991, S. 210–218; vgl. auch Schmitz 1913, II, Nr. 275, mit Hinweis, dass »dieselbe Figur … mit einer zweiten Heiligen auf einer mit Allianzwappen versehenen Rechteckscheibe der Wartburg (Wohnung des Oberburghauptmanns von Cranach)« erscheint; vgl. Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens, 3,2: Amtsgerichtsbezirk Eisenach: Die Wartburg, Jena 1917, Tafel S. 196.
21 So schon von Stadler 1936, Anm. 225, vermerkt; vgl. Scholz 1991, Anm. 416, mit älterer Literatur.
22 Koch 1941, S. 74, Nr. 11, datiert 1504; vgl. Oettinger/Knappe 1963, Abb. 76.
23 Scholz 1991, S. 74; vgl. Betke 1914, S. 129: »um 1500«; Knappe 1961, S. 56f. und 66: »um 1503«.
24 Schmitz 1923, S. 8, Nr. 21 (Kunstsammlung Heilbronner, Berlin).
25 London, British Museum; B. VI.172.11 / Pass. II.113.11 (T.I.B., VIII, 1980, Schongauer App. 11); Maße: 216 x 168 mm. Der Stich trägt ein falsches Schongauer-Monogramm, stammt jedoch von einem anonymen Stecher des frühen 16. Jh. Bereits Lehrs, V, 1925, S. 375 (11) hat hier den Einfluss Baldungs erkennen wollen; vgl. Scholz 1991, Abb. 334.

auf die Herkunft aus dem Haus zum Goldenen Schild; datiert um 1510); Knappe 1961, S. 66 (datiert um 1503); Suzanne Beeh-Lustenberger, in: Kat. Ausst. Darmstadt 1979, S. 55, Nr. 15 (datiert um 1507); Scholz 1991, S. 230–232 (behandelt die Hl. Katharina als eine von fünf bekannten Ausführungen nach demselben Entwurf und datiert die Wiener Scheibe um 1505); Fitz 1995, S. 54 (gibt den Entwurf Baldung und datiert spätestens 1505); Eva Fitz, in: CVMA Deutschland XXII, 2010, I, S. 393 (plädiert für eine Entstehung um 1505).
Erhaltung: Wie Nr. 1.
Ikonographie, Komposition: Die Hl. Katharina von Alexandrien steht nach rechts gewendet wie ihr Pendant vor einer halbhohen Mauer und weitem Landschaftsausblick. In den Händen hält sie ihre individuellen Attribute, die auf ihr Martyrium verweisen: das zerbrochene Rad und das Schwert. Der Prototyp für die Figur dürfte wiederum in der um 1500 entstandenen Scheibe der Hll. Katharina und Barbara in St. Martha zu finden sein, wenngleich dort zwei größere Flickstücke im Gewand der Heiligen die Ähnlichkeiten nur schwer erkennen lassen. Eine im Gegensinn ausgeführte farbige Umsetzung desselben Entwurfs in der Pfarrkirche zu Dormitz, ebenfalls im Auftrag der Haller, dürfte wie die dortige Chorverglasung bereits um 1503 entstanden sein[23]. Des Weiteren besaß das Berliner Kunstgewerbemuseum eine ebenfalls gegensinnige Grisaillescheibe (das Gegenstück zur Hl. Margareta und wie diese im Krieg zerstört)[24]. Zu guter Letzt dürfte sich nach dem Zeugnis von Schmitz eine weitere Ausführung auf der Wartburg befunden haben (vgl. Anm. 20).
Farbigkeit, Technik: Grisaillemalerei, punktuell mit Silbergelbakzenten, Ornamentrahmung rot.
Stil, Datierung: Ähnlichkeiten in der Auffassung der Gewandfigur, die hier insbesondere für die Hl. Katharina festzustellen sind, verbinden den vorliegenden Entwurf mit Hans Baldungs früher Zeichnung der Heiligen im Basler Kupferstichkabinett (K. 11). Einen wichtigen Fingerzeig auf die Vorlage gibt ferner ein Kupferstich im British Museum in London, der wörtlich mit der Grisaillescheibe übereinstimmt, und vermutlich auf der Grundlage des Entwurfs zur Wiener Scheibe, kaum nach dieser selbst entstanden ist; darauf deutet auch die seitenverkehrte Darstellung[25].
Nürnberg, um 1505/10 (Hirsvogel-Werkstatt, vielleicht nach einem Vorbild Hans Baldungs).
Foto: Österr. Museum für angewandte Kunst, Wien

EHEM. FREIHERRLICH VON SCHEURL'SCHES HAUS

Bibliographie: Schulz 1908–1933, I.2, S. 173 (beschreibt eine kleine Rundscheibe mit dem Brustbild Friedrich Behaims in einem Fenster des Kaiserstübchens im Scheurl'schen Haus, Burgstraße 10).

Die von Schulz noch an Ort und Stelle im Scheurl'schen Haus beschriebene Rundscheibe mit dem Bildnis Friedrich Behaims VII. (»Pheham«) und dem Datum 1530 kann schwerlich mit jener Scheibe identifiziert werden, die Schmitz im Katalog der Glasgemälde der Königlichen Kunstgewerbemuseums Berlin als Nr. 292 verzeichnet hat (Fig. 458)[1]. Zwar stimmt der angegebene Durchmesser von 10 cm mit dem bei Schulz genannten überein, doch als Provenienz nennt Schmitz die Sammlung Karl Ferdinand Friedrich von Nagler, die bereits im 19. Jahrhundert für Berlin angekauft worden war. Eine zweite Bildnisscheibe desselben Friedrich Behaim in Berlin (Nr. 293) maß mit Umrahmung 22 cm und war aus der Sammlung Hans Albrecht von Derschau ebenfalls schon im 19. Jahrhundert nach Berlin gelangt[2]. Eine dritte Scheibe desselben Sujets befindet sich als alter Sammlungsbestand der Herzöge von Sachsen-Coburg und Gotha heute in den Kunstsammlungen der Veste Coburg und kann folglich ebenfalls nicht mit der von Schulz beschriebenen identifiziert werden.



Fig. 458. Bildnis Friedrich VII. Behaim. Ehem. Berlin KGM (Kriegsverlust).

Friedrich VII. Behaim (1491–1533, ∞ Klara Imhoff), Sohn des Ratsbaumeisters Michael Behaim VII., kam 1517 als Genannter in den Kleineren Rat, wurde 1518 bereits zum jüngeren Bürgermeister gewählt, 1520 zum Rugherrn und 1522 zum Kriegsherrn ernannt. Im Jahr 1531 zum älteren Bürgermeister gewählt, fiel Friedrich Behaim im November 1533 der in Nürnberg wütenden Pest zum Opfer. Eine Bildnismedaille von 1526 zeigt das gleiche Profil und dürfte auch auf der Grundlage derselben Vorlage wie die etwas späteren Rundscheiben ausgeführt worden sein[3]. Eine Beziehung zu den Scheurl war nicht nachzuweisen.

1 Schmitz 1913, I, S. 164, Abb. 278, II, Nr. 292.
2 Ebenda, II, Nr. 293.
3 Vgl. Fleischmann 2008, II, S. 325f., mit Abb. der Medaille, darin das Bekenntnis zur lutherischen Lehre (*Got die Er, auch seiner Ler*).

TUCHERSCHLOSS

Bibliographie: Rettberg 1854, S. 166 (erwähnt die inneren Räume des Tucher'schen Anwesens in der Hirschelgasse, »unter denen namentlich der Familiensaal mit Täfelwerk, Glasmalereien und Teppichen von 1545 zu bemerken sind«); Oidtmann 1905, S. 145 (erwähnt »laut gütiger Mitteilung des Frhrn. von Tucher« die Scheiben mit den Taten des Herkules in den Oberlichtern von vier Fenstern des 1544 vollendeten Familiensaals im Tucherschloss); Oidtmann 1907, S. 36f. (Erwähnung wie 1905; »ob der Züricher Jakob Sprüngli irgendwelchen Anteil an denselben [Scheiben] hat, ist zweifelhaft«); Grote 1961, S. 27, Abb. 75–78 (behandelt die Folge als Teil der ursprünglichen Ausstattung des Festsaals; Zuschreibung an die Werkstatt Veit Hirsvogels d.J., um 1545; Entwürfe von unbekannter Hand nach Vorbildern oberitalienischer Graphik um 1500); Kurzinventar ^{2}1977/82, S. 221 (verzeichnet eine Folge von acht Scheiben mit Darstellungen aus der antiken Mythologie in den Fenstern des Festsaals; Zuschreibung wie Grote); Fink 1994, S. 106–110 (gibt mit Hinweis auf die Metamorphosen des Ovid zum Teil ausführliche Beschreibungen der Szenen).

Gegenwärtiger Bestand: In den Oberlichtern des Festsaals im zweiten Stock befinden sich als mutmaßlicher Bestandteil der ursprünglichen Ausstattung neun große, annähernd quadratische Grisaillescheiben mit vier Szenen des Herkulesmythos und fünf Götterbildern aus der Mitte des 16. Jahrhunderts[1].
In den Fensterflügeln sind außerdem acht Wappenscheiben unterschiedlicher Zeit und Provenienz, drei davon aus der Zeit vor 1550, eingesetzt[2].
In einem Fenster des Eingangsbereichs sitzt heute die Verkündigung an Maria aus Sixtus Tuchers Hauskapelle in der Grasersgasse (sie wird an ihrem ursprünglichen Standort in Band X,3 des CVMA Deutschland, Nürnberg: Lorenzer Stadtseite, behandelt und ist daher auch in der vorliegenden Bibliographie nicht berücksichtigt).

Geschichte des Baues und seiner Verglasung: Das Tucher'sche Gartenschloss auf dem umfangreichen Grundbesitz an der Hirschelgasse und am Treibberg wurde in den Jahren 1533–1544 unter Lorenz II. Tucher (1490–1554) in Anlehnung an französische Renaissanceschlösser errichtet[3]. Durch seine Ausbildung in der Tucher'schen Faktorei in Lyon hatte der Bauherr und spätere Leiter der Tucher'schen Handelsgesellschaft frühzeitig Beziehungen nach Frankreich geknüpft, was die Orientierung, die sich auch an den Zierformen ablesen lässt, erklären mag. Die Verbindung gotischer Bauelemente mit modernem Renaissance-Dekor deutet indes auf einen heimischen Architekten, den man versuchsweise mit Paulus Behaim identifizieren wollte[4]. Sicher an der Raumausstattung und möglicherweise auch an der Gesamtplanung beteiligt war Peter Flötner, der die Holzvertäfelung des Rittersaals im zweiten Stock signierte[5]. Für die Sitzbänke im großen Saal war 1543 eine Serie von Rücklagen mutmaßlich aus dem niederländischen Enghien (Provinz Hennegau) bezogen worden[6], und für die Anfertigung eines prunkvoll emaillierten Tafelgeschirrs hatten sich

1 Zweifel an der ursprünglichen Bestimmung des Zyklus für diesen Standort könnten angesichts der schmalen Anstückungen an den Seiten und am unteren Rand aller neun Scheiben aufkommen. Da die Fensterrahmen jedoch im Zuge des Wiederaufbaus neu angefertigt werden mussten, besitzt dieses Indiz keine zwingende Aussagekraft.

2 Außerdem vier Rundscheiben und eine Rechteckscheibe aus späterer Zeit: 1. Rundscheibe mit Wappenallianz Diether/Tucher/Fürleger und Umschrift: *Peter Engelhart Diether . Magdalena Tucherin . Clara Fürlegerin Ao. 1621* (Inv. Nr. 068; Dm. 24 cm). – 2. Rundscheibe mit Wappenallianz Tucher/Paumgärtner/Scheurl mit Fragmenten zweier Umschriften: *Jobst Tucher Ao. 1630* bzw. *SICVT DOMINO PLACVIT ITA FACTUM EST* (Inv. Nr. 049; Dm. 19,4 cm). – 3. Rundscheibe mit dem Bildnis eines Mannes mit Kelch und Tucherschild, Inschrift: *MARTIN TVCHER*; 2. H. 16. Jh. (Inv. Nr. 047; Dm. 19 cm). – 4. ein entsprechendes Pendant mit Inschrift: *ADAM TVCHER* (Inv. Nr. 048; Dm. 19,4 cm). – 5. Recheckscheibe mit Frauengestalt vor Landschaft mit Allianzwappen Tucher/Scheurl, Kopie des 19. Jh. nach dem Exlibris im Tucherbuch, verfasst von Dr. Christoph Scheurl, Inschrift wie dort: *HIC SCHEURLI SIMVL TVCHERINA SIGNA REFULGENT (QVAE DOCTOR GEMINI SCHEURLI PARENTES HABENT)*; Inv. Nr. 303; H. 38,4, B. 25,6 cm.

3 Grote 1961, S. 24–28; Schwemmer 1961, S. 61f., bzw. Schwemmer 1962, S. 38f., und Kurzinventar ^{2}1977/82, S. 221.

4 Kurzinventar ^{2}1977/82, S. 221.

5 Hierzu Schwemmer 1961, S. 62, Pechstein 1984, S. 96, und Dienst 2002, S. 563–565, wobei Letztere die »mysteriöse, heute jedenfalls verschollene Signatur« in Zweifel zieht.

6 Grote 1961, S. 26f.

7 Vgl. zuletzt Helge Weingärtner, Das Tucherservice, in: MVGN 97, 2010, S. 63–92. Das Service war allerdings im Auftrag von Linhard Tucher angefertigt worden, dem neben Lorenz II. zweiten Geschäftsführer der Tucher'schen Handelsgesellschaft.

8 Oidtmann 1905, S. 145.

9 Laut Eintrag in den Inventarblättern MM 777–785 des GNM (freundl. Hinweis von Dr. Daniel Hess).



Fig. 459. Nürnberg, Tucherschloss, Rittersaal im 2. Stock (Aufnahme vor 1945).

die Tucher um 1560 nach Limoges an Pierre Reymond gewandt, einen der Spezialisten für anspruchsvolles Gedeck, das im manieristischen Stil der Schule von Fontainebleau über und über mit Grotesken sowie religiösen, allegorischen und mythologischen Szenen ausgeschmückt war[7]. So wäre es nicht abwegig, wenn auch die Glasgemälde des Rittersaals mit ihrem eigentümlichen mythologischen Stoff von außerhalb Nürnbergs erworben worden wären. Leider konnte bislang kein Hinweis darauf ausfindig gemacht werden. Obwohl schon Rettberg Mitte des 19. Jahrhunderts Glasmalereien als besondere Zierde des Familiensaals hervorgehoben hat, scheint der Zyklus erstmals explizit bei Oidtmann 1905 erwähnt[8]. Während des Krieges im Nürnberger Kunstbunker sichergestellt, gelangten die Scheiben nach 1949 als Leihgabe von Heinrich Freiherr von Tucher an das Germanische Nationalmuseum, wo sie bis zur Rückführung in das 1967–1969 wiedererrichtete Tucherschloss verblieben[9]. Zuvor wurden sie einer eingreifenden Restaurierung durch die Werkstatt Gottfried Frenzel unterzogen.

Erhaltung: Die Felder zeigen unterschiedlich umfangreiche Spuren älterer und jüngerer Restaurierungsmaßnahmen (vgl. den Scheibenkatalog). Als besondere Beeinträchtigung des Gesamteindrucks erweisen sich die inzwischen stark vergilbten, mehr oder weniger zahlreichen Doublierungen, die im Rahmen der letzten Restaurierung Ende der 1960er Jahre vor der Rückführung der Scheiben ins Tucherschloss erfolgten. Deckende Kaltretuschen (mit Asphaltlack bzw. schwarz eingefärbtem Kunstharz?), die einerseits zur Minderung von Lichtblitzen entlang der geklebten und mit Kunstharz ausgefüllten Sprünge, andererseits aber auch an abgeriebenen Partien der Originalbemalung in den Figuren zum Einsatz kamen, sind insgesamt sehr derb ausgeführt und gehen nicht selten über die Bleistege hinweg. Das Bleinetz ist durchgehend erneuert.

Ikonographisches Programm: Ein schlüssiges Gesamtprogramm lassen die erhaltenen neun Rechteckscheiben nicht erkennen, eher den Wunsch des Hausherrn, seine humanistische Bildung durch eine Auswahl klassisch-mythologischer Themen unter Beweis zu stellen. Die Auswahl erscheint beliebig, fast wie aus dem Katalog zusammengestellt, doch die Beschränkung scheint zuallererst der begrenzten Anzahl von Fensterplätzen (neun Oberlichter) im großen Festsaal des zweiten Obergeschosses geschuldet zu sein: Thematisch bilden die vier Szenen der Herkuleslegende einen



Fig. 460–462. Herkules ringt mit Antäus. Holzschnitt von Andrea Valvassori, Venedig, um 1506 / Nürnberg, Tucherschloss, Nr. 6, um 1545 / Kupferstich nach Mantegna von Giovanni Antonio da Brescia, Ende 15. Jh.

zusammenhängenden Komplex, wobei nur eine der zwölf Aufgaben des *Dodekathlon*, die Herkules auf Geheiß des Königs Eurystheus verrichtet hatte, und zwar die letzte der Bezwingung des Höllenhundes Cerberus, zur Darstellung kam. Tatsächlich konzentrieren sich die geschilderten Ereignisse auf das Ende des Heros, auf den Ringkampf mit Antäus, auf die Tötung des Kentauren Nessus und auf dessen nachgelassene Rache durch das blutgetränkte Nessushemd, das die Selbstverbrennung und die Aufnahme des Helden in den Götterhimmel zur Folge hatte[10]. Auffällige Übereinstimmungen in Gesamtkomposition und Einzelmotiven verbinden die Herkulesszenen mit drei bekannteren Fassungen der Taten des Helden aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts: 1. mit Dürers Zeichnungen von 1511[11], 2. mit den Relieftondi von Thomas Hering im italienischen Saal der Stadtresidenz in Landshut von 1542/43 (hier sind die Bezüge am deutlichsten)[12], und 3. (weniger zwingend) mit der Stichfolge Heinrich Aldegrevers von 1549/50[13]. Als gemeinsame Motivvorlage hat man eine um 1500 entstandene anonyme venezianische Holzschnittfolge der Taten des Herkules geltend gemacht, die nur in einem späteren, um 1575 von Denys Fontenoy in Paris besorgten Nachdruck in der Bibliothèque nationale de France auf uns gekommen ist, geringfügig modifiziert aber auch durch den Venezianer Giovanni Andrea Valvassori (um 1506) überliefert wurde (Fig. 32, 460)[14]. Dass diese Exempel (oder eine darauf fußende Redaktion) auch dem Entwerfer der Scheiben vorgelegen haben müssen, steht außer Zweifel. Insbesondere die seltsam unmotivierten Staffagefiguren, die Zeugen des Ringkampfs mit Antäus bzw. die seitlich abgehenden Krieger am Rande der Bezwingung des Cerberus, finden sich hier fast wörtlich vorgebildet. Entsprechendes gilt für die eigentümliche Form der Keule des Helden und die ausgeprägt italienischen Architekturkulissen im Hintergrund (Fig. 32f. und 460f.).

Die übrigen fünf Scheiben gelten der Darstellung der olympischen Gottheiten Jupiter, Mars, Venus, Apollo und Ceres, die mit Ausnahme der Letztgenannten wiederum in sehr ähnlichen Kompositionen auch unter den sieben Planetengöttern der Kaminreliefs von Thomas Hering im italienischen Saal der Landshuter Stadtresidenz zu finden sind (Fig. 475)[15]. Deren Darstellung hat Aby Warburg auf den im 14. Jahrhundert unter dem falschen Namen Albricus Philosophus veröffentlichten mythographischen Traktat *De deorum imaginibus libellus* des frühen 14. Jahrhunderts zurückgeführt, der in zahlreichen, teils illustrierten Handschriften französischer, niederländischer und italienischer Provenienz sowie – seit Ende des 15. Jahrhunderts – auch in Druckfassungen Verbreitung fand[16]. Aus diesem Kontext

10 Zur Herkules-Ikonographie allgemein: Brommer 1979 und 1984.
11 Vgl. Winkler, II, 1937, Nr. 490–501, hier W. 496, 498 und 500.
12 Vgl. Franz Niehoff (Hg.), Um Leinberger. Schüler und Zeitgenossen, Kat. Ausst. Landshut 2007, S. 320–325, Nr. 79 h, i, j, k.
13 Vgl. Plassmann 1994, S. 78–96.
14 Lenz 1924, S. 85–103; Bulst 1975, S. 132–138. Die Folge von Denys Fontenoy ist online abrufbar unter: http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=IFN-55001893&I=6&M=chemindefer. Die entscheidenden Taten der Holzschnittfolge von Valvassori bei Lenz 1924, Abb. 3 und 5; vgl. zuletzt auch Kat. Ausst. Landshut 2009, S. 306–308, Nr. 10.13.
15 In Landshut sind es freilich alle sieben bekannten Planeten, die das Wappen des Herzogs Ludwig X. von Bayern umgeben: Saturn, Jupiter, Mars, Sol, Venus, Merkur, Luna. Vgl. Bulst 1975, S. 128–131, und Kat. Ausst. Landshut 2009, S. 299f.
16 Aby Warburg, Kirchliche und höfische Kunst in Landshut (1909), in: Warburg 1932, II, S. 457, Abb. 105, und S. 626ff.; Fritz Saxl, Rinascimento dell'Antichità. Studien zu den Arbeiten von A. Warburg,

fällt allerdings der Triumph der Ceres etwas heraus, zählt die Göttin des Ackerbaus doch nicht zu den Planetengöttern, sondern verkörpert vielmehr die Fruchtbarkeit der Erde: Mit dem Füllhorn gewährt sie Winzer und Bauer reiche Frucht (Fig. 463).

Im Fall der Tucher'schen Glasgemälde indes deutet viel darauf hin, dass die Darstellungen einer Handschrift des *Ovidius moralizatus*, dem 15. Buch des *Reductorium morale* des französischen Franziskaners Petrus Berchorius, entlehnt wurden, einer um 1340 entstandenen lateinischen Prosaschrift, die auch dem *Libellus* als Grundlage diente, in den mythographischen Kapiteln aber ihrerseits auf der Beschreibung antiker Götterbilder im 3. Buch von Petrarcas Epos *Africa* bzw. dem älteren *Liber ymaginum deorum* des 1217 in London verstorbenen Polyhistors Alexander Neckam fußt[17]. Bei Berchorius – wie im *Libellus* – hat neben den eigentümlichen Götterbildern auch der Mythos des Herkules seinen Platz, im *Ovide moralisé* scheint die Beschränkung auf wenige Ereignisse (den Kampf mit Achelous, die Nessusgeschichte und den Tod des Herkules) der Themenwahl der Glasfenster sogar entgegenzukommen. Bereits der 1484 von Colard Mansion in Brügge herausgegebene erste illustrierte Druck der Ovid-Moralisation zeigt in den betreffenden Holzschnitten eine zum Teil bemerkenswerte Nähe zu den Tucher-Scheiben[18], doch als eigentliches Vorbild für den Entwerfer wird man eher eine spätere Redaktion vermuten. Diese dürfte in französischen Buchillustrationen zu finden sein, wie etwa der in der Komposition eng verwandte Raub der Deianira in der Druckermarke der Pariser Verleger Gilles und Germain Hardouin in den *Heures à l'usage de Rome* nahelegt[19].

Technik, Stil, Datierung: Dass dem Entwerfer der Scheiben jene anonyme venezianische Holzschnittfolge der Taten des Herkules der Zeit um 1500 oder darauf fußende Bildquellen, z.B. eine illustrierte



Fig. 463. Ceres im Drachengespann nach den Metamorphosen des Ovid. Nürnberg, Tucherschloss, Nr. 2. Um 1545.



Fig. 464. Ceres im Drachengespann auf dem Weg zur Küste Skythiens, um den Mord an ihrem Gesandten Triptolemus durch König Lyncus zu rächen. Ovid, Metamorphosen, Buch V, 642–661. Holzschnitt von Virgil Solis, 1565.

in: Repertorium für Kunstwissenschaft 43, NF 8, 1921/22, S. 220–272, hier S. 238–257. – Zum Text des *Libellus* vgl. Liebeschütz 1926, S. 41–43, 58–64 und 117–128. – Eine Reihe illustrierter Handschriften wird behandelt bei Seznec 1953, S. 170–179, 190–199.

17 Reductorium morale, Liber XV, cap. 1: De formis figurisque deorum (Ovidius moralizatus); zwei Fassungen des Textes liegen in Editionen des Instituut voor Laat Latijn der Rijksuniversiteit Utrecht von 1960 und 1966 vor (Hg. J. Engels). – Auf die Abhängigkeit des *Libellus* vom Text des *Ovidius moralizatus* des Petrus Berchorius und dessen Beziehung zu Petrarca hat zuerst Liebeschütz 1926, S. 15ff., 41ff. und bes. S. 58–64 hingewiesen; ebenso auf die Entsprechungen im älteren *Mythographus III.* des Alexander Neckam und den von diesem ausgewerteten antiken Quellen; ebenso auch Alma Frey-Sallmann, Aus dem Nachleben antiker Göttergestalten. Die antiken Gottheiten in der Bildbeschreibung des Mittelalters und der italienischen Frührenaissance, Leipzig 1931, besonders S. 33–35, und Seznec 1953, S. 170–179.

18 De houtsneden van Mansion's Ovide Moralisé, Bruges 1484, hrsg. von Het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap, mit einer Einleitung von M. D. Henkel, Amsterdam 1922. Als mögliche Vorlage für den Reißer der Holzschnitte wurden zwei Handschriften in Kopenhagen (Kongelike Bibliotek, Thott 399) und Paris (Bibliothèque nationale de France, fond franc. 137) angeführt, doch das Abhängigkeitsverhältnis könnte auch umgekehrter Art gewesen sein. Interessant ist der Hinweis von Hind 1935, II, S. 591f., der vielmehr Beziehungen zu Lyoner Arbeiten erkennt.

19 Vgl. Hind 1935, II, Fig. 436.



Fig. 465. Venus und Cupido begleitet von den drei Grazien. Nürnberg, Tucherschloss, Nr. 1. Um 1545.



Fig. 466. Venus. *Ovidius moralizatus.* Colard Mansion, Brügge, 1484.

Handschrift vorgelegen haben müssen, steht außer Zweifel. Möglicherweise war ihm als weitere Anregung auch Hans Sebald Behams Stichfolge der Taten des Herkules von 1542–1548 bekannt, die mit dem stets geblähten Segel des Löwenfells ebenfalls markante Parallelen aufzuweisen hat[20]. Man hat die Scheiben zunächst noch vage in die Nähe des Zürcher Glasmalers Jakob Sprüngli gebracht, später ebenfalls ohne Angabe von Gründen der Hirsvogel-Werkstatt zugeschrieben, doch zutreffend auf Entwürfe nach oberitalienischen Stichvorlagen der Zeit um 1500 zurückgeführt[21]. Eine Ausführung der Scheiben in der Hirsvogel-Werkstatt ist allein durch die maltechnischen Besonderheiten so gut wie auszuschließen. Nirgends in deren bekanntem Spätwerk sind vergleichbare Mittel zur Modellierung der Körper mit Halbton sowie die hier verwendeten Radier- und Wischtechniken zu beobachten. Fraglich ist ohnedies, ob die Scheiben überhaupt in Nürnberg entstanden sein müssen und nicht vielmehr, wie andere Ausstattungsstücke des Tucherschlosses auch, über die weit verzeigten Handelsniederlassungen der Tucher erworben wurden. Da wir über Nürnberger Glasmaler außerhalb der Hirsvogel-Werkstatt aber so gut wie keine konkreten Kenntnisse besitzen, kann die Möglichkeit einer Fertigung am Ort nicht gänzlich ausgeschlossen werden. Die Fülle motivischer Reflexe, die sich gerade in Nürnberger Werken – angefangen bei Dürers Apokalypse bis hin zu den Stichen des Virgil Solis und seiner Nachfolge – aufzeigen lassen, mögen dies unterstreichen. Dass dem Entwerfer bei seiner Bildfindung neben den erwähnten venezianischen Vorlagen der Zeit um 1500 aber noch weitere italienische Druckgraphik zu Gebote gestanden haben muss, das belegt besonders die eigentümlich manierierte Faltengebung, etwa des Nessushemdes, die sich vorzüglich mit der Gewandbehandlung in der Reproduktionsgraphik nach Mantegna vergleichen lässt[22].
Unbekannter Herkunft, Mitte 16. Jahrhundert.

Vorbemerkung zum Katalog: Die Scheiben wurden im Dezember 2012 in situ untersucht und neu aufgenommen, wobei eine Inaugenscheinnahme der Rückseiten zur sicheren Zuordnung einiger problematischer Partien leider nicht möglich war. Obwohl die Abfolge der Darstellungen nicht zwingend ist und gegenüber dem Vorkriegszustand verändert wurde, orientiert sich der Scheibenkatalog an der heutigen Einbausituation und schreitet vom Eingang linker Hand im Uhrzeigersinn fort.

20 Pauli/Röttinger 1974, Nr. 98–109a; vgl. hierzu zuletzt Nagler 2010, S. 85–109, bzw. Kat. Ausst. Nürnberg 2011, S. 229–231 (Thomas Schauerte).
21 Vgl. Grote 1961, S. 27. – Die Zuschreibung an Augustin Hirsvogel und die Datierung vor 1536, dem Jahr seiner Übersiedlung nach Laibach, auf den betreffenden Inventarblättern des Germanischen Nationalmuseums entbehrt jedoch jeglicher Grundlage.
22 Vgl. T.I.B. 25, 1980, S. 25–59.
23 Vgl. den handschriftlichen Katalog, StadtAN, Petz-A, E 31; in der Auflistung und Beschreibung aller zum Verkauf stehenden Glasgemälde

1. VENUS Fig. 465, 467, Abb. 337
H. 58 cm, B. 58,5 cm.
Inv. Nr. 191.
Möglicherweise identisch mit dem als Nr. 30 aufgeführten Glasgemälde *Venus steht vor 3 jugendlichen Frauen*, das 1833 bei der Versteigerung der »vorzüglichen Glasgemälde und Limousins im Besitz der von Tucher'schen Familie in Nürnberg« für *8 fl 6 Kr.* angeboten und von Abraham Pickert um *10 fl 48 Kr.* erworben wurde[23].
Erhaltung: Ergänzungen unterschiedlicher Zeit, teils dem 19. Jh., teils der Nachkriegszeit zuzuordnen (letztere durchgehend

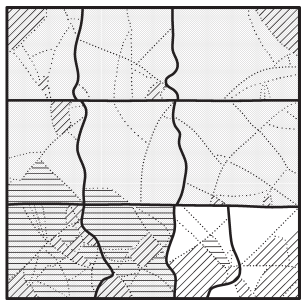


Fig. 467. ES Nr. 1. M 1:15

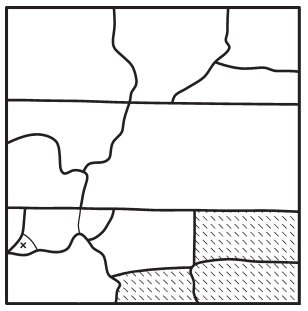


Fig. 468. ES Nr. 2. M 1:15

mit einem x bezeichnet), betreffen vor allem das untere Drittel der Scheibe. Hinzu kommen kleinere Fehlstellen an den oberen Ecken sowie in Brust- und Rückenbereich bei Venus und einer der drei Grazien links. Am unteren Rand ein schmaler angestückter Streifen. Im Unterschied zu allen anderen Scheiben der Folge ist Nr. 1 vollständig rückseitig doubliert und dementsprechend durch flächige Vergilbung des Kunstharzklebers nachhaltig getrübt.
Ikonographie, Komposition: Der Text des Berchorius aus dem *Ovide moralisé* wurde im Fall des Venusbildes recht frei umgesetzt[24]: Die schaumgeborene Göttin der Liebe als schönes nacktes Mädchen im Zentrum der Komposition ist bereits den Wellen des Meeres entstiegen und präsentiert – abweichend vom Text – keine Muschel, sondern eine von einem Blumenkranz umwundene beschriebene Tafel. Sie erscheint im Kreis der drei Grazien, von denen – nun ganz textgetreu – die beiden rechts von vorn zu sehen sind, die dritte hingegen abgewandt nach links entschwindet. Über der Gruppe schwebt mit verbundenen Augen Amor mit Pfeil und Bogen und außerdem ein Taubenpaar. Im Hintergrund zeigt ein Schloss mit Wassergraben, Brücke und Schwan zumindest die Nähe zum ursprünglichen Schauplatz an.
In den Hauptzügen der Komposition überaus verwandt ist die Holzschnittillustration in der 1484 in Brügge von Colard Mansion herausgegebenen französischen Fassung des *Ovide moralisé* (Fig. 466), die aller Wahrscheinlichkeit nach auch das Vorbild für die betreffende Miniatur einer illuminierten französischen Handschrift der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen abgegeben hat[25].
Stil, Datierung: Mitte 16. Jh. (um 1545?).

CVMA A 12/3702.

2. CERES Fig. 463, 468, Abb. 340
H. 59 cm, B. 58,5 cm.
Inv. Nr. 192.
Erhaltung: Unter den neun Scheiben der Folge das am besten erhaltene Stück und insbesondere nicht durch vergilbte Doublierungen entstellt. Lediglich ein kleines Flickstück im Rock des Bauern kann als eindeutige Reparatur verzeichnet werden; problematisch, doch nicht sicher als Ergänzung zu verifizieren sind die in etwas trockener Manier ausgeführten Partien der Weinlese und des mittigen Rasenstücks am unteren Rand.
Ikonographie, Komposition: Allein das Bild der Ceres fußt nicht auf Kapitel 1 (*De formis figurisque Deorum*) des Berchorius, der der Göttin der Fruchtbarkeit, besonders des Ackerbaus, überhaupt keinen eigenen Eintrag gewidmet hat. Im *Libellus* begegnet Ceres dagegen immerhin als Letzte der Gemeinschaft der Götter in Kapitel 23, doch die Ekphrasis dort hat wenig gemein mit der Bilderfindung im Tucher'schen Glasgemälde[26]. Die Göttin thront hier nicht als Matrone mit Korb, Spaten, Sichel und Dreschflegel in den Händen auf dem Rücken eines Ochsen, dem charakteristischen Arbeitstier des Bauern, sondern fährt als jugendlich nackte Gestalt mit Ähren bekränzt und gegürtet, das Füllhorn des Überflusses in der Hand, triumphal auf einem von Drachen gezogenen Streitwagen durch die Luft über das Land. Während im *Libellus* die Landarbeit mit Sähen, Graben, Beschneiden und Dreschen im gesamten mühsamen landwirtschaftlichen Jahreslauf berücksichtigt ist, zeigt das Glasgemälde nur die reiche Ernte: Rechts schreitet ein Landmann mit zwei Garben von Ähren davon, während links der Weinbauer seine Bütte füllt. Anstelle des Sonnengottes Apollo, dessen wärmende Strahlen im *Libellus* das Wachstum auf Erden begünstigen, treten schließlich die personifizierten Winde in den oberen Ecken.
Die Textvorlage für das durch die Lüfte fahrende Drachengespann der Ceres findet sich indessen in Ovids Metamorphosen, wo die Göttin den Triptolemus aussendet, Samen über Europa und Asien zu verteilen, die Menschen den Ackerbau zu lehren und die Erde fruchtbar zu machen. Als an Skythiens Küste, wo er anlangt, König Lyncus das Geschenk der Ceres für sich selbst beanspruchen und Triptolemus während des Schlafs ermorden will, wird jener von der Göttin in einen Luchs verwandelt[27].
Eine vergleichbare Komposition des durch die Lüfte fahrenden Drachengespanns findet sich in einer kleinen Holzschnittillustration zu Ovids Metamorphosen von Virgil Solis von 1565 (Fig. 464)[28].
Stil, Datierung: Mitte 16. Jh. (um 1545?).

CVMA A 12/371

in Schorn's Kunst-Blatt 1833, Nr. 19, vom 5. März 1833, S. 74f., ist das Stück dagegen nicht aufgeführt.

24 Berchorius, Lib. XV, cap. 1, 5: »Venus quintum locum tenet inter planetas, quapropter figuram eius volo describere hic loco quinto. Pingebatur igitur venus puella pulcherrima nuda et in marinatans et in mari natans et in manu sua dextera concham marinam continens atque ges[ta]ns, que rosis erat ornata, a columbis circumvolantibus comitata, Vulcano deo ignis rustico turpissimo in coniugium assignata. Ante quam tres astabant nude iuvencule que tres Gracie vocabantur, quarum duarum facies ad ipsas converse erant, una vero in contrarium vertebatur. Cui etiam Cupido filius suus alatus et cecus assistebat, qui sagitta et arcu Apollinem sagittabat, propter quod diis turbatis ad matris gremium puer timidus fugiebat« (zitiert nach der Edition von Engels 1966, S. 22; vgl. Anm. 17).

25 Kobenhagen, Kongelige Bibliotek, Thott 399, fol. 9r.; Abb. s. http://warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=15780.

26 Vgl. Liebeschütz 1926, S. 128 und Taf. XXXII.

27 Ovid, Metamorphosen, V, 642–661; Hyginus, Fabeln, 259.

28 T.I.B. 19, 1987, S. 488, B 7.67 (320).

3. MARS Fig. 469, Abb. 339
H. 59,3 cm, B. 58 cm.
Inv. Nr. 193.
Inschrift: An der Trophäe des vorderen Reiters auf befestigter Tafel in Kapitalis: *DIV(US) MAR(S).*
Erhaltung: Ältere Ergänzungen betreffen den mittleren Teil des Gespanns unten, der zur Entfernung störender Notbleie im Zuge der letzten Restaurierungsmaßnahmen zudem rückseitig doubliert wurde; eine weitere Doublierung im oberen Mittelstück. Am linken und unteren Rand schmale angestückte Randgläser. Wiederum lässt die trockene Zeichenweise Zweifel an der Originalität zweier weiterer Partien in der Mitte und am rechten unteren Rand aufkommen.

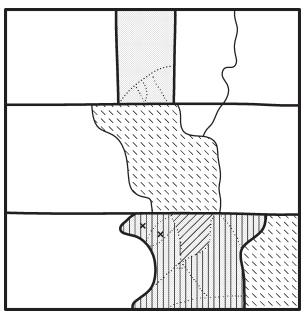


Fig. 469. ES Nr. 3. M 1:15

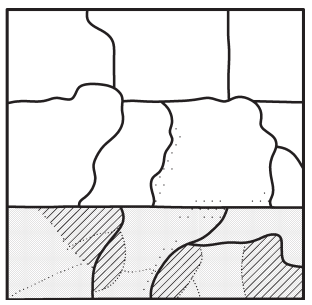


Fig. 470. ES Nr. 4. M 1:15



Fig. 471. Herkules tötet den Kentauren Nessus. Nürnberg, Tucherschloss, Rittersaal. Um 1545

Ikonographie, Komposition: Die Darstellung des Kriegsgottes folgt recht exakt der Beschreibung bei Berchorius[29]: Mars erscheint geharnischt in einem von zwei Rössern gezogenen Streitwagen, auf dem Kopf den Helm und in der erhobenen Rechten die Peitsche in Form eines Dreschflegels. Die jugendlichen, mit Lorbeerkränzen geschmückten Reiter der beiden Zugpferde, die dem Personal des druckgraphisch weit verbreiteten Triumphzugs Cäsars von Mantegna ähneln, tragen Trophäen, Helme, Waffen und einen Harnisch[30]. Neben dem Streitwagen springt ein Wolf, der dem Kriegsgott seit alters als Attribut beigeordnet war.
Eine ähnliche Komposition liegt bereits dem Erstdruck von Colard Mansion (Brügge 1484) sowie mehreren Buchmalereien zugrunde[31].
Stil, Datierung: Mitte 16. Jh. (um 1545?).

CVMA A 12/372

4. HERKULES TÖTET DEN KENTAUREN NESSUS
Fig. 470f., Abb. 341f., , 345
H. 58,5 cm, B. 58,5 cm.
Inv. Nr. 194.
Erhaltung: Eine der locker gezeichneten und mit Eisenrot gehöhten Ergänzungen findet sich im linken angewinkelten Bein des Herkules; zwei weniger ambitionierte jüngere Reparaturen im Bodenbereich unterhalb des Kentauren. Am rechten und unteren Rand sind schmale Randstreifen angestückt (Maßnahme der Nachkriegszeit?). Das gesamte untere Drittel der Scheibe ist doubliert. Wiederum finden sich partiell deckende kalte Überzüge entlang der Bleie und als Retuschen entlang der geklebten und mit Araldit gefüllten Sprünge.
Ikonographie, Komposition: Der Kentaur Nessus, Sohn des Ixion und der Nephele, versah am Fluss Euenus Fährmannsdienste. Als Herkules und seine zweite Gemahlin Deianira den durch Unwetter angeschwollenen Strom überqueren wollten, erbot sich Nessus, die junge Frau auf seinem Rücken hinüberzutragen. Als er sich aber dieser bemächtigen wollte, wurde er von Herkules' giftigem Pfeil niedergestreckt. Der getroffene Kentaur sann noch im Sterben auf Rache und gab Deianira den heimtückischen Rat, sein Blut aufzufangen und zu gegebenem Zeitpunkt als Zaubermittel für die andauernde Liebe ihres Gatten zu verwenden (vgl. 5. Herkules im Nessushemd)[32]. Die eng zusammengerückten Figuren des mit der jungen Frau entfliehenden, bereits tödlich getroffenen Nessus auf der rechten und des Verfolgers mit dem gespannten Bogen auf der linken Seite erstrecken sich über den gesamten Vordergrund. Die Flusslandschaft mit seitlichen Hügeln und Baumgruppen öffnet sich hinten mit dem Blick auf eine eindrucksvolle italienische Stadtkulisse.
Obwohl es im Glasgemälde nicht gelungen ist, durch räumliche Abgrenzung die Dynamik der Entführung dem Landshuter Tondo Thomas Herings entsprechend in Szene zu setzen, stehen sich beide Werke doch näher als alle anderen. Insbesondere für die Gestalt der Herkules bietet das Relief von 1542/43

29 Berchorius, Lib. XV, cap. 1, 3: »Mars tercius deorum pingitur pro eo quod stella Martis in planetarum ordine tercia cotinetur. Erat ergo figura Martis ymago furibundi hominis in curru sedentis, galeam habentis in capite et flagellum in manu portantis. Ante eum vero lupus pingebatur quia s. illud animal sibi ab antiquis gentilibus specialiter cosecrabatur. Iste enim Mavors i. mares vorans, et deus bellorum dicebatur a gentibus, in cuius honore secundum Solinum Neutrorum sacrificabant mucronibus« (zitiert nach der Edition von Engels 1966, S. 15; vgl. Anm. 17).
30 Sie dürften indessen kaum mit den im *Libellus* erwähnten Söhnen des Kriegsgottes Romulus und Remus gleichzusetzen sein.
31 Henkel 1922, S. 40, Abb. 13; Seznec 1953, Fig. 74–77.
32 Apollodor, Bibliothek, II, 151f.; Ovid, Metamorphosen, IX, 102–130.
33 http://warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=14559.
34 Hind 1935, II, Fig. 436.

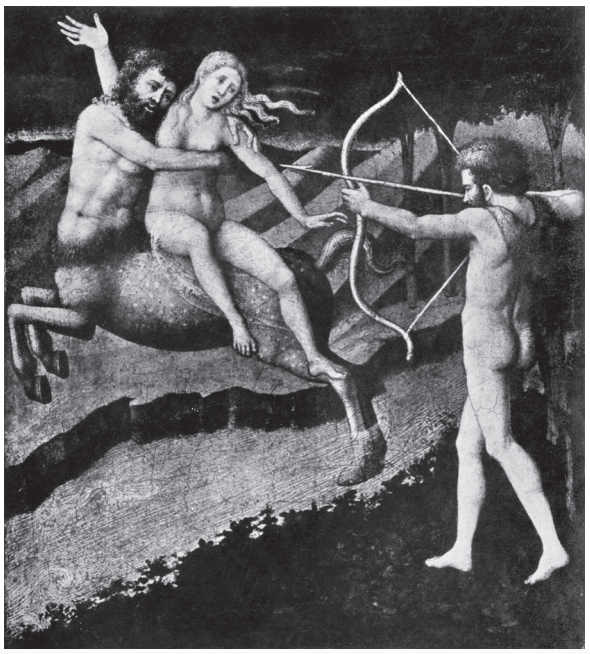


Fig. 472. Herkules tötet den Kentauren Nessus. Standort unbekannt. Umkreis Antonio Pisanello, 1. Hälfte 15. Jh.

die unmittelbarste Parallele. Für die Gruppe des entfliehenden Kentauren mit der nackten Gestalt der Deianira auf dem Rücken bietet indes schon ein italienisches Bildbeispiel des 15. Jahrhunderts aus dem Umkreis Pisanellos engste Übereinstimmungen (Fig. 472)[33]. Eine verwandte Figurengruppe bietet auch die ganzseitige Druckermarke der Pariser Verleger Gilles & Germain Hardouin, die den *Heures à l'usage de Rome* mit Almanach von 1507–20 vorangestellt ist[34].
Stil, Datierung: Mitte 16. Jh. (um 1545?).

CVMA A 12/373

5. HERKULES IM NESSUSHEMD Fig. 473, Abb. 346

H. 59,3 cm, B. 58 cm.
Inv. Nr. 195.
Erhaltung: In den Ecken rechts und links recht fahrig gezeichnete bzw. radierte, dabei missverstandene Ergänzungen (der vorletzten Restaurierung?). Sonst weitgehend intakt.
Ikonographie, Komposition: Dem tückischen Vermächtnis des sterbenden Nessus folgend hatte Deianira aus Eifersucht gegenüber Iole, der Tochter des Eurytos, den Herkules in seinem letzten Kampf besiegt und die Tochter zur Beute gemacht hatte, ein Untergewand des Helden mit dem vergifteten Blut des Kentauren gefärbt und durch den Diener Lichas zu Herkules senden lassen, damit dieser es bei den Opferfeiern für die Götter tragen sollte. Sobald Herkules aber das Gewand angelegt hatte, fraß es sich in die Haut und brannte wie Feuer, so dass der Held vor Schmerz und Wahn den Diener, der ihm das Hemd überbracht hatte, am Fuß ergriff und ins euböische Meer schleuderte, wo dieser zu einem Fels erstarrte. Herkules selbst aber beschloss sein Leben auf dem Berg Öta, wo er auf einen Scheiterhaufen stieg, den der vorbeikommende Argonaut Poias, nach anderen Quellen dessen Sohn Philoktet, entzündete und zum Dank dafür die siegreichen Waffen des Helden erhielt. Herkules wurde in den Olymp aufgenommen und mit Hebe, der Göttin der Jugend, vermählt[35].
Im Zentrum der Komposition steht der mit dem Nessushemd bekleidete Herkules, dessen Qualen durch züngelnde Flammen verdeutlicht werden. Im linken Hintergrund vor dem Meeresufer sieht man die kleine Nebenszene mit Herkules und Lichas. Rechts führen Serpentinen hinauf zum Berg Öta, auf dem bereits ein Sarkophag den Ort markiert, an dem der Held aus dem Leben schied[36]. Zwei Soldaten säumen den Weg.
Im Unterschied zur venezianischen Druckvorlage fehlt in der Scheibe jeglicher Hinweis auf den Scheiterhaufen, während im Übrigen alle wesentlichen Motive – das weithin sichtbare Grabgehäuse (bzw. der Altar?) auf dem Gipfel des Öta, die Soldaten am Wegesrand und die kleine Nebenszene der Tötung des Lichas (im Glasgemälde allerdings missverstanden)[37] – modifiziert wieder begegnen.
Stil, Datierung: Mitte 16. Jh. (um 1545?).

CVMA A 12/374

6. HERKULES RINGT MIT ANTÄUS Fig. 461, 474, Abb. 343

Inv. Nr. 196.
H. 59 cm, B. 58 cm.
Erhaltung: Ergänzungen verschiedener Maßnahmen, darunter zwei sehr frühe, betreffen den rechten unteren Bereich (ein Bein des Helden und das Bodenstück daneben) und zwei kleinere Partien in der Gruppe der Zuschauer. Schmale Anstückungen am linken und unteren Rand. Beriebene Partien und Ausbrüche in der Bemalung wurden im Zuge der letzten Restaurierung durch derbe Kaltretuschen abgedeckt, dies besonders gehäuft entlang der Bleiruten und stellenweise über diese hinweg in der zentralen Figurengruppe. Bleinetz modern.
Ikonographie, Komposition: Antäus, ein Sohn Poseidons und der Göttin Gaia (Gäa, Erde), war ein lybischer Riese, der alle Fremden zum Ringkampf nötigte und dabei solange unüberwindlich war, wie er durch die Berührung mit der Erde neue Kräfte schöpfen konnte. Auf dem Weg zu den Hesperiden, wo Herkules eine der zwölf ihm auferlegten Arbeiten vollbringen und die goldenen Äpfel stehlen sollte, durchquerte er Lybien und es kam zum Kampf mit Antäus. Als Herkules bemerkte, woraus die scheinbar unerschöpflichen Kräfte des Riesen erwuchsen, hob er ihn vom Erdboden in die Höhe, brach ihm die Rippen und würgte ihn zu Tode[38].

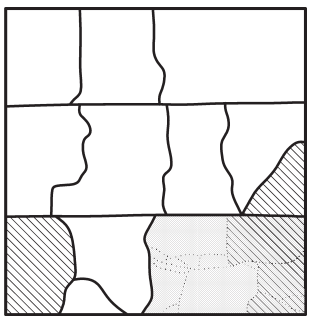


Fig. 473. ES Nr. 5. M 1:15

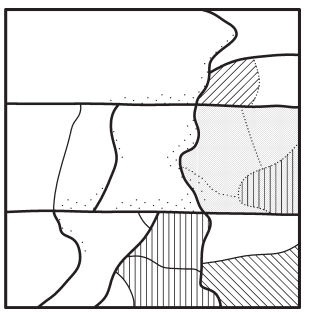


Fig. 474. ES Nr. 6. M 1:15

35 Apollodor, Bibliothek, II, 157–160; Diodor, Bibliothek, IV, 36,38,3; Ovid, Metamorphosen, IX, 131–272. Vgl. Brommer 1984, S. 93–98, mit weiteren Nachweisen.
36 Vielleicht ist hier auch der Opferaltar gemeint (Ovid, Metamorphosen, IX, 164).
37 Hier ist Herkules noch wie üblich allein mit seinem Löwenfell bekleidet, während er im Holzschnitt sinngemäß das Nessushemd trägt.
38 Appolodor, Bibliothek, II, 115.

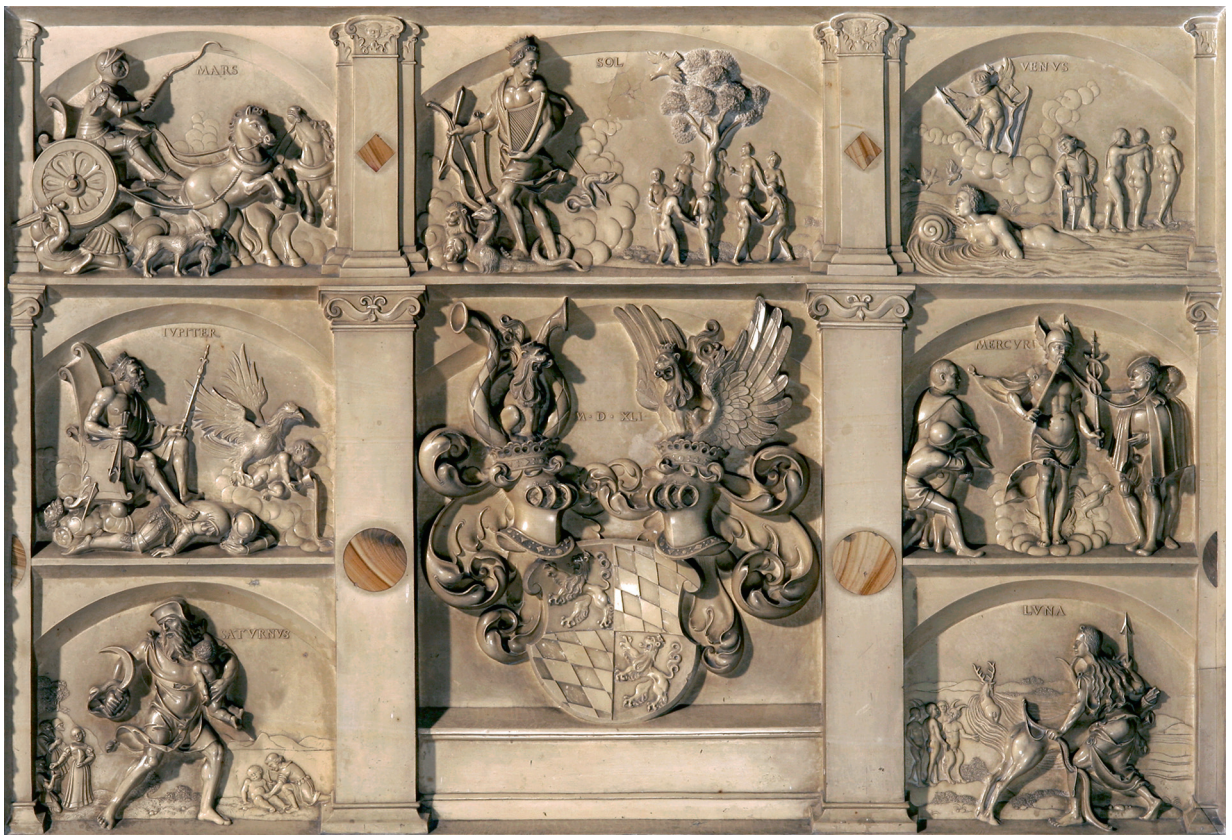


Fig. 475. Planetengötter. Landshut, Residenz, Italienischer Bau. Thomas Hering, um 1545.

Das kämpfende Paar beherrscht die vorderste Bildebene vor einer weiten Landschaft mit Bergen und wehrhaften Schlossbauten im Hintergrund. Links am Ast eines Baumes hat Herkules sein Löwenfell und davor Keule und Schild abgelegt. Eine Gruppe von Zuschauern im rechten Mittelgrund erschließt sich in ihrer Bedeutung nicht unmittelbar, ist jedoch recht getreu dem vorbildlichen venezianischen Holzschnitt entlehnt (Fig. 460).

Als Anregung für die zentrale Figurengruppe diente in letzter Instanz allerdings ein anderer Stich aus dem Umkreis des oberitalienischen Stechers Giovanni Antonio da Brescia, der in großer Verbreitung und mehreren Kopien kursierte, möglicherweise aber erst in einer späteren Variante vorbildlich wurde (Fig. 461)[39]. Dabei unterlief dem Entwerfer der Scheibe allerdings ein Missgeschick, übernahm er doch für die Gestalt des Herakles die Pathosformel des wie ein Segel geblähten Löwenfells, das ein zweites Mal – nun dem anonymen venezianischen Vorbild entnommen – beiläufig über den Ast des linken Baumes abgelegt erscheint. Auch die Keule des Heroen ist gleich in zwei Exemplaren wiedergegeben.

Stil, Datierung: Mitte 16. Jh. (um 1545?).

CVMA A 12/375

7. HERKULES RAUBT DEN CERBERUS

Fig. 33, 476, Abb. 344

Inv. Nr. 197.

H. 59 cm, B. 58,5 cm.

Erhaltung: Die Beine des Herkules samt den angrenzenden Partien des bewachsenen Bodens wurden bereits im Rahmen einer frühen Maßnahme mit lockerer Zeichnung ergänzt. Die betreffenden, mehrfach gesprungenen Gläser wurden in jüngerer Zeit zur Entfernung der Notbleie rückseitig doubliert, ebenso das große originale Glasstück in der oberen rechten Ecke. Partielle Kaltretuschen in der zentralen Figur. Bleinetz modern.

Ikonographie, Komposition: Als letzte und schwerste Aufgabe im Dienste des Eurystheus musste Herkules den furchtbaren Wachhund des Hades, Cerberus, lebendig aus der Unterwelt vor das Angesicht des Königs von Mykene bringen, um ihn danach wieder zurückzuschaffen. Diese Aufgabe war freilich nur mit der Einwilligung des Herrschers der Unterwelt zu bewältigen, die dieser unter der Voraussetzung gab, dass Herkules derweil auf seine Waffen verzichtete. In einem gewaltigen Ringen bezwang Herkules den Höllenhund und führte ihn gefesselt vor Eurystheus[40].

Wieder ist die Handlung in den unmittelbaren Vordergrund gerückt, wo Herkules, ganz entgegen der Absprache mit Pluto (Hades), seine Keule schwingt und den sich sträubenden dreiköpfigen Cerberus an einer Kette mit sich fortzieht. Das Tor zur Unterwelt gleicht einem Felsgebilde, aus dem die Flammen der Hölle emporlodern und das – in Anlehnung an die mittelalterliche Ikonographie des Höllenrachens – teuflische Wesen umlagern. Den Hintergrund beherrscht eine mächtige Stadtbefestigung. Als reine Staffagefiguren, die mit dem Ereignis in keinerlei sichtbarem Zusammenhang stehen, entfernen sich

39 B. 3(99) und B.13-3(325); vgl. T.I.B. 24, 1980, S. 76, bzw. T.I.B. 25, 1980, S. 185, und T.I.B. 25 (Commentary), 1984, S. 338–340.

40 Appolodor, Bibliothek, II, 122f. Vgl. Brommer 1979, S. 43–46, mit weiteren Nachweisen.

41 Vgl. Nagler 2010, S. 85–113.

42 Vgl. Plassmann 1994, S. 86f., Nr. 27 (B 87).

43 Vgl. O'Dell-Franke 1977, S. 211 (ex 20).

zwei mit Schwert und Lanze bewaffnete Krieger im rechten Mittelgrund – ein Motiv, das wiederum aus der venezianischen Holzschnittvorlage übernommen wurde (Fig. 32).
Eine recht verwandte Komposition zeigt – neben den oben erwähnten Fassungen bei Dürer und Hering – die 1545 datierte Szene in der Stichfolge der Taten des Herkules von Hans Sebald Beham, die dem Entwerfer der Scheibe ebenfalls vorgelegen haben könnte[41]. Spätere Reflexe finden sich auch bei Aldegrever 1549/50[42] und im Werkstatt-Umkreis von Virgil Solis[43].
Stil, Datierung: Mitte 16. Jh. (um 1545?).

CVMA A 12/376

8. JUPITER Fig. 477, Abb. 335, 347
Inv. Nr. 198.
H. 59 cm, B. 57,5 cm.
Erhaltung: Abgesehen von einem Zwickel im oberen rechten Glasstück mit der erhobenen Blitzhand des Göttervaters, die einer älteren Reparatur angehört, weitestgehend intakt; am rechten und unteren Rand schmale angestückte Streifen. Zur Entfernung von Sprungbleien wurden zwei Gläser der rechten Seite doubliert (Kleber stark vergilbt). Bemalung entlang der horizontalen Bleiruten durch Einwirkung von Schwitzwasser gemindert.
Ikonographie, Komposition: Die Darstellung Jupiters folgt recht exakt dem Text im *Ovidius moralizatus* des Petrus Berchorius[44]: So thront der gekrönte Göttervater mit dem Szepter in der Rechten und den Blitzpfeilen in der drohend erhobenen Linken über den auf der Erde liegenden erschlagenen Giganten. Die linke Bildhälfte beherrscht der Adler, in dessen Fängen Ju-

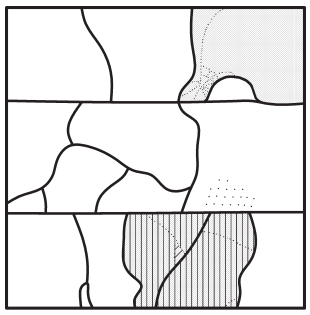


Fig. 476. ES Nr. 7. M 1:15

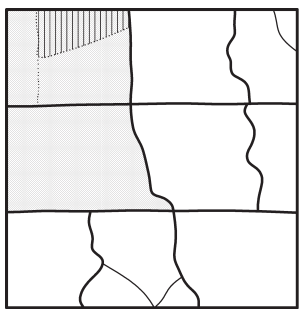


Fig. 477. ES Nr. 8. M 1:15

piters Mundschenk Ganymed als nackter Jüngling erscheint. Bezeichnenderweise fehlt der im *Libellus* beschriebene Kelch, aus dem Ganymed den kostbaren Trank auf die Erde ergießt.
Die gleichen Motive, doch in anderer Anordnung und um die christlichen Motive der Mandorla und des doppelten Regenbogens anstelle des Thrones erweitert[45], zeigt das Jupiterbild in den Tarocchi, das Dürer Mitte der 1490er Jahre nach dem druckgraphischen Vorbild der sog. Mantegna-Tarocke von 1465 gezeichnet hat[46].
Stil, Datierung: Mitte 16. Jh. (um 1545?).

CVMA A 12/377

9. SOL / APOLLO Fig. 478, Abb. 336, 338
Inv. Nr. 199.
H. 59 cm, B. 57 cm.
Erhaltung: Bis auf das unbemalte große weiße Glas Mitte links, das beim Wiedereinbau noch mit Lackfarbe kalt überzogen war, in jüngerer Vergangenheit seinen Überzug aber wieder vollständig eingebüßt hat, intakte originale Glassubstanz. Links und unten schmale angestückte Randstreifen. Bemalung entlang der Bleiruten gemindert.
Ikonographie, Komposition: Auch das Bild des Sonnengottes Apollo, des Vierten in der Rangfolge der olympischen Götter, ist in den wesentlichen Motiven der Textvorlage des Berchorius entlehnt[47]: Im Vordergrund erscheint Apollo als jugendlich streitbarer Gott, auf dem Haupt eine dreizackige Krone (den delphischen Dreifuß), in der erhobenen Hand den Bogen, mit dem er den Python von Delphi erlegt hat, in der anderen, hinter dem Rücken, die Lyra als seine persönlichen Attribute. Unter seinen Füßen schreitet das basiliskengleiche Monstrum mit den drei Köpfen eines Hundes, eines Wolfes und eines Löwen, das spätantike Bildmotiv des »signum triciput« als Personifikation

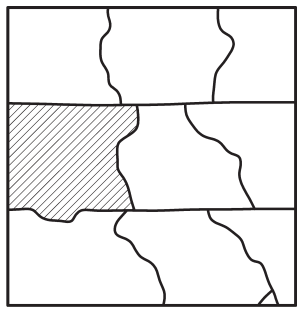


Fig. 478. ES Nr. 9. M 1:15

et que inter pedes suos quendam pulcherrimum puerum scilicet Ganimedem rapiebat« (zitiert nach der Edition von Engels 1966, S. 10f.; vgl. Anm. 17).

45 Der Regenbogen als Sitzgelegenheit findet sich bereits auf der ansonsten recht gut vergleichbaren Jupiter-Miniatur einer Handschrift des *Ovide moralisé* aus dem 14. Jh. in Paris (Bibliothèque nationale de France, fr. 373, fol. 24r).

46 Winkler, I, 1936, Nr. 124. – Mit Sicherheit waren für das gescheiterte humanistische Buchprojekt von Peter Dannhausers *Archetypus triumphantis Romae* Götterbilder nach dem Vorbild des *Libellus* bzw. des *Ovide moralisé* vorgesehen, wie zumindest die durch Zufall erhaltenen Holzschnitte von Merkur, Minerva und Juno belegen. Leider fehlen gerade diese in den Tucher-Scheiben, hätte man hier doch gerne den Vergleich gezogen; zum Archetypus: Schoch 2002, mit einem Katalog der erhaltenen Holzschnitte (hier S. 285f., Abb. 2, 4, 6).

47 Berchorius, Lib. XV, cap. 1, 4: »Quartus deorum est Apollo: quem propter hoc ipsum in hoc ordine quartum pono quia Sol, qui et Apollo dicitur, inter planetas quartum locum tenet in celo. Iste igitur pingebatur in forma nubilis iuvenis, nunc in puerili facie, nunc in cana apparentis. Iste super caput portabat tripodam auream; in una vero manu habebat sagittas, arcum et pharetram, in altera vero tenebat cytharam; sub pedibus eius erat pictum quoddam monstrum terrificum cuius sc. corpus erat serpentinum triaque habebat capita, caninum s., lupinum et leoninum, que quamvis inter se essent diversa, in corpus unam tamen coherebant et unam solam caudam serpentinam habebant. Iuxta Apollinem vero erat viridis laurus picta, ubi corvus niger desuper volitans pingebatur, avis s(cilicet) ipsi Apollini specialiter consecrata. Sub lauro vero novem Muse coream faciebant et circa Apollinem cantus melodiam depromebant. Et longe vero Fiton serpens marinus pictus erat quem s. una ipsius Apollinis sagitta per medium trasfigebat« (zitiert nach der Edition von Engels 1966, S. 16f.; vgl. Anm. 17).

der Zeit, das Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft symbolisiert[48]. Im Hintergrund erblickt man den Lorbeerbaum, in dessen Krone sich der Apollo geweihte schwarze Rabe niedergelassen hat. Um den Baum der Reigen der neun Musen, als deren Schutzherr der Gott der Künste und der Musik betrachtet wird.
Alle wesentlichen Motive zeigt bereits der Holzschnitt im *Ovide moralisé* des Colard Mansion von 1484[49]. Für das Untier mit den drei Köpfen scheint in letzter Instanz aber der siebenköpfige Drache aus Dürers Apokalypse (Meder 173) Pate gestanden zu haben.
Stil, Datierung: Mitte 16. Jh. (um 1545?).

CVMA A 12/378

Wappenscheiben unbekannter Provenienz

10. RUNDSCHEIBE MIT WILDEM MANN ALS WAPPENHALTER MIT TUCHER- UND IMHOFFSCHILDEN
Abb. 334

Inv. Nr. 067.
Dm. 20,8 cm.
Möglicherweise identisch mit der als Nr. 31 aufgeführten Wappenscheibe, die 1833 bei der Versteigerung der »vorzüglichen Glasgemälde und Limousins im Besitz der von Tucher'schen Familie in Nürnberg« angeboten und von Baron von Bibra erworben wurde[50].
Bibliographie: Grote 1961, S. 77, Abb. 41 (datiert um 1500 und gibt den Entwurf Albrecht Dürer).
Erhaltung: Abgesehen von einer kleinen Ausflickung mit dem Stück eines Nimbus im Rahmen originale Glassubstanz. Der mehrfach gesprungene Monolith ist rückseitig doubliert, der Epoxidharzkleber stark vergilbt. Die rückseitig aufgetragenen Eisenrotlasuren im Imhoff'schen Wappenbild sind nur noch ansatzweise zu erkennen.
Ikonographie: Die Scheibe zeigt einen Wilden Mann als Schildhalter eines Tucher- und eines Imhoff-Wappens. Die Bildidee ist bereits bei Martin Schongauer in den drei runden Kupferstichen (L. 102–104) vorgeprägt, doch der Entwerfer der Scheibe hat sich dieser nur recht frei bedient. Die Beinhaltung des in die Knie gehenden Wilden entspricht weitgehend Albrecht Dürers Zeichnung im Dresdner Kupferstichkabinett (W. 168), die von Friedrich Winkler überzeugend in dessen erste Nürnberger Jahre gesetzt wurde[51]. Die Wappenallianz bezieht sich auf Martin I. Tucher (1460–1528), späterhin Ratsherr und Landpfleger, und dessen Gemahlin Margarete Imhoff[52]. Die Vermählung datiert ins Jahr 1481.
Technik: Grisaillemalerei, partiell Silbergelb und rückseitige Eisenrotlasuren.
Stil, Datierung: Obgleich die maltechnischen Charakteristika, die sich insbesondere im Bereich kleinformatiger Kabinettscheiben über einen längeren Zeitraum zwischen 1480/90 und 1510 nahezu unverändert beobachten lassen, eine Entstehung der Scheibe noch im ersten Jahrzehnt des 16. Jh. möglich erscheinen lassen, deuten die herangezogenen Vergleichsbeispiele im Werk Dürers eher für eine Datierung in die späten 1490er-Jahre.
Nürnberg um 1495/1500 (Hirsvogel-Werkstatt nach Entwurf Albrecht Dürers?).

CVMA A 12/379

11. RECHTECKWAPPEN DER KATHARINA TUCHER
Abb. 333

Inv. Nr. 112.
H. 29,3 cm, B. 21,2 cm.
Inschrift: Auf dem Sockel in Kapitalis: *KATERINA TVCHERIN.*
Erhaltung: Der in Bemalung und Glassubstanz insgesamt gute Zustand wird durch zahlreiche Sprungbleie, besonders im Wappen, ungesicherte Sprünge und eine kleine Fehlstelle im Architekturrahmen getrübt.
Ikonographie, Komposition: Das nach rechts dem ehemaligen Männerwappen zugewendete Tucher-Wappen mit Schild und Helmzier wird von einer Rundtonne auf massiven Pfeilerstützen gerahmt. Angesichts der mutmaßlichen Entstehungszeit der Scheibe um die Mitte des 16. Jh. kommen mehrere mögliche Glieder der Familie in Betracht: 1. aus der älteren Hauptlinie vorzugsweise Katharina Tucher (1515–1561), die Gemahlin von Georg Geuder (ꝏ 1535)[53]; 2. aus der jüngeren Hauptlinie: vier Trägerinnen des Namens Katharina: die Gemahlin von Nikolaus Gößwein (1515–1571, ꝏ 1537), die Gemahlin von Christoph Plöd (* 1507, ꝏ 1526), die Gemahlin von Ulrich Haller von Hallerstein (1491–1572, ꝏ 1516) und die Gemahlin von Christoph Groland (1531–1599, ꝏ 1547)[54].
Technik: Grisaillemalerei mit Silbergelb auf weißem Glas im Wappen; Rahmung blassblau mit silbergelben Akzenten.
Stil, Datierung: Nürnberg, Mitte 16. Jh.

CVMA A 12/380

12. WAPPEN TUCHER
Inv. Nr. 050.
Dm. 14 cm.
Erhaltung, Ikonographie, Farbigkeit: Tucher-Wappen vor blauem Rankengrund (ausgeschält).
Datierung: Nürnberg, 1. Hälfte 16. Jh.

CVMA S 12/2012

48 Erwin Panofsky, »Signum triciput«. Ein hellenistisches Kultsymbol in der Kunst der Renaissance, in: ders., Herkules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neuen Kunst (Studien der Bibliothek Warburg 18), Leipzig/Berlin 1930, S. 1–35, besonders S. 9–21 (zur Einführung des Motivs in die Ekphrasis des Sonnengottes Apollo durch Petrarca und die weitere Verbreitung im *Ovide moralisé* und im *Libellus*). – Der Kopf des Wolfs ist leider durch die große Fehlstelle verloren gegangen.
49 Henkel 1922.
50 Vgl. den handschriftlichen Katalog, StadtAN, Petz-A, E 31; in der Auflistung und Beschreibung aller zum Verkauf stehenden Glasgemälde in Schorn's Kunst-Blatt 1833, Nr. 19, vom 5. März 1833, S. 74f., ist das Wappen mit dem Wilden Mann dagegen nicht aufgeführt.
51 Winkler, I, 1936, S. 114f., Nr. 168, mit Hinweis auf weitere verwandte Wappenhalter in Dürers malerischem Oeuvre: dem linken Innenflügel des Bildnis-Triptychons für Oswald Krell (1499) bzw. den Wappenhalter im rechten unteren Eck der Haller-Madonna (1496/98); vgl. Anzelewsky 1991, Nr. 43 und 56, Tafelbd. Abb. 47 und 66.
52 Biedermann 1748, Tab. 497; Fleischmann 2008, II, S. 1017.
53 Biedermann 1748, Tab. 499.B.
54 Ebenda Tab. 508.A, 509, 511, 513. – Auszuschließen sind wohl Katharina (1560–1629), die Gemahlin von Carl Schlüsselfelder (ꝏ 1583) und Katharina (1552–1597), die Gemahlin von Willibald Haller (ꝏ 1579); vgl. Biedermann Tab. 497 und 500.B.

REGESTEN

In den Regesten sind, nach Standorten geordnet, die wichtigsten schriftlichen Belege zusammengestellt, die sich unmittelbar auf erhaltene und verlorene Farbverglasungen von Bauten der Sebalder Stadtseite Nürnbergs beziehen. Sie bestehen aus Quellentexten, denen knappe Angaben über Ort, Zeit und Inhalt vorangestellt sind; in seltenen Fällen werden nur kurze Zusammenfassungen gegeben. Angefügt sind Hinweise auf den derzeitigen Aufbewahrungsort der Schriftquellen sowie auf gegebenenfalls vorliegende Editionen.
Im Rahmen des CVMA können die hier teils nur in Ausschnitten veröffentlichten Archivalien nicht in historisch-kritischer Form, sondern nur als Lesetexte geboten werden. Daher beschränken sich die für ein zureichendes Verständnis der Texte notwendigen Erläuterungen auf ein Mindestmaß.
Bei der Auffindung der Archivalien konnte sich der Verfasser auch auf Exzerpte stützen, die ihm in großzügiger Weise von Kollegen überlassen wurden. So stellte Prof. Dr. Gerhard Weilandt, Greifswald, seine nicht publizierten Quellen zu St. Sebald, hier vor allem jene über frühe Reparaturmaßnahmen an den Fenstern im 16. und 17. Jahrhundert, zur Verfügung. Frau Dr. Elgin Vaassen, München, überließ mir die Früchte ihrer früheren Recherchen im Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege über den Schriftwechsel zur jüngeren Restaurierungsgeschichte der St. Sebalder Chorfenster (1905–1956), und Bertold Freiherr von Haller hat die Aufzeichnungen zur Stiftungs- und Restaurierungsgeschichte der familiären Fensterstiftungen in den Nürnberger Kirchen im Freiherrlich von Haller'schen Familienarchiv in Großgründlach ausgewertet. Ihnen sei an dieser Stelle ein ganz besonders herzlicher Dank gesagt. Soweit möglich, wurden alle Archivalien nochmals am Original überprüft.

PFARRKIRCHE ST. SEBALD

1 Bamberg 1273 Aug. 7
Bischof Berthold von Bamberg ermahnt alle Christgläubigen, sich mit Beiträgen an der Ausstattung von St. Sebald zu beteiligen, denn der Kirche fehlten Fenster und weiterer Schmuck:
[...] *Cum igitur ecclesia sancti Sebaldi in Nurenberch in vitris et in quibusdam aliis ad suum ornamentum et decorem necessariis defectum paciatur.*
Gedruckt in: NUB 1959, S. 284f., Nr. 460; Hoffmann 1912, S. 213, Nr. 3.

2 Nürnberg 1371
Das verlorene Testament des Ratsherrn und Kirchenpflegers von St. Sebald, Heinrich Vorchtel, sieht auch die Stiftung eines großen Glasfensters im neuen Chor vor, von dessen Inhalt wir nicht mehr wissen, als dass *darin St. Sebalds Schild stehe* (vgl. Reg. Nr. 8f.). Das Fenster in der Achse süd III wurde 1515 durch das Pfinzing-Fenster ersetzt (vgl. S. 240f.).
Erwähnt in: Schaper 1979, S. 173.

3 Nürnberg 1379
König Wenzel erlässt den Nürnbergern 50 Gulden an der Stadtsteuer, die die Stadt zur Bezahlung der königlichen Fensterstiftung in St. Sebald vorgestreckt hatte:
Wir Wentzlaw, von gots gnaden romischer künig, ze allen zeiten merer dez reichs und künig zu Behaim, bekennen und tün kunt öffentlichen mit disen brif, daz uns ersamen weisen mann [...] *die burger dez rats der stat ze Nürnberg bericht und bezalt haben fünfzig guldein hinz Sant Sebolt an ein glase an der gewöhnlichen steuer, die sie uns und dem reich jeniglichen pflichtig sein ze geben uf Sant Merteinstag, der schirst kümpft; und wir sagen auch sie derselben fünfzig guldein für uns und daz reich quit, ledig und loz mit urkunde ditz brifs* [...].
Geben an Sant Laurencien abent.
StAN, Rep. 0, Rst. Nürnberg, Urk. Nr. 1887.
Gedruckt in: Gümbel 1928, S. 250; Frenzel 1962, S. 11.

4 Nürnberg 1485 Sept. 28
Sebald Schreyer lässt das zerbrochene Mittelfenster des Michaelschores (Westchor) in St. Sebald, das keinerlei Wappen der vormaligen Stifter mehr zeigt, mit einer Kreuzigung Christi, Wappen und Stifterbildern erneuern.
Item Sebolt Schreyer hat zu sant Sebolt zu Nurenberg auf sant Michelskor hinden das mitel venster, so ganz zuprochen gewesen ist und davor kain schilt noch zaichen gehabt hat, in drei tail getailt machen lassen, nemlich in die mitten unseren herren am kreutz, unser lieben frauen und sant Johannes darunter, zu oberst ain zibori und Hannsen Schreyer mit zwaier seiner frauen, nemlich Fuchßin und Eyben, schiilten und zu unterst Schreyers schilt und helm, auf der einen seiten sich selbs mit ainem klainen Schreyersschiltlein und auf die andern seiten sein weib mit ainem kleinen Kamermaisterschiltlein. und solich venster ist aufgesetzt worden am mitwoch sant Michels abent anno etc. 85 und hat in cost vier guldin rh.
StAN, Ms. 1035/1100, Schreyer-Codex B, fol. 82v.
Gedruckt in: Gümbel 1908, S. 103.

5 Nürnberg 1493 Aug. 12
Sebald Schreyer lässt das Fenster über der Sakristei mit Wappen- und Butzenscheiben verneuen:
Item Sebolt Schreyer ist zu den zeiten, do er als kirchenmeister die kirchen zu S. Sebolt weissen und inwendig verneuen lassen hat, durch die herren der eltern am freitag nach Benedicti, den 12. julii, zugegeben, erlaubt und am nachsten sontag darnach durch hern Paulus Volkaymer, pfleger, angesagt worden, das

fenster ober dem sagerer in der gemelten kirchen zu S. Sebolt zu verneuen, wann das davor mit altem und vinstern, geprenten glaswerk gemacht und schadhaft was, das er also getan, den stern und die eussern zwai pletter mit scheuben und die metteln zwai pletter mit geprentem glaswerk, nemlich in das ain zu der rechten seiten mit Schreyers schilten und -helm, unden mit Fuchsin und Eybin klein schiltlein, und das ander plat zu der linken seiten auch mit Schreyerschilt und -helm, unden mit Kamermeister kleinen schiltlein und der jarzal 1493, machen lassen hat und ist also eingesetzt worden am montag nach Laurentii, den 12. augusti, alles anno etc. 1400 und im 93. und sind darzu kummen 350 scheien und hat gecost 6 guld. rh. 12 sh. in gold. so hat er ein gitter von kupferein drot darfür machen lassen, so am kupfer gewegen hat 17 #., und hat mitsamt dem machlon gecost 2 fl. rh. 13 sh. in gold, tut zusamen in summa 9 gld. rh. 1 ort.
StAN, Ms. 1035/1100, Schreyer-Codex B, fol. 235r.
Gedruckt in: Gümbel 1908, S. 114.

6 Bamberg 1493–1495
Vertrag zwischen Bischof Heinrich III. von Bamberg und Wolfgang Katzheimer über die Anfertigung eines Fensters in St. Sebald:
[...] *Zu wissen, das der hochwirdig Fürst und Herr, Herr Heinrich, Bischove zu Bamberg, Meister Wolffgangen Katzheimer maler zwelff stücke in ein fenster an der Pfarrkirche zu Sanndt Sebolt zw Nürmberg zw machen angedingt hat vnnd also das derselb Meister Wolffgang zwelf stücke in oberürt Fenster von Pilden malen vnd machen, die vff sein eigen Cost vnd Zerung gein Nürmberg schicken, doselbs naach aller notturft in die Fenster, dahin sie gehoren, einsetzen vnd sol sölich arbeit durch ine zwischenhie vnd Ostern schirist kvmend wie oben gendet vnd vollbracht werden. Darvmb soll ime der genant mein gnediger Herr zu lone geben 33 guldein reinisch.*
Zu Urkund sind dieser Zettel zwue in gleichen Rant auseinander gesnitten gemacht, eine für meinen gnedigen Herren obgenannt vnd die ander dem gemelten Meister Wolfgang geben, vnd gescheen zw Bamberg am Montag nach vnser Frauen Conceptionis vnd Christi vnsers lHerrn gepurt vierzehnhundert vnd drey vnd newntzigsten Jahre [9. Dezember 1493].
Ein weiterer Eintrag im den Hofkammerrechnungen von 1495/96 belegt, dass der Auftrag ausgeführt wurde:
Item 10 fl. geben Meister Wolffganck maler vff die 23 fl. die er von Jacoben Beyer vnd Hansen Schoner empfangen hat vnd ist damit der 33 fl. für die gleser gein nürmberg zalt vff mitwoch nach Exaudie [3. Juni 1495].
Staatsarchiv Bamberg, Rep. A 231,1 Nr. 1717, fol. 187,
bzw. fol. 39v.
Gedruckt in: Leitschuh 1912, S. 16; Degen 1931, S. 50; Knappe 1961, S. 18; Baumgärtel-Fleischmann 1968, S. 311.

7 Nürnberg 1497 Dez. 4
Reparatur am Behaim-Fenster (Chor s VI):
Item 1497 am montag sant Barbara tag zalt ich dem glasser pey sant Sebolt fur 300 scheibnn ein zu setzen die scheibnn warn mein facit 9 lb; mer von 25 scheiben ein zu setzen die warn des glasserß facit ein lb; noch mer von 16 schiebnn ein zu setznn die warn auch deß glasserß facit ein lb 2 d facit als summa xj lb 22 d.
GNM, Behaim-Archiv, Nr. 11a, Rechnungen über das Hauswesen Michaels VII. Behaim, Or. Hs. 1482–1511, Lage 63.

8 Nürnberg 1498 Juli 31
Am Dienstag 31. Juli 1498 wurde Meister Hannsen Vorchtel abgelehnt, das Kirchenfenster zu St. Sebald, das ehedem durch seine Voreltern gestiftet worden war, in andere Hände zu wenden.
Mitgeteilt in: Lochner 1880, S. 10, und Schaper 1979, S. 173, Anm. 89 (jeweils ohne Nachweis).

9 Nürnberg 1499 April 27
Vorgang wie im vorhergehenden Regest:
Johannes Vorchtel wird nun definitiv abgelehnt, die Rechte an dem Vorchtel'schen Fenster im Chor von St. Sebald, »darin St. Sebalds Schild stehe«, in eines andern Hände zu übergeben, da er es nicht mehr in Stand halten könne. Aus Pietät gegenüber seinen Ahnen wird dies vom Rat verweigert.
Mitgeteilt in: Lochner 1880, S. 11, Stromer 1979, S. 89, und Schaper 1979, S. 173, Anm. 89 (jeweils ohne Nachweis).

10 Bamberg 1501 Sept.
Eine Notiz des bambergischen Agenten Michel Lorber vom September 1501 belegt eine bescheidene Trinkgeld-Zahlung für den Entwerfer des Bamberger Fensters:
20 d(enar) zu Trinckgelt dem Maler [...] *etlich entwerffung zu thun vom feenster in Sandt Sebolts pfarrkirchen.*
Staatsarchiv Bamberg, Rep. A 231,1 Nr. 1723 (Hofkammer-Rechnung 1501/02), fol. 385v.
Gedruckt in: Knappe 1973, S. 69 (ohne Nachweis).

11 Bamberg 1502/03
Bezahlung des Bamberger Fensters an den Nürnberger Stadtglaser Veit Hirsvogel d.Ä.:
Item 60 guld. 1 Pfund 12 d geben Meyster Veiten Glassern für das Fensterwergk, das mein gnediger Herr zu Nürmberg inn Sannd Sebolts kirchen hat machen vnd mit newem pildwerk gantz vernewen lassen, auch inhalt beygesteckts Registers stückweys anzeigt.
Dieses Register folgt in der Rechnung auf fol. 115r:
Item das Fennsterwergk zu Nürmberg inn Sannd Sebolts Pfarrkirche, ob dem Sacramenthaws, hat mein genediger Herr zw machen andingen lassen Meister Veiten, Glaser doselbst, nemlich 12 Bildwerk vmb 38 Gulden, mere 4 Außzüge umb 7 gulden 5 Pfund 18 d.
Item 12 guldein von den Schewben im Fennsterwerk zu bessern vnd wiedervmb in das pley zu slahen, vnd zu waschen.
Item der Frawen vnd den Knechten 2 1/2 guld. zu trinckgelt. Das alles facit 60 guld. 1 Pfd. 12 d".
Staatsarchiv Bamberg, Rep. A 231,1 Nr. 1724 (Hofkammer-Rechnungen 1502/03), fol. 110v und 115r.
Gedruckt in: Leitschuh 1912, S. 16f.; Degen 1931, S. 50f.; Knappe 1961, S. 19.

12 Nürnberg 1507 Juli 27
Der Rat der Stadt beschließt, die Pfinzing nicht zur Renovierung ihres Fensters in St. Sebald [n VIII] zu drängen, sondern dies dem Gutdünken der Familie zu überlassen:
Es ist ertailt, das man Sebolten und Seytzen die Pfinzing nit soll dringen oder anhalten, irs geschlechts venster in sant Sebolts chor zu renovirn, sonder mögen des pessern nach irem gefallen.
StAN, Rep. 60b, Rst. Nürnberg, Ratskanzlei, Ratsbücher, Nr. 8, fol. 376v.
Gedruckt in: Weilandt 2007, S. 715, Anm. 48.

13 ROTTENBURG/INN 1514 FEBR. 5

Kaiser Maximilian I. bittet den Rat der Stadt Nürnberg, das Fenster seiner Familie in St. Sebald - eine Stiftung König Wenzels von Böhmen (1379)[1] - durch Vermittlung seines Rats Melchior Pfinzing *neu machen* zu lassen. Die veranschlagten Kosten von 200 Gulden sollte der Rat der Stadt einstweilen vorstrecken:
Nachdem unser vorfarn am reich, Romischer Kaiser und khonig, got zu lob ein venster in sant Sebolt khirchen zu Nuremberg vor verschiner zeit machen haben lassen, das aber durch alter etwas zerprochen und schadhaft worden sein soll; dieweil nun genaigt sein, die gedechtnus unser und derselben vorfarn zu meren und aufzuhalten, haben wir uns furgenommen, bemelt venster wiederumb machen zu lassen. Demnach begern wir an Euch mit Ernstlichem vleis Ir wollet unns zu unnderthenigem gevallen zway hundert gulden Reinisch darleyhen unnd dieselben dem Ersamen unnserm lieben anndechtigen Melchiorn Pfintzing Brobst zu Sannd Sebolt zu Nuremberg unnserm Rat oder wem Er des an seiner stat einzunemen bevehlen wirdet uberanntwurten, der hat bevelch solich Vennster machen zu lassen. So wollen wir Euch solich Zwayhundert gulden Reinisch mit sampt anndern schulden so wir Euch zu thun sein widerumb vergungen unnd bezalen und unns solichs kheins wegs abschlagen, daran thut Ir unns sonder gevallen mit gnaden gegen Euch zu erkhennen. Geben in unnser Stat Rottenburg am Yn am funften tag des monatz Februarii Anno [...] *im viertzehennden Unnsers Reichs des Remischen im achtunndzwanzigsten unnd des Hungerischen im vierundzwanzigsten Jaren.*
StAN, Rep. 15a, Rst. Nürnberg, Ratskanzlei, A-Laden, Akten 141, Nr. 66.
Gedruckt in: JAK 10, 1889, S. XXXVIII, Nr. 5797.

14 NÜRNBERG 1514 MÄRZ 18

In einem Brief an Pfinzing begehrte der Rat, dass die veranschlagten 200 Gulden für das neue Kaiserfenster in St. Sebald von der Stadtsteuer abgezogen werden (wozu der Kaiser mit Schreiben vom 19. Mai 1514 seine Genehmigung erteilte; s. Reg. Nr. 15):
Lieber Herr! Wie euer erwird jungst neben der kais. maj., unsers allergnedigsten herren, zugesanten schrift an uns geschriben und gebetten hat, irer maj. mit dem begerten anlehen der zwaihundert gulden zu verneuung eins fensters in unsers patrons sant Sebolts kirchen zu willfarn etc., haben wir verners innhalts sampt eurm erpieten vernomen und in bedacht, das solch furnemen got dem allmechtigen auch gemeltem unserm patron sant Sebolt zu lob und sonder zird seiner kirchen raichen wirdet, wollen wir der kais. maj. zu underthanigem gefallen obvermelte begerte summa zwaihundert gullden darleihen, doch sover das wir derselben auf unser statsteuer verweist und wider bezallt werden dergestalt, das zu ausgang der nechstkunftigen funf jar, darinnen etlich unser gnedigst und gnedig herren dieselben noch einzenemen von kais. maj. verweisung oder bewilligung haben, wir an der nachstvolgenden statsteuer, so wir und nemlich auf Martini anno etc. im 1519. kais. maj. ze raichen fellig werden, berurt 200 gulden mogen innbehalten. Und ist demnach an euer wird unser gutlich bith, die woll desselben ein bewilligung und gescheft bei kais. maj. an uns erlangen, damit wir der widerzalung vermelter zwaihundert gulden in abschlag der statsteuer des kunftigen neunzehenden jars versichert und gewiss seien, wie ir euch in eurm schreiben gutwillig hapt erpotten. Das wollen wir umb euer wird mit willen verdienen und beschulden.

[1] Reste dieses ersten königlichen Fensters in St. Sebald befinden sich heute im Geuderfenster, Chor n IX, abgestellt (vgl. Kat. S. 177f.).

Datum am Samstag nach Reminiscere 1514.
StAN, Rep. 61a, Rst. Nürnberg, Ratskanzlei, Briefbücher des Inneren Rats, Nr. 72, fol. 59.
Gedruckt in: JAK 10, 1889, S. XXXVIIIf., Nr. 5798.

15 NÜRNBERG 1514 MAI 19

Kaiser Maximilian I. gestattet der Reichsstadt Nürnberg, 200 Gulden für das Fenster in St. Sebald von der gewöhnlichen Stadtsteuer abzuziehen:
[...] *Als Ir uns auf unser Begern Zwayhundert guldin Rh. für ain fennster, daz wir in Sanndt Sebolds Kirchen bey Euch gelegen machen lassen, dargelychen habt. Emphelhen wir Euch ernnstlichen, daz Ir solch Zwayhundert guldin Reinisch an der Stattstewr so Ir uns als Römischem Kayser Jarlichen zu geben schuldig seydt, wann dieselben ledig werden und weytter nyemands verschriben sein, Innbehalttet und Euch der widerumb betzalet. So sollen Euch solch Zwayhundert guldin Rh. an der bemelten Stattstewr aufgehebt und abgezogen werden. Daran thut Ir unnser ernnstliche maynung.*
StAN, Rep. 2a, Rst. Nürnberg, Losungsamt, Nr. 380.
Resümiert in: JAK 1, 1883, S. LVI, Nr. 321.

16 1514 JUNI 28

Schreiben Kaiser Maximilians I. an der Rat der Stadt Nürnberg mit dem Gebot, die von Melchior Pfinzing zur Bezahlung des Kaiserfensters vorgestreckten 200 Gulden diesem auszubezahlen und dafür die gleiche Summe von der Stadtsteuer einzubehalten:
[...] *Wir begern an Euch mit ernnst, daz Ir dem Ersamen unnserm lieben andechtigen Melchiorn Phintzing, brobst zu sannd Sebold zu Nurmberg, unnserm Rat und Secretarien zu seiner underhaltung von unnsern wegen Zwayhundert guldin Reinisch raichet und gebet. So sagen wir Euch hiermit zu, so die Stattstewr bey Euch ledig wirdet, daz Ir Euch solcher Zwayhundert guldin Reinisch von gemelter Statstewr am aller Ersten widerumb bezallen sollet, und daz nit lasset. Daran thut Ir unns sonnder gut gefallen.*
[links unten der Nachtrag von anderer Hand] *Martini in ao 1519 sollen dyse ij^{c} fl abgeschlagen werden.*
StAN, Rep. 2a, Rst. Nürnberg, Losungsamt, Nr. 355.
Gedruckt in: WEILANDT 2007, S. 477, Anm. 22.

17 NÜRNBERG 1515/16

In Verhandlungen zwischen den Älteren Herrn des Rats und dem kaiserlichen Rat und Propst von St. Sebald, Melchior Pfinzing – *Die Handlung zwyschen ainem Rate der Eltern Herrn und dem verordentl(ichen) außschuß ains und dem Brobst Sebaldi anderntails desselbe Brobsts sachen halb* –, wird in einer Randnotiz mitgeteilt, dass Pfinzing statt der 200 Gulden, die für die Bezahlung des Kaiserfensters veranschlagt und von der Stadtsteuer abgezogen werden sollen, nur 140 Gulden für das Fenster benötigt habe:
In alls d(er) Brobst auch auss beuelch [...] *doch vff vorgred sein practiziren bey eine(m) erber(n) Rate erlanget das Ime zu machu(n)g aines fensters In S(anct) Sebalds Kirchen 200 fl. eingbg, die aine(m) Rate an gem(einer) Stattstewr sollen abgezog(en) w(er)d(en). V(er)prauchet er darzu vb(er) 140* [...] *die and(er)n behiellt er auch Innen.*
StAN, Rep. 15a, Rst. Nürnberg, Ratskanzlei, A-Laden, Akten 120, Nr. 40, fol. 12.
Resümiert in: FRENZEL 1961, S. 58, Anm. 30.

18 Nürnberg 1515 Jan. 8

Der Nürnberger Rat fordert den inzwischen in Wien ansässigen Nürnberger Patrizier Cosmas Vorchtel auf, das Fenster seiner Vorfahren im Chor von St. Sebald neu machen zu lassen, widrigenfalls das Fensterrecht einem anderen Patriziergeschlecht übertragen werden sollte; wir erfahren beiläufig, dass die Erneuerung des nebenstehenden Markgrafenfensters zu diesem Zeitpunkt bereits in Arbeit war.

Dhweil aber dieselben venster [im Chor von St. Sebald] *durch verjarung der zeit pusswirdig und geprechlich worden, derhalben si verneuung und besserung notdurftig sein, hat die Romisch kais. maj., unser allergnedigster herr, das venster, so seiner kais. maj. vorfarn hochloblicher gedechtnus etwo machen, itzo widerumb verneuen lassen,* [...] *dergleichen unser gnediger herr marggraf Fridrich der burggrafen, seiner gnad vorfarn, venster* [Stiftung des Burggrafen Friedrich V. von 1379] *des orts zu machen auch vorhat und in arbeit steet* [...]. *Darumb ersuchen wir euch hiemit gutlich bittend, ir wollet das angezaigt euer vorfarn geschlechts der Vorchtel venster auch widerumb verneuen lassen und bestellen, das das in einem halben jar den nachsten ungeverlich gemacht werde. Dann wo das nit beschehe, so konnten wir, wie ir selbst zu achten habt nit ubrig sein, das imand anderm, der soch venster uf sein costen dermassen machet und peseret, zu stellen und zu vergonnen mit der beschaidenheit das derselb, dem wir angezeigt venster vergonnen wurden, ein Vorchtelschiltlein oben darein zu machen pflichtig sein sollt, damit ein anzaigen dises erbern geschlechts der Vorchtel zu thun. Das wir euch mit haben verhalten wollen.*

StAN, Rep. 61a, Rst. Nürnberg, Ratskanzlei, Briefbücher des Inneren Rats, Nr. 73, fol. 143rv.

Gedruckt in: JAK 10, 1889, Nr. 5804; Frenzel 1961, S. 34 (Anm. 6); Frenzel 1962, S. 12; Frenzel 1988, S. 91 Anm. 1; Schleif 1990, S. 49f.

19 Nürnberg 1519

Die Nürnberger Steuerrechnung verzeichnet für das Jahr 1519 die Rückerstattung von 200 Gulden an Melchior Pfinzing, die dieser für die Bezahlung des Kaiserfensters vorgestreckt hatte:

Item im XVc XIX jar dem brobst von Nuremberg so er vormals aussgeben und dargelihen hat betzalt IIc gulden Reinisch. Für ain glasvenster so weylend kayser Maximilian in sant Sebolds kirchen zu Nuremberg verordent gehebt hat.

Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Cod. Suppl. 414/1 (*Aussgab der statsteuer Nuremberg, Anno XIXten*), fol. 94f.

Gedruckt in: Rupprich 1956, S. 248.

20 1526

Im Codex Konrads IV. Haller wird die Stiftung des Haller-Fensters (Chor s IV) verzeichnet, wobei der zeitliche Ansatz der Stiftung um rund 60 Jahre zu früh erfolgt:

Item mer haben die Haller geslecht semptlich ein gemain venster undter irem wappen zu Sand Sebold oben im chor vor 206 jaren got und S. Sebold zu eren machenn lassenn.

Item mer hat Cuntz Haller der elter [Konrad IV. † 1545] *seines vrvranhern, des altenn Vlrich Hallers seeligen* [Ulrich II. † 1357/58] *vennst(er) gantz zum theil v(er)newt vnnd mach(en) lassen got zu lob vnnd deselbig(en) Vlrich(en) Hallers seiner sone vnnd weibern vnd enickla wie es dan vor augen stet ire wappen darein mach(en) lassen.*

Großgründlach, Haller-Archiv, CCH-I, fol. 257r/v (Transkription Bertold Frhr. von Haller).

21 Nürnberg 1555

Hinweis auf die Fensterstiftung des Geschlechts der Oelhafen in St. Sebald (Lhs. s XII):

Item er [Sixt Oelhafen, † 1539] *hat auch zu einem Monument und gedechtnus der Ölhafen ein kirchen fennster in S. Sebalts Pfarrkirchen alhie, dern abgestorben Prünsterer Geschlecht, per Joachim Haller Kirchenpfleger erkaufft und an sich bracht und der Ölhafen wappen, auch seiner muter und anfrawen wappen darein machen lassen.*

GNM, Oelhafen-Archiv, Nr. 20 (*Der Ölhafen Herkommen, Stammen und Linien*, datiert 1555), fol. 127v.

22 Nürnberg 1555 Dez. 24

Das Stiftungsbuch des Endres Imhoff von 1555 notiert Zahlungen an den Glaser Endres Kraft für Reinigung und Reparaturen am Imhoff-Fenster:

Adj 24 dezember, zalt Endres Krafft glasser, des er der Im hoff Fenster in Sand Sebolt kirchen ausgefegt und was zerprochen gewest ist, wieder gemacht hot, macht noch in halt seins zettel fl 1 lb 4 d 24.

GNM, Imhoff-Archiv, Fasc. 36, Nr. 3 (Stiftungsbuch des Endres Imhoff von 1555), fol. 8r.

Gedruckt in: Weilandt 2007, S. 687, Anm. 197.

23 Nürnberg 1562

Reparaturen an den Fenstern der Tucher in St. Sebald (Chor n V) und in der Frauenkirche:

Aus Sylvester Tuchers 3. Stifftungsrechnung geschloßen 1. May 1563:

1562 für die Tucherfenster zu St. Sebaldt, v. zu Unser Frauen zu beßern, nach dem derselben sonderlich bey Unser Frauen, viel scheiben zerbrochen gewest, undt ob die 300 scheiben versetzen müßen. 10 f 7 d 2

StadtAN E 29/III (Tucher-Archiv), Nr. 14 (*Tucherische Monumenta. Ordentliche undt ausführliche Beschreibung aus den Stifftungs Rechnungen gezogen* [...] 1652, mit Nachträgen bis ins 18. Jh.), S. 217.

24 Nürnberg 1572 Sept. 23

Das Stiftungsbuch des Endres Imhoff von 1572 notiert Zahlungen an den Glaser Heinrich Moritz für umfangreichere Reparaturen am Imhoff-Fenster:

Auff 23 ditto [September 1572] *zalt meister Heinrich Moriz glasser von der Im hoff grosen fenster zu sand Sebalt als man die kirchen hot verneut und was an dem fenster in vil weg gepesert noch laut einer zettel macht fl 8 lb 7.*

GNM, Imhoff-Archiv, Fasc. 36, Nr. 9 (Stiftungsbuch des Endres Imhoff von 1572), fol. 3r.

Gedruckt in: Weilandt 2007, S. 687, Anm. 197.

25 Nürnberg 1572

Reparaturen am Tucher-Fenster (Chor nord V):

1572, Verzaichnis was in sant Seboltt von wegen der Tucher fenster [...] *verneuen und zu pessern, ist ausgeben worden wie volgt: Erstlich zaltt dem Hans Müserer für das gitter außwendig am Tucherfenster ist ihm uberhaubt angedingt für Zeugmacherlon undt alles 36 --,*

Mer zahlt dem Hanns Stain glasmahler für die unttern zwey wappenfenster, und die obern 2 Tucherschildt gar new gemacht für alles 14 fl

Mer zahlt dem Hannß Postel glasser für das gantz Tucherfenster auszuhebn, zu waschen, außzubessern und wider einzusetzen,

für alles laut seines zettels mit A. bezaichnett. 13 ß 1 d 28.
StadtAN, E 29/III (Tucher-Archiv), Nr. 14: Tucherische Monumenta, S. 217; die Rechnung des Almosenglasers Hans Bostel liegt bei: StadtAN, E 29/II, Nr. 1615:
1572. Erstlich zalt dem dem Hannß Musterer für das gitter außwendig am Tucherfenster, ist ihm uberhaubt angedingt, für zeug, macherlon undt alles fl. 36. Mehr zahlt dem Hanns Stain, glaßmahler, für die untern zwey Wappenfenster und die obern zwey Tucherschildt gar neu gemacht, für alles fl. 14. Mehr zahlt dem Hannß Postel, glaßer, für das gantz Tucherfenster auszuheben, zu waschen und auszubessern, wieder einzusetzen für alles fl. 13, ß. 1, dn. 20.
StadtAN E 29/III (Tucher-Archiv), Nr. 14, S. 217f.
Gedruckt in: Weilandt 2007, S. 708, Anm. 205.

26 Nürnberg 1572 Okt. 18
Rechnung des Glasers Hans Bostel über die Reinigungs- und Reparaturarbeiten am Tucher-Fenster (Chor n V):
Item den erbarnn herren thuchernn hab ich zu sant Sebaldt in die kirchen im kor ein fenster gemacht. Erstlich hab ich ausgehebtt 48 stuck und gewaschen und wieder eingemaurtt für eins 24 d thutt 4 fl 4 ß 24 d
Mehr hab ich ausgebessert 20 scheyben stuück und darein eingesetzt 145 scheiben für eine 3 d thutt 1 fl 6 ß 3 d
Mehr hab ich ausgebessertt 28 gemoltte stuck und gelott für eins 30 d thutt 3 fl 2 ß 24 d
Mehr 2 stück yn neuw bley gefast für eins 3 ß 10 d thutt 6 ß 20 d
Mehr 4 form stücke gewaschen und wieder eingemaurtt für eins 12 d thutt 1 ß 18 d
Mehr 5 form stüche mit neuwen scheyben gemacht die haltten mit den zwickeln 89 scheyen für eine 3 d thutt 1 fl 15 d
Mehr auf die 48 stück aufgesetzt 480 hafftten für ein 1 d thutt 1 fl 2 ß 8 d
thutt die summa zu gelt 12 fl 7 lb 20 d
mehr den gesellen micheln 2 lb 12 d
summa 13 fl 2 lb 20 d
Bosles Almus glaser
[von anderer Schrift] *Diesser zettel ist bezalt dem 18 octobrys im 1572 Jarr.*
StadtAN, E 29/II (Tucher-Archiv), Nr. 1615: Glaserrechnung des Hans Bostel von 1572.

27 Nürnberg 1602
Hinweise über die Ausgaben im Stiftungsbuch des Endres Imhoff zu den Jahren 1601 und 1602 ergeben für die Neuanfertigung des Imhoff-Fensters in St. Sebald Gesamtkosten von etwa 170 Gulden:
Für das 1601 iar hab ich nichts empfangen, dann auf das fenster bei S. Sebald dieselbe iars nutzung ist gewendet worden.
[...]
adi 7 dzembris Jars 1602 empfang ich aus der Hoffischen Schreibstuben fl. 76 h 5 18 s[2]*; das ubrig wie auch die gantze inbeziehung* [darüber geschrieben: *ausnutzung*] *des jars 1601 ist auf das fenster bei S. Sebalt gewant worden, darüber Bruder Philip ain Rechnung bei handen*[3].
Auf einem gesonderten Blatt zu Restaurierungsausgaben heißt es ergänzend: *weilen der Älteren Meinung nach die 6 grosse Schild nicht sauber genug gemahlt, als sind solche zum dritten mahl und zugleich 2 Taffeln übermahlt worden, haben gekost 20 fl. 42.*
GNM, Imhoff-Archiv, Fasc. 36, Nr. 4 (Stiftungsbuch des Endres Imhoff 1552–1637, bzw. Stiftungsbuch, zu den Jahren 1599ff.).
Gedruckt in: Frenzel 1989, Anm. 22.

28 Nürnberg 1628 Aug. 29
Abrechnungen für Reparaturen an den drei Haller-Fenstern in St. Sebald:
[...] *dem Mahler Leonhard Heberlein, daß er die gläßerne Fenster mit dem Haller Wappen inn der Kirchen bey St. Sebaldt, so die Wappen sehr schadthafft gewesen, an etlichen Fenstern widerumb verneüert, vnd neüe Sparrn inn die Wappen gemacht, für alles geben 1 fl 4 lb 6 d*
[...] *zalt ich dem Stadtglaßer Bernhard Schwarz von 3 vnnderschiedtlichen Ortten inn der Kirchen bey St. Sebaldt, die Fenster allenthalben, auszuebutzen neue Scheuben einzusetzen, vnd wider aufzumachen 36 fl 4 lb 6 d*
dem Glasersgeselln, weiln es ein sehr gefährliche Arbeit gewesen, vnd den Mößners Maidten, so etlichmaln die Stüel in der Kirchen außkehren müeßen, mit einander in allem Drinckhgellt verehrt, so auch für Bier vnd Brodt aufgangen 1 fl 4 lb 6 d
Es folgt eine Woche später noch die Rechnung für das an drei Fensterplätzen benötigte Gerüst:
[...] *zahlt ich M. Petro Wetzel Düncher, daß er sein Gerüst in die Kirchen St. Sebaldi hergeliehen, vnnd an drey vnderschiedtlichen Ortten in der Kirchen gebrauchet worden, vndt überhaubs mit ihme gedingt 3 fl seinen Gesellen, so die Gerüste 3 mahl aufgemacht vnnd abgebrochen, Trinckhgellt ½ fl 3 fl 4 lb 6 d*
Großgründlach, Haller-Archiv, Rechnungen der Ulrich-Haller-Stiftung (Transkription Bertold Frhr. von Haller).

29 Nürnberg 1640–1657
In den Jahren 1640 und 1646 sind kleinere Reparaturen am Imhoff-Fenster in St. Sebald überliefert, die vor Ort mit Hilfe eines Glaser-Aufzugs erfolgten, 1657 die Neuanfertigung eines Wappens:
A. 1640: Für das schöne Fenster in St. Sebald zu bessern [...]
1646: dem glasmahler die schadhafte Fenster bey S. Sebald auszubessern. [...]
1657: Dem Glasmahler vor das Wappen in das neue Höfische Fenster bey S. Sebald zu machen 6 fl.
GNM, Imhoff-Archiv, Fasc. 36, Nr. 4.

30 Nürnberg 1657 April 8
Erste Entscheidung über die Restaurierung der Sebalduskirche.
StAN, Rep. 60d (Verlässe der Herren Älteren), Nr. 50, fol. 107v–109r.

[2] Der bei Frenzel 1989, Anm. 22, mitgeteilte enorme Betrag von 716 Gulden beruht auf einem Lesefehler; der lange Abstrich des p im Wort *empfang* in der Zeile darüber reicht hinab in den Zwischenraum der Ziffern 7 und 6 bei *fl. 7 6*. Tatsächlich lag der Gesamtbetrag der jährlich an Endres Imhoff für diverse Ausgaben, meist Almosen und Schenkungen, ausgehändigten Summe bei 120 Gulden. Der Gesamtbetrag von 120 Gulden für 1601 und der Restbetrag von ca. 48 Gulden für 1602 ergibt somit die realistische Summe von rund 170 Gulden (ähnlich der Größenordung im Fall des Kaiserfensters; vgl. Reg. Nr. 17 und 19).
[3] Diese Rechnung hatte schon Frenzel nicht mehr aufgefunden.

31 Nürnberg 1657 April 9 / 21

Beschluss vom 9. April über die Restaurierung der Sebalduskirche:

Demnach auch einem Hochlöbl. Rath umbständig vorgetragen was, was Herr Joh. Michel Dilherr Prediger bey St. Seboldt, wegen renovation der Sebolder Kirchen so publice als privatim vor besorgliche erinnerung gethan, auch was er desw(egen) uns für vorschläg der Uncosten halber, auch wegen hinwegräumen und transferirung von Todtenschild und […] *gewisser Tafeln in vorgedachter Kirchen, auch enderung der stühl beschehen seyn, und man befunden, daß mit weniger Uncosten als eingefordert vermeint auß zu langen seye, als ist hierauff ertheilt worden, dieses Renovationswerk berürter Sebolder Kirchen in Gottes Namen* […] *nun mehr anzugreiffen.* […].

Am 21. April ergeht die Aufforderung an die Patrizier, ihre Monumente in St. Sebald restaurieren zu lassen:

Demnach der Herr Baumeister einen abriß gemacht, wie die stül in St. Sebolds Kirch bey vorgehender renovation zu stehen auch die Tafeln zu formiren sein möchten, doby aber referirt, daß underschidliche Familien zur translation ihrer voreltern Schildt und monumenten noch zur Zeit schlechte lust haben, also ist ertheilt, eine specification zu fertigen, was für Familia ihre monumente in dieser Kirch haben, alsdann mit noch der anderen zu erfordern und zu vernehmen, ob sie zur hinwegräumung von schildt und auffhenkung in einer andern Kirchen verstehen wollen, oder was sie für andere rationes ni contradictiones vorzubringen vermeinen, da […] *einen Uberschlag zu machen, ob wieder so ihre stühl als von alters gevest gesetzt werden können, auch welche bänk hinweg geräumet werden müßten, solches alles wiederbringen, des endlichen schlusses halber ferner räthig zu werden.*

StAN, Rep. 60a, Rst. Nürnberg, Ratsverlässe, Nr. 2464, fol. 38v–39r und 81rv.

32 Nürnberg 1657

Rechnung des Glaser Gallus Waldt für Instandsetzungsarbeiten am Behaim-Fenster (Chor s VI):

Verzeichnus Waß ich der hoch adelichen geschlecht der herrn böhaim in ihr fenster in der kirch bey St. Sebald gemacht alß folgt: Erstlich 66 scheiben eingesetzt eine per 1 kr thut 1 fl 6 kr.
Item ein stuck in neu bley gefast helt mit sampt den zwickeln 96 scheiben 40 alte empfangen für eine 2 dj thut 20 kr.
Bleiben noch der neuen 52 scheiben eine für 1kr thut 52 kr.
Mehr ein gemaltes stück wieder in die bley gefast dafür 1 fl 46 kr.
Die stuck alle wieder verstrichen und abkehrt dafür 1 fl 30 kr...
Gallus Waldt Glaßer.

StadtAN, E 11/II (Behaim-Archiv), Nr. 3284: Glaserrechnungen, u.a.

33 Nürnberg 1657

Überlassung der Fensterrechte am Fenster des erloschenen Geschlechts der Mendel (Chor n VI) an die Tucher und Instandhaltungsmaßnahmen an nunmehr zwei Tucher-Fenstern. Behandelt u.a. die Reinigung mit Pottasche:

Nachdem von alhiesiger Magistra, A 1657 den 2 Juny, decretiert worden, daß die Kirchen St. Sebaldi widerumb soll renoviret werden, so ist wegen reparirung der Tucherischen Monumenten ausgeben worden wie folgt:
[…]
Ferner dieweil man außerlich vernehmen, daß der abgestorbenen herrn Mendel fenster, gleich über der Tucherischen Todtentafel, und neben deroselben Fenster an eine andere Familia möge überlaßen werden, also haben die h. Tucher beschloßen, sich deßwegen anzumelten, daß man es der Tucherischen Familia möge zukommen laßen; welches dann vermög deß Raths Verlaß vom […] *July*[4] *beschehen, doch mit dißer condition, daß die mendlischen Wappen in der Zeit in solchen fenster mögen conserviret und nichts hinweg gethan werden. Hierauff hat die Familia oben hinauf in solch fenster machen laßen H. Bertholt Tucher und Anna Mendlin, wie auch seiner Elter H. Andreas Tuchers und Margaretha Baumgärtnerin Wappen, und von solchen 4 Wappen den Glaßmahler Johann Schaper zu mahlen geben 9 fl 20 hl.*
Mehr 2 Glaßer gesellen 6 fenster thürlein von solchen Mendlischen fenster herabzuthung und in die behaußung zu tragen, tranckgelt geben 12 hl
Item den Schloßer von 12 eisen fenster stenglein in feuer zu reichten und anzuöhlen zahlt 12 hl
Item den Glaßmahler beider fenster mit gemahlten gläßern außzubeßern zalt laut auszugs 2 fl.
[…]
Den 16. Oktober als ferners verglich worden noch zwei Tucher mit ihrer weiber Wappen, gleich den vorigen Tucher und Mendel zu machen nach zulaßen, auf daß die 4 fenster mit gemalten wappen neben einander sey möchten, darauf hatt obiger glaßmahler hannsen Tuchers und Hedwig Valtznerin mehr Sebald Tuchers und Barbara Hirschvöglin wappen gemacht, und ist ihme dafür gezahlt worden mer für obige 9 fl.
Mehr ist vor ...ständig erachtes wordten, gleich den alt Tucherischen fenster auch in dieses neue fenster zwey großer Tucher schild mahlen zu laßen, welces von obigem maister beschehen und darfür bezahlt a 4 fl: 8 fl.
Dann als beede fenster ganz heruß gethan und gewaschen worden, so sind an den alten gemahlten fenstern die meisten farben ausgang welche den glaßmahler wiederumb renovieren müßen und über 6 tag damit zu thung gehabt, darfür bezahlt 5 fl 12 kr
Mehr wie jetzt gemalt alß beede fenster gewaschen worden ist zwey feyerin 3 taglohn u. bezalt worden a 12 kr f: 1 fl. 12 kr.
Dan für fenster börsten 24 hl und für 8 lb bötsaschen [Pottasche] *1 fl 4 k: 1 fl 28 kr.*
Den diengers gesellen so die fenster hin und wieder getragen 30 kr
Den ist den dinger alß die fenster innen nd außen gerüst die gutte abgekehret, die fenster heraußgebecket und wieder hineingemacht und verstrichen worden laut außzus zalt 7 fl 24 kr
den beeden maistern
für antzeig und mehr maltng 45 kr den 6. November Galluß Wald wegen der beeden Tucherischen fenster entlichen (alß er vorhero 56 fl 44 kr begerte) bezahlt […] *44 fl 30 kr*

StadtAN, E 29/II (Tucher-Archiv), Nr. 1621: Renovierung der Sebalduskirche 1657–59: Fasc. 1.

34 Nürnberg 1657

Zahlungsbeleg des Glasers Gallus Waldt für seine Arbeiten an Tucher-Fenster und ehemaligem Mendel-Fenster:

Verzeichnis was Ich dem hoch adeligen Geschlecht der Tucher in Ihrer zwey Fenster In der Kirchen bey S. Sebaldt gemacht alß folget:

4 StAN, Rep. 60a, Rst. Nürnberg, Ratsverlässe, Nr. 2466, fol. 88v: *Einer Familie der Herrn Tucher, welche gebetten, ist zu vergönnen, dass sie in das Mendlische Fenster in der Kirche S. Sebald ein gedachtnus machen lassen mögen, mit dem erbieten, dis Mendlische Wappen und gedechtnuß in solchem fenster verbleiben zu lassen* […].

Die meisten Stück herauß gethan und außgebeßert und wieder eingemacht. Worunter auch etliche stück neu gemacht. Haben mir für alles bezalt sampt der gesellen drinkgelt 44 fl 30 Kr.
Zahlungsbeleg für Gallus Waldt, glaser der Elter.
StadtAN, E 29/II (Tucher-Archiv), Nr. 1621: Renovierung der Sebalduskirche 1657–59: Fasc. 1.

35 NÜRNBERG 1657
Zahlungsbelege des Glasmalers Johann Schaper für dessen Arbeiten an Tucher-Fenster und ehemaligem Mendel-Fenster:
Verzeichnis was ich an der Wohl Edlen […] *Herren Tucherischen Fensters auch neben an der verstorbenen Mendlischen Fenstern die außgegangene Farb* [Bemalung] *widerumb ferneuert habe, ein stück 6 Kreutzer sind in den Tucherischen und Mendlischen Fenstern 52 stück Theile alles 5 fl 12 kr*
Ihrer Wohl Edlen und herligkeiten
dienstbeflissener Johann Schaper, GlaßMahler
Ist zu Dank bezahlt.
StadtAN, E 29/II (Tucher-Archiv), Nr. 1621: Renovierung der Sebalduskirche 1657–59: Fasc. 1.

36 NÜRNBERG 1657
Rechnungen des Glasers Gallus Waldt für Reparaturen an den Fenstern der Mendel und Tucher (Chor n V und VI):
[...] *Restlich in dem ersten fenster 78 scheiben eingesetzt*
Die stuck uberall wieder verstrichen und ab gekehrt
in den Mänlichen fenster 82 scheiben eingesetzt
und 3 stück gemaltes glaß eingemacht
mehr 2 stück neue gemacht und 2 wappen darin gemacht
mehr 2 stück in neu ...gefaßt
mehr 2 stück außbeßert und wieder auffgehafft
mehr 2 stenglein darzu geben
die stück alle wieder verstrichen und abkehrt
[dabei jeweils die Preise].
[…]
Item in den Tucherischen fenster 9 furmbstuck herauß gethan und wieder eingemacht für eines 6 krz. thut 54 krz.
mehr 20 stück herauß gehtan außbeßert und aufgehafft für eines 24 krz. thut 8 fl, –
mehr 28 gemalte stück herauß gethan wieder auffgehafft und glot [gelötet] *für eines 30 krz. thut 14 fl, –*
in den Mänlichen fenster 4 stück neu gemacht und 2 wapen drein gemacht für eines 2 fl. thut 8 fl, –
mehr 22 gemalte stück heraus gethan auff gehafft und gelot für eines 30 krz. thut 11 fl, –
mehr 4 stück außgewechselt und wieder eingemacht für eines 10 krz. thut 40 krz.
StadtAN, E 29/II (Tucher-Archiv), Nr. 1621: Renovierung der Sebalduskirche 1657-59: Fasc. 1.

37 NÜRNBERG 1657
Reparaturen und Reinigung von Tucher- und Mendel-Fenster durch den Glasmaler Johannes Schaper:
1657: Nach dem man außerlich vernommen, dz das Mendlische fenster im Chor als welches Geschlechte abgestorben [folgt der Text der im Orginal überlieferten Abrechnung; Reg. Nr. 33].
StadtAN, E 29/III (Tucher-Archiv), Nr. 14 (*Tucherische Monumenta. Ordentliche undt ausführliche Beschreibung aus den Stifftungs Rechnungen gezogen* [...] 1652, mit Nachträgen bis ins 18. Jh.), S. 217–220.

38 NÜRNBERG 1657 SEPT. 26
Zahlungen an den Glasmaler Johann Schaper und den Glaser Gallus Waldt für Reparaturen an den Haller-Fenstern:
Johann Schapper Glaßmahler lauth Zettels No. 3 bezahlt 5 fl 4 lb 6 d
M. Gallus Waldt Glaßern lauth Zettels No. 4 bezahlt 6 fl –
Haller-Archiv, Großgründlach, Rechnungen der Ulrich-Haller-Stiftung (Transkription Bertold Frhr. von Haller).

39 NÜRNBERG 1687
Zahlungen an den Glasmaler Johann Ludwig Faber und den Glaser Ernst Ambschler für Reparaturen und Neuanfertigungen u.a. an den Haller-Fenstern in St. Sebald:
[1687 MAI 2] *Johann Ludwig Faber, Glaßmahler, vor die bey, St. Sebald und Laurenzen, außgebesserte gemahlte Fenster laut Außzuegs Lit. a. bezahlt 2 fl 2 lb*
[1687 MAI 12] *vor 2 neüe Fenster, und unterschiedliche Scheiben, in die haller. Fenster in der Sebalder und Laurenzer Kirchen einzusetzen, dem Glaser Ernst Ambschler, laut Außzügl. Lit. b. bezahlt 5 fl 3 lb 9 d*
seinen Gesellen Tranckgelt geben 1 lb 10 d
[1687 MAI 30] *dem Schlosser laut Auszügl. Lit. c. vor unterschiedl. in der Kirch zu St. Sebald und Laurenzi gemachte Eisen zum Fenstern zahlt 6 lb 16 d.*
[Hier sind ausnahmsweise auch die Belege erhalten].
Haller-Archiv, Großgründlach, Rechnungen der Ulrich-Haller-Stiftung (Transkription Bertold Frhr. von Haller).

40 NÜRNBERG 1688–1725
Weitere Reparaturen an Tucher- und Mendel-Fenster:
1688 Dem Glaßer in die Wappen fenster zwey stück zu setzen - 16
1715 den 4. Mart M. Andre. Weh, dachdeckern für zwey von wind zerrisene fenster in St. Sebalds Kirch herab und wieder hiauf zu tun 1 - -
den 13. dito M. Abraham Helmhack, glaser, für diese zwey fenster neu zu machen laut scheins zahlt 2 - -
1717 den 2 Juny M. Abraham Helmhack Glasern, für das eine wappenfenster in St. Sebaldt Kirch auzupessern 1 - -
1718 Nachdem alle fenster in der Sebalder Kirche gewaschen und ausgebessert worden, als haben die zwey Tucherl. Fenster im Chor daselbst zu waschen und auszubessern gekostete, wie folgt erstlich Abraham Ott Schloeesern für 6 neue und 12 alte heffteisen zuzurichten zu den gittern vor dem einene fenster - 24 -
M. Andreas Wehe Thuenseherrn, so die fenster gewaschen, wie auch die Monument Täfelein gesäubet - 22 - -
M. Abraham Helmhack, Glasern, die gemahlten und andern fensters auszubessern und mit neuen hafften zuversehen - 20 - -
1723 den 1. Aug. ist ein so starkes donner und hagel wetter in der nacht eingefallen, daß viele Kirchen und andere fenster eingeschlagen worden sind dahero nachfolgende unkosten aufgegangen:
Erstlich M. Abraham Helmhack, Glaser für den oberen Theil des Tucherhl. fensters, mit neuen bley und scheiben zu machen, laut scheins zahlt 27 45
Eidem für den obern Theil deß von der Tucher. Stifftung übernommenen Mendlischen fensters, mit neueen bley und scheiben zu machen, laut scheins zahlt 26 50
A. 1724 M. Abraham Helmhack Glasern für den untern gemahlten Theil deß Mendlisch-Tucherl. fensters, in neu bley zu setzen, und mit gemahlten Glaß auszubessern, laut scheins zahlt 26 54

A. 1725 Nachdem von sämtlichen Herrn Vettern beliebet worden, vor das Mendlischen, und von der Tucherl. Familie übernommene gemahlte fenster, ein Gitter machen zu lassen, damit es bey einem sich wieder erreigneten hagelwetter nicht möchte auf das neue eingeschlagen und verderbet werden, als sind deßwegen folgende unkosten aufgegangen... [folgen die Summen]
StadtAN, E 29/III (Tucher-Archiv), Nr. 14 (*Tucherische Monumenta. Ordentliche undt ausführliche Beschreibung aus den Stifftungs Rechnungen gezogen* [...] 1652, mit Nachträgen bis ins 18. Jh., S. 221f.

41 NÜRNBERG 1689/90
Zahlung für Reparaturen am Haller-Fenster im Chor:
dem Glaßer Ernst Ambschler vor die hallerischen Fenster in dem Chor der Sebalder Kirch einzusetzen und von neuen zu machen zahlt laut Außzugs 3 fl 3 lb 6 d
Großgründlach, Haller-Archiv, Rechnungen der Ulrich-Haller-Stiftung (Transkription Bertold Frhr. von Haller).

42 NÜRNBERG 1711–1724
Zahlungen für wiederholte, teils umfänglichere Reparaturen an den Haller-Fenstern in St. Sebald:
[1711/12] *bey St. Sebald, ein haller. Fenster zu reparirn, bezahlt 1 fl 4 lb*
[1712/13] *für 3 Fenster bey St. Sebald allhier, laut Scheins 5 fl 20 kr*
[1714/15] *bey St. Sebald 2 neue Fenster machen lassen, und davor bezahlt 3 fl –*
[1717/18] *Item wurde für ein haller. Fenster bey St. Sebald zu waschen Hannß Wehe bezahlt 12 fl –*
seinem Sohn Tranckgeld geben 15 kr
dem Glaser Abraham Helmhack wurde für nebengedachtes Fenster laut Scheins bezahlt 15 fl –
ferner dem Glaser Helmhack für den Riß [Entwurf oder Abzeichnung?] *deß haller. Fensters geben 1 fl –*
[1718/19] *für das haller. Fenster auf der Porkirchen bey St. Sebald* [Lhs. n XII] *Andreas Weh zu waschen, geben 4 fl –*
[im Rechnungskonzept findet sich außerdem noch: *Andreas Weh für 4 Fenster à 10 kr zu säubern und zu butzen 40 kr*
sowie *für 5 Zwikkel zu butzen 20 kr*
item für eines gegenüber [Wappen in Lhs. s XI], *ihme bezahlt 1 fl –*
dem Glaßer Abraham Helmhack für dieße beede Fenster laut Scheines bezahlt 7 fl –
item ihme für den Abriß der beeden Fenster verehrt 1 fl –
dem Schlosser für 12 eiserne Stenglein à 6 kr bezahlt 1 fl 12 kr
für 39 eiserne Haacken, zu denen Gittern à 2½ kr 1 fl 37 kr 2 d
das eiserne Gitter, für das Fenster der haller. Porkirchen [Lhs. n XII] *auszubessern und größer zu machen 4 fl 30 kr*
für ein neues großes eisern Gitter an das haller. Fenster gegen der Schau über [Chor s IV], *und für ein kleiners gegen der Porkirchen über* [Lhs. s XI], *zusammen bezahlt 10 fl –*
die Gitter mit Oelfarb anzustreichen 15 kr
die drey Gitter hinauff zu thun und einzumachen 30 kr
[1723/24] *Gabriel Stengeln, Glasern alhier für neue Kirchen-Fenster bey St. Sebald, St. Lorenzen, und im Neuen Spithal laut Auszugs bezahlt 26 fl 34 kr*
ferner wurde diese Fenster an denen 3en Orthen herunter zu thun und wieder einzumachen, auch selbige zu verkütten zahlt 6 fl –
Haller-Archiv, Großgründlach, Rechnungen der Ulrich-Haller-Stiftung (Transkription Bertold Frhr. von Haller).

43 NÜRNBERG 1737 JULI
Hinweis auf eine Renovierung der Wappen im Kaiserfenster:
Monumenta in St. Sebalds-Kirch [... das Kaiserfenster] *mit schönen farben geschmelzte und so eben scil. in Jul. 1737 renovirte Wappen scheiben.*
StadtBN, Amb. 221.2, Veit August Holzschuher, Historische Beschreibung von Ursprung und Erbauung der Haubt- und Pfarrkirche des heil. Sebaldi in Nürnberg, 1739, S. 19.

44 NÜRNBERG 1756 MÄRZ 4
Reparaturen am Grundherr-Fenster (ehemals Chor SÜD VIII), vermutlich überwiegend Erneuerung der Blankverglasung:
In dem vom Sturm beschädigten, der hochadelichen Grundherrischen Familie zugehörigen großen Fenster Stock in der St. Sebalder Kirche sind gemacht worden vier Fenster à 1 fl. Ein Wappenfenster mit rotem Glaß ausgebessert 30 Kreuzer [...] *Joh. Helmhack, Almos Glaßer. Mit Dank bezahlt den 4. März 1756.*
StadtAN, E 13/III (Grundherr-Archiv), Nr. A 390.
Gedruckt in: WEILANDT 2007, S. 602, Anm. 214.

45 NÜRNBERG 18. JAHRHUNDERT
GNM, Hs. Merkel 209: *Abzeichnung und Abmahlung der Fenster in der Haupt- u. Pfarr Kirche St. Sebaldi*. Die laut Vorbemerkung durch den Kirchenpfleger Georg Friedrich VI. Pömer (1716–1774) in Auftrag gegebene Handschrift enthält auf 158 stellenweise unregelmäßig paginierten Seiten kolorierte Nachzeichnungen der Glasmalereien in St. Sebald (vorzüglich Wappen und Stifterbilder). Dabei handelt es sich um Kopien nach den bereits in der Amtszeit des Kirchenpflegers Hieronymus Wilhelm Ebner (1673–1752) durch den Kupferstecher und Organisten Schwarz angefertigten Abzeichnungen der Fenster.
Die Illustrationen zeigen in nachstehender Reihenfolge:

Chor I: Kaiserfenster
1 unterer Teil (3–6a–d),
2 oberer Teil (7–10a–d; Versetzung der Felder abweichend)

Chor süd II: Markgrafenfenster
3 unterer Teil (2–5a–d)
4 oberer Teil (6–9a–d

Chor nord II: Bamberger Fenster
5 Bamberger Bischof Heinrich III., Groß von Trockau 1441 mit Wappen (2a, 2b)
6 Bamberger Bischof Veit Truchsess von Pommersfelden 1501 mit Wappen (2c, 2d)
7 Bamberger Bischof Lampert von Brunn 1374 und Philipp von Henneberg 1475 (4a, 4d)

Chor süd III: Pfinzing-Fenster (ehemals Vorchtel-Fenster)
8 Stifterzone (3–4a–d)
9 Stifterzone, Inschriften *Sifridus Pfinzing* (2a, 2b)
10 Stifterzone, Inschriften *sibi suisque M D X V* (2c, 2d)

Chor süd IV: Haller-Fenster
11 Zwei große Wappen Haller nach rechts (1a, 1b), darüber zwei kleine Haller-Rundwappen mit Inschrift *Anno dni 1494*

Chor süd V: Schürstab-Fenster
12 Zwei große Wappen Schürstab (1b, 1c), darüber zwei kleine Schürstab-Rundwappen mit Inschrift *Anno dni 1493*

13 Wappen Schürstab (1d) / Stifterbild Leopold Schürstab (2b)
14 Stifterinnen mit Wappen Nützel und Streitberger (2c, 2d)

Chor süd VI: Behaim-Fenster
15 Zwei Stifter Behaim und großes Wappen Behaim mit Beischild Groß (1a, 1b), darüber ein kleines Rundwappen mit Allianz Behaim/Volckamer
16 Wappen Behaim mit Beischild Pfinzing / zwei Stifter Behaim (1c, 1d)
17 Stifter Behaim und Stifterin Pfinzing (2a und 2d)

Chor süd VII: Volckamer-Fenster
18 Stifterpaar Volckamer/Nützel / großes Wappen Volckamer (1a und 1b)
19 Wappen Volckamer / Stifter Volckamer mit zwei Frauen (1c und 1d)
20 Stifterin Mendel, Stifter Volckamer mit zwei Söhnen (2a und 2b)
21 Stifter Volckamer, Stifterin Mendel (2c und 2d)

Chor SÜD VIII: Grundherr-Fenster (heute NORD VIII)
22 Vier kleine Rundwappen Grundherr, jeweils daneben Rundwappen Kress, Ebner, Imhoff und Vetter
23 Stifterpaar Grundherr/Stromer und Grundherr/Haller (heute nord XI, 3a, b)
24 Wappen Grundherr / Stifter (1a, 1b)
25 2 Stifterinnen mit Wappen Grundherr/Laufamholz (1c, 1d)

Chor süd VIII: Kramer-Fenster
26 Wappen Kremer / Wappenallianz Paumgartner/Kremer
27 Wappenallianz Paumgartner/Haller und Paumgartner/Koberger
28 Wappenallianz Paumgartner/Dichtel und Paumgartner/Haller

Chor süd IX: Grabner/Paumgartner/Pirckheimer-Fenster
29 Wappen Pirckheimer mit Beischild Rieter / Wappen Paumgartner (1a und 1b)
30 Wappen Grabner mit Beischilden Nützel und Ebner / Wappen Grabner (1c, 1d)

Lhs. süd X: Welser-Fenster
31 Wappen Welser, darunter Wappenallianzen: Casper Welser/Ursula Sander 1400 / Casper Welser/Gertraut Tumler 1543
32 Wappenallianz Sebastian Welser/Barbara Nützel 1500, Wappen Jacob Welster 1553, Wappenallianz Hans Welser/Barbara Adler 1553
33 Wappenallianzen: Jacob Welser/Maria Pfinzing 1591 / Hans Welser/… Manlich/Jacobina Weiß 1601 / Jacob Welser/Sabina Imhoff/Magdalena Holzschuher
34 Wappenallianzen: Sebald Welser/Anna Catharina Holzschuher 1631 / Sebastian Welser/Maria von Tin. 1634 / Lucas Welser/Maria Sabina von der Weser 1634
35 Wappenallianzen: Sebastian Welser/Maria Haller 1535 / Sebald Welser/Maria Imhoff 1589 / Sebald Welser/Susanna Tucher 1626
36 Hans Michael Welser/Helena Jacobina Coler 154… / Hans von Blaben/Katharina Tucher 1525 / Hans Christoph von Plaben/Maria Ketzel 1581 / Wappenschild Welser

Lhs süd XI: Ehem. Rieter-Fenster (?)
37 Rechteckwappen Haller mit Beischild Ortlieb, umgeben von mehreren kleinen Rundwappen: Kress 1535, Rieter, Kress/Coler und Kress/Tetzel 1572
38 Wappen Schlüsselfelder mit Beischild Imhoff / Wappen Rieter mit Beischild Seckendorf (1c, 1d, nach Zeichnung von 1628)

Lhs. süd XII: Ölhafen-Fenster(?)
39 Allianzwappen Ölhafen/Pfinzing 1551, darüber und darunter Rundwappen mit Allianzen Ölhafen/Volckamer und Ölhafen/…/Haller/Scheurl
40 Zwei Rechteckwappen mit Allianzen Ölhafen/NN/NN und Ölhafen/Pfinzing/Rieter
41 Sechs Rundscheiben mit Allianzen: Ölhafen/Geuder/NN, Ölhafen/NN, Ölhafen/Pömer, Ölhafen/Harsdörffer/Pfinzing, Ölhafen/Paumgartner/Harsdörffer und Ölhafen/Löffelholz-Derrer (quadriert)

Lhs. süd XIII: Pömer-Fenster
42 Wappen Pömer mit Inschrift *Heinrich Pömer starb Anno 1331*, darüber Rundwappenallianz Fürer/Schlüsselfelder/Tucher (quadriert) von 1505, darunter Rundwappen mit Allianz Fürer/Geuder/Pömer
43 Zwei Scheiben: Stifter Pömer mit Allianzwappen Pömer-Groß/Seckendorf / Stifter mit Allianz Pömer/Pfinzing

Westchor: sog. Löffelholz-Chor
44 Wappen Fürer / Wappen Holzschuher
45 Vier Rundscheiben: Allianz Stockamer/Groland / Stockamer/Baldinger / Rundwappen Rieter / Rundwappen Volckamer (heute Löffelholzchor, über Kreuzigung)
46 Zwei Rechteckwappen: Harsdörffer mit Beischild Waldstromer? / Waldstromer mit Beischild Volckamer
47 Zwei Rechteckwappen Harsdörffer: mit Beischilden Scherl(?) bzw. Tucher
48 Drei Rundwappen Löffelholz, darunter zwei Inschriften von 1626 und 1658
49 Stifter Rieter und Stifterin Seckendorf (heute GNM) / Wappen Pirckheimer mit Beischild Haller

Lhs. nord XIV: Muffel-Fenster
50 Zwei Rechteckwappen Muffel, Wappen Muffel mit Beischilden Laufamholz bzw. Rieter
51 Zwei Rechteckwappen: Muffel mit Beischild Löffelholz/Tucher / Topler mit Beischild Muffel
52 Zwei Rechteckwappen: Topler mit vier Beischilden, u.a. Fütterer und Holzschuher / Topler mit Inschrifttafel für Dr. Erasmus Topler 1512
53 Drei Rundwappen: Allianzen Muffel/Schlüsselfelder / Muffel/Gugel v. Diepoltsdorf / Muffel/Geuder 1604

Lhs. nord XII: 2. Haller-Fenster
54 Zwei Rechteckwappen: Haller (heute GNM) / Wolf mit Inschrift *Anno dni 1358*
55 Stifter Haller mit Wappen und Hl. Bischof / Wappen Wolf Haller von Hallerstein mit Inschrift (3a, 3b)
56 Wappen Haller mit Beischild unbek. mit Inschrift *Cunrad Haller von Hallerstein* / Hl. Bischof mit zwei Stiferinnen und deren Wappen Dachsbach und Pfinzing (3c, 3d)
57 Vier Rundscheiben mit Haller-Wappenallianzen
58 Zwei Recheckwappen: Haller mit Beischild Groß (heute Frauenkirche) / Haller mit Beischild Pirckheimer und NN (2c)
59 Zwei Rechteckwappen: Haller mit Beischilden Seckendorf und Koler / Haller mit Beischild Ebner

Lhs. nord XI: Holzschuher-Fenster
60 Zwei Rechteckwappen: Holzschuher mit Beischild Pömer / Holzschuher mit Beischilden Pfinzing und Voit v. Wendelstein(?) (heute Frauenkirche)
61 Zwei Recheckwappen: Holzschuher mit Beischild Haller / Holzschuher mit Beischild Groland (heute Frauenkirche)
62 Zwei Recheckwappen: Holzschuher mit Beischild Rummel / Holzschuher mit Beischild Kress (heute Frauenkirche)
63 Zwei Rechteckwappen: Holzschuher mit Inschrift *Wolf Holzschuher MDIII* Unterschrift *Anno dni 1480 verneuert durch den* / Holzschuher mit Inschrift *MDIII*, darunter *An dni 1399 von anlag das fenster gem* (3c, 3d)

Lhs. nord X: Nützel-Fenster
64 Rechteckwappen Nützel mit Beischilden Münzmeister und Pömer, umgeben von vier Rundwappen mit Allianzen Nützel/Sachs und Nützen/Hirsvogel
65 Stifter Nützel mit Stifterin Schopper / Stifter Nützel mit Stifterinnen Grundherr und Haller
66 Stifter Nützel mit Stifterinnen Volckamer und v. Wildenstein(?) / Stifter Nützel mit Stifterin Ebner
67 Stifter Nützel zu Füßen des Hl. Sebaldus links Stifterin Staudigel / Wappen Carl Nützel Ritter 1614
68 Drei Rundscheiben mit Wappenallianzen: Gabriel Nützel/Anna Scheurl 1572 / Bernhard Nützel/Gertrud Harsdörffer 1572 / Joachim Nützel/Magdalena Rotenburger 1572
69 Drei Rundscheiben mit Wappenallianzen: Caspar Nützel/Clara Held 1529 / Caspar Nützel/Margareta Hübner/Ursula Paumgartner 1560 / Hans Nützel/Felicitas Fürer 1558
70 Sechs Rundscheiben mit Wappenallianzen: links drei Nützelwappen, gegenüber jeweils ein Wappen Hirsvogel, Sachs und Löffelholz

Chor NORD VIII: Imhoff-Fenster (heute SÜD VIII)
71 Zwei Rechteckwappen: Imhoff mit Beischilden Schmidmayer, Behem v. der Schlang und NN / Imhoff mit Beischild Schmidmayer
72 Zwei Rechteckwappen auf Doppelseite: Imhoff mit Beischild Harsdörffer / Imhoff mit Beischild Geuder
73 Drei Rundwappen auf Doppelseite: Imhoff/NN / Imhoff/Imhoff / Imhoff/Muffel
74 Drei Rundwappen: Imhoff/Tetzel / Imhoff/Behaim / Imhoff/Rieter
75 Drei Rundwappen mit Imhoff-Allianzen: Imhoff/Paumgartner/Schmidmayer / Imhoff/Schnitter/Schedel / Imhoff/Genger
76 Drei Rundwappen mit Imhoff-Allianzen: Imhoff/Pfinzing *GIH 1641* / Imhoff/Tucher / Imhoff/Harsdörffer *MIH 1641*
77 Zwei Rechteckwappen: Imhoff mit Beischild Groß / Imhoff mit Beischilden Pfinzing und Schürstab.
78 Zwei Rechteckscheiben: Wappenhaltende Engel mit Schilden Imhoff

Chor nord VIII: Pfinzing-Chörlein
(Pfinzing-Genealogie überwiegend 17. Jh.)
79 Drei Rundwappen Pfinzing: 1. *Bertold Pfinzing Anno 1220* / 2. großes Rundwappen im Lorberkranz mit Beischilden Welser, Tetzel, Löffelholz/Derrer, Holzschuher/NN / 3. *Bertold Pfinzing Anno 1288*
80 Vier Rundwappen Pfinzing: 1. *Andreas Pfinzing Anno 1331* / 2. *Friz Pfinzing Anno 1298* / 3. *Bertold Pfinzing Anno 1320* / 4. *Hanns Pfinzing Anno 1324*
81 Dass.: 1. *Seiz PfinzingAnno 1411* / 2. *Sigmvnd Pfinzing anno 1445* / 3. *Sigmvnd Pfinzing Anno 1438* / 4. *Seiz Pfinzing Anno 1448*
82 Dass.: 1. *Martin Pfinzing von Henffenfeld anno 1515* / 2. *Carl Pfinzing von Henffenfeld* [...] *Anno 1599* / 3. *Hanns Pfinzing von Henffenfeld* [...] *Anno 1573* / 4. *Carl Pfinzing von Henffenfeld* [...] *Anno 1537*
83 Rundwappen *Carl Sebast. Pfinzing von Henffenfeld* [...] *1685*
84 Drei Rundwappen Pfinzing: 1. *Martin Pfinzing von Henffenfeld Anno 1544* / 2. großes Rundwappen im Lorberkranz mit vielen Beischilden (ähnlich Nr. 79.2) / 3. *Martin Pfinzing von Henffenfeld Anno 1588*
85 Vier Rundwappen Pfinzing: 1. *Pavlvs Pfinzing von Henffenfeld Anno 1585* / 2. *Georg Pfinzing von Henffenfeld Anno 1598* / 3. *Christoff Pfinzing von Henffenfeld Anno 1596* / 4. *Pavlvs Pfinzing von Henffenfeld Anno 1614*
86 Dass.: 1. *Iacob Pfinzing von Henffenfeld Anno 1621* / 2. *Lvcas Pfinzing von Henffenfeld Anno 1623* / 3. *Sigmvnd Pfinzing von Henffenfeld Anno 1630* / 4. *Georg Pfinzing von Henffenfeld Anno 1633*
87 Dass.: 1. *Christophorvs Godofr Pfinzing* [...] *Anno 1684* / 2. *Sigmvnd Pfinzing* [...] *Anno 1703* / 3. *Iacob Christoph Pfinzing* [...] *Anno 1684* / 4. *Esaias Pfinzing* [...] *A. 1708*

Chor nord VII: Schreyer-Fenster (über der Sakristei)
88 Zwei Rechteckwappen Schreyer mit Beischilden Fuchs, Eyb und Kammermeister, bez. *1495*

Chor nord VI: Mendel-Fenster
89 Zwei Rechteckwappen Wappen Mendel, leere Beischilde
90 Dass., darüber zwei kleine Rundwappen Tucher

Chor nord V: Tucher-Fenster
91 Rechteckwappen Tucher und kniender Stifter
92 Kniende Stifterin und Rechteckwappen Pfinzing

Chor nord IV: Eisvogel/Fürer-Fenster
93 Zwei Rechteckwappen Fürer: *Sigmund Fuerer der Elter anno 1476* / *Christann Fuerer anno dni 1325*; darüber kleines Rundwappen Scheurl *1480* mit Beischild Tucher
94 Zwei Rechteckwappen: Langmann und Ebner
95 Zwei Rechteckwappen: Eisvogel und Geuschmid

Chor nord III: Stromer-Fenster
96 Zwei Wappen Stromer, Unterschrift: Ulrich Stromair zu der Rosen (2b, 2c, sind heute verändert)
97 Wappen Pfinzing mit Beischild Stromer, Wappen Koler mit Beischild Stromer (n III 2a, 2d)
98 Wappen Sebald Pfinzing, Wappen Ortolf und Ulman die Stromer
99 Wappen Endres und Hans die Stromer, Wappen Jörg und Seifrid die Koler
100 Wappen Wolf Jacob Stromer 1589, Sabine die Stromerin 1582, Wappen Stromer, Wappen Tucher, Inschrift: *Friderich Stromer vernevt 1572*
101 Wappen Pfinzing, wappentragender Engel mit Wappen Koler und NN 1568
102 Wappen Pfinzing, Wappen Hieronymus Koler Anno 1592
Nürnberg, GNM, Hs. Merkel 209.

46 Nürnberg 1814 Sept. 15
Schreiben des Kgl. Bayerischen Stiftungsadministrators für Kultus und Unterricht Soergel, den geplanten Verkauf ver-

meintlich minderwertiger Glasmalereien der Sebalduskirche um 57 Gulden an den Fürsten von Oettingen-Wallerstein betreffend (vgl. Frauenkirche, Reg. Nr. 155).

47 NÜRNBERG 1836 NOV. 20
Der Glaser Johann Michael Bollet erhält Zahlungen für eine Reparatur am Fenster bei der Orgel:
[...] *für 1 formstück bei der Orgel neu verglast und verbleit*
8 Tafeln auf dem Boden eingemacht
6 Tafeln in der oberen Sakristei eingemacht.
45 Tafeln in sämtliche Fenster der Kirche eingemacht.
Summa 10 fl. 18 Xr.
LAELKB, KV, Nr. 381d (Rechnungsbelege für 1836/37).

48 NÜRNBERG 1844 APRIL 25
Im Antrag des Kirchenpflegers Carl Mainberger an die protestantische Kirchenverwaltung ist die Rede davon, dass das ehrwürdige Denkmal demnächst im Innern großer Reparaturen an den Glasgemälden bedürfe. Mit Beschluss vom 25. April wurde der Antrag zurückgezogen.
LAELKB, KV, S, Fach 85, Nr. 14b.

49 NÜRNBERG 1847 APRIL 18
Betrifft die Beschädigung an der Inschrift des Markgrafenfensters, mutmaßlich durch Steinwurf. Es wird beklagt, dass viele Fenster nicht durch Gitter geschützt und daher steter Gefahr der Zerstörung ausgesetzt seien.
Der Glasmaler Johann Jacob Kellner vermerkt am Tag darauf, dass die Reparatur nur wenige Heller betragen würde.
LAELKB, KV, S, Fach 85, Nr. 15.

50 NÜRNBERG 1849 APRIL BIS AUGUST
Am 30. April wird eine Beschädigung des Imhoff-Fensters durch Windstoß erwähnt und Klage über den bedenklichen Zustand des Fensters mit oxidiertem Bleinetz und nur mehr losem Zusammenhalt der Gläser geführt.
Am 18. Mai folgt eine Rechnung des Glasmalers Johann Jacob Kellner über Reparaturen, Reinigung und Ergänzung der Malerei an 12 Feldern um *Summa 20 fl.*
sowie Reparaturen und Reinigung aller Felder *Summa 60 fl.*
Am 7. August wird dem Glasmaler Kellner attestiert, dass er die Reinigung und Restaurierung am Imhoff-Fenster *mit großer Sorgfalt und Vollständigkeit durchgeführt* habe und *die dafür in Ansatz gebrachte Vergütung sehr billig* gewesen sei.
Am 9. August wird im Kontext weiterer durch die Orgel verdeckter Teile des Imhoff-Fensters die Überlegung angestellt, ob nicht:
[...] *die der Jakobskirche zugehörigen Glasgemälde aus der LöffelholzKapelle zurückgegeben werden könnten, wenn dafür die oberwähnten halb verdeckten* [hier] *eingesetzt würden.*
LAELKB, KV, S, Fach 85, Nr. 15.

51 NÜRNBERG 1849 AUG. 29
Gutachten des Direktors der Nürnberger Kunstgewerbeschule Albrecht Reindel über die wünschenswerte Versetzung der von der Orgel und Musikempore zum Teil verdeckten Fenster nord IX und süd IX, wobei die 32 Scheiben des Grabner/Paumgartner/Pirckheimer-Fensters vom Bamberger Fenster und die 20 Restscheiben des sog. Geuder-Fensters vom Volckamer-Fenster aufgenommen werden sollten. Erst durch Überprüfung der Maße ergab sich die Undurchführbarkeit der Maßnahme, die ohne größere, der Harmonie abträgliche Eingriffe und Beschneidungen der Felder nicht abgegangen wäre:
Die ersten Fenster rechts und links am Anfang des Chors der S. Sebaldskirche enthalten uralte Glasmalereyen aus der Zeit der Erbauung desselben, vom Jahr 1360–80, die wenn auch in der Zeichnung das Gepräge ihrer Zeit deutlich verrathend und daher noch etwas mangelhaft, doch dagegen durch die harmonische Zusammenwirkung ihrer mit großem Verständniß gewählten Farben und dadurch hervorgebrachten TotalEindrucks, sich sehr auszeichnen. Sie sind daher ein höchst interessantes wertvolles Kunstwerk des 14. Jahrhunderts das alle Beachtung verdient.
Ihr Zustand ist in Berücksichtigung ihres hohen Alters im Ganzen noch so, daß eine durchgreifende Reparatur keine großen Schwierigkeiten hat. Architektur, Ornamente und Gewänder haben wenig gelitten, mehr aber die Köpfe der Figuren, die theils verwaschen sind, theils bey einer späteren Reparatur schlecht und ungeschickt ergänzt wurden. An manchen Stellen wurden auch zerbrochene Theile mit ganz falschen Farben unverständig ersezt.
Der Überstand, daß beyde zum Theil von der vorspringenden Orgel und dem Musikchore verdekt sind, erregte den Wunsch, sie in einem oder anderen mittlern Chorfenster, wovon einige sehr leer an gemalten Gläsern sind, zu plaziren und bey Untersuchung fand sich, daß das Bamberger Fenster mit nur 16 gemalten Flügeln, das eine der in Rede stehenden 32 Flügel enthaltend, aufnehmen und das Volkamersche welches 22 gemalte Flügel hat, das andere mit 20 Flügeln ebenfalls aufnehmen könne, wodurch die Gesammtwirkung um vieles erhöht würde und die verstellten Theile zu Gesicht kommen würden. [...].
Nach vollzogener Reinigung und Reparatur der Orgelfenster würde es damit am gerathendsten [...] *seyn, auf der Mittagseite mit der Reparatur der folgenden der Reihe nach fortzufahren, nach dem bereits das ImhofscheFenster wiederhergestellt wurde und die gegen Mittag stehenden Fenster manchem Einfluß der Witterung ungleich mehr als die nördlichen* [...] *haben.*
Nebenstehend der Beschluss der Kirchenverwaltung vom 3. September:
Nach einstimmigem Beschluß soll das eine südliche Fenster vor der Hand allein erneuert werden, Kellner dazu den Auftrag erhalten. Die Ausführung der andern bleibe der Folgezeit und den finanziellen Kräften vorbehalten.
LAELKB, KV, S, Fach 85, Nr. 15.

52 NÜRNBERG 1849 SEPT. 3
Ungefährer Kostenvoranschlag des Glasmalers Johann Jacob Kellner für die Reparatur der Fenster nord IX und süd IX.
Ohngefährer Kostenanschlag über die Reparatur zweier gemalter Fenster in der St. Sebaldskirche dahier,
von welchen sich das eine mit 28 Feldern zwischen dem v. Imhoff'schen Fenster und der Orgel, und das andere mit 32 Feldern gegenüber hinter der Empor befindet.
Wenn die Reparatur derselben nur in der Art vollzogen wird, wie bei dem v. Imhoff'schen Fenster, bei dem nur das Fehlende in der Malerei ergänzt wurde, so werden sich die Kosten der beiden Fenster für jedes nur wenig verschieden von dem v. Imhoff'schen Fenster herausstellen, welche f. 60 betragen haben.
LAELKB, KV, S, Fach 85, Nr. 15.

53 NÜRNBERG 1849/50
In den Rechnungsbüchern der Verwaltung des vereinigten protestantischen Kirchenvermögens der Stadt Nürnberg des Jahr-

gangs 1849/50 sind unter der Rubrik *Stiftungsgebäude a. Unterhaltungskosten: St. Sebald* Glaser- und Glasmalerarbeiten an den Chorfenstern süd IX und süd VII vermerkt. Die Rechnung Kellners enthält zudem den wichtigen Hinweis, dass zur Reparatur die vollständige Übermalung mindestens von Fenster süd IX gehörte:
Dem Glasermeister Schmidt 49 fl., 26 xr. für Arbeiten.
Demselben für dergleichen 140 fl., 37 xr. (betr. Reparaturen an Blei und Butzen und für die Bereitstellung von Farbgläsern).
Dem Maler Kellner für Reparatur eines gemalten Fensters 60 fl.-[5]
Demselben für Ergänzung und Ausbesserung des von Volkamer'schen Fensters 140 fl.-
Die betreffende Rechnung Kellners spricht zudem von der Übermalung des gesamten Fensters:
Rechnung […] *die Reparatur eines gemalten Fenstters in der St. Sebaldus-Kirche betreffend, 28 Tafeln enthaltend. Für Ergänzung der fehlenden Stücke und Uebermalung des ganzen Fensters, die Reinigung mitinbegriffen Summa fl. 60*
LAELKB, KV, Nr. 395a, S. 424; dazu die Belege in Nr. 395d.

54 Nürnberg 1850 Mai 2
Kostenvoranschlag Kellners für die Reparatur der Fenster süd VII, süd VI, süd V und süd IV:
Kostenanschlag dür die hochlöbliche Kirchenverwaltung in Nürnberg, die Reparaturen folgender gemalter Fenster in der St. Sebalduskirche dahier, welche für den beigesetzten Preis mit eingebrannter Malerei ordentlich reparirt werden können.
No. 1. das v. Volkamerische Fenster neben dem von Imhofischen Fenster für f 140.–
No. 2. das v. Behaimische f 80.–
No. 3. das v. Schürstabische f 100.–
No. 4. das v. Hallerische f 60.–
gez. J. J. Kellner & Söhne
Darunter der Kommentar:
Daß die Ansätze für vollständige dauerhafte Restauration obenverzeichneter Fenster äußerst billig gestellt sind attestiert Alb. Reindel.
Am 6. Mai ergeht der Beschluss der Kirchenverwaltung, eine Entscheidung bis zur nächsten Sitzung zu verschieben, um erst zu prüfen, *wie viel die Baulichkeiten erfordern*.
LAELKB, KV, S, Fach 85, Nr. 15.

55 Nürnberg 1850 Juni 3
Beschluss der Kirchenverwaltung, zunächst nur das Volckamer- und das Haller-Fenster restaurieren zu lassen:
Durch Stimmeneinheit wurde dem Antrage des Vorstands, einstweilen nur ein Fenster, das größere Volkamersche Fenster, herzustellen, dem Antrage des Magistrats Raths Löffler ein zweites auszuführen, folgte Zustimmung durch Stimmenmehrheit.
Darunter die nachträgliche Notiz vom 11. Juni:
Herrn Rath M. R. Löffler zum Vollzug mit der Erklärung, daß außer dem Volkamerischen Fenster, dessen Reparatur auf 140 fl. veranschlagt ist, nun auch das auf 60 fl. veranschlagte Hallerische Fenster reparirt werden dürfe[6].
LAELKB, KV, S, Fach 85, Nr. 15.

56 Nürnberg 1850/51
In den Rechnungsbüchern der Verwaltung des vereinigten protestantischen Kirchenvermögens der Stadt Nürnberg des Jahrgangs 1850/51 unter der Rubrik *Stiftungsgebäude a. Unterhaltungskosten: St. Sebald* ist die Reparatur des Behaim-Fensters vermerkt:
Dem Maler Kellner für Ergänzung und Ausbesserung des gemalten v. Behaim'schen Fensters 80 fl.-
LAELKB, KV, Nr. 396a, S. 368 (der betreffende Rechnungsbeleg in Nr. 396d enthält keine weitere Spezifizierung der Arbeiten).

57 Nürnberg 1852 Juni 21
Anzeige, *daß an einem Fenster in der St. Sebaldskirche das Glasgemälde sehr verletzt erscheine und zu fürchten sei, es falle zerbrochen herab und Antrag dasselbe schleunigst hergestellt werde.*
Der Beschluss der protestantischen Kirchenverwaltung vom 21. Juni besagt:
Da die Erneuerung schadhafter Glasgemälde zur Zeit auf die diesjährige JahresRechnung nicht übernommen werden kann, so sei sich vor der Hand darauf zu beschränken, das Gemälde herauszunehmen und die Stelle bis zur ermöglichenden Erneuerung mit einer Holztafel zu versehen.
Darunter die abschließende Notiz Pfarrer Seilers vom 27. Juli:
Nach genommener Rücksprache mit Glasmaler Kellner und Glaser Schmidt wurde das losgewordene Glasgemälde herausgenommen und die Stelle einstweilen bis zur höchst nothwendig befundenen Erneuerung des ganzen Fensters offen gelassen.
LAELKB, KV, S, Fach 85, Nr. 15.

58 Nürnberg 1852 Okt. 23
Kostenvoranschlag Kellners für die Restaurierung eines der schadhaftesten südlichen Chorfenster (gemeint ist das Schürstab-Fenster):
Das fragliche Fenster ist eines der schadhaftesten in der Reihe der gegen Mittag liegenden Fenster der Kirche. Abgesehen davon, daß es viele ganz leere Stellen enthält, hat auch die Malerei arg gelitten. Wie viel die Reparatur kosten wird, kann erst genau bestimmt werden, wenn das Fenster herausgenommen ist und näher besichtigt werden kann. Es kann der Preis daher nur annähernd angegeben werden. Er wird wohl über 100 fl. betragen.
Wir werden es uns wie bisher besonders angelegen seyn lassen, Einer hochlöblichen Kirchenverwaltung die Kosten der Reparatur so billig als nur möglich zu berechnen.
Das bei Pfarrer Seiler eingeholte Gutachten zum Kostenanschlag Kellner befürwortet die Arbeit und die Kirchenverwaltung erklärt sich *mit der Herstellung einverstanden.*
Kirchenpfleger Mainberger wird mit der Beaufsichtigung der Restauration betraut.
LAELKB, KV, S, Fach 85, Nr. 15.

59 Nürnberg 1852 Nov. 3
Schreiben der Verwaltung des proteastantischen Kirchenvermögens (Herr Pürckhamer) an das Pfarramt von St. Sebald, worin die Absicht geäußert wird, vier Glasgemälde im Westchor, die ursprünglich aus St. Jakob stammen, herausnehmen zu lassen:
Indem wir hierin die Mittheilung machen, daß demnächst die Glasmalereien im Fenster auf der Südseite der Kirche St. Sebald von der Orgel gegen den Altar gerechnet durch den Glasmaler Kellner restaurirt werden sollen, wogegen gewiß von jenseits

5 Bei diesem nicht namentlich genannten Fenster mit 28 Feldern handelte es sich um das Fenster der Grabner, Pirckheimer und Paumgartner bei der Orgel (süd IX).
6 Was am Haller-Fenster allem Anschein nach allerdings erst im Jahr 1859 zur Ausführung gelangte (vgl. Reg. Nr. 64).

nichts zu erinnern seyn wird, verbinden wir damit die Anzeige, daß wir beabsichtigen, bei dieser Gelegenheit zugleich diejenigen 4 Glasgemälde im mittleren Fenster des westlichen Chors der Sebalder Kirche, welche der Kirche St. Jakob gehören, herausnehmen zu lassen.
Kommentar hierzu aus dem Pfarramt vom 26. November:
Gegen die Restauration der Glasmalereien in der Sebalder Kirche kann von dem Pfarramte umso weniger eingewendet werden, als sie schon längst gewünscht wurde, und es ist nur zu bedauern, daß sie nicht schon im Sommer vorgenommen werden konnte.
LAELKB, KV, S, Fach 85, Nr. 15.

60 Nürnberg 1852 Dez. 7
Ein Kostenanschlag des Glasers J. B. Schmidt enthält unter anderem die Position, *30 St. Glasmalereyen auszunehmen und wieder einzusetzen, davon sind 20 St. in neues Blei zu setzen und 10 St. im Blei zu repariren und mit neuen Haften zu versehen* […].
Es folgen noch weitere kleinere Posten Glaserarbeit.
Beschluß der Kirchenverwaltung:
Wurde […] *genehmigt, da es notorisch ist, daß das Fenster hinsichtlich der Verbleiung gänzlich ruinös und ohne vollständige Erneuerung nicht zu erhalten wäre.*
LAELKB, KV, S, Fach 85, Nr. 15.

61 Nürnberg 1852/53
In den Rechnungsbüchern der Verwaltung des vereinigten protestantischen Kirchenvermögens der Stadt Nürnberg des Jahrgangs 1852/53 unter der Rubrik *Stiftungsgebäude a. Unterhaltungskosten: St. Sebald* sind die Zahlungen für Reparatur des Schürstab-Fensters vermerkt:
[…] *dem Glasermaister Schmidt für dergleichen* [Arbeiten] *130 fl. 31 xr.*
dem Heinrich Eder für 68 Ellen Zwiller Tuch zum Verhängen der Fenster 5 fl. 40 xr.
dem Maler Kellner für Arbeiten 165 fl.-
Der betreffende Beleg Kellners vom 21. Mai 1853:
Rechnung […] *über die Reparatur des Schürstab'schen Fensters in der St. Sebaldus-Kirche dahier. Dieses Fenster hatte unter den übrigen gemalten Fenstern am meisten Noth gelitten, so daß 2 Tafeln, an welcher die Malerei ganz verschwunden war, ganz neu gemalt werden mußten. Die Kosten der Reparatur dieses Fensters betragen deshalb aufs Billigste berechnet.*
Summa 165 fl.
LAELKB, KV, Nr. 398a, S. 322; dazu die Belege in Nr. 398c.

62 Nürnberg 1859 Jan. 25
Kostenanschlag Kellners für die Restaurierung des Haller-Fensters:
Von der löblichen Kirchenverwaltung beauftragt, einen Kostenvoranschlag über die heuer beabsichtigte Restauration des mit Schmelzfarben gemalten von Hallerischen Fensters der St. Sebalds Kirche dahier zu fertigen, erklärt sich der Unterzeichnete dahin, daß soweit die vorläufige summarische Besichtigung dieses Fensters überhaupt eine Angabe der Restaurationskosten zuläßt, sich letztere für die 24 Tafeln auf ca. 180 fl. belaufen können. Eine genauere Preisstellung kann erst dann erfolgen, wenn die Fenster herausgenommen, gereinigt und durch genauen Augenschein ermittelt ist, was zerbrochen oder schadhaft, und wie viel von den verwitterten aufgetragenen Farben noch bei der Reinigung vom Staube sich auf- und ablöst. Jedenfalls wird der Preis so billig als möglich wie immer gestellt und hiefür gute Arbeit geliefert werden.
Darunter die Notiz von Pfarrer Heller:
Die Restauration der Glasmalereien in der Sebaldus Kirche soll nun vorgenommen werden. Und: *Kellner hat obigen Auftrag angefangen*[7].
LAELKB, KV, S, Fach 85, Nr. 15.

63 Nürnberg 1859 März 7
In einem Schreiben des Pfarramts St. Sebald an die protestantische Kirchenverwaltung wird darauf aufmerksam gemacht, dass an einem Chorfenster der Nordseite *ein Teil der Glasmalereien vom Winde dergestalt hinausgedrückt* seien, dass bei nächster Veranlassung mit deren Herausfallen, größeren Schäden wenn nicht gar unersetzlichem Verlust zu rechnen sei.
Bei dieser Gelegenheit wird auch darauf hingewiesen, *daß mehrere Fenster des Chors am obersten Theil des Spitzbogens gar kein Glas, sondern nur ein Drahtgitter haben,* was die häufigen Klagen der Gemeinde über Zugwind erkläre. Man bittet die Stellen mit weißem Glas zu schließen.
LAELKB, KV, S, Fach 85, Nr. 15.

64 Nürnberg 1859 Juni 30 / Juli 15
In den Rechnungsbüchern der Verwaltung des vereinigten protestantischen Kirchenvermögens der Stadt Nürnberg des Jahrgangs 1858/59 unter der Rubrik *Stiftungsgebäude a. Unterhaltungskosten: St. Sebald* sind die Zahlungen für Reparatur des Haller-Fensters vermerkt:
[…] *dem Glaser Schmidt für dergleichen* [Arbeiten] *131 fl. 54 xr.*
dem Maler Kellner für Restauration des v. Hallerschen Fensters 190 fl.
Die Rechnungen datieren vom 30. Juni bzw. 15. Juli 1859.
LAELKB, KV, Nr. 404a, S. 394f.; dazu die Belege in Nr. 404c.

65 Nürnberg 1860 April 2
Ein Beschluss der Kirchenverwaltung, den Bauetat von 1859/60 betreffend, berührt auch die Fortsetzung der Fenster-Restaurierung im Chor von St. Sebald:
1) Glasmaler Kellner soll aufgefordert werden, Vorschläge zur Restaurierung der zerbrochenen gemalten Fenster mit Kostenangaben zu machen.
2) Ferner soll Glasmaler Kellner mit der Baukommission die gemalten Fenster der St. Sebaldskirche sämmtlich besichtigen und die schadhaftesten derselben sollen reparirt werden, jedoch ist jedesmal vorher ein Kostenvoranschlag zu machen.
Die Notiz Pfarrer Hellers darunter besagt:
Am 5. April 1860 wurden vorstehende Beschlüsse dem Glasmaler Kellner sen. durch Unterzeichneten persönlich eröffnet und ihm zugleich das sub. Nr. 1 bezeichnete zerbrochene gemalte Fenster zur Restaurierung eingehändigt.
LAELKB, KV, S, Fach 85, Nr. 15.

66 Nürnberg 1860 Nov. 24
Von Pfarrer Heller *wird Herr Glasmaler Kellner zur Erklärung darüber aufgefordert, bis wann die zu restaurirenden Kirchenfenster bei St. Sebald wieder eingesetzt werden können.*
LAELKB, KV, S, Fach 85, Nr. 15.

7 Die Abrechnung Kellners vom Juli 1859 beläuft sich auf 190 fl., die Mehrkosten von 10 fl. werden genehmigt.

67 Nürnberg 1860 Dez. 14 / 1861 Mai 21
In den Rechnungsbüchern der Verwaltung des vereinigten protestantischen Kirchenvermögens der Stadt Nürnberg des Jahrgangs 1860/61 unter der Rubrik *Stiftungsgebäude a. Unterhaltungskosten: St. Sebald* sind die Zahlungen für die Restaurierung des Mendel-Fensters vermerkt:
[…] *dem Glasermeister Schmidt für dergleichen 214 fl. 27 xr.*
dem Glasmaler Kellner für Restauration des v. Mendel'schen Fensters 454 fl.
Der betreffende Beleg Kellners vom 14. Dez. 1860:
Rechnung […] *über die Restauration des von Mendelischen gemalten Glasfensters in der St. Sebalduskirche dahier für Reinigung und Ergänzung der 24 Tafeln desselben mit Schmelzfarben worunter mehrere bis auf wäniges ganz neu gemalt werden mußten. Betrag hierfür fl. 430*
für ein rundes Wappen der Nücel fl. 18
für Ergänzung von 2 dergl. fl. 6
Summa 454 fl.
LAELKB, KV, Nr. 406a, S. 398; dazu die Belege in Nr. 406c.

68 Nürnberg 1862 Mai / 1863 März 31
In den Rechnungsbüchern der Verwaltung des vereinigten protestantischen Kirchenvermögens der Stadt Nürnberg des Jahrgangs 1862/63 unter der Rubrik *Stiftungsgebäude a. Unterhaltungskosten: St. Sebald* sind die Zahlungen für die Restaurierung des Tucher-Fensters vermerkt. Die betreffende Rechnung des Glasers besagt, dass dieser auch farbiges Glas zur Ergänzung zugeschnitten und die Felder großteils neu verbleit habe:
[…] *dem Glasermeiister J. B. Schmidt für dergl. 166 fl. 28 xr.*
dem Glasmaler Joh. Jac. Kellner für dergl. 352 fl.
Der betreffende Beleg Kellners vom 31. März 1863:
Rechnung […] *über die im laufenden Jahre vollzogene Reinigung und Reparatur eines gemalten Glasfensters (des von Tucherischen auf der Nordseite der St. Sebalduskirche dahier mit Schmelzfarben-Malerei.*
Betrag für die ganze Arbeit Summa fl. 352
LAELKB, KV, Nr. 408a, S. 418; dazu die Belege in Nr. 408c

69 Nürnberg 1863 April 27
Anfrage Stephan Kellners die Restaurierung des Markgrafenfensters betreffend:
Bereits vor einem halben Jahr wurde ich veranlaßt, einen Kostenanschlag über die Reparatur des Markgrafen Fensters in der Kirche zu St. Sebald Einer hochlöblichen Kirchen-Verwaltung zur näheren Würdigung zu unterbreiten, ohne bis jetzt eine Entschließung erhalten zu haben.
Da nun die günstigste Zeit zur Herstellung solcher Arbeiten da ist, so bitte ich Eine hochlöbliche Kirchenverwaltung gehorsamst um hohe Genehmigung der bezeichneten Reparatur.
Darunter der vorerst negative Beschluss der Kirchenverwaltung:
Wegen mangelnder Mittel soll die fragliche Reparatur in diesem Jahre nicht vorgenommen werden[8].
LAELKB, KV, S, Fach 85, Nr. 15.

70 Nürnberg 1871 Juni 5
Die Anfrage wegen Instandsetzung der Verbleiung an den nördlichen Kirchenfenstern durch Pfarrer Heller wird durch die Kirchenverwaltung positiv beschieden.
LAELKB, KV, S, Fach 85, Nr. 15.

71 Nürnberg 1877 Juli 29
Anfrage Stephan Kellners, 8 Tafeln des Markgrafenfensters zum Zwecke des Kopierens in kleinem Maßstab ausbauen zu dürfen:
Der ergebenst Unterzeichnete stellt an Eine hochlöbliche Kirchenverwaltung die ganz ergebenste Bitte: es wolle ihm gütigst gestattet werden, die acht Tafeln des Burggrafenfensters der Sct. Sebalduskirche zum Behufe des Copirens im kleinen Maßstabe, auf circa 14 Tage herausnehmen zu lassen.
Der Unterzeichnete, welcher durch langjähriges Schaffen als Glasmaler vorzugsweise Kirchenfenster ausstattete und Einer hochlöblichen Kirchenverwaltung in dieser Beziehung bekannt sein dürfte, verpflichtet sich unter eigener ganzer Verantwortung die Tafeln auf eigene Kosten herauszunehmen, dieselben zu reinigen und zu restauriren und sodann wieder auf eigene Kosten einsetzen zu lassen.
Indem der Unterzeichnete die Versicherung giebt, daß während der Aufbewahrung der Tafeln in seiner Wohnung – der Dienstwohnung als Kgl. Kastellan der Burg zu Nürnberg – in jeder Weise für Sicherung des guten Zustandes der Fenster Sorge getragen ist, giebt sich derselbe der Hoffnung hin, daß ihm seine Bitte gewährt werde […].
Mit Beschluss der Kirchenverwaltung vom 6. Aug. 1877 wird das Ansuchen unter Berufung auf den großen Wert des Fensters abgelehnt.
LAELKB, KV, S, Fach 85, Nr. 15.

72 Nürnberg 1886 März 19
Kostenvoranschlag für die Restauration der Sebalduskirche, darin:
Tit. III. Verglasung
Reparatur der alten Glasmalerei ca. 7.000 M.
Bei der Abrechnung fallen tatsächlich 7.154 Mark an.
Weitere Reparaturen zerbrochener Fenster in St. Sebald werden 1887 wiederholt vertagt.
LAELKB, KV, S, Fach 85, Nr. 28.

73 Nürnberg 1897 März 8
Im Sitzungsprotokoll des Bauausschusses der Sebalduskirche werden u.a. die Ergebnisse einer Begutachtung der Chorfenster durch einen Inspektor der Hofglasmalereianstalt Franz Xaver Zettler festgehalten:
Seitens der Hofglasmalereianstalt von Zettler in München wurde das Anerbieten einer sachverständigen Untersuchung der leider sehr verwitterten Glasmalereien im Ostchor gemacht. Diese Untersuchung, welche kostenlos angeboten wurde, hat unterdessen durch einen erfahrenen Inspektor dieser Anstalt stattgefunden und hat derselbe das Resultat in einem eingesandten Gutachten dargelegt.
Die Fenster des Ostchores sind fast alle verwittert, das heißt von Außen ist das Glas durch chemische Zersetzungen blind geworden und von Innen ist die Aufmalung so zerfressen und mit Jahrhunderte altem Staub verbunden, daß sich dieselbe mit dem Finger wegwischen läßt.
Selbst ein Abstauben würde diese Aufmalung hinwegnehmen,

[8] Eine Restaurierung des Markgrafenfensters durch Kellner scheint auch später nicht stattgefunden zu haben, denn dessen Anfrage, Teile des Fensters zum Zwecke des Kopierens in kleinem Maßstabe auf eigene Kosten ausbauen zu dürfen, war zugleich mit dem Angebot verbunden, die betreffenden Tafeln ebenfalls auf eigene Kosten zu reinigen und zu restaurieren; auch dieser Antrag wurde abgelehnt (vgl. Reg. Nr. 71).

eine Reparatur ist nicht denkbar. Es ist nur möglich, diese Aufmalung durch ein behutsam aufzublasendes Fixiermittel wenigstens für die nächste Zukunft zu retten.
Im Äußern jedoch läßt sich die vorgefundene dicke weiße Patina zum Theil abkrazen, wodurch viele jetzt ganz schwarze Gläser einen Theil ihrer Farbe wieder gewinnen.
An einem Fenster hat ein derartiger Versuch in Gegenwart des Herrn Stadtpfarrer Michahelles und Architekt Schmitz stattgefunden, welcher von einem schönen Resultat begleitet war. Daß derartige Arbeiten durch erfahrene und brauchbare Künstler hergestellt werden müssen, ist Erfordernis.
Der Bauausschuß beschließt, um sich von den Kosten dieser Arbeiten ein Bild zu machen, die Hofglasmalerei Zettler zu einer Berechnung aufzufordern.
Bei einer eventuellen Heizung würden die Fenster durch das Schwitzwasser einem schnellen Verderben ausgesetzt sein.
Das Zettler'sche Gutachten schlägt nun vor, außerhalb vor den Fenstern eine zweite Glaswand aus butzenartigen Rundscheiben anzubringen, welche verhütet, daß das Schwitzwasser mit den inneren Glasmalereien in Verbindung kommt, also Doppelfenster, wie sie in England bei Kirchen häufig zur Anwendung kommen.
Von diesen Vorschlägen wird vorläufig Kenntnis genommen.
LAELKB, KV, S, Fach 85, Nr. 28.

74 NÜRNBERG 1897 JUNI 26
Eingehende Erläuterung der geplanten Maßnahmen zur Erhaltung der Glasmalereien durch Zettler im Rahmen einer Besprechung mit dem engeren Kreis der Verantwortlichen:
Besprechung über die Restauration der Glasmalereien in der Sebalduskirche […].
Anwesend: H. Stadtpfarrer Michahelles
H. Professor Hauberrihsen
H. Architekt Schmitz
H. Commerzienrath, Direktor Zettler von München
Herr Direktor Zettler entwickelt aufgrund des früher abgegebenen ausführlichen Gutachtens den Zustand der Glasmalereien, die Ursache der Zerstörung und die Art einer möglichen Restauration. Es läßt sich hiernach eine Wiederherstellung je nach dem Grade der vorhandenen Defekte auf eine dreifache Weise erreichen:
1) Bei denjenigen Fenstern, welche noch eine gute Bleifassung besitzen, bei welchen jedoch die Aufmalung sich leicht ablöst, empfiehlt es sich, die Fenster gar nicht herauszunehmen, sondern nur mit einem Harz von Innen durch Aufblasen zu fixieren.
2) Bei denjenigen Fenstern, bei welchen die Bleifassung mangelhaft ist und einzelne neue Theile entfernt werden müssen, empfiehlt es sich, ebenfalls die Aufmalung zuerst zu fixieren, dann erst eine vorsichtige Ausbleiung und Ausbesserung vorzunehmen.
3) Bei fünf vollständig erblindeten Fenstern empfiehlt sich die Behandlung wie unter 2. Außerdem aber kann durch eine theilweise Entfernung der auswendigen Patina erreicht werden, daß vollständig schwarze Gläser wieder theilweise etwas Farbe gewinnen. Selbstverständlich muß die letztere Arbeit durch einen bewährten und kunstverständigen Mann, wie sie übrigens in der Zettler'schen Hofglasmalerei vorhanden sind, hergestellt werden.
Auf Grund weiterer eingehender Besichtigung der Fenster auf den vorhandenen Gerüsten sowie ausführlicher Berathung schließen sich die Anwesenden diesen Anschauungen vollständig an und bezeichnen es als wünschenswert, wenn an je einem kleineren Fenstertheil Versuche in den ausgeführten 3 Arten baldmöglichst gemacht würden. Herr Zettler bemerkt noch, daß es sich vielleicht möglich machen lasse, so wie diese Proben an Ort und Stelle zu machen sind, späterhin auch für die ganze Arbeit, in Nürnberg eine eigene Werkstätte zu errichten, so daß die Arbeit unter fortwährender Beaufsichtigung auch der Bauleitung hergestellt werden kann.
Auch wird die Absicht ausgesprochen, die gefertigten Proben mit andern fachkundigen Interessenten z. B. mit Herrn Professor Wanderer eingehend zu besprechen.
LAELKB, KV, S, Fach 85, Nr. 28.

75 MÜNCHEN 1905 MAI 13
Gutachten zu Zettlers Versuchen mit eigens hergestellten Glasflüssen zur Versiegelung der Außenseiten alter Glasgemälde, verfasst von Prof. G. Schulz vom Polytechnikum München.
Die Proben wurden in 2% Schwefelsäure getaucht (die in der Luft durch Hausbrand ja vorhanden ist). Die anfangs hergestellten Glasflüsse zerfielen bereits nach einigen Stunden. Weitere Versuche Zettlers führten zu einem Auftrag eines dunklen Glasflusses, der nach 4 Tagen noch keine Veränderung zeigte. Der Glasfluss wurde als unbedenklich eingestuft, da die Malerei auf der Innenseite der Glasgemälde nicht damit in Berührung komme.
BLfD München, Ortsakt Nürnberg, St. Sebald, Fenster 1905–1954.

76 NÜRNBERG 1908 APRIL 14
Informationsblatt von Architekt Schmitz über den bedenklichen Zustand der Fenster, der im Zuge einer alle 16 Fenster umfassenden Inaugenscheinnahme mit einem Vertreter der Fa. Zettler im Jahr 1904 hinsichtlich 1) Verbleiung, 2) Bruch von Gläsern, 3) Verdunklung durch Wetterstein, 4) Ablösung der Malerei und 5) durch stattgehabte mangelhafte frühere Maßnahmen festgestellt worden war.
Schmitz informiert über zunächst angestellte Versuche, den Wetterstein abzuschaben, die an einigen Feldern des Behaim-Fensters von Zettler durchgeführt wurden. Das Ergebnis war nicht befriedigend, die Verwitterung sei wieder nachgewachsen. Auf Anregung von Prof. Haggenmiller vom BLfD München seien neuere Versuche mit Überglasung durch Zettler angelaufen. Bereits vor Jahren waren einige Gläser in den unteren Teilen des Pfinzing-Fensters mit diesem Verfahren probeweise erneuert worden.
Es stellt sich die Frage, ob neue Versuche nötig seien, inwieweit das Abschaben des Wettersteins zu betreiben sei, welche positiven oder negativen Auswirkungen die Heizung habe. Schließlich sei auch das Nachmalen und Nachbrennen bzw. die teilweise Erneuerung ganzer Scheiben möglich, doch nach welchen Grundsätzen?
LAELKB, PfA St. Sebald, Nr. 499 (Erhaltung der Glasgemälde bei St. Sebald 1906–1909).

77 MÜNCHEN 1908 APRIL 29
Schreiben von Franz Zettler an das BLfD München. Zettler berichtet, er selbst habe bereits 1897 zunächst am Haller-Fenster gemeinsam mit dem Fachvorstand Robert Rachlitz, den Versuch unternommen, lose Farbschichten mit Hilfe firnislackartiger Substanzen zu fixieren. Dieser *Notbehelf* habe sich aber bis heute als haltbar erwiesen.
Hinsichtlich der Transparenzverbesserung habe man nach der Beseitigung des Wettersteins eine Tränkung der Rückseiten mit einem lackartigen Mittel, *das den schädlichen Einflüssen der*

Außenwelt angepaßt war, vorgenommen, wodurch aber eine Neubildung von Wetterstein nicht dauerhaft verhindert wurde. Alle Maßnahmen erfolgten in situ; *es durfte und konnte aus künstler. Stimmungsrücksichten auch nicht die geringste Reinigung von Schmutz betätigt werden, wie dies sonst bei einer Behandlung im Atelier möglich ist.*
Nach der 1904 auf Anregung von Architekt Schmitz durchgeführten technischen Bestandsuntersuchung aller Fenster, deren Ergebnis der Kirchenverwaltung in einer schematischen Darstellung vorgelegt wurde, ging man 1905 an neue Versuche,
1) lose gewordene Farbschichten an der Innenseite des Fensters wieder aufzuschmelzen und
2) zur Regenerierung der Außenseiten.
Die Beobachtung an alten Stücken, daß an der Außenseite bemalte Teile gegen die Witterungseinflüsse vielfach widerstandsfähiger sich gezeigt haben, als das unbemalte Glas selbst (Zerstörungsrelief), läßt die Möglichkeit eines wirksamen Neuschutzes des vom Wetterstein gereinigten Glases gegeben erscheinen.
Proben mit ca. 100 Glasflüssen wurden angestellt.
Aus Fenster VII (Pfinzing-Fenster) wurden Ornamentteile einer Architektur genommen (vorher exakte Kopie gefertigt). Zur Anwendung kamen kombinierte Glasflüsse mit der nötigen Härte, um schwefeligen Säuren Widerstand zu leisten. *Proben in 2% und 10% Schwefelsäure* ließen bei bis zu 4 Wochen Dauer *nicht die geringste Änderung an der Oberfläche bemerken.* Bei Glasgemälden nach Mitte des 15. Jh. ist das Verfahren möglich, bei früheren Stücken problematisch.
Beobachtung: Bei Fenstern der Südseite ist starker Wetterstein zu beobachten, bei jenen der Nordseite weniger.
Für die Versuche der intensiven Malschichtfestigung einschließlich der Patina auf der Innenseite und der rückseitigen Überschmelzung mit Hartglasfluss nach Abnahme des Wettersteins wurden nur einzelne kleine Glasstücke (zuletzt vom Tucher-Fenster) bereitgestellt. Zettler bittet, einmal ganze Flügel zu erhalten.
BLfD München, Ortsakt Nürnberg, St. Sebald, Fenster 1905–1954.

78 Nürnberg 1908 Mai 1
Schreiben des Pfarrers Dr. Hagen von St. Sebald an das Allerhöchste Kgl. Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schul-Angelegenheiten in München mit dem Vorschlag, eine Kommission zu bilden, die sich mit den Fragen der technischen, konservatorischen, künstlerischen und kunstgeschichtlichen Bedeutung der Fenster befassen und die Restaurierungsmaßnahmen begleiten soll. Als Mitglieder der Kommission werden vorgeschlagen:
Dr. v. Bezold, Dir. des Germanischen Nationalmuseums
Franz Zettler, Dir. der Hofglasmalerei F.X. Zettler in München
Herr Lohr, Kgl. Prof. der Kunstgewerbeschule Nürnberg
Arch. Josef Schmitz, Kgl. Prof. in Nürnberg
und aus der Kirchenverwaltung:
D. Hilpert, Kgl. Justizrat in Nürnberg
Dr. Hagen, Pfarrer an St. Sebald
Herr Thäker, Fabrikbesitzer in Nürnberg.
LAELKB, PfA St. Sebald, Nr. 499 (Erhaltung der Glasgemälde bei St. Sebald 1906–1909).

79 Ansbach 1908 Juni 3
Auf die Absicht der Verwaltung des vereinigten protestantischen Kirchenvermögens in Nürnberg, eine Kommission zu Begleitung der Restaurierungsmaßnahmen einzurichten, antwortet die Regierung von Mittelfranken, Kammer des Innern, mit der zusätzlichen Berufung des Konservators am Bayerischen Nationalmuseum, Prof. Hans Haggenmiller, als Vertreter des Kgl. Generalkonservatoriums der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns in dieses Gremium.
LAELKB, KV, S, Fach 85, Nr. 29.

80 Nürnberg 1908 Juni 20
Auf der Sitzung des Bauausschusses werden Fragen der Erhaltung der Chorfenster behandelt:
Der Wetterstein besteht laut Gutachten von 1894 aus Calciumsulfat, entstanden aus der in der Luft vorhandenen schwefeligen Säure und dem Kalk des Natronkalkglases.
Seit einigen Jahren wird zunehmender Schwarzlotverlust beobachtet. Versuche der Fixierung auf kaltem Wege (Lackfirnis) waren vergeblich. Überglasungsversuche durch Zettler sind in Gang. Die Möglichkeit einer Schutzverglasung wird wegen der Fensterrippen als problematisch angesehen.
Es wird vorgeschlagen, die Fenster, soweit es ihr Zustand erlaubt, durch Faßmaler Wiedl reinigen zu lassen (innen und außen von Staub zu befreien).
Zettler wird ein ganzes Feld für seine Versuche der Überglasung überlassen.
BLfD München, Ortsakt Nürnberg, St. Sebald, Fenster 1905–1954.

81 Nürnberg 1908 Okt. 26
Protokoll der Sitzung des Bauausschusses, die Reinigung der Chorfenster von St. Sebald betreffend, die nach eingehender Debatte beschlossen wurde; Kostenvoranschlag: 700 Mark:
[…] *Die Kirchenfenster des Ostchors in der Kirche St. Sebald sollen nach dem Vorschlage des Herrn Konservators Müller durch Abwaschen gereinigt und diese Arbeit* [die mit der größten Vorsicht ausgeführt werden müsse] *soll Herrn Wiedl übertragen werden* [Konservator Müller habe einen Versuch gemacht, die Glasmalereien durch Abwaschen zu reinigen. Dieser Versuch sei gut gelungen]. *Nach der Reinigung von zwei Fenstern soll der Bauausschuß zur Besichtigung der ausgeführten Arbeit einberufen werden.*
LAELKB, PfA St. Sebald, Nr. 499 (Erhaltung der Glasgemälde bei St. Sebald 1906–1909).

82 Nürnberg 1909 Febr. 11
Auf der Sitzung des Bauausschusses stellt Prof. Schmitz den Antrag, zwei Fensterflügel mit Glasmalerei aus den Chorfenstern herauszunehmen, mit denen Zettler seine Versuche einer Überglasung anstellen solle. Die Genehmigung wird erteilt.
LAELKB, KV, S, Fach 85, Nr. 29.

83 Nürnberg 1909 Dez. 17
Gutachten der Fa. Zettler (gez. A. Haller) zum Restaurierungsverfahren durch Überglasen. Tests wurden an zwei Feldern des Grabner/Pirckheimer/Paumgartner-Fensters durchgeführt: an einem König der Anbetung und einem Grabner-Wappen.
A) Befund: Beide Flügel waren vollkommen schwarz, mit 2–3 mm starken Wettersteinschichten (schaumigartig und blasig) auf der Rückseite, die lose und leicht abzutragen waren; die Bemalung lose oder verschwunden:
B) Behandlung: Gläser wurden aus der Verbleiung gelöst, die rückseitigen Beläge entfernt, verschiedene Gläser auf Farbbeständigkeit geprüft (befriedigend).

Fixieren: Bemalung inkl. Patina und Schmutz im Feuer bei hoher Hitze festgeschmolzen.
Das Einschmelzen der Konturen war aber nur z.T. möglich (einschließlich Verlust von Malerei als Folge des Vorgangs).
Um nun die restigen Konturen, welche beim Brennen jede Verbindung mit dem Glase – entweder durch sogen. Kochen oder durch Verkohlen der Farbe im Feuer – lösen und somit verloren gehen –, vor allem vor zeichnerischem Verlust zu bewahren, werden wichtige und gut erhaltene Stücke in originaler Größe fotografiert, sodaß auf diese Weise das vollständig getreue Bild erhalten und eine Wiederherstellung ohne besondere Schwierigkeit erreicht werden kann. Die auffallend geringe Widerstandsfähigkeit der Konturenfarbe im Feuer im Gegensatz gleichartiger und gleichzeitiger Arbeiten (in Straubing, Ansbach, Regensburg) läßt die Vermutung schlechten Farbmaterials erstehen und weiter angestellte Untersuchungen der Konturen auf ihre Konsistenz vor dem Brande, – erst erfolglos mit Spiritus und Terpentin und dann von lösender Wirkung mit Laugen, – brachten den Gedanken nahe, es möchte hier seinerzeit sogar mit kalter Farbe gearbeitet worden sein.
Die Überglasung der Rückseiten bereitete indes keine Schwierigkeiten und hat nach Proben im Polytechnikum ein anerkennendes Urteil gefunden.
C) Ergebnis der Proben:
Alte Leuchtkraft wieder da; starke Überglasung = langer Schutz.
Innenseite hat durch das angewandte Verfahren eine möglichste Wiederbefestigung bekommen. Die Konturen sind zwar aus oben ausgeführtem Grunde teilweise verblaßt oder verschwunden, könnten aber durch eine retouchierende Bemalung, von der bei dieser rein technischen Arbeit auf besonderen Wunsch gänzlich abgesehen wurde (mit Ausnahme einiger zerbrochener und zu ergänzender Stücke) bei Aufgabe einer Restauration der Fenster ohne Schwierigkeit wieder hergestellt werden.
LAELKB, PfA St. Sebald, Nr. 499 (Erhaltung der Glasgemälde bei St. Sebald 1906–1909).

84 München 1917 Mai 8
In einem Schreiben des Generalkonservatoriums der Kunstdenkmäler und Altertümer Bayerns an das Pfarramt St. Sebald wird festgehalten, dass die stärkste Abblätterung der Schwarzlotmalerei an drei Fenstern zu beobachten sei:
a) Volckamer-Fenster (Südseite Chor über der kleinen Sakristei)
b) Markgrafen-Fenster (hinter dem Hochaltar)
c) Pfinzing-Fenster (daneben).
Eine Restaurierung sei nötig, dabei wird betont, dass *die von Zettler 1909 gereinigten und mit Glasfluß überzogenen beiden Scheiben in einem der Südfenster des Chores* [s IX] *sich in der damals erreichten Helligkeit und Farbigkeit unverändert erhalten* hätten.
BLfD München, Ortsakt Nürnberg, St. Sebald, Fenster 1905–1954.

85 Nürnberg 1919 Nov. 10
Nach dem von der Kirchenverwaltung herbeigeführten öffentlichen Beschluss soll nach dem Volckamer-Fenster nun auch das Pfinzing-Fenster durch Überglasung erneuert werden. Das Plenum gibt überdies *seine Zustimmung zur Wiederherstellung der sämtlichen Fenster zu St. Sebald in der gleichen Weise. Kosten übernimmt die K.V. keine, dieselben hat der Verein für Wiederherstellung der St. Sebalduskirche zu tragen.*
Am 28. Oktober 1921 beklagt sich der Verein darüber, dass die Kirchenverwaltung sich nicht mit den Eintrittsgeldern an der Restaurierung der Chorfenster beteiligt, da sie selbst gegenwärtig nicht in der Lage sei, hierfür eine Kollekte zu veranstalten (vgl. Reg. Nr. 86).
LAELKB, KV, S, Fach 85, Nr. 28.

86 Nürnberg 1921 Okt. 28
Klage des Vereins für Restaurierung der St. Sebalduskirche:
[…] *Wenn der Verein in den letzten Jahren Restaurierungsarbeiten an den Kirchenfenstern ausgeführt hat, so hat er das nur darum getan, weil die Verwaltung der vereinigt. Prt. Kirchenvermögens es bis dahin unterlassen hatte, in der Sache irgend etwas zu tun. Er hat sich aber auch durch seinen Vorstand die Zustimmung der Kirchenverwaltung zu seinem Vorgehen erholt. Wenn die Kirchenverwaltung die Restaurierung der Fenster lediglich als ihre Aufgabe angesehen hätte, so hätte sie ja die Zustimmung zum Eingreifen des Vereins verweigern können, dann aber freilich selbst handeln müssen.*
Unser Ausschuß war bisher allerdings der Meinung, daß die von den Fremden erhobenen Eintrittsgelder ausschließlich zur Schuldentilgung, bezw. zu Restaurierungsarbeiten bestimmt seien. Wenn darüber klare Bestimmungen nicht vorliegen, so ist das bedauerlich. Nun ist der Verein der Anschauung, daß die überaus wertvollen Kirchenfenster von St. Sebald unter keinen Umständen dem völligen Verfall überlassen werden dürfen.
Da aber die Kirchenverwaltung aus eigenen Mitteln unmöglich die Herstellung der Fenster bestreiten kann und der Verein eine Sammlung von Mitteln hiefür in dieser Zeit nicht unternehmen kann, bleiben nur die Eintrittsgelder übrig. Der Verein ist selbstverständlich bereit, soviel ihm möglich ist, zuzuschießen und, wie bisher, Zuschüsse von Staat, Kreis und Stadt zu erwirken.
Im Namen des Vereins stelle ich daher den Antrag, es wolle für die folgenden Jahre die Eintrittsgelder soweit für Restaurierungszwecke zur Verfügung gestellt werden, daß wenigstens alljährlich eines von den Kirchenfenstern restauriert, bezw. konserviert werden kann.
LAELKB, KV, S, Fach 85, Nr. 29.

87 München 1935 Nov. 27
Schreiben des Direktors des BLfD München, Georg Lill, an die Evang. Kirchenverwaltung St. Sebald:
Die Fenster in St. Sebald und St. Lorenz seien in *trostlosem Zustand* und *in Gefahr zu verderben.* Eine Konservierung wie seinerzeit beim Pfinzing-Fenster sei nicht mehr möglich *weil die Scheiben nicht mehr aus ihrer Lage gebracht werden können, ohne daß die Schwarzlotzeichnung abfällt.*
Es sollen Versuche zu einer provisorischen Sicherung in situ durchgeführt werden.
BLfD München, Ortsakt Nürnberg, St. Sebald, Fenster 1905–1954.

88 München 1940 Aug. 12
Resümee von Prof. Dr. Georg Lill (BLfD München) über die verschiedenen an den Nürnberger Fenstern auftretenden Schadenphänomene und die praktizierten Konservierungs- und Restaurierungsverfahren des 19. und 20. Jh., zusammengefasst anlässlich eines Treffens zur Besichtigung und Beurteilung der aktuellen, von Prof. Oberberger und Dr. Jacobi am Doerner-Institut entwickelten Methode des Doublierens originaler Gläser mittels Kunstglas und Deckgläsern, niedergelegt in einem Schreiben an den geschäftsführenden Präsidenten der Kameradschaft der Künstler München e.V., Robert Scherer:
I. Das bisherige »kalte« und das bisherige Brandverfahren.

Die Fenster in Nürnberg waren 1836 von Kellner einer weitgehenden Restaurierung und Ergänzung unterzogen worden[9]*. Es war dies die Zeit der wiedererwachenden Glasmalereikunst im romantischen Sinne. Die techn. Erfahrungen wie die denkmalpflegerische Ehrfurcht vor dem Originalzustande waren gering. Das Verfahren von Kellner bestand darin, daß er die nach seiner Meinung schadhaften Scheiben durch neue von ihm gemalte ersetzte. Selbst schon bei einer nicht sehr scharfen Einstellung auf diese Dinge kann ein Laie diese Stücke nach Farbe, Glasmaterial, dann aber auch nach der Zeichnung als nicht glückliche Ergänzungen erkennen.*

Viele der alten Scheiben besonders mit gelben und violetten Tönen zeigen nun eigenartige Beschädigungen, nämlich kleine Risse und Sprünge nicht am Rande, sondern in der Mitte der Fläche, die nicht durch gewaltsame Eingriffe (Steinwurf, Hagel, Windstabdruck usw.) entstanden sein können. Prof. Oberberger meint, daß schon Kellner diese Scheiben neu gebrannt habe und dadurch der Zersetzungsprozeß im Laufe der Jahrzehnte befördert worden sei.

Er begründet mit dieser Annahme die Hypothese, daß jeder neue Brand die Fenster schwer schädige, weil immer eine neue Kristallisation eintrete. Wir können uns dieser Annahme wie der darauf aufgebauten Hypothese nicht anschließen; aufgrund unserer Erfahrungen an den Fenstern zu St. Lorenz sind wir vielmehr zu der Ansicht gekommen, daß Kellner sich gar nicht die Mühe machte, die schwierige Prozedur eines 2. Brandes, die größte Geduld erfordert, auf sich zu nehmen. Zur Genüge ist das damit bewiesen, weil Kellner die wertvollsten Stücke (Köpfe und überhaupt Figürliches) neu malte und übrige Ergänzungen auf kaltem Wege vornahm. Die wirkliche Ursache der an den alten Scheiben vorhandenen Sprungbildungen wird sich wohl nie endgültig feststellen lassen.

Man kann sich allenfalls vorstellen, daß sie auf eine irgend mangelhafte Zusammensetzung der nicht genügend gereinigten Rohstoffe zurückzuführen ist, die im Laufe der Zeit zu inneren Spannungen und damit zur Sprungbildung führt. Dafür spricht einmal die Feststellung, daß die Sprungbildung vorzüglich auf bestimmten Gläsern (gelb, violett und dunkelrot) auftritt und weiterhin auch die Erfahrung, daß bei Hohlgläsern aus gewissen Hütten (z. B. Potsdam) dieselbe Erscheinung auftritt und zwar ohne jede Einwirkung von außen her (sog. Glaspest).

Zettler machte seine ersten Versuche an Fenstern der St. Sebaldskirche in Nürnberg im Jahre 1904. Hier hatten sich im Laufe des 19. Jhs. die Schwarzlotzeichnungen gelockert. Damals wurden unter Mitwirkung von Prof. Hauberrisser, Prof. Dr. Josef Schmitz und von Hauptkonservator am Landesamt für Denkmalpflege Prof. Hans Haggenmiller von Prof. Zettler und seinen Mitarbeitern nach einem Konservierungsverfahren gesucht, um diese Kostbarkeiten zu retten. Man trug zu diesem Zwecke einen Überzug von Harzen und Lacken auf die Innenseite der Fenster auf, um die Zeichnung wieder mit dem Glase zu verbinden. Auch der Wetterstein auf der Außenseite wurde mittels Gebläse-Aparates entfernt. Beide Seiten wurden mit obiger Schutzschicht überzogen.

Der scheinbare Erfolg war befriedigend, die Durchsicht des zuerst kaum mehr farbig scheinenden Fensters wieder leuchtend, die Malerei war stark gebunden. Aber schon nach zwei Jahren stellten sich die Nachteile ein. Die leuchtende Farbe war wieder durch das Wiederanwachsen des Wettersteines verschwunden, die Befestigung der Innenseite schien zwar vorerst noch intakt, aber die rauh aufgeblasene Fläche kein Zustand, der auf die Dauer hätte seinem Zweck entsprechen können. Die Schutzschicht schien den starken Witterungseinflüssen, denen Kirchenfenster ausgesetzt sind, auf lange Zeit nicht standzuhalten« (Zettler).

Das »kalte Verfahren« war deshalb für die Konservierung als erledigt zu betrachten.

Darauf griff Prof. Haggenmiller die Idee der »Überglasung« auf. Zettler stellte zahlreiche Versuche an, wie in einem neuen Brandverfahren diese Aufgabe zu lösen sei. Dies geschah durch ein Schmelzverfahren, das ein Werkstattgeheimnis der Fa. Zettler blieb. Im Jahre 1917 wurde das Volckamer-F, im Jahre 1918/19 das Pfinzing-F von St. Sebald so behandelt (vgl. die beiden Aufsätze von Dombaumeister Schmitz in »Denkmalpflege« 21, 1919, S. 97ff. und 105). An einer Scheibe, die bei der Besichtigung vorlag, konnte man dieses Verfahren überprüfen, […] allen Schmutz der Fenster mit einbrannte und deshalb zu starken Trübungen führte. Doch verbesserte sich das Verfahren während der Arbeit. Später immer wiederholte Überprüfungen dieses konservierten Fensters an Ort und Stelle ergaben, daß sich technisch dieses Verfahren insofern bewährt hat, als sich keine Veränderungen, Zersetzungen des Glases, Ablösen der Schwarzlotzeichnungen während der folgenden 30 Jahre ergeben haben. Dagegen traten nicht unerhebliche künstlerische Beschädigungen auf. Manche Farben hatten sich durch den starken Brand nicht unwesentlich verändert, was die Farbenharmonie schwer störte. Das unangenehmste aber war, daß eine Vergrünung der Schwarzlotbeläge eintrat, die auf die Reaktion zwischen Eisenverbindungen des Schwarzlotes und der Glasunterlage zurückzuführen ist. Stellenweise hat sich durch Auslaufen diese Vergrünung den umgebenden Glaspartien mitgeteilt, was natürlich erst recht künstlerisch höchst bedenklich war.

Nun trat im Jahre 1935 von neuem die Frage der Konservierung an uns heran. Diesmal waren es die Fenster von St. Lorenz, die noch größere Beschädigungen aufwiesen, vor allem, daß die Schwarzlotzeichnung sich noch weitgehender gelöst hatte und zum Teil schon abgefallen war. Wir mußten, um die Fenster nicht innerhalb kürzester Zeit zugrunde gehen zu lassen, umgehend einschreiten. Der Standpunkt: »in Schönheit sterben lassen« ist der leichteste und unproblematischste für den Denkmalpfleger. Nach unserer Meinung hat aber der Denkmalpfleger die verantwortungsvolle Aufgabe, es wenigstens zu versuchen, die Lebenszeit eines Kunstwerkes mit allen verfügbaren Mitteln zu verlängern. Über die Durchführung des Verfahrens wurde in der »Denkmalpflege« 1939 Heft 3 und im Jahresber. von 1936/37 im Jahrbuch 1937 des bayer. Landesvereins für Heimatschutz ausführlich berichtet.

Nachdem das erste Fenster (Kunhofer) fertiggestellt war, wurde unter Auswertung der dabei gewonnenen Erfahrungen als zweites Fenster das der Familie Rieter konserviert. Ein drittes Fenster, das sog. Haller-F, ist in 1939/40 in Arbeit genommen worden.

Wir bestanden darauf, daß das Brennen immer mehr reduziert und dasselbe nur dann angewandt wurde, wenn es das Sichern der Schwarzlotzeichnung unumgänglich notwendig machte. Die kranken, durch Rissebildung nahezu zersetzten Scheiben sind zu ihrer Erhaltung und Sicherung doubliert worden. Für alle Scheiben, die nicht gebrannt wurden, haben wir verlangt,

9 Tatsächlich wurden von 1836–39 von Kellner nur die Fenster in St. Lorenz restauriert (LAELKB, KV 382a; Rechnungen über das prot. Kirchenvermögen der St. Nbg. 1836/37 ff.), während die Restaurierung an den Chorfenstern von St. Sebald erst in die Zeit nach 1849 fiel (vgl. Reg. Nr. 50–68).

daß der Wetterstein belassen bleibt. Denn das Beseitigen desselben hat nach unserer Erfahrung Nachteile: 1. setzt sich der Wetterstein auf der rauh gewordenen Oberfläche sehr bald wieder fest und zwar schneller und vielfach dichter als vorher – und 2. ist dadurch die Durchsichtigkeit, d.h. die farbige Erscheinung der Gläser unnötigen Änderungen unterworfen.
So haben wir auch hier wie bei allen ähnlich gelagerten Fällen in der Denkmalpflege uns zur Aufgabe gemacht, an die Kunstwerke des Landes nicht ohne zwingenden Grund zu rühren.
Eine Untersuchung des Herrn Dr. Steins vom mineralogisch-geolog. Institut der TH München vom 13. Juli 1940 stellte folgendes über das verbesserte Zettlersche Verfahren fest: »Ihrem Antrag entsprechend untersuchten wir die uns übergebenen 8 Probestücke von mit Glasfluß konservierten mittelalterlichen Glasfenstern auf die physikalische Verbindung der alten Glasoberfläche mit dem neu aufgebrachten Glasfluß.
Der Auftrag des neuen Glasflusses geschah durch Fixierung der Fenster mittels Paste aus Bindemittel und Glaspulver und nachfolgendem Neubrennen. Die Brenntemperaturen wurden bei den vorliegenden Proben so niedrig wie möglich gehalten. Während der Auftrag auf der Mehrzahl der Proben nur ganz dünn erfolgt war, zeigte eine der Scheiben einen wesentlich dickeren Auftrag. Auffallend war bei fast allen Scheiben eine stellenweise vorhandene schlackenartige Aufblähung des Schwarzlotes infolge Gasentwicklung, und zwar sowohl auf den behandelten, wie auf den nicht behandelten Teilen. Es war jedoch nicht festzustellen, ob diese Schlackenbildung schon vor der Behandlung vorhanden war, jedoch ist sie allem Anschein nach nicht auf die Einwirkung des neuen Glasflusses zurückzuführen, da sowohl behandelte als unbehandelte Schwarzlotteile solche Blähungen zeigten.
Die von den Proben aber durch die Scheiben hergestellten Dünnschliffe ließen keinerlei Spannungserscheinungen (Doppelbrechung) der neuen oder alten Glasschichten erkennen, die Verbindung erschien vielmehr vollkommen homogen.
Untersucht wurden ferner eine Anzahl weiterer Probestücke, welche nach dem gleichen Verfahren wie oben und zwar schon bei einer Restaurierung vor ca. 25 Jahren behandelt waren, aber unter Anwendung wesentlich höherer Temperaturen. Auch hier zeigte die mikroskop. Untersuchung der Dünnschliffe keine Spannungsdifferenzen zwischen altem und neuem Material. Dagegen war bei diesen Proben bei Draufsicht eine deutlich erkennbare Vergrünung der Schwarzlotbeläge erkennbar, die auf Reaktion zwischen den Eisenverbindungen des Schwarzlotes und der Glasunterlage zurückzuführen ist. Stellenweise hat sich diese Vergrünung auch den umgebenden Glaspartien mitgeteilt (Auslaufen). Solche grünen Verfärbungen sind nach den uns vorliegenden Proben auch auf den eingangs erwähnten schwach gebrannten Gläsern nicht ganz zu vermeiden, aber dort nur in weit schwächerer Weise auftretend erkennbar. Ein Auslaufen des Grüntones ist hier nicht mehr festzustellen. Es scheint dies daran zu liegen, daß in letzterem Fall die neue Glasschicht lediglich mit den äußersten Anteilen des alten Glases reagiert, während bei den höher gebrannten eine tiefgehende Aufschmelzung erfolgt ist.
Bezüglich der Haftfestigkeit und physikalischen Verbindung steht die neuangewendete Schwachbrandtechnik der früheren (bei höherer Teperatur) nicht nach«.
Aus alle dem Angeführten ergibt sich, daß das von der Fa. Zettler technisch erfundene und unter Mitwirkung des LfD nach künstlerisch-denkmalpflegerischen Gesichtspunkten in jahrelanger Arbeit verbesserte Konservierungsverfahren für allte Glasfenster das bestmögliche auf diesem Wege war. Eine andere Möglichkeit gab es bisher für die Rettung der aufs stärkste gefährdeten Glasfenster nicht. Infolgedessen war der verantwortungsbewußte Denkmalpfleger nicht nur berechtigt, sondern sogar verpflichtet, dieses Verfahren anzuwenden, umsomehr, als das Volckamer- und das Pfinzing-Fenster, deren Konservierung nun schon an die 30 Jahre zurückliegt, die sichere Gewähr gaben, daß dieses Verfahren die Fenster sichere und für Generationen bestand habe.

II. <u>Das neue Verfahren mit Kunstglas</u>.
Einen ganz neuen Weg hat Glasmaler Prof. Josef Oberberger in Verbindung mit dem Dörnerinstitut München und einer Kunstglasfabrik beschritten. Er benutzt einen Kunststoff (Kunstglas), der seit einigen Jahrzehnten bekannt sein soll. Es wurde von den Vertretern des neuen Verfahrens versichert, daß der als Bindemittel Verwendung findende Werkstoff nach den bisherigen Erfahrungen und Laboratoriumsversuchen als vollkommen und für alle Zeit unveränderlich zu betrachten sei. Wir sind natürlich nicht in der Lage, die Richtigkeit dieser Feststellung nachzuprüfen. Auch Prof. Oberberger versicherte, daß er hierfür keine Verantwortung übernehmen könne, denn dies sei Sache der Firma, die den neuen Werkstoff herstellt. Das Bedenken, daß trotz der bisherigen Erfahrungen auf langen Zeitraum hinaus eine Veränderung (Vergilbung und dergl.) des Kunstglases stattfinden und damit zur künstlerischen Zerstörung des Fensters führen könne, wurde durch die Versicherung behoben, daß es jeder Zeit möglich sei, die Verkittung der Scheiben ohne jede Beschädigung des Originales wieder zu lösen.
Da es für uns schwer vorstellbar ist, daß auch bei Scheiben, bei denen das Schwarzlot mit dem Glas keinerlei Verbindung mehr hat, wie das in Nürnberg vielfach der Fall ist, die nachträgliche Trennung der beiden Gläser ohne Schaden für die Zeichnung möglich ist, so muß in dieser Hinsicht ein Versuch die zunächst noch bestehenden Bedenken ausschalten.
Gegenüber dem bisher gebräuchlichen Doublierungsverfahren bietet das neue zweifellos den Vorteil, daß das allenfallsige Eindringen von Schwitzwasser und Luft völlig ausgeschlossen ist und eine engere Verbindung der beiden Glasarten hergestellt wird. Dagegen bleibt noch ein anderer Nachteil des Doublierungsverfahrens bestehen, der dieses Verfahren bisher nicht wünschenswert erscheinen ließ, nämlich das Verdecken der originalen Oberfläche, die bekanntlich bei alten Glasfenstern einen hohen künstlerischen Reiz darstellt, während bei dem neuen Verfahren das Verdecken der originalen Oberfläche unter allen Umständen in Kauf genommen werden muß. Deshalb müßte unseres Erachtens die Spiegelung durch Auswahl eines entsprechenden Deckglases ausgeschaltet werden, wenn das Verfahren in großem Umfange angewendet werden soll. Wie störend schon die Spiegelung einer kleineren doublierten Scheibe wirken kann, ist an den Nürnberger Fenstern an Ort und Stelle mehrfach festgestellt und beanstandet worden. Dies war auch deutlich an den beiden Proben der ganzen konservierten Flügel der Glasfenster aus dem <u>Naumburger Dom</u> zu beobachten, von denen eine dadurch sogar wie eine imitierte Scheibe wirkte und wird voraussichtlich im Kirchenraum noch mehr zum Ausdruck kommen. Diesem Mangel muß abgeholfen werden, was nach der Aussage des Glasfachmannes ohne technische Schwierigkeiten möglich sein soll. Die Innenseite müßte eben die lebendige Unregelmäßigkeit einer alten Glasscheibe erhalten. Schließlich bleibt noch festzustellen, daß die künstlerisch-technische Behandlung der alten Malereien, dieselbe ist wie bei

dem Zettlerischen Verfahren. Auch hier muß vor dem Auftragen des neuen Werkstoffes ein sorgfältiges Reinigen und Fixieren der losen Schwarzlotzeichnung an Ort und Stelle, also vom Gerüst aus vorausgehen. Auch das Herstellen von Fotografien als späteres Belegmaterial ist selbstverständlich notwendig.

III. Schlußfolgerung.
Trotz alledem ist unseres Erachtens ohne Zweifel dem neuen Verfahren mit Kunstglas trotz der noch zu überwindenden Schwierigkeiten gegenüber dem alten Verfahren mit zweitem Brand der Vorzug zu geben.
Unter diesen Umständen spricht sich auch das Bayer. LfD bei künftigen Konservierungen von alten Glasfenstern für das Verfahren mit Kunstglas aus und betrachtet das bisherige Verfahren im 2. Brand durch die bessere Neuerfindung als überholt.
Das LfD wird mit dem Besitzer der Nürnberger Fenster und Auftraggeber in Verbindung treten, um die weiteren bzw. restlichen Konservierungsmaßnahmen am Haller-F nach dem neuen Verfahren im Benehmen mit dem Staatsministerium, Prof. Oberberger oder dem Dörnerinstitut durchzuführen.

gez. Lill

BLfD München, Ortsakt Nürnberg, St. Sebald, Fenster 1905–1954.

89 NÜRNBERG 1943 FEB. 16

Auflistung der geborgenen und im Städtischen Luftschutzkeller in der Oberen Schmiedgasse 52 sichergestellten Farbfenster aus St. Sebald. Laut Eintrag war ein Großteil davon bereits 1940 geborgen worden[10]; Reste v.a. der unteren Reihen des Stromer-Fensters, des Kaiserfensters und die oberen Abschlüsse des Mendel-Fensters wurden erst im Juni 1943 ausgebaut.
LAELKB, PfA St. Sebald, Nr. 434 (Kriegssicherung der Fenster).

90 MÜNCHEN 1954 MÄRZ 30

Bericht des Kunsthistorikers Dr. Heinz Merten über »Erhaltungszustand und Restaurierung der Chorfenster von St. Sebald«. Merten unterteilt die Fenster in drei Gruppen: 1. einbaufähig, 2. in Nürnberg reparabel (Neuverbleiung), 3. nach München zu Zettler zu bringen:
– Baumgärtner-Fenster: Sämtliche Scheiben sind neu zu verbleien und aufzuhellen, 28 Scheiben.
Ort der Restaurierung: München.
– Imhoff-Fenster: 24 Scheiben, fast durchwegs in Ordnung, Restaurierung: Nürnberg.
– Behaim-Fenster: 28 Scheiben, alle neu verbleien, aufhellen. Restaurierung Nürnberg/München.
– Schürstab-Fenster: 28 Scheiben, alle neu verbleien.
Restaurierung: Nürnberg.
– Haller-Fenster: 24 Scheiben, alle neu verbleien.
Restaurierung: Nürnberg.
– Pfinzing-Fenster: 32 Scheiben.
1920 von Zettler restauriert, guter Zustand.
Restaurierung: Nürnberg (Reinigung nicht möglich).
– Markgrafen-Fenster: 36 Scheiben.
Sämtliche Scheiben neu verbleien, mehrfach Ergänzungen nötig.
Restaurierung: München.
– Maximilian-Fenster: (40) 32 Scheiben.
Scheiben 1-8 nicht aufzufinden. Alle neu verbleien.
Restaurierung: Nürnberg.
– Geuder-Fenster: 20 Scheiben.
Stark ruinöse Fragmente aus drei verschiedenen Fenstern. Müßte stark überarbeitet werden. Zahlreiche Ergänzungen erforderlich.
Depot. Restaurierung vorläufig zurückstellen.
– Grundherr-Fenster: 24 Scheiben.
Bei sämtlichen Scheiben sind Ergänzungen in der Verbleiung einzusetzen, wobei die ursprüngliche Verbleiung nach Möglichkeit zu erhalten ist. Restaurierung: Nürnberg.
– Mendel-Fenster: 24 Scheiben.
Die Scheiben sind durchwegs schlecht ergänzt. Das ganze Fenster muß vollkommen überarbeitet werden.
Restaurierung: München.
– Tucher-Fenster: 28 Scheiben.
Köpfe und Fleischteile durchwegs schlecht ergänzt. Es wird Ersatz durch eingestimmtes Farbglas (ohne Schwarzlotzeichnung) vorgeschlagen. Restaurierung: München.
– Fürer-Fenster: 28 Scheiben.
Scheiben 1–4 und 7 (Wappen) sind in München zu ergänzen, bei den restlichen ist einiges zu ersetzen, Verbleiung erneuern.
Restaurierung: München (1–4, 7), Nürnberg.
– Stromer-Fenster: (36) 28 Scheiben (die Scheiben 1–8 enthalten Fragmente von Wappenscheiben und werden nicht mehr hier eingesetzt). Scheibe Nr. 9 wird Nr. 1. Alle neu verbleien.
Restaurierung: Nürnberg.
– Bamberger-Fenster: (24) 16 Scheiben (1–8 waren Butzen).
Alle neu verbleien. Mit Scheibe 9 beginnen lassen.
Restaurierung: Nürnberg.
BLfD München, Ortsakt Nürnberg, St. Sebald, Fenster 1905–1954.

91 MÜNCHEN 1954 MÄRZ 31

Der Direktor des Germanischen Nationalmuseums, Dr. Peter Metz, regt an, *daß durch seinen Doktoranden Frenzel ein Katalog der Glasgemälde angelegt wird*. Das BLfD München bekäme einen Abdruck.
BLfD München, Ortsakt Nürnberg, St. Sebald, Fenster 1905–1954.

92 MÜNCHEN 1954 MAI 24

Eine Notiz des BLfD München (gez. Dr. T. Gebhard) erwähnt ein Gutachten des Sachverständigen Dr. Merten vom 30. März d. J. hinsichtlich der zu treffenden Maßnahmen einer Restaurierung der Chorfenster von St. Sebald, wobei zunächst die Überarbeitung von Geuder- und Mendel-Fenster angeregt wird. Eine Einverständniserklärung des BLfD durch Hauptkonservator Dr. H. Hörmann liegt vor, erbeten sei jedoch ein genaues Programm der beabsichtigten Maßnahmen.
LAELKB, PfA St. Sebald, Nr. 414.

93 NÜRNBERG 1954 JULI 29

Schreiben des verantwortlichen Architekten W. Schlegtendal an den Kirchenrat von St. Sebald, Herrn Veit, mit der Bitte um umgehenden Beginn der Wiederherstellungsarbeiten an den Chorfenstern von St. Sebald und dem Vorschlag, Dr. Frenzel

10 Eine entsprechende Liste vom 1. Mai 1940 im LfD München.
11 Der offizielle Anstellungsvertrag datiert indes erst vom 5. Nov. 1954, wobei der Beginn der Arbeiten rückwirkend auf den 1. August festgelegt wurde. Zugleich wurde eine 1. Pauschalvergütung in Höhe von 1500,- DM, abzüglich eines bereits zugeteilten Vorschusses von 550,- DM ausbezahlt.

damit zu betrauen. Dieser könne gemeinsam mit einem Glasfachmann die Arbeit in einer dafür einzurichtenden Werkstatt im Untergeschoss der Wilhelm-Löhe-Schule in Nürnberg aufnehmen. Gehälter und Material werden auf ca. 1000 DM im Monat veranschlagt.
Noch am selben Tag wird Gottfried Frenzel vom Kirchenrat mit der Leitung der Restaurierung betraut[11].
LAELKB, PfA St. Sebald, Nr. 414.

94 NÜRNBERG 1954 OKT. 10
Schreiben von G. Frenzel an den Kirchenrat Veit mit der Bitte um Klärung seines Anstellungsverhältnisses. Frenzel empfiehlt die Anlehnung an ein Angestelltenverhältnis und schlägt ein monatliches Gehalt von 500 DM vor.
LAELKB, PfA St. Sebald, Nr. 414.

95 NÜRNBERG 1954 OKT. 12
Ein Schreiben des zuständigen Architekten Schlegtendal benachrichtigt das BLfD München, dass die Wiederherstellung der Fenster, *die hier in einer eigenen kleinen Glaserei unter Leitung des Herrn Dr. Frenzel erfolgt*, gute Fortschritte mache.
[...] *Wir haben neue Verfahren ermittelt, mit denen nach meiner Meinung erheblich billiger und formal besser stark zerstörte Fenster wiederherzustellen sind.*
BLfD München, Ortsakt Nürnberg, St. Sebald, Fenster 1905–1954.

96 MÜNCHEN 1954 OKT. 27
Dr. J. Ritz vom BLfD München reklamiert in einem Schreiben an den Architekten Schlegtendal die noch fehlende Konkretisierung der von Frenzel angewendeten Restaurierungsverfahren:
Wir vermissen die erbetene genaue Beschreibung des von Herrn Dr. Frenzel angewendeten Konservierungsverfahrens, die wir noch vor der in Aussicht genommenen Besichtigung in Händen haben müssen.
BLfD München, Ortsakt Nürnberg, St. Sebald, Fenster 1905–1954.

97 MÜNCHEN 1954 NOV. 18
Schreiben von Dr. J. Ritz vom BLfD München an das Pfarramt von St. Sebald, die Restaurierungsverfahren betreffend:
Eigentlich müßte die Instandsetzung auf die Erneuerung der Verbleiung, soweit nötig, beschränkt bleiben.
Aus Gründen der Kostenersparnis wird eingeräumt, die Instandsetzung und Sicherung einfacher Scheiben mit keiner oder nur spärlicher ornamentaler Innenzeichnung auch in Nürnberg zu erlauben. Dabei mag weiterhin das »Stuttgarter Verfahren«, dessen Vorzüge nicht zu leugnen sind, Anwendung finden.
Dr. Merten wird gebeten, die Arbeiten in Nürnberg zu überwachen. Dabei soll geklärt werden, welche Teile nach München in die Mayersche Kunstanstalt zu verbringen sind.
In Nürnberg dürfen also nur die Glasmalereien behandelt werden, die von Merten ausdrücklich freigegeben werden.
Die Restaurierung in München erfolgt in erster Linie nach dem Jacobischen Verfahren, dessen Anwendung in Nürnberg also nicht in Frage kommt.
LAELKB, PfA St. Sebald, Nr. 414.

98 MÜNCHEN 1954 DEZ. 10
Auf die Mitteilung des Architekten Schlegtendal vom 2. Dez. 1954, dass die Fenster aus Kostengründen nicht nach München zur Restaurierung gesandt werden könnten, antwortet Dr. J. Ritz in einem Schreiben an das Pfarramt von St. Sebald, dass das BLfD Münchhen darauf bestehe,
dass alle figürlichen und reicheren decorativen Stücke zur sachgemäßen Instandsetzung nach München gesandt werden.
Das BLfD würde sich um die nötigen Mittel bemühen.
LAELKB, PfA St. Sebald, Nr. 414.

99 NÜRNBERG 1954 DEZ.
Die Restaurierungskonzeption der Werkstätten für Glasmalerei (Dr. Gottfried Frenzel), verteilt als maschinenschriftliches Heft zu Weihnachten 1954, konstatiert die Notwendigkeit einer grundlegenden Restaurierung, die angesicht geringer Mittel ein Verfahren vorschlägt, das sowohl in seiner behaupteten technischen Qualität dem Wert der Scheiben angemessen sein soll, als auch in der Wirtschaftlichkeit vertretbar sei. Frenzel empfiehlt folgende Maßnahmen:
1. Doublieren stark zersplitterter Glasteile unter Verwendung eines neuen Spezialglaszementes, der es ermöglicht, sowohl kleinste – etwa 1 mm große – Splitter, als auch unebene Originalgläser auf einem hauuchdünnen Glasträger aufzuschmelzen [...]*!*
2. Beseitigung des Wettersteines: Die Gemälde erhalten die alte Leuchtkraft der Farben wieder, welche mehrere Jahrhunderte fast erloschen war.
3. Entfernung widersinniger Ausbesserungen und Neuschöpfungen früherer Jahrhunderte.
4. Ergänzen nach modernen denkmalpfleger. Gesichtspunkten, so daß die Gemälde ihre ursprüngliche stilistische Einheit zurückerhalten.
5. Richtigstellen falsch zusammengesetzter Scheiben.
6. Neu verbleien der einzelnen Felder.
7. Zusammenstellen der Scheiben nach richtigen ikonographischem Ablauf [...].
[...] *möchten wir in einer eigenen Werkstatt für moderne Sakral- und Profankunst in Nürnberg weiterführen.*
gez. Frenzel, z. Zt. Wilhelm-Löhe-Schule, Pirckheimerstraße.
BLfD München, Ortsakt Nürnberg, St. Sebald, Fenster 1905–1954.

100 MÜNCHEN 1955 JAN. 26
Aktennotiz eines Herrn Horn vom BLfD München, der in Nürnberg die Werkstätte des Herrn Dr. Frenzel in der Wilhelm-Löhe-Schule am 25. Januar überraschend besichtigt hatte:
Dabei wurde festgestellt, daß Herr Dr. Frenzel die Glasgemälde auf der Außenseite von einer Wettersteinschicht soweit als möglich befreit, dann auf dieser Seite ein durchsichtiges Deckglas mit einem völlig durchsichtigen Klebstoff abdeckt. Anhaltspunkte dafür, daß Fehlstellen auf Originalscheiben ergänzt werden, wurden nicht festgestellt. Völlige Fehlstellen der Substanz wurden durch entsprechend eingestimmte neue Glasteile geschlossen. Die Verbleiung der so behandelten Glasgemälde wird durch eine 2. Hilfskraft an Ort und Stelle durchgeführt.
Herr Dr. Frenzel hat ferner an mehreren Beispielen gezeigt, daß nach der »Reinigung« der Scheiben auch da, wo die Schwarzlotzeichnung so gut wie ganz verschwunden ist, in einer Art Positiv die ehemalige originale Schwarzlotzeichnung gerade noch erkennbar ist. Nach seiner Meinung könnte man diese Spuren vorsichtig wieder soweit nachholen, daß die alten Umrisse der Zeichnung wieder sichtbar werden [...].
BLfD München, Ortsakt Nürnberg, St. Sebald, Fenster 1955–1962.

101 NÜRNBERG 1955 JAN. 27
Schreiben der FrankenGlas GmbH an den Architekten Schlegtendal wegen der Überlassung des Lehrlings Ernst Hufnagel als Hilfskraft bei der Instandsetzung der Chorfenster von St. Sebald.
Die Anstellung erfolgt bereits zum 7. Februar 1955 für monatlich 71,50 DM.
LAELKB, PfA St. Sebald, Nr. 414.

102 MÜNCHEN 1955 FEBR. 3
Aktenvermerk des BLfD zu dem von Frenzel praktizierten Doublierungsverfahren:
Unter Punkt 5) wird das *Nürnberger Doublierungsverfahren* (nicht »Stuttgarter Verfahren« wie im Schreiben vom 18. 11. 1954 irrtümlich bezeichnet) ausführlich diskutiert:
Nach neuer Interpretation von Dr. Merten dürfen – sofern notwendig – sämtliche Teile eines Glasgemäldes, also nicht nur ornamentale Teile sd. auch Köpfe rückseitig doubliert werden.
Das Markgrafenfenster, dessen Rest. in München geplant war, ist nach Besichtigung nur unerheblich zu ergänzen; dies kann in Nürnberg geschehen.
Es wird ferner entschieden, einige ausgeschiedene Bleifelder an das Germanische Nationalmuseum abzugeben.
LAELKB, PfA St. Sebald, Nr. 414.

103 MÜNCHEN 1955 FEBR. 28
Schreiben von Heinz Merten an Hauptkonservator Dr. Dr. Hörmann vom BLfD München, einen Bericht von G. Frenzel über die Restaurierungsmaßnahmen an den Sebalder Fenstern betreffend. Dabei wird unter anderem das Jacobi-Verfahren der Doublierung gegenüber der von Frenzel/Schlegtendal eingeführten Methode als das Bessere und Bewährtere gerühmt. Insgesamt werden massive Verwerfungen zwischen den Beteiligten offenkundig:
Sehr geehrter Herr Dr. Hörmann!
Wie verabredet erhalten Sie eine Stellungnahme zu dem Bericht des Herrn Dr. Frenzel, unterschrieben von Herrn Dipl. Ing. Schlegtendal.
Der in der Anlage übersandte »Aktenvermerk« vom 3. Febr. 1955 ist unvollständig und berichtet über wesentliche Punkte überhaupt nicht. Zu den aufgeführten 10 Punkten ist folgendes zu sagen:
Zu 1: Da es sich um die über den originalen Feldern befindlichen leeren Felder handelte, habe ich vorgeschlagen, von dem, in den originalen Stücken vorhandenen Weiß auszugehen und die Form der Verglasung möglichst nach den, in den Feldern vorkommenden Rauten und Butzen zu richten. Eine »farbige« Verglasung wurde abgelehnt. Ich sprach davon, dass das Weiß fast immer etwas »Farbe« besitzt, ein reines, entseiftes Weiß kommt sehr selten vor. Bei mundgeblasenem Echt-Antik-Glas ergibt sich durch die Unregelmäßigkeit in der Stärke eine gewisse Belebung der Fläche. Man könnte in der Hütte eventuell besonders in Frage kommende Scheiben aussuchen. Da das bayr. Landesamt für Denkmalpflege den Zuschuß erteilt, wäre es doch richtig, daß auch die bayr. Hütte in Waldsassen mit dem Auftrag bedacht werde. Es ist aber fraglich, ob nicht eine Glashandlung als Zwischenhändler eingesetzt werden muß.
Neben diesen Feldern war meines Erachtens aber auch noch von weiteren Fenstern die Rede, die vollkommen neu verglast werden müssen und in diesem Zusammenhang fiel das »Grau«. Ich kenne ein »Grau« bisher in alten Glasmalereien nicht. In diesem Zusammenhang machte ich Herrn Schlegtendal auf die Langhausverglasung des Ulmer Münsters aufmerksam, als Beispiel, wie man die Fenster nicht verglasen sollte. Dann war die Rede von kalter oder eingebrannter sogen. Patinierung des Glases. Ich schlug vor allem bei den über den originalen Feldern befindlichen Stücken vor, das Glas brennen zu lassen.
Zu 2: Ich habe gesagt, wenn dieses Fenster [das Kaiserfenster, Anm. d. Verf.] *an dieser Stelle stören sollte, könnte man ja ein anderes, besser geeignetes Fenster hierhersetzen, wie wir dies ja auch in der Münchner Frauenkirche gemacht hätten. Herr Dr. F(renzel) spricht in diesem Zusammenhang nicht davon, daß er die 2 unteren Zeilen weglassen wollte, da sie größtenteils blank verglast waren. Diese enthalten Architekturen und es ist erst festzustellen, ob diese, wie Herr Dr. F(renzel) meint, falsch sind. Da sie nicht im Original vorhanden waren, konnte eine endgültige Entscheidung hierüber nicht gefaßt werden. Ich rate deshalb vorsichtig zu sein. Herr Dr. Fr(enzel) aber nennt die »Wohlbegründung« nicht. Herr Kirchenrat Veit sprach nämlich davon, daß er mit dem Gedanken umgehe, das jetzt im Mittelchor stehende Sebaldusgrab erhöht vor dieses Fenster zu setzen und dann würde diese Helligkeit keine Rolle mehr spielen.*
Zu 3: Im 19. Jh. sind oft die originalen Felder willkürlich zugeschnitten worden, um als Kopfstücke usw. zu dienen. Eine von mir vorgeschlagene Ergänzuung wieder zur ehemaligen Rechteckscheibe würde ich für richtiger halten. Da es sich m. W. nur um Teppichfelder usw. handelt, also keine Figurenfelder, ist eine Ergänzung relativ einfach.
Zu 4: Ich habe gesagt: <u>vielleicht</u> sind sie nicht alt gewesen und deshalb werden sie nicht ausgebaut worden sein. An Hand der relativ schlechten Photos, die an der Wand hingen, kann man es, d.h. ich, nicht feststellen, aber vielleicht kann dies Herr Dr. Fr(enzel). Zu Herrn Schlegtendal sagte ich, daß m. W. diese Felder nicht unter den neuhinzugekommenen Beständen an Wappenscheiben in der Lorenzer Kirche seien.
Zu 5: Ein »Nürnberger« – oder »Stuttgarter«-Verfahren gibt es nicht. Letzteres beruht m. E. auf einem Hörfehler von Herrn Dr. Hörmann. Herr Schlegtendal tat furchtbar geheimnisvoll mit der Quelle seines Klebstoffes und in diesem Zusammenhang fiel, soweit ich mich erinnere, der Name Stuttgart. Was das »Nürnberger-Verfahren« anlangt, so ist dieses weiter nichts als ein reines Aufkleben von Bruchstücken mit flüssigem Kunstharz auf eine plane Glasscheibe. Bei meinem vorhergegangenen Besuch betonte ich deshalb, es sollten nur unwesentliche Stücke auf diese Art gemacht werden. Herr Schlegtendal, der immer wieder betonte, daß er ja damit dem Landesamt nur Geld sparen helfe, sprach immer wieder, ich möchte doch konzilianter sein. Ich lehne dieses Verfahren ab und zwar in dieser primitiven Form. Es darf unter keinen Umständen bei kostbaren Fenstern, wie dem Markgrafenfenster, angewandt werden. Ein(er) der Gründe, welche mich zu dieser Ablehnung bewegen, ist folgender: Fast jedes Stückchen altes Glas ist mehr oder weniger uneben und teilweise stark gewölbt. Ein fester Verband mit der planen Glasunterlage ist m. E. daher kaum vollständig möglich. Durch jahrelange Erprobung ist Dr. Jacobi erst später darauf gekommen, diese Deckscheiben nach den Formen der Originale zu biegen, um einen absoluten Kontakt mit Deckglas und Original herzustellen. Wenn ich für das Jacobische Verfahren eintrete, so tue ich dies aus Überzeugung, daß es zur Zeit kein besseres Verfahren gibt. Ich glaube auch, daß ein Auftrag wie die Wiederherstellung der gesamten Glasmalereien des Kölner Domchores durch die Dombauleitung im Verein mit der rheinischen Denkmalpflege beweist, daß man auch andererseits meiner Meinung ist. Aber Herr Schlegtendal und Herr Dr. Fr(enzel) lehnen

»aus raumkünstlerischen Bedenken« selbst ein Doublieren der Rückseiten ab. Ich machte die Herren auf ein Vorkommnis hier in München aufmerksam. Ein Münchner Glasmaler, der ebenso sein »Nürnberger«- sprich Klebeverfahren bei einem größeren Rundfenster anwandte, erlebte, daß bei starkem Temperaturwechsel die einzelnen Stücke herunterfielen. Hoffentlich hält diese Kleberei bei den Sebalderfenstern besser.
Als Beispiel gegen das Jacobische Verfahren hatte Herr Dr. Frenzel einen von Dr. Jacobi bearbeiteten Wappenpaß vorgelegt, bei dem sich am Rande orangerote Verfärbungen der Zwischenschicht und einige Luftbläschen innen zeigten. Dazu ist zu bemerken, daß dieses Feld vor Jahren gemacht wurde, also zu einer Zeit, als man noch nicht die jetzige Erfahrung hatte. Die Verfärbung der Verbundschicht in Orangerot ist nach Dr. Jacobi darauf zurückzuführen, daß Kitt in diese eingedrungen ist. Beim Verbleien dieser teilweise sehr komplizierten Stücke kommt es vor, daß der Bleiglaser, um leichter vorwärts zu kommen, den Rand nachkröselt und dabei die Verbundschicht von der Deckschicht reißt, was dann ein Eindringen des flüssigen Kittes zur Folge hat. Diese Vorfälle – auch in der Lorenzerkirche kamen einige vor – sind von Dr. J(acobi) unentgeldlich behoben worden. Nach dem neuen verbesserten Verfahren wurde auch diese Fehlerquelle abgestellt. Ich bin der Meinung, daß Herr Dr. Jacobi auch das Feld der Sebalder Kirche in Ordnung bringen wird, da sich ja bei seinem Verfahren die Deckgläser mühelos wieder entfernen lassen (ohne Beschädigung des Originales), aber in einwandfreier Weise im Ofen und nicht auf einer Kochplatte, wie dies Herr Krämer für das »Nürnberger«-Verfahren vorführte. Ob bei diesem »Verfahren« nicht das ein oder andere Stück, besonders wenn es sich um Originale handelt, infolge der Spannung zerreißt, möchte ich noch dahingestellt sein lassen. Jedenfalls bleiben wir in München beim alten Verfahren. Alle wertvollen Stücke, die sich nicht kitten lassen oder die nicht normal verbleit werden, werden nach wie vor nach dem Jacobischen Verfahren einseitig auf der Rückseite doubliert.
Zu 6: Es war vorgesehen, daß dieses Markgrafenfenster als Ganzes nach München kommen sollte aus folgenden Gründen: Ein Teil dieser Felder (soll) neu verbleit werden und dieses sollte erst nach einer vorhergegangenen Reinigung erfolgen. Da nun <u>alle</u> Felder, also auch die bereits verbleiten dann gereinigt werden mußten, so ist hierzu ja ein Verbringen nach München notwendig gewesen. Da ferner hernach noch ein Feld dazu zu ergänzen war, mußten ja auch aus diesem Grund die Felder nach München. Es handelt sich nicht um die Frage, ob Herr Krämer imstande wäre, die an sich, wie er sagt, leichte Verbleiung dort vorzunehmen, sondern um diese oben erwähnten anderen Momente. Da es sich um das wertvollste der Fenster der Sebalduskirche handelte, wollte ich hierfür die Verantwortung persönlich übernehmen. Herr Kirchenrat Veit aber lehnte einen Transport nach München ab.
Zu 7–10 ist nichts weiter zu sagen.
Aber es fehlen wesentliche Teile der Unterredung:
Herr Dr. Hörmann und ich mußten nach Nürnberg fahren, weil doch Herr Dr. Horn berichtete, bei seinem Nürnberger Besuch wäre ein Bemalen der Originalköpfe usw. besprochen worden: Herr Dr. Frenzel soll dabei von Augen usw. gesprochen haben. Grundsätzlich wurde doch verboten, Innenzeichnung auf Originalstücken vorzunehmen. Herr Dr. Fr(enzel) stellte natürlich sofort in Abrede, jemals daran gedacht zu haben. Er wolle mit »schwarzem Glas« aber die Zeichnung auffrischen. Vielleicht ist dies wieder ein neues »Nürnberger«-Verfahren? Oder verwechselt Herr Dr. Fr(enzel) mit dem »schwarzen Glas« vielleicht das Schwarzlot? Ich schlug ein vorsichtiges Einreiben mit der sogen. Essigfarbe vor, warnte aber, genau vorher zu untersuchhen, ob dabei die Verwitterung des Glases dann beim Einreiben die positive oder negative Zeichnung ergäben. Aber Herr Dr. Frenzel versteht das ja alles viel besser, wie ich dies schon verschiedentlich bemerken konnte z. B. bei der richtigen Einschätzung einiger Flickstücke des 14. Jh. Hierzu Kommentar überflüßig.
Mit ergebenen Grüßen ihr
Heinz Merten
BLfD München, Ortsakt Nürnberg, St. Sebald, Fenster 1955–1962.

104 NÜRNBERG 1955 MÄRZ 9

Protokoll eines Ortstermins zur Restaurierung der Chorfenster von St. Sebald:
Niederschrift
Betr.: Chorfenster St. Sebald Nürnberg
Zweck: Besichtigung der Restaurationsarbeiten durch das Landesamt für Denkmalpflege München
Ort: Nürnberg, Löhe-Schule Datum: 9.3.1955, 14.30
Teilnehmer: Dr. Dr. Hörmann, Landesamt für Denkmalpflege
Dr. Merten, Restaurator, München
Dipl. Ing. W. Schlegtendal
Dr. Frentzel
P. Kraemer
Kirchenrat Veit, Nürnberg durch Krankheit entschuldigt
Amtmann Weiss durch Krankheit entschuldigt.
Im Rahmen der vorgesehenen Besichtigung der Wiederinstandsetzungsarbeiten der Chorfenster von St. Sebald durch das Landesamt für Denkmalpflege, München (Dr. Hörmann, Hauptkonservator) und unter Hinzuziehung eines Sachverständigen für Glasgemälde (Dr. Merten) wurden im einzelnen folgende Punkte erörtert:

1)	*Blankverglasung*
2)	*Versetzen von Fenstern*
3)	*Oberer Fensterabschluss*
4)	*Wappenscheiben*
5)	*Doublierverfahren*
6)	*Restauration des Markgrafenfensters*
7)	*Farbfotografie*
8)	*Ausstellung*
9)	*Bleifelder für das Germ. Nat. Mus.*
10)	*Ergebnis der Besichtigung.*

1. <u>Die Verglasung der Chorfensterpartien</u>, in denen keine Glasmalereien sitzen, erfolgt mit stark blasenhaltigem Echtantikglas, gewischt und gebrannt. Die Farbenwahl richtet sich nach dem Weiss des jeweiligen Fensters und ist innerhalb der Farbskala nach den jeweiligen Helligkeitswerten zu variieren (Flächenbelebung). Für die formale Feldaufteilung sind Rauten- und Rundscheiben vorgesehen. Auch diese richten sich in Grösse und Anordnung nach den in den jeweiligen Glasmalereien des Fensters vorkommenden Hintergrundteilen (Näheres siehe Gutachten Dr. M. vom 30. 3. 54).
2. <u>Ein Versetzen des Chorhauptmittelfensters</u> (Kaiser Maximilian) – Überblendungsgefahr, da die 2 untersten Zeilen grösstenteils blank verglast waren, wurde vorgeschlagen, aber wieder fallen gelassen, da die zwei unteren Felder voraussichtlich wieder durch Architekturteile optisch überschnitten werden. Neuverglasung in stark patiniertem Echtantik (siehe Punkt 1).
3. Offen bleibt die <u>Frage nach dem oberen Fensterabschluss</u> der Originalglasmalereien.

4. Wappenscheiben, welche vor der Herausnahme der Glasgemälde im Krieg noch über den Glasmalereien sassen, sind nach Aussage von Dr. M. vermutlich nicht ausgebaut worden, da wahrscheinlich nicht alt.
5. Eingehend erörtert wurde das Thema »Nbg. Doublierverfahren«. Nachdem keine Einigung erzielt werden konnte, ist vorgeschlagen worden, über das sogen. Nbg. Verfahren ein Gutachten bei der Bayer. Landesgewerbeanstalt einzuholen.
Die Untersuchung soll u.a. folgende Punkte enthalten:
1. Luftdichter Abschluss von Original und Deckplatte
2. Vergilbungsmöglichkeit
3. Reagenz auf Temperaturschwankungen.
6. Aufgrund des Gutachtens vom 30.4.54 [gemeint ist der 30.3.54] *sollte das gesamte Markgrafenfenster (auch die verbleiten Teile) nach München transportiert werden, um dort gereinigt zu werden. Hernach sollten die beiden fehlenden Felder (Lyrafelder) ergänzt werden. Nach Besprechung mit Herrn Dir. Ritz vom 9.3.55 soll eine Ergänzung dieser beiden Felder zunächst nicht erfolgen. Das Markgrafenfenster wird deshalb in Nürnberg restauriert.*
7. Allgemein gutgeheissen wurde der Nbg. Vorschlag, von den Fenstern Farbdiapositive (Einzelausschnitte) anfertigen zu lassen.
8. Dsgl. begrüsst es auch das Landesamt f. Denkmalpflege, dass einige Bleifelder an das Germanische Nat. Museum gegeben werden. Die Kosten trägt das Museum.
9. Auch der Plan, die restaurierten Scheiben in einer Ausstellung zu zeigen, fand Anklang.
10. Abschliessend gab Dr. H(örmann). vom Landesamt für Denkmalpflege die Anweisung, die Restauration der Glasgemälde im bisherigen Sinne fortzuführen.
Der Aktenvermerk vom 3. Febr. 55, aufgestellt von Herrn Dr. Frenzel, unterzeichnet von Herrn Dipl. Ing. Schlegtendal, sowie das Schreiben des Herrn Dr. Merten vom 28. Febr. 1955 sind damit überholt.
Nürnberg, den 9. März 1955

Zur Anerkennung unterzeichen
Hörmann, Hauptkonservator
Heinz Merten
Schlegtendal
G. Frenzel.

LAELKB, PfA St. Sebald, Nr. 414.

105 NÜRNBERG 1955 MAI 11

Gutachten der Bayerischen Landesgewerbeanstalt Nürnberg zu dem von Gottfried Frenzel praktizierten Doublierungsverfahren mit sog. Glaszement der Fa. Glasbau Heinrich Hahn, Frankfurt/Main:
Begutachtung der Verkittung von Gläsern mittels »Glaszement« hinsichtlich Verhalten bei Kälte, Wärme und Lichteinfluß:
Untersuchungsauftrag über Herrn Arch. Dipl. Ing. Schlegtendal.
Es ist beabsichtigt, schadhaft gewordene, mittelalterliche, mit Glasmalereien versehene Kirchenfenster, durch Aufkleben einer Glasplatte auf der den Atmosphärilien ausgesetzten Seite zu konservieren.
Als Kitt soll sog. »Glaszement« der Fa. Glasbau Heinrich Hahn, Frankfurt/Main Verwendung finden. Durch eine Kurzprüfung sollte festgestellt werden, inwieweit eine solche Verkittung gegen die Einwirkung von Hitze, Kälte und Licht beständig ist.
Für die Prüfung waren eingereicht worden:
Probe 1. eine doublierte mittelalterliche Glasmalerei in den Ausmaßen 10 x 7 cm.
Probe 2. Eine zur Hälfte doublierte Glasplatte in den Ausmaßen 7 x 8 cm.
Probe 3. Zwei doublierte Glasplatten in den Größen 5 x 7,5 cm und 5 x 6 cm.
Die eingereichten Gläser wurden bis auf die Probe 5 x 6 cm, die zu Vergleichszwecken unbehandelt blieb, folgender Wechselbeanspruchung in einer Woche ausgesetzt:
10 stündige Wasserlagerung bei Zimmertemperatur
14 stündige Lagerung im Kälteraum bei –20° C
24 stündige Lagerung in feuchter Atmosphäre bei +40° C
24 stündiges Auslegen im Freien
12 stündige Einwirkung von schwefel- und kohlensäurehaltigen Rauchgasen
12 stündiges Auslegen im Freien
24 stündige Lagerung in feuchter Atmosphäre bei +40° C.
48 stündiges Auslegen im Freien.
Diese Behandlung wurde 7 Wochen lang fortgesetzt.
Nach Beendigung der Versuchszeit hafteten die gekitteten Scheiben noch fest aufeinander. Bei den Proben 2 und 3 war nur an den Rändern, die nicht mit genügend »Glaszement« abgedeckt waren, ein geringes Schwinden der Kittmasse eingetreten. Bei Probe 1 war die Doublierung unverändert geblieben. Der Farbton des »Glaszementes« war in allen Fällen schwach gelblich geworden.
Schlussfolgerungen:
Die Kurzversuche haben das Folgende ergeben:
1. Es ist mit einer schwachen Vergilbung des Kittes zu rechnen, wobei über die Zunahme derselben im Laufe der Zeit Angaben nicht gemacht werden können.
2. Ein schroffer Wechsel zwischen Wärme und Kälte ist praktisch ohne Einfluß, sodaß gefolgert werden kann, daß auch bei jahrelanger Einwirkung die Festigkeit und Homogenität der Verkittung nicht leidet.
3. Um ein Zurückziehen des »Glaszementes« an den Kanten zu verhindern, muß darauf geachtet werden, daß die Kanten hinreichend mit Kittmasse bestrichen sind.
gez. Dr. Kummerer
Gewerbe-Oberchemierat
LAELKB, PfA, St. Sebald, Nr. 414.

106 NÜRNBERG 1955 MAI 11

Brief Frenzels an Kirchenrat Veit, die Dokumentation der durchgeführten Maßnahmen an den Chorfenstern betreffend. Frenzel schreibt, dass inzwischen etwa die Hälfte der insgesamt 440 Scheiben restauriert seien und betont, dass alle Arbeiten im Einverständnis mit dem BLfD München erfolgten. Hinsichtlich der Forderung von Hauptkonservator Dr. Hörmann, alle an den Scheiben vorgenommenen Ergänzungen und Änderungen im Vor- und Nachzustand der Restaurierung zu dokumentieren, würden indes zusätzliche Kosten, besonders für Fotomaterial anfallen.
Frenzel weist außerdem darauf hin, dass er ab 1. Juni die Stelle des Abteilungsleiters bei den Werkstätten für Glaskunst R. Süßmuth in Immenhausen antreten wird und künftig nur noch zu 8–14-tägigen Aufenthalten in Nürnberg anwesend sein kann. Da dies für seine Vorbereitung der von den Werkstattkräften durchzuführenden Arbeiten genüge, schlägt er eine Teilzeitbeschäftigung und die Reduzierung seiner Vergütung auf 200,- DM zzgl. Fahrkosten vor[12].
Der Lehrling Ernst Hufnagel sei ab dem 1. Juni nicht mehr zu

gebrauchen, da er alle für ihn in Betracht kommenden Arbeiten (Verkitten der Fenster) zur vollsten Zufriedenheit ausgeführt habe. Frenzel bittet an dessen Stelle einen Gesellen einzustellen, der die Arbeiten gemeinsam mit Herrn Krämer selbständig durchführen könne.
LAELKB, PfA St. Sebald, Nr. 414.

107 NÜRNBERG 1955 MAI 26 / JUNI 15
Brief des Kulturreferenten der Stadt Nürnberg an das Pfarramt St. Sebald mit dem Vorschlag, die restaurierten Fenster von St. Sebald in einer Ausstellung mit dem Titel »Altnürnberger Glasmalerei« einer breiteren interessierten Öffentlichkeit zu präsentieren.
Aus einem Brief des Oberbürgermeisters Bärnreuther an Kirchenrat Veit geht hervor, dass die Ausstellung gemeinsam mit dem Germanischen Nationalmuseum veranstaltet werden soll. Ein städtischer Zuschuss in Höhe von 300,- Mark wird zugesagt.
LAELKB, PfA St. Sebald, Nr. 414.

108 MÜNCHEN 1955 MAI 28
Schreiben des BLfD München an das Bundesdenkmalamt in Wien:
In der Zs. Deutsche Kunst und Denkmalpflege Heft 1/1952, S. 55ff. beschreibt Dr. Jacobi ein neues Verfahren zur Konservierung, das nach gegenwärtigem Kenntnisstand bisher nicht übertroffen wurde. Aus wirtschaftlichen Gründen entschloß man sich, in der von Schlegtendal geleiteten Restaurierungswerkstatt von St. Sebald zur Anwendung eines vereinfachten DUTHIER-Verfahrens (d.h. Aufkleben von Bruchstücken mit der Rückseite vermittels flüssigen Kunstharzes auf eine ebene Glasscheibe).
Man bittet um Stellungnahme, ob dieses Verfahren zulässig sei.
BLfD München, Ortsakt Nürnberg, St. Sebald, Fenster 1955–1962.

109 MÜNCHEN 1955 JUNI 26
In einer Stellungnahme zum Gutachten der Bayerischen Landesgewerbeanstalt und einem Schreiben des Architekten Schlegtendal vom 3. Juni verweist Heinz Merten nochmals auf die Probleme des so genannten Nürnberger Doublierungsverfahrens, insbesondere auf die Vergilbung des Klebers auf längere Frist und die Frage der Reversibilität der Maßnahmen:
[…] *Ich darf nun zum Gesamtkomplex Stellung nehmen:*
Es handelt sich im vorliegenden Fall um die Konservierung und die Festigung alter, durch die Verwitterung dünn gewordener, buckliger, welliger, auf jeden Fall unebener Gläser, deren Glassubstanz infolge der Atmosphärilien mürbe und krank geworden ist. Und zweitens um die eventuelle leichte Rückführbarkeit in den Zustand vor der Doublierung, d.h. also ohne Beschädigung des Originales. Was geschieht nun, wenn ich das sogen. Nürnberger Verfahren des Herrn Schlegtendal anwende: Im Gutachten ist von einer Verkittung der Ränder die Rede. Soll das heißen, daß Herr Schlegtendal die Gläser aufeinanderklebt mit einem Randstreifen wie man eine Fotografie in ein Album einklebt? Beim Erstarren des Glaszementrandes tritt der im Gutachten erwähnte »Schwund« - ca. 15% der Masse auf. Also entsteht durch diesen Schwund d.h. das Erstarren eine Spannung. Das wäre ja nicht so schlimm, wenn es sich nicht um alte, kranke Gläser handeln würde. Aber es kommt noch etwas dazu und das ist der zwischen den beiden Gläsern […] *so gut verkittete Luftraum. Dieser zerstört und erstickt im Laufe der Zeit die an sich schon anfällige Glassubstanz weiter. Man darf einen Kurzversuch, wie er im vorliegenden Gutachten gemacht wurde, nicht verwechseln mit dem jahrelangen, ja jahrhundertelangen Einwirken der Sonne. Das nun immer schwächer werdende Stückchen krankes Glas muß nun neben der durch das Erstarren des harten Glaszementes entstandenen Spannung, ständig den Druck der durch die Sonnenerwärmung und Erkältung entstehenden weiteren Spannung aushalten. Sollte Herr Schlegtendal aber meinen, daß er mit seinem Glaszement eine Schicht ohne jeden Lufteinschluß bei alten, welligen und von Glasgallen durchsetzten Gläsern auf planer Deckscheibe fertig bringt (was ich aber nicht glauben kann) – dann muß sein Verfahren m. E. zeitraubender und kostspieliger als das schon seit Jahrzehnten von international anerkannten Fachleuten entwickelte Verbundscheibenverfahren der Deutschen Tafelglass AG, Fürth sein. Hier handelt es sich um eine schwundfreie Zwischenschicht und um das Angleichen des Deckglases an die Oberfläche des Originalglases.*
Das Aufkleben auf eine plane Deckscheibe aber mit einer schwundfreien Zwischenschicht habe ich schon vor fast 20 Jahren beim Bearbeiten der Naumburger Domfenster durch Dr. Jacobi abgelehnt.
Dazu kommt dann noch das Schwitzwasser, das auf der originalen Innenseite sitzt, da Herr Schlegtendal ja aus ästhetischen Gründen die äußeren Schutzscheiben ablehnt.
Unter Mitwirkung des bayer. Landesamts für Denkmalpflege wurde dann nach 1945 dieses sogen. Jacobi'sche Verfahren weiter entwickelt. Wesentlich bei diesem Jacobi'schen Verfahren ist, daß diese schwundfreie Zwischenschicht jederzeit ohne Beschädigung des Originales in kürzester Frist wieder abgenommen werden kann. Die Herren des Denkmalamtes haben sich szt. bei einer Vorführung in Wernberg davon überzeugt. Beim sogen. Nürnberger Verfahren ist diese Probe noch nicht erwiesen worden.
Ich überlasse Ihnen die Entscheidung, welche Stellungnahme Sie zum sogen. »Nürnberger Verfahren« des Herrn Dipl. Ing. Architekt Schlegtendal einnehmen wollen. Ich persönlich möchte mit dieser unerfreulichen Angelegenheit nichts mehr zu tun haben. Sollten Sie einen weiteren Gutachter benötigen, wenden Sie sich bitte an eine der Technischen Hochschulen in München, Stuttgart oder Darmstadt. Wesentlich ist bei den Versuchen, wirklich altes, mürbes, welliges und durch Glasgallen durchsetztes Glas zu verwenden. Versuche mit planem modernen Spiegel- oder auch Antikglas führen zu keinem Ergebnis. Vielleicht könnten Sie dort allerhand Wissenswertes über »Glaszement« erfahren.
BLfD München, Ortsakt Nürnberg, St. Sebald, Fenster 1955–1962.

110 MÜNCHEN 1955 JUNI 26
Ein Brief des BLfD München an den Nürnberger Architekten Schlegtendal enthält den Hinweis, dass sich das Landesamt trotz Gutachten der bayer. Landesgewerbeanstalt Nürnberg vorbehalte, weitere Gutachten einzuholen (vgl. Reg. Nr. 111).
LAELKB, PfA St. Sebald, Nr. 414.

12 Eine entsprechende vertragliche Vereinbarung datiert vom 22. Juli 1955. Darin wird nochmals betont, dass die Anweisungen und Vorarbeiten Frenzels für Herrn Krämer derart beschaffen sein müssen, dass die Arbeiten weiterhin zügig durchgeführt werden könnten.

111 WIEN 1955 JULI 7

Schreiben von Prof. Dr. Otto Demus, zum damaligen Zeitpunkt Leiter des Österreichischen Bundesdenkmalamts, an den Direktor des BLfD München mit einer Stellungnahme zur Frage des Nürnberger Doublierungsverfahrens mit planen Deckgläsern:

Sehr geehrter Herr Direktor!

Das Bundesdenkmalamt dankt für Ihren Brief vom 28. Juni 1955 (Zl.6303) und die Übersendung der außerordentlich interessanten Gutachten zur Frage der Konservierung mittelalterlicher Glasmalereien. Leider ist eine erschöpfende Antwort darauf noch nicht möglich, es soll aber im Folgenden versucht werden, wenigstens zu den grundsätzlichen Fragen Stellung zu nehmen.

1) Ebene oder gewellte Deckgläser? Das Bundesdenkmalamt verwendet ebene Deckgläser nur dann, wenn das zu deckende Originalglas klein und annähernd plan ist. Bei gewellten Originalgläsern sprechen sowohl konservatorische (ungleicher Druck) als auch ästhetische Gründe gegen plane Deckgläser. Erweist sich die Doublierung eines ganzen Feldes als notwendig, würde das Bundesdenkmalamt aus ästhetischen Gründen die überwiegende Verwendung planer Deckgläser unbedingt ablehnen. Die Beispiele solcher ebener Außen-Doppelverglasungen, die die Referentin (Frodl-Kraft) im Anschluß an die deutsche Denkmalpfleger-Tagung in Deutschland sehen konnte, haben diese Meinung noch bestärkt. Hingegen darf nicht übersehen werden, daß das Anfertigen eines Abgusses für Originalgläser mit gelockertem Schwarzlot auch unter Anwendung aller Vorsichtsmaßnahmen (Verwendung einer Zwischenfolie aus Staniol oder Zellophan) eine Gefährdung bedeutet. Die lästige Spiegelung der Deckgläser, die sich auch bei gewellter Oberfläche nicht vermeiden läßt, kann durch ganz zarte Ätzung, die die Transparenz nur unwesentlich beeinträchtigt, gemildert werden. Das Bundesdenkmalamt erlaubt sich, zwei Fotos einer Kreuzigungsscheibe vor und nach der Restaurierung beizulegen, aus denen hervorgeht, daß relativ große Glasstücke (der ganze Oberkörper und Kopf Christi, beide Seiten des Lendentuches) ohne Verwendung von Blei, nur durch Einbetten in abgegossene Deckgläser gesichert wurden, wobei die Spiegelung durch Ätzung ausgeglichen wurde. Der dadurch eingetretene, leichte Transparenz-Verlust ist besonders auf der linken Seite des Lendentuchs in Foto A 621 ersichtlich.

2) Mit oder ohne Kunstharz? Für die Verwendung von Kunstharz als Zwischenschicht zwischen Original- und Deckglas spricht einmal die Möglichkeit, die Doublierung nur auf der Außenseite anzubringen und damit der Innenseite die originale Erscheinung vollständig zu erhalten und weiters der durch die Zwischenschicht gewährleistete Luftabschluß, der die in dem zitierten Aufsatz Jacobis erwähnte Zersetzung und Pilzbildung zwischen den Gläsern ausschließt.

Gegen die Verwendung von Kunstharz aber sprechen Gründe, die dem Bundesdenkmalamt so gewichtig erscheinen, daß es nach anfänglichen Versuchen damit wieder dazu übergegangen ist, Originale und Schutzgläser ohne Zwischenschicht zu verbleien (bei abgegossenen, genau passenden und sachgemäß verbleiten Deckgläsern ist die Gefahr der vorerwähnten Pilzbildung und Zersetzung gering und vom Bundesdenkmalamt bisher auch noch nie beobachtet worden).

a) Die blasenfreie sichere Verbindung zwischen Kunstharz und Glas setzt die Anwendung eines ziemlichen Druckes voraus, der bei mürben dünnen Gläsern oft zu weiterem Zerspringen führt.

b) Dieser Druck kann überhaupt nur angewendet werden, wenn das zu klebende Originalglas aus dem Verband der Scheibe herausgelöst ist, während Deckgläser ohne Zwischenschicht innerhalb der Scheibe aufgebracht werden können. Dies ist wesentlich, wenn es sich um noch erhaltene mittelalterliche Verbleiungen handelt, die möglichst nicht zerissen werden sollen.

c) Die nur einseitige Doublierung von aufgeklebten Bruchstücken setzt ein Vertrauen in die Haltbarkeit der Klebeschicht voraus, für das die Erfahrungen wegen der Kürze der Zeit noch nicht ausreichen (Siehe Gutachten vom 28. II. 1955 über das »Nürnberger Verfahren«!). Doubliert man aber, um einen Sicherheitsfaktor zu haben und um auch die durch das Kondenswasser gefährdete Innenseite der Gläser zu schützen, beidseitig, wird das doublierte Glasstück unverhältnismäßig dick (2 Zwischenschichten!) und macht ein breiteres Randblei nötig, was alles sich ästhetisch ungünstig auswirkt.

d) Die Verfechter des Jacobi'schen Verfahrens legen besonderes Gewicht auf die Möglichkeit, jederzeit wieder den Originalzustand herbeiführen, d.h. die Schichten voneinander trennen zu können. Gerade darin aber scheint dem Bundesdenkmalamt eine Gefahr für Gläser mit nicht ganz fest haftendem Schwarzlot zu liegen. Das elastische und klebefähige Kunstharz bindet in dem Moment der Aufbringung das lockere Schwarzlot und zieht es daher bei einer nachträglichen Trennung vom Glas auch mit sich vom Glas ab. Das Jacobi'sche Verfahren sieht demgegenüber eine vorherige Festigung des Schwarzlot vor. Es wäre nun zunächst daraufhin zu überprüfen, ob die Spezialkitt-Lösung (ihre Zusammensetzung ist dem Bundesdenkmalamt unbekannt), mit der das Schwarzlot gefestigt wird, sich bei nachträglicher Trennung des Originals vom Deckglas mit der Kunstharzzwischenschicht verbindet, oder tatsächlich am Glas haften bleibt. Die Verwendung einer Kunstharzzwischenschicht, welcher Art immer, ohne vorhergehende einwandfreie Festigung des Schwarzlot auf dem Originalglas – für die das Bundesdenkmalamt freilich selbst noch kein Mittel gefunden hat –, sieht das Bundesdenkmalamt als äußerst gefährlich an.

e) Zur Frage der Verfärbung des Kunstharzes in den verschiedenen Verfahren kann sich das Bundesdenkmalamt mangels an Erfahrung nicht äußern. Da aber die Verfärbungen, wie es scheint, nirgends sehr groß sind, scheinen die Bedenken in dieser Hinsicht dem Bundesdenkmalamt weniger gewichtig als die rein konservatorischen.

Zusammenfassen läßt sich die Stellungnahme des Bundesdenkmalamtes, entsprechend Ihrer Aufforderung angewandt auf den konkreten Fall von St. Sebald in Nürnberg am ehesten so präzisieren: Wenn irgend möglich sollte die durchgängige Verwendung ebener Deckgläser sowohl aus konservatorischen als auch aus ästhetischen Gründen vermieden werden. Soll Kunstharz verwendet werden, dann nur nach dem erprobten Verfahren, wobei auf die vorherige Sicherung des Schwarzlots unbedingt zu bestehen wäre. Aus konservatorischen Gründen (Kondenswasser!) würde das Bundesdenkmalamt einer beidseitigen Doublierung vor einer einfachen den Vorzug geben. Soferne wirtschaftliche Gründe die Anwendung des erprobten Verfahrens verbieten, sähe das Bundesdenkmalamt in einer beidseitigen abgegossenen Doublierung ohne Zwischenschicht weniger Gefahr für die Originale als bei Anwendung eines nicht jahrelang erprobten Kunstharz-Verfahrens.

Das Bundesdenkmalamt wäre außerordentlich dankbar, wenn es über den Verlauf der Restaurierung und die dabei gemachten Erfahrungen am laufenden gehalten werden könnte. Insbesondere ist es an allen Versuchen zur Festigung lockeren Schwarz-

lots außerordentlich interessiert. Es wird seinerseits nicht versäumen, seine eigenen Erfahrungen mitzuteilen.
Mit den besten Empfehlungen bleibe ich, verehrter Herr Direktor
Ihr sehr ergebener
O. Demus
BLfD München, Ortsakt Nürnberg, St. Sebald, Fenster 1955–1962.

112 NÜRNBERG 1955 AUG. 1
Stellungnahme von Frenzel und Schlegtendal zum Gutachten des Bundesdenkmalamts Wien über Doublierungsverfahren (Reg. Nr. 111):
1) Ebene oder gewellte Deckgläser?
Die Nürnberger Werkstatt verwendet fast ausschließlich ebene Deckgläser, da es sich bei den zu doublierenden Originalgläsern weitgehend um kleine, plane Stücke handelt. Diese Art der Doublierung geschieht im Einvernehmen mit dem Landesamt für Denkmalpflege München (Schreiben vom 18. 11. 54 [Reg. Nr. 97] *) und wird in dem Gutachten des Bundesdenkmalamtes Wien (Absatz 1) erneut befürwortet.*
Bei grösseren gewellten Originalgläsern werden aus konservatorischen wie ästhetischen Gründen abgeformte Deckgläser verwendet. Jedoch tritt dieser Fall bei uns nur selten auf, da wir uns auf die Doublierung kleiner Originalgläser beschränken, bei denen keine besonderen Komplikationen auftreten. Die Größe der zu doublierenden Splitter schwankt zwischen einem und fünfzig Millimetern.
Die Doublierung ganzer Felder kommt in Nürnberg nicht in Betracht.
Was die Doppelverglasung betrifft, so schliessen wir uns den in dem Wiener Gutachten ausgesprochenen Bedenken an: das Anfertigen eines Abgusses von der mit Schwarzlot behafteten Originalseite bedeutet selbst unter Anwendung aller Vorsichtsmaßnahmen eine starke Gefährdung des Originals und ist bei gelockertem Schwarzlot kaum zu verantworten. Ferner ist die unvermeidlich auftretende Spiegelung auf der Vorderseite der Deckgläser sehr lästig, zumal wenn in der Kirche Gegenlicht auftritt. Das in dem Wiener Gutachten vorgeschlagene Anätzen der Deckgläser ist insofern nicht ratsam, als ein Transparenzverlust eintritt und außerdem die aufgerauhte Oberfläche des Glases in erhöhtem Maße schädlichen Einwirkungen der Luft ausgesetzt ist. Zersetzung des Glases und Verschmutzung sind die unausbleiblichen Folgen.
2) Mit oder ohne Kunstharz?
Das in diesem Abschnitt ausgesprochene positive Urteil findet unsere volle Zustimmung:
I. Doublierung nur auf der Außenseite, damit die Vorderseite des Originals unberührt erhalten bleibt.
II. Die Zwischenschicht gewährleistet einen Luftabschluß, sodaß Zersetzung und Pilzbildung zwischen den Gläsern ausgeschlossen sind.
Zu den Bedenken des Bundesdenkmalamtes Wien, die in diesem Abschnitt vorgebracht werden, möchten wir folgende Stellungnahme abgeben:
a) Das bei dem Nürnberger Verfahren verwendete Kunstharz gewährleistet eine absolut blasenfreie, sichere Verbindung der Gläser untereinander ohne jegliche Anwendung eines Druckes, sodaß selbst mürbe, dünne Originalgläser ohne weiteres Zerspringen doubliert werden können. Dies geschieht auf völlig kaltem Wege.
b) Glasgemälde, die auf diese Weise gesichert werden, müssen aus dem Verband der Scheibe herausgelöst werden. Dies bedeutet insofern keinen Nachteil, als fast sämtliche Glasgemälde des Chores von St. Sebald neu in Blei gefasst werden müssen. Die alte Verbleiung ist im Laufe der Jahrhunderte mürbe geworden und weist zahlreiche Bruchstellen auf, sodaß die Haltbarkeit der Gemälde nicht mehr gewährleistet ist (Gutachten Dr. Merten 30. 3. 54) [Reg. Nr. 90]. *Allerdings ist es bedauerlich, daß oftmals die mittelalterliche Originalverbleiung nicht mehr erhalten werden kann. Darin stimmen wir mit dem Gutachten des Bundesdenkmalamtes Wien vollends überein und betonen unsererseits, daß die Bedeutung alter Bleiung bisher nur in ungenügendem Maße gewürdigt worden ist. In der Nürnberger Werkstatt werden aus diesem Grunde die alten Verbleiungen wieder zusammengesetzt und an das Germanische Nationalmuseum abgegeben, welches wohl erstmals eine derartige Sammlung anlegt.*
Deckgläser ohne Zwischenschicht innerhalb einer Scheibe anzubringen , erspart zwar ein Neubleien des Feldes, bedingt aber ein beiderseitiges Aufbleien von Deckgläsern. Das Wiener Gutachten beanstandet mit Recht die dabei entstehende Dicke der Gläser, sowie die sich ungünstig auswirkende Spiegelung auf der Innenseite (Abschnitt 1 und 2c). Ferner ergeben sich bei der Verwendung von zwei Deckgläsern ohne Zwischenschicht unserer Meinung nach weitere folgende Nachteile:
Bei stark zersplitterten Feldern (wir haben mit 600 Sprüngen ca. pro Feld zu rechnen) sind die Splitterchen oft nur wenige qmm groß, sodaß das Einbetten der vielen Splitter zwischen zwei lose Deckblätter auf große Schwierigkeiten stösst.
Außerdem dringt durch die zahlreichen Bruchstellen intensives Tageslicht, sodaß starke Lichtreflexe das gesamte Fenster störend beeinflussen.
In dem losen Einbetten zwischen zwei Deckgläsern sehen wir eine unzureichende Sicherung des Originals (Zerspringen des Deckglases). Verstauben und Kondenswasserbildung, eine Erscheinung, die an fester Doppelverglasung mit durchsichtigem Fensterglas häufig beobachtet wird, bilden weitere Gefahren. Eine Sicherung von Originalglassplittern durch zwei Deckgläser ohne Zwischenschicht möchten wir daher aus konservatorischen und ästhetischen Gründen ablehnen.
c) Das diesem Punkt zugrunde liegende Gutachten vom 28. 2. 55 über unser Nürnberger Verfahren ist uns nicht bekannt. Wir ersuchen Sie darum höflichst, uns darüber in Kenntnis zu setzen.
Über die »Haltbarkeit« der nach dem Nürnberger Verfahren doublierten alten Gläser verweisen wir auf das am 11. Mai 55 von der Bayerischen Landesgewerbeanstalt Nürnberg herausgegebene Fachurteil, Schlussfolgerungen, Absatz 2. Darin heißt es: »Ein schroffer Wechsel zwischen Wärme und Kälte ist praktisch ohne Einfluß, sodaß gefolgert werden kann, daß auch bei jahrelanger Einwirkung die Festigkeit und Homogenität der Verkittung nicht leidet«.
Die beiderseitige Doublierung mit oder ohne Kunstharz und der damit verbundenen Probleme wurde bereits unter Punkt 1 und 2b eingehend erörtert.
d) Im Bewußtsein der Verantwortung, die wir mit der Wiederherstellung der wertvollen Nürnberger Glasgemälde auf uns genommen haben und der großen Sorge um diejenigen Glasgemälde, die vor einem Verfall bewahrt werden müssen, möchten wir uns den prinzipiellen Bedenken des Bundesdenkmalamtes Wien anschliessen, die jede Doublierung der Vorderseite eines Originals mit sich bringt. Auch wir halten die Verwendung einer Kunstharzschicht auf der Vorderseite eines Originals ohne

vorherige Festigung des Schwarzlotes für äußerst gefährlich und unverantwortlich.
Unser Volkamer-Fenster, das Pfinzing-Fenster und etliche Scheiben aus dem 14. Jahrhundert, bei denen das Schwarzlot durch nochmaliges Brennen der Gläser in früherer Zeit in München gefestigt worden ist, bieten heute ein trauriges Bild. Aller Schmutz wurde mit eingebrannt. Die Farben haben sich verändert. Sie sind nachgedunkelt und zeigen heute ein verdüstertes, trostloses Aussehen. Wir bedauern aufrichtig, daß dies einmal geschehen konnte, zumal sich unter diesen Fenstern wertvolle Gemälde von Albrecht Dürer, Hans v. Kulmbach, Veit Hirschvogel und anderen bedeutenden Malern befinden. Für uns ist diese Tatsache Anlaß und ernste Warnung genug, um derartige Experimente nicht zu wagen. Wir betonen nochmals, daß von uns die Vorderseite der Gemälde in keiner Weise angetastet wird.
Das in dem Wiener Gutachten erwähnte Mittel, lockeres Schwarzlot zu festigen ohne jegliche Gefährdung des Originals, ist uns nicht bekannt. Wir wären Ihnen dankbar, wenn Sie uns über dieses Verfahren näheres mitteilen könnten.
Auch bei den Glasgemälden von St. Sebald, die zur Zeit restauriert werden, ist das Schwarzlot stark dem Verfall ausgesetzt gewesen, sodaß oftmals keine Zeichnung mehr vorhanden ist. Auch wir haben in unserer Werkstatt ein Verfahren zur Sicherung lockeren Schwarzlotes entwickelt, welches unserer Meinung nach allen gewünschten Anforderungen entspricht. Aus finanziellen Gründen sehen wir uns aber leider ausserstande, es in der Praxis anzuwenden und sind darum in dieser Angelegenheit bisher nicht an Sie herangetreten.
Ebenso wie die Verfechter des Jacobi'schen Verfahrens legen auch wir besonderes Gewicht auf die Möglichkeit, jederzeit wieder den Originalzustand wie er vor der Doublierung bestanden hat, herbeizuführen, das heißt, das Doublierglas von der Rückseite des Originalglases unbeschadet trennen zu können. Wir glauben, daß eine derartige Rückversicherung bei jeglichen Restaurierungsverfahren an Glasgemälden notwendig ist.
e) Zu begrüßen ist die verständnisvolle Haltung, die das Bundesdenkmalamt Wien in Bezug auf die Verfärbung (Gilbung) bei der Verwendung eines Kunstharzes einnimmt, zumal diese bei dem Nürnberger Verfahren mit blossem Auge nicht sichtbar ist.
<u>Unsere Stellungnahme zu der Zusammenfassung</u>:
1) Die durchgängige Verwendung ebener Deckgläser kommt für uns nicht in Betracht.
2) Für das Problem der Sicherung des Schwarzlotes ist bisher vom Landesamt für Denkmalpflege München noch kein richtungsweisender Vorschlag gemacht worden. Diesbezüglich unterbreiten wir gern unsere eigenen Vorschläge.
3) Die beiderseitige Doublierung von Originalgläsern ist nach dem Nürnberger Verfahren sehr wohl möglich, wird aber von uns aus konservatorischen und ästhetischen Gründen (Gefährdung des Originals!) abgelehnt.
4) Jedes Abgiessen eines Originalglases ist gefährlich und nur im äußersten Notfalle anzuwenden.
5) Das lose Einbetten von Glassplittern (ohne Zwischenschicht) zwischen zwei Deckgläser ist nach unserer Meinung ein Provisorium, bietet aber keine konservatorische Lösung für die Restaurierung alter Glasgemälde.
6) Wirtschaftliche Gründe sprechen nicht gegen, sondern sehr für das Nürnberger Verfahren, das wie wir zu begründen versuchten, außerdem konservatorische und ästhetische Vorteile aufzuweisen hat. Die Gefahr der Zerstörung durch Kondenswasser bei einseitiger Doublierung ist in unserem Falle nicht gegeben, da die Glasgemälde nicht mehr als feste Aussenverglasung verwendet, sondern hinter die raumabschliessende Blankverglasung in Kassetten gehängt werden.
(Die hierbei entstehenden ästhetischen Fragen der Außengestaltung sollen in diesem Zusammenhang der Kürze wegen nicht aufgerollt werden).
gez. Dr. Frenzel *W. Schlegtendal*
BLfD München, Ortsakt Nürnberg, St. Sebald, Fenster 1955–1962.

113 NÜRNBERG 1955 AUG. 8
Schreiben Schlegtendals an das BLfD München mit Dank für Übersendung des Wiener Gutachtens. Er hält es für dringend wünschenwert, *wenn die von gewissen Seiten gegen das sog. Nürnberger Verfahren vorgebrachten unsachlichen Diffamierungen endlich ein Ende nähmen.*
Als Leiter der Abteilung sakrale Kunst in den Werkstätten für Glaskunst der Firma Süßmuth bringt er [gemeint ist G. Frenzel] *erhebliche Erfahrungen in der Behandlung alter Glasmalereien mit.*
BLfD München, Ortsakt Nürnberg, St. Sebald, Fenster 1955–1962.

114 WIEN 1955 OKT. 18
Das Bundesdenkmalamt Wien bewertet die Stellungnahme Frenzels vom 1. 8. 55 auf ihr Gutachten positiv, und man ist der Meinung, *daß die Werkstatt sich ihrer Verantwortung gegenüber den Originalen durchaus bewußt ist.*
Zu Passus II/b stellt sich die Frage, ob die Verbleiung wirklich so korrodiert ist und Erneuerung unbedingt notwendig sei. Hinsichtlich der Schwarzlotfestigung sind die Versuche des BDA noch nicht abgeschlossen. Man arbeite mit Geylings Erben zusammen, die an einem Restauratoren-Austausch mit Nürnberg Interesse hätten.
BLfD München, Ortsakt Nürnberg, St. Sebald, Fenster 1955–1962.

115 NÜRNBERG 1955 SEPT. 13 – 1956 FERB. 8
13. 9. 55: Schlegtendal bestellt bei der Fa. Lamberts in Waldsassen 32 m² Echtantikgläser in drei verschiedenen Violett-Tönen für die Verglasung der oberen Partien der Chorfenster, zunächst von Mendel- und Tucher-Fenster.
22. 11. 55: Bestellung weiterer Echtantikgläser bei Lamberts: 12 m² grün, 18 m² gelb und 15 m² violett.
8. 2. 1956: folgt eine große Bestellung über 91 m² violetter, 60 m² gelblich–fleischfarbener und 35 m² grünlich-grauer Färbung.
LAELKB, PfA St. Sebald, Nr. 414.

116 NÜRNBERG 1956 MÄRZ 14 / APRIL 3
Am 14. 3. 56 sendet Frenzel einen Scheiben-Katalog der Sebalder Chorfenster an das BLfD München.
Am 3. 4. bedankt sich Dr. Gebhardt vom BLfD München für den Katalog, der, da zu unwissenschaftlich, *nun nicht ganz unseren Erwartungen entspricht.*
BLfD München, Ortsakt Nürnberg, St. Sebald, Fenster 1955–1962.

117 NÜRNBERG 1956 APRIL 9
In einem Schreiben an das Bundesdenkmalamt Wien begrüßt Schlegtendal den für 16. April angekündigten Besuch von Eva Frodl-Kraft in Nürnberg zwecks Besichtigung der Restaurie-

rungsarbeiten an den Sebalder Chorfenstern.
LAELKB, PfA St. Sebald, Nr. 414.

118 NÜRNBERG 1957 FEBR. 1.
In einem Brief an Architekt Schelgtendal berichtet Frenzel, dass die Restaurierung der Fenster ihrem Ende entgegengehe, sodass die letzten Arbeiten an Mendel- und Tucher-Fenster bis Mitte des Monats abgeschlossen, die Fenster bis 18. Febr. eingesetzt sein dürften.
Er stellt die Frage nach dem Verbleib der ausgeschiedenen Teile, die in einer beigefügten Liste wie folgt bezeichnet werden:
1 Wappen Koler, Stromerfenster
2 Stifter-Scheiben aus dem Grundherr-Fenster
5 Rundwappen 24 cm Ø
3 weitere Rundwappen (19, 21, 35 cm Ø)
3 figürliche Kabinettscheiben der Verkündigung und des hl. Sebald von Veit Hirsvogel
1 Dreipass Ölhafen-Wappen
1 gr. Rundwappen Tucher 50 cm Ø
2 Holzschuher-Wappen (aus der Kirche in Wöhrd)
Zum Einsetzen nicht geeignet: 8 Felder Kaiserfenster (wenige Fragmente), 2 Rundbogen (neu), 4 Felder Markgrafenfenster (neue + alte Fragmente), 2 Rundscheiben (neu)[13].
Frenzel fragt des Weiteren an, ob ein Restaurierungsbericht erwünscht sei und wer für die Unkosten aufkomme.
LAELKB, PfA St. Sebald, Nr. 414.

119 NÜRNBERG 1957 FEBR. 20
Brief des Architekten Schlegtendal an die Evang. Gesamtkirchenverwaltung, die Schluss-Abrechnung der Franz Mayerschen Hofkunstanstalt, München, vom 1. 2. 1957 betreffend, in der betont wird, dass die Kosten gegenüber dem Voranschlag vom 1. 9. 1948 und einem zweiten Voranschlag vom 19. 3. 1953 reduziert werden konnten. Des Weiteren wird die geringe Sorgfalt der Mayerschen Arbeit gerügt:
Obwohl die gestrige Besichtigung ergab, daß die Wiederherstellungsarbeiten im Vergleich mit den in der Nbger Werkstatt wieder hergestellten Fenstern wenig sorgsam und liebevoll gemacht wurden, ist eine Zurückweisung der Reparaturarbeiten, die von Herrn Dr. Merten geleitet waren, kaum möglich. Es zeigt sich jedoch hieran, daß die Nürnberger Werkstatt für die Erhaltung der Sebalder Fenster zweifellos von großem Vorteil war.
Verabredungsgemäß wurde veranlaßt, daß die noch in München befindlichen vier Wappenscheiben baldmöglichst repariert und hierher geschickt werden.
LAELKB, PfA St. Sebald, Nr. 414.

120 NÜRNBERG 1957 JUNI 12
Schreiben Frenzels an das BLfD München mit der Bitte um zeitweilige Überlassung der Restaurierungsunterlagen zu St. Sebald und St. Lorenz, die er für die Arbeit am CVMA benötigt.
Das BLfD entleiht die Akten an das Staatsarchiv Nürnberg (2 Akten und R = 1 Akt Nbg St. Lorenz »Fenster«, Bl. 1–93, 1 Akt Nbg St. Sebald »Fenster«, Bl. 1/2 und 14 mit 83). Die Unterlagen gelangten 1958 zurück nach München.
BLfD München, Ortsakt Nürnberg, St. Sebald, Fenster 1955–1962.

13 In einer Auflistung vom 10. 3. 1957 werden die Orte angegeben, an denen die nicht verwendeten Scheiben gelagert sind: die 12 Scheiben der unteren Zeilen von Kaiser- und Markgrafenfenster im Pfarrhaus; sie wurden später wieder im Fenster eingesetzt; alle Rundscheiben und

Briefwechsel, Protokolle und Restaurierungsdokumentationen jüngerer Zeit, insbesondere zu den Maßnahmen der Werkstatt G. van Treeck, München, von 1986–1991, bis hin zur aktuellen Wartung der Fenster durch die Restauratorin Martha Hör, Neumarkt, sind hier aufgrund ihres Umfangs ausgespart und nur von Fall zu Fall im Katalog zitiert. Die betreffenden Unterlagen finden sich vollständig im BLfD München sowie in Auszügen im Pfarrarchiv St. Sebald.

AUGUSTINERKLOSTER ST. VEIT

121 NÜRNBERG 1504 AUG. 28
Notiz Sebald Schreyers über die Renovierung eines nordöstlichen Chorfensters von insgesamt 25 großen Scheiben, darin in der vierten Zeile drei Glasgemälde mit der Darstellung des letzten Abendmahls zwischen den Wappen Schreyer und Kammermeister:
Item Sebolt Schreyer hat in dem closter des ordens der Augustiner in Nur(enberg) und nemlich in dem cor zu der rechten seiten des hohen altars, zum teil gen dem aufgang und zum teil gen mitternachtswarts sehende und gerichts ober der beheltnus des hochwirdigen sacraments, ein glas- oder kirchenfenster von 24 plettern in dreien zeilen außerhalb des pogens oder sterns, darinnen auch ein ganz plat ist, verneuen und von großen scheuben machen lassen außerhalb der dreier pletter in der vierten zwerchzeil, so von geprenten glass gemacht sind, nemlich in dem metteln die figur des abentessens Jhesu Cristi mit seinen jungeren und in dem einen zur rechten seiten Schreyerschilt und -helm und dem zur linken seiten Cammermeisterschilt und -helm und in dem metteln plat der obersten zwerchzeil in einer scheiben ein Schreyerschilt on helm. und solch fenster ist also verneut aufgesetzt worden zu s. Augustinstag, im 1500 und virden jar. und sind darzu kummen on die geprenten dreu pletter 1360 groß scheiben und hat mitsamt dem eisenberg und anderm gecost ob 24 gulden reinisch landswerung[14].
StAN, Ms. 1035/1100, Schreyer-Codex B, fol. 82r.
Gedruckt in: GÜMBEL 1908, S. 121.

122 NÜRNBERG 1614, JUNI 30
Zahlungen an den Glaser Jonas Röder für die vom Rat der Stadt geforderte Renovierung an den Tucher'schen Kirchenfenstern:
Drumb dem Almosenglaser, so fast alles zerbrochen gewest, zu machen […] *3 fl, 20*
Mehr dem Lorenz Lenger, Glasmalhler zahlt für das Tucher-Wappen mit Schildt und Helm, so groß als ein Thürlein ins bemelt fenster zu machen 8 fl, –
StadtAN, E 29/III (Tucher-Archiv), Nr. 14, S. 1.

123 NÜRNBERG 1615
Abrechnung für das Behaim-Fenster:
Item 30 Martii anno 1615 zalt der E. E. f und hw Herr Paulus vom 30. März d.j. Behaim der Eltere geheimen Raths der Stadt Nürnberg für die Mittlere Zeile des Fensters No. 12 Inn der Kirche Im Augustiner Closter zum dritten Theile fl 5 lb 1 & 12.
StadtAN, E 11/II (Behaim-Archiv), Nr. 3284, 1.

kleinteiligen Glasgemälde im südlichen Seitenraum des Westchors.
14 Bereits zehn Jahre später, 1514, wurden sämtliche Fenster in Chor und Kirche ausgehoben, gewaschen und gebessert, wiederum auf Kosten Sebald Schreyers (GÜMBEL 1908, S. 121).

124 Nürnberg 1634 Juli 23
Der Glasmaler Bernhardt Schwartz erhält 9 fl. 34 für Reparaturen am Tucher-Fenster in der Augustinerkirche:
Nachdem das Tucherische Fenster sehr zerbrochen gewest, zahlt derentwegen dem Bernhardt Schwartz, AlmusenGlaser solches zu repariren laut […] *zettels 9 fl, –*
Mehr für das Fenster, da das Tucher-Wappen ist, ein dröthen gitter auswendig zu machen.
StadtAN, E 29/II, Nr. 1611, und E 29/III (Tucher-Archiv), Nr. 14, S. 1.

125 Nürnberg 1662 / 1724
Zahlungen für wiederholte Reparaturen am Haller-Fenster:
1662: […] *dem Glaßmahler daß hallerische Fenster im Augustiner Closter außzubessern bezahlt 6 lb 9 d*
1724: *Abraham Helmhack, Glasern alhier* […] *für ein haller. Fenster in der Augustiner Kirchen zu machen laut Scheins zahlt 8 fl 50 kr*
Großgründlach, Haller-Archiv, Rechnungen der Ulrich-Haller-Stiftung (Transkription Bertold Frhr. von Haller).

126 Nürnberg 1724
Zahlungen für Reparaturen am Tucher-Fenster:
[…] *das Tucherische Fenster in der AugustinerKirchen auszubessern laut Schreiben zahlt 1 fl., 22 Schilling*
StadtAN, E 29/III (Tucher-Archiv), Nr. 14, S. 2.

BENEDIKTINERKLOSTER ST. EGIDIEN

127 Nürnberg 1466 vor Mai 25
Konrad Herdegen berichtet in seinen Nürnberger Denkwürdigkeiten von umfangreichen Renovierungsarbeiten im Chor der Klosterkirche, u.a. vom Tünchen der Wände mit anschließender Ausmalung (durch den Bruder Marcus Landauer) sowie von Reparatur und Reinigung der Chorfenster, ausgeführt von Brüdern und Laienbrüdern:
Ao 1466 ante festum pentecostes dealbatus est chorus noster eum magno labore et diligentia et fenestrae reparatae et repurgatae per fratres et laicos tunc cum multis instrumentis. et similiter tunc et deinceps factae sunt et depictae in lateribus chori imagines sanctorum 12 apostolorum [...].
Gedruckt in: Nürnberger Denkwürdigkeiten des Konrad Herdegen 1409–1479, hrsg. von von Theodor von Kern, Erlangen 1874, S. 39f.

128 Nürnberg 1494 Aug. 27.
Notiz Sebald Schreyers über die Stiftung von Glasgemälden mit der Darstellung des Hl. Sebald sowie den Wappen Schreyer und Kammermeister in ein Fenster der Bibliothek des Egidienklosters:
Item Sebolt Schreyer hat in der abtei des closters Egidii in Nurmberg in irer neuen liberei ein glasfenster von scheiben, darinnen in der mitten das pild sant Sebolts und darneben in der rechten seiten Schreyerschilt und in der linken seiten Kamermeisterschilt machen laßen, weliches fenster zu sant Laurenzentag aufgesetzt ist worden und hat gecost [die Summe fehlt]*, so der gemelt Schreyer am mittwoch nach Bartholomei, den 27. augusti nechst darnach, zalt hat, alles anno domini 1494.*
GNM, Hs. Merkel 1122 (Sebald Schreyer, Codex C), fol. 96.
Gedruckt in: Gümbel 1908, S. 120.

129 Nürnberg 1500
Das Einnahme- und Ausgabenregister des Egidienklosters, die Jahre 1486 bis 1527 betreffend, verzeichnet unter dem Jahr 1500 eine auf sechzehn Szenen begrenzte Ausführung des *Benedicten Leben* für die Fenster des Refektoriums, die von den Tetzel bezahlt worden war. Der Eintrag zur *Verneuung* der Fenster im Refektorium vermerkt die beteiligten Stifter und deren jeweiligen Anteil an der renovierten Verglasung (im Wortlaut mitgeteilt auf S. 370).
StadtAN, A 23, Nr. 30 (Einnahme- und Ausgabenregister des Egidienklosters 1486–1527), fol. 249r (freundl. Hinweis von Prof. Dr. Franz Fuchs, Würzburg).

130 Grossgründlach 1526
Das Geschlechterbuch Konrads IV. Haller von 1526 überliefert folgende, heute verlorene Haller-Stiftungen in der Kirche (im Wortlaut mitgeteilt auf S. 339f.)[15], im Kreuzgang (im Wortlaut mitgeteilt auf S. 369) und in der Tetzel-Kapelle des Egidienklosters:
[...]
[fol. 260v] *Item mer haben dergleichen das gemain geschlecht d(er) Haller in solchem gotshaws zu Sannd Egidien hinten in der Tetzel capellen ein halb gros vennster got zu lob machen lassen darinnen steen auch zwen gemain Haller schilt sampt dem helm, das and(er) halbtheil des vennsters haben die Tetzel lassen machen wie dan auch ir wappen darin stet.*
[...]
Haller-Archiv, Großgründlach, CCH-I, fol. 260rv (Transkription Bertold Frhr. von Haller).

131 Nürnberg 1555
Hinweis auf eine Fensterstiftung des Geschlechts der Oelhafen in St. Egidien:
[…] *Auch hat er* [Sixt Oelhafen, † 1539] *fennster und wappen in S. Egidien closter grosser stuben, so hinten im hofe frey stehet machen lassen.*
GNM, Oelhafen-Archiv, Nr. 20 (*Der Ölhafen Herkommen, Stammen und Linien*, datiert 1555), fol. 127v.

132 Nürnberg 1589 Sept. 10
Zahlungen für Reparaturmaßnahmen an den Tucher-Fenstern durch den Glasmaler Hans Waldt:
Conto von Hans Waldt glaßmahler wz er pey S. Egidy In der Kirchen und bey […] *am Tucherischen Fenster gemacht hatt ad. 10. Sept. bezalt.*
[…] *4 Stück fenster von wappen alte und neya* [neue] *und ettlich stück in ney bley gefasst und die großen Thucherische wappen auf das schönste verneytt.*
Item das erst stück im Langhaus helt 16 stück mit der rosen oben und mitt den großen wappen und 6 stück fenster in ney bley gefasst als zussama gerechnet thut 6 fl. 4 Kr., 6.
[Es folgt noch die Auflistung erneuerter Butzenscheiben].
StadtAN, E 29/II (Tucher-Archiv), Nr. 1611.

133 Nürnberg 1589 Dez. 4
Der Maler Alexander Plattner beschwert sich gegen Carl Schlüsselfelder (1560–1610, ein Urenkel desAnton Schlüsselfelder und der Barbara Landauer) und Hans Jakob (I.) Haller (1539–1604, ein Enkel des Wilhelm IV. Haller und der Dorothea Landauer), weil sie die Bezahlung für die Erneuerung der Landauer'schen Gemälde in St. Egidien verweigern. Da sie ihre Wappen in die Landauer'schen Fenster gemacht haben, müssen

sie auch diese erneuern. Wenn sie keine Zahlung leisten, würden ihre Wappen wieder entfernt.
StAN, Rep. 60d: Verlässe der Herrn Älteren, Nr. 11 Bl. 78 (freundl. Hinweis von Bertold Frhr. von Haller).

134 NÜRNBERG 1614, 1621, 1642, 1660, 1676, 1677
Wiederholte Reparaturen am Tucher-Fenster in der Kirche und im Kreuzgang, meist durch Wetterschäden verursacht.
StadtAN, E 29/II (Tucher-Archiv), Nr. 1611, bzw. E 29/III, Nr. 14, S. 93–95 und 105.

135 NÜRNBERG 1629 JUNI 13
Zahlungen für Reparaturmaßnahmen am Haller-Fenster in der Kirche:
[…] *zalt dem Glaser M. Bernhard Schwartzen von zweyen hallerischen Fenstern im Spittal vnd bey St. Egidien bey dem Altar die Fenster abzuheben, sauber außzubutzen, mit Scheiben, so verbrochen, wider zu versetzen vnd die hallerischen Wappen zu renoviren, auch die Gerüst aufzumachen vnnd widerumb abzunemen* *20 fl –*
dem Glaßergeselln Trinckhgellt geben *3 lb 10 d*
item den Dünchersgeselln so daß Gerüst aufgehebt vnd wider abgenomen Drinckhgellt *3 lb 10 d*
mehr gab ich M. Peter Witzel Düncher, daß [er] mir die Gesellen wie auch daß Gerüst geliehen *1 fl 4 lb 6 d*
[…] *zahlt ich Leonhardt Heberlein von dem hallerischen Fenster bey St. Egidien so er ausbeßern müssen* *5 lb 1 d*
[…] *zalt ich dem Schloßer Georg Mauckh genannt, daß er 4 eißerne Röhrlein an daß Fensterglaß bey St. Egidien zu dem hallerischen Wappen gemacht, für seine Mühe vnd Arbeit 5 lb 18 d*
Großgründlach, Haller-Archiv, Rechnungen der Ulrich-Haller-Stiftung (Transkription Bertold Frhr. von Haller).

136 NÜRNBERG 1672/73
Zahlungen für Reparaturen an diversen Haller-Fenstern:
dem Glaßer für die Fenster in St. Egidier Kirchen außzubesßern bezalt *2 fl 1 lb 18 d*
dem Tüncher für 2 Gerüst, vnd die Fenster zu verstreichen *1 fl 4 lb 24 d*
Großgründlach, Haller-Archiv, Rechnungen der Ulrich-Haller-Stiftung (Transkription Bertold Frhr. von Haller).

137 NÜRNBERG 17. JAHRHUNDERT
Eine Sammelhandschrift des 17. Jahrhunderts enthält ein Verzeichnis von Wappenscheiben bzw. Fenstern folgender Geschlechter in den Chorfenstern von St. Egidien (im Wortlaut mitgeteilt auf S. 340).
StadtBN, 2° Will VII 1427 b.

138 NÜRNBERG 17. JAHRHUNDERT
In einem losen Konvolut transkribierter Inschriften von Denkmälern des Egidienklosters werden auch die von Johannes Chelidonius verfassten Verse unter der Äbtefolge von 1511 überliefert (im Wortlaut mitgeteilt auf S. 379)[16].
StadtBN, zu Nor. H 177, o. Pag.

139 NÜRNBERG 17. JAHRHUNDERT
Dieselbe lose Blattsammlung mit verschiedenen Texten zum Egidienkloster aus der Zeit vor der großen Brandkatastrophe 1696 bringt als Einschub zur Beschreibung des Ketzel-Fensters im südlichen Kirchenschiff den Hinweis auf das Leben des Hl. Benedikt im Kreuzgang. *Sind überauß schöne Stückh gewiß AD Invention, wie auch das Leben Benedicti uff solche arth im Creutzgang.* Rückseitig, am Ende der Beschreibung des Ketzel-Fensters, findet sich dann noch einmal die etwas präzisere Angabe desselben Schreibers: *Im Creutzgang unten, in die Fenster eingetheilt S. Benedicti Leben, die Münche braune Kutten, darunter weiße Kutten, in seine Wunderwerckh u. Historien getheilt, unter jeder Histori 2 latheinische vers ao. 1501 gemahlt. Unterschiedliche Wappen neben jeder Histori, darob abzunehmen, wer wes Fenster gestifft. Ao 1615 sein theile wieder gebessert worden von Gabriel Nützel.* Diese zum Teil durch Unterstreichung in ihrer Bedeutung kenntlich gemachte Mitteilung wird durch ein weiteres Blatt im gleichen Konvolut mit der Überlieferung der in Hexametern abgefassten zweizeiligen Bildunterschriften der Szenen bestätigt (im vollen Wortlaut mitgeteilt auf S. 344–346, vgl. Fig. 274).
StadtBN, zu Nor. H 177, o. Pag.

140 NÜRNBERG UM 1705
Eine Beschreibung der Reichsstadt Nürnberg von 1705 vermerkt unter den *Monumenta und Inscriptiones* im Egidienkloster nach der Transkription der Inschriften auf der 1511 entstandenen Scheibenfolge mit den sieben Reformäbten des Klosters als ehemaligen Standort den Kapitelsaal, der 1642 zum Auditorium des Gymnasiums umfunktioniert worden war; notiert in denselben Fenstern neben den Äbtescheiben Wappen verschiedener Nürnberger Geschlechter, die die Verglasung mutmaßlich bezahlt hatten, außerdem die Bilder der hl. Sebald und Sixtus:
Nota: Von diesen Epigramatibus sind noch sub Navis in der Mönchen gewesenen großen Convent Stuben (:woraus A°. 1642 ein Auditorium pul: gemacht worden:) zu sehen und zu lesen: als daf+ür sie vermuthl. Obgedachter letzter Abt W. Summer. Nebst derselben kleinen Bildnus, gar fein auf Glas gemahlt, in die / Fenster der Ordnung nach sezen lassen, denen zu beiden Seiten etliche hiesige Geschlecht ihre und ihrer Eheweiber Wappen beifügen lassen, […] *auch unter denselbigen nebst S. Sebalds Bildnus auch St. Sixti, Oelhafens und seiner zweien Ehefrauen, eine Pfinzingin und Rieterin, Wappen, annoch daselbsten anzutreffen*[17].
So was auch in den Creuzgang Fenstern das Leben Benedicti mit etl. Lateinischen Versen Benedicti Chelidonii[18]*, eins Mönchs dis Orts, gemahlt zu finden, ut supra.*
Nürnberg, GNM, Hs. 16622, fol. 328r/v.

141 NÜRNBERG UM 1705
Die gleiche Handschrift überliefert im Anschluss an die Beschreibung des Ketzel-Fensters *auf der großen Porkirchen, an 8 Fenstern gegen den Garten hinab* in völliger Unordnung zunächst sieben Verse aus den Fenstern des Benediktzyklus im Kreuzgang und im Nachgang zu der Transkription der Verse der Äbtescheiben nochmals drei weitere, gleichfalls durch-

15 Das Fenster befand sich wohl hinter der Kanzel; vgl. PILZ 1972, S. 102; zum Nikolausaltar ebd. S. 96.
16 Die letzten Verse der Abschrift sind defekt; vgl. die anderslautende Transkription in GNM, Hs. 16622, fol. 328 (s. S. 379).
17 Offensichtlich eine Fensterstiftung des obersten kaiserlichen Sekretärs, Sixtus Oelhafen, der in 1. Ehe seit 1501 mit Anna geb. Pfinzing († 1506) und in 2. Ehe 1508 mit Barbara geb. Rieter von Kornburg verheiratet war; vgl. IMHOFF 1989, S. 65f.
18 Hier irrt der Schreiber, denn die Tituli zu den Benediktscheiben stammen nicht von Chelidonius, sondern von Jakob Locher Philomusus (s. S. 346f.).

einandergewürfelte Tituli der Benediktlegende (vgl. dagegen die historische Abfolge der Legende im Konvolut der Stadtbibliothek zu Nor H 177 (vgl. S. 344–346 und Fig. 274).
Nürnberg, GNM, Hs. 16622, fol. 327v–328v und 332v.

DOMINIKANERKLOSTER ST. MARIEN

142 Nürnberg 1489 Dez. 19
Sebald Schreyer lässt gemeinsam mit seinen Schwägern ein Fenster der Predigerkirche – eine vormalige Stiftung der Koler – mit Butzen und Wappen erneuern, nachdem die letzten Nachkommen der früheren Stifterfamilie ihnen die Fensterechte abgetreten hatten:
Item Sebolt Schreyer hat mitsamt den Kamermaistern, seinen schwägern, mit verwilligung der veter des convents zu den predigern, zu den zeiten, als bruder Johanns Kirchschlag prior, Conradus Schwartz subprior, Wilhelm Krug kirchenmeister und Michel Wolfspach custor gewesen sind, ein kirchenfenster in der gemelten predigerkirchen hinden im gibel vor s. Birgitta altar von 60 pletern in vier zeilen mit auswechseln des steinwerks, das dann dazumalen mitsamt dem glaswerk ser gebrechlich und schadhaft gewesen ist, ganz von neuem mit scheiben machen lassen, ausgenommen die undern vier pletter, so von geprenntem oder geschmeltztem glas, nemlich die zwai mit Kamermaisterschilten und -helmen, das ein mit ainem kleinen Stromeyr- und das ander mit zwaien klein, nemlich Müntzmeister, jetzo Rosenheim genant, und aber Müntzmeister miit der Kolben schiltleiin, und die ander zwei pletter mit Schreyerschilten und -helmen, das ein mit zwaien klein, nemlich Fuchsen- und Eyben-, und das ander mit ainem Kamermeisterschiltlein, und zu oberst zwai plat mit zwaien grossen scheiben, in ainem Kamermaister und in dem andern Schreyerschilt, gemacht worden sind. Und solichs venster ist etwen alles mit geprentem glas von Fritzen Koler, des hausfrau Gerhaus genannt und ein spitalmaister gewesen ist, gemacht und nachfolgend ainsteils von andern ausgewechselt und gepessert worden, welicher Fritz Koler ein sun gewesen ist Hannsen Colers, weinkiesers; und hat gehabt vier bruder, nemlichen Ulrichen, Hannsen, Linhart und Peter; die ersten drei one erben abgangen sind, aber Peter hat zwen sun, Peter und Endres genannt, gehabt, die auch ledig mit tod vergangen sind, so hat Fritz Coler obgemelt ein sun, Hanns genannt, verlassen, der zu der Alten sol (!) in Hungern geheirat hat, auch ein tochter Ursula genant, so hie ist, welche iren gunst und willen, das fenster also zu machen, den Schreyer und Kamermaistern geben und im closter dem custor obgemelt [...] *angesagt und dabei zu versteen geben, das niemand mer im leben sei, der zu solichem venster gehör, wiewol sich Peter Zollner, plechschmid, des davor und nachdem, als dem Schreyer von sein und seiner schweger wegen solich venster zu machen von den vetern zugesagt was, von wegen seiner muter unterstanden wolt haben, der dann gutlich davon abgestanden und dem obgemelten auch verwilligt und* [...] *dem gemelten custor auch angesagt hat; und die obgemelten Coler haben gefurt ein weisse lilgen in ainem roten veld im undern halben schilt und im obern tail zwerchstreimen, rot und weiss, und auf dem helm flugel mit lilgen und streimen, wie im schilt, und dagegen ist dem gemelten Peter Zollner von wegen der vorgenannten Koler das ander venster auch im gibel vor unser lieben frauen altar zu machen vergonnt worden, wiewol er allein Zollner und kain Koler dann in ainem klainen schiltlein darein gemacht hat.*
Und solich venster ist ganz volbracht und eingesetzt worden am samstag nach Lucie, den 19. decembris, anno domini 1400 und in dem 89. jar und hat mit allen dingen cost 32 guldin rh. landsw., so der obgemelt Sebalt Schreyer halb und Sebastian Kamermaister von sein und seiner bruder wegen auch halb bezalt haben, und sind darzu kommen 2675 scheiben[19].
StAN, Ms. 1035/1100, Schreyer-Codex B, fol. 116v, 117r.
Gedruckt in: Gümbel 1908, S. 125f.

143 Nürnberg 1737
Beschreibung und Abzeichnung aller in der Dominikaner-Kirche befindlichen Monumenten des Johann Jakob Schwarz, von 1737 in der Nürnberger Stadtbibliothek:
An Wappen Fenstern sowol in als außer dem Chor ist in dieser Kirche folgendes:
In dem Chor.
Ist nur ein einiges Wappen Fenster, nemlich Kreß mit helm und Kleinod. Uxor 1 Waldstromerin, 2 Hallerin, zur rechten Hand ist noch ein Kreßisches Wappen, ohne Helm und Kleinod, uxor Freidlin.
Zur linken Hand, ingleichen ein Kreßischen Schild, ohne Helm und Kleinod, uxor Colerin.
In diesem Fenster zu oberst in den Form-Stüken ist das Grossische Wappen, mit Helm und Kleinod, uxor [Bild]. *In dem 1. und 3tn Flügel zwey Grossische Schilder mit Helm und Kleinod, ohne Frauen Wappen.*
Ein Grolandischer Schild ohne Helm und Kleinod uxor Schürstabin.
In den untersten Flügeln dieses Fensters sind folgende Wappen, nemlich Ebner ohne Helm und Kleinod, uxor 1. Ortliebin, 2. Merklin.
Abermal Ebner ohne Helm und Kleinod, uxor 1. Mindlin, 2. Grundherrin.
Dann Groland ohne Helm und Kleinod, uxor 1. Zollnerin, 2. Schopperin, 3. Ebnerin.
Ingleichen Groland ohne Helm und Kleinod, uxor 1. Schürstabin, 2. Tucherin, 3. Pfinzingin.
Unter diesem Fenster ist noch ein kleines detto, darinnen das Mendlische Wappen, mit Helm und Kleinod, uxor Hallerin.
In dem zweyten Fenster lateris
In der letzten Reyhe an einer, sind 4. Figuren kniend zu sehen, deren erstrer eine Cron auf dem Haupt, vor welcher sowol als auch über derselben und also zweymal dieses Wappen [Bild] *stehet, unter der Figur aber ist zu lesen. S. Emerichus*
In dem zweyten Flügel, gleichfalls eben dergleichen gecrönte Figur, mit dem gedoppelten Wappen [Bild] *darunter S. Ladislaus.*
In dem dritten Flügel noch eine dergleichen Figur, mit diesem Wappen [Bild] *darunter der Name Steffanus.*
Und dann in dem vierten Flügel abermal eine Figur ohne Crone und Wappen, dabey nur stehet S. Leonhardus.
In der untersten Reyhe dieses Fensters ist das Mufflische Wappen mit Helm u. kleinod, uxor 1. Wagnerin, 2. Wolffartin.
Abermal das Mufflische Wappen mit Helm und Kleinod, uxor 1. Steinlingerin und 2. Colerin.
Ferner das Hallerische Wappen mit Helm und Kleinod, uxor 1. Colerin 2. Sekendorfin.
Und dann das Mufflische Wappen mit Helm und Kleinod, uxor

19 Der anschließende Abschnitt notiert kleinere Reparaturen an dem Fenster wie das Auswechseln zerbrochener Scheiben um den Betrag von 1 rh. Gulden.

Colerin.
Das dritte Fenster lateris
Ein Stromerisch Wappen mit Helm und Kleinod, ohne Frauen Wappen.
Noch Zwey dergleichen Schilder ohne Helm und Kleinod.
Das vierte Fenster lateris
Das Geudersche Wappen mit Helm und Kleinod ohne Frauen Wappen. Inglleichen e. Grabner Wappen, mit Helm und Kleinod bey welchem statt des Frauen Wappen nur ein weißes Glas eingesezt ist.
Das fünfte Fenster lateris
Das Heldische Wappen mit Helm und Kleinod, uxor [Bild] *1. … 2. von Tann. Ingleichen in eben diesem Fenster das Kestlische Wappen, mit Helm und Kleinod, uxor Sigersdörfferin.*
In opposito des Beth-altars
In dem ersten Fenster das Bühlerische Wappen mit Helm und Kleinod, uxor [Bild] *Zollner.*
Ferner das Pühlerische Wappen, mit Helm und Kleinod, uxor [Bild] *Scherlin. Ingleichen das Zollner Wappen, uxor* [Bild]. *Größerin mit Helm und Kleinod.*
Zu oberst in diesem Fenster, ist in einer Scheibe das Scheuerlische Wappen, ohne Helm und Kleinod.
Ingleichen in einer Scheibe das Schweurlische Wappen, mit der Beischrift Christoph Scheuerl, uxor Tucherin.
Ferner das Scheuerl. Wappen in einer Scheibe, uxor Geuderin.
Noch ein Scheuerl. Wappen, mit der Beyschrift Gabriel Scheuerl ohne Frauen Wappen. Und dann eine Scheibe, wobey zu lesen: Sebastian Scheurl uxor Welserin.
Zu unterst in zweyen kleinern Scheiblein ist das Scheurl uxor Geuder Wappen.
In dem zweyten Fenster gegen dem Hoh-Altar ist das Rumlische Wappen mit dem Helm und Kleinod, ohne Frauen Wappen. In eben diesem Fenster das Flachsdörffer Wappen mit Helm und Kleinod, uxor [Bild].
abermal das Flachsdörffer. Wappen mit Helm und Kleinod, uxor Grossin.
Oben in diesem Fenster in einer Scheibe ist das Behaimische Wappen, uxor 1. Pfinzingin, 2. Guglin, mit der Jahrzal 1641.
In dem dritten und lezten Fenster ist das Camerari Wappen mit Helm und Kleinod, uxor [Bild].
Noch ein Schreyer Wappen mit Helm und Kleinod, uxor Camerarin.
Ein Scheiben-Wappen Imhoff uxor Pfinzingin; noch ein Imhoffl. Scheiben Wappen mit den Buchstaben M.I.H. und der Jahrzal 1641, uxor Harsdörfferin.
StadtBN, Will II, 2° 1395, S. 27–30.

144 NÜRNBERG 1807 MAI 16
Schreiben des Christoph Kress von Kressenstein an das Kgl. General Landes-Kommissariat, mit dem Ansuchen, das Fenster der Familie im Chor der auf Abriss verkauften Dominikanerkirche, eine Stiftung von Jakob Kress der Zeit um 1400, ausbauen und sicherstellen zu dürfen, um die religiösen Gesinnungen der damaligen Stifter im Bewußtsein zu bewahren:
[…] *befindet sich auch daselbst ein Fenster mit gemahlten Glasscheiben, von diesen meinen Voreltern dahin gestiftet und mit Wappen gezieret.*
Die denselben schuldige Achtung verpflichtet mich, meine Ansprüche auf jenes Fenster geltend zu machen, um ihre Absicht – das Andenken an ihre religiösen Gesinnungen bey ihren Nachkommen bleibend zu erhalten – nicht vereitelt zu sehen.
Dafür sehe ich mich zu der allerunterthänigsten Bitte: um gnädige Erlaubnis zur Abnehmung jenes Fensters veranlaßt, und darf deren huldvolle Gewährung um so zuversichtlicher hoffen, als ich mich
1) bey dem veränderten Zustand der Kirche für berechtigt halte, dieses Fenster als im Familien- respective Privat-Eigenthum zu betrachten.
2) da durch das Abnehmen dieses Fensters, der Verkaufspreis der Kirche nicht verringert werden kann, und endlich,
3) durch den Verlust der Kirchenstühle und der Emporkirche (welche zufolge der Familienbücher allein 40 fl. zu erbauen kosteten, die neueren Reparaturen ungerechnet) mir ohnehin ein Anteil erwächst […].
StAN, Rep. 270/I (Reg. v. Mfr., Abg. 1900), Nr. 2234.

FRAUENKIRCHE

145 NÜRNBERG 1354 SEPT. 29
Im Testament des Nürnberger Bürgers Heinrich Seybot wird über die Stiftung eines Fenster in der Frauenkirche gehandelt. Dies ist die einzige Nachricht über ein zu stiftendes Fenster im 14. Jahrhundert:
[…] *und schaff auch dreizzig pfunt haller an den alter den mein vater gestift hat* [Moritzkapelle, Wenzelaltar, Stifter Rufus Seybot]. *Ich schaff auch bey namen daz man ein Glas frumen sol in unser frawen cappeln.*
StAN, Münchner Abgabe Nr. 872: 1354, Sept. 29.

146 NÜRNBERG 1559, 1562, 1590, 1640, 1644, 1647, 1681, 1684, 1730
Tucherische Monumenta: *Ordentliche undt ausführliche Beschreibung aus den Stifftungs Rechnungen gezogen* [...] vermerkt die Renovierung an Tucher'schen Fenstern in den Jahren 1559, 1562, 1590, 1640, 1644, 1647, 1681, 1684 und 1730, meistenteils die Erneuerung gebrochener Butzen betreffend, doch 1640 auch Ausbesserung an 8 gemalten Feldern (Reg. Nr. 147).
StadtAN, E 29/III (Tucher-Archiv), Nr. 14, S. 125–128.

147 NÜRNBERG 1640
Zahlungen durch die Tucherstiftung für Reparaturen an 20 alten Butzenfenstern einschließlich acht gemalten Stücken für insgesamt 26 fl. 30.
StadtAN, E 29/II (Tucher-Archiv), Nr. 1611.

148 NÜRNBERG 1658 DEZ. 16
Zahlungen für Reparaturen am Haller-Fenster:
M. Görg Philipp Vischern Glaßern wegen deß hallerischen Fensters bey Vnserer Lieben Frawen sambt dem Trinckgelt laut Zetels No. 21 bezahlt 1 fl 2 lb 20 d
Großgründlach, Haller-Archiv, Rechnungen der Ulrich-Haller-Stiftung (Transkription Bertold Frhr. von Haller).

149 NÜRNBERG 1680
Zahlungen für Reparaturen und Änderungen am Haller-Fenster:
Dem Glaßer für ein hallerisch Wappenfenster, in der Kirch zu Unßerer Frauen, zu verendern, und außzubeßern, auch etliche Thürlein, von neuen zu machen, zalt 6 fl 3 lb 26 d
dem Tüncher für das Gerüst zu machen, zalt 4 lb.
Haller-Archiv, Großgründlach, Rechnungen der Ulrich-Haller-Stiftung (Transkription Bertold Frhr. von Haller).

150 Nürnberg 1681
Nachricht über die Renovierung der Fenster 1681 durch Georg Fischer Glaser.
GNM, Kress-Archiv, XXIII F, Nr. 10.

151 Nürnberg 1731
Auflistung der Wappen des Behaim-Fensters in der Chorachse der Michaelsempore:
Beschreibung derer hochadel. Behaim. Kirchen-Fenster, auch der Todn-Schilde, Tafeln und andrer Monumentorum alhier und sonstenwo, verfaßet Ao. 1731, fol. 7v: Bey unserer lieben frauen: das mittlere Fenster auf der obern Phorkirchen gegen dem Markt zu, in welchem, nach beygesetzer Gestald, lit ab et b. Herrn Michael Behaims und seiner gemahlin, einer Emerichin Wappen (wiewohl das letztere etwas beschädigt) lit aber Herrn Paul Behaims und lit d. seiner 3 Gemahlinnen mithin das Seitzingerl. Paumgärtnerl. und Bayerl. Wappen, item lit f. das Behaiml. und g ein allerdings zerbrochenes Wappen, dasl lit h wieder das Behaiml. lit i. das halb ruinierte Tucherl. und k das Beuderl. wappen-Schild, und endlich in der Mitte, lit l das ganze alte Wappen gemahlt zu sehen [daneben eine Federzeichnung des ganzen Fensters].
StadtAN, E 11/II (Behaim-Archiv), Nr. 3280/2, fol. 7v.

152 Nürnberg 1752
Nachricht über die Renovierung eines Grundherr-Fensters.
StadtAN, E 13/III (Grundherr-Archiv.), Nr. A 390.

153 Nürnberg 18. Jahrhundert
GNM, Hs. Merkel 210: *Abzeichnung und Abmahlung der Fenster in der Capellen Unserer Lieben Frauen am Marckt in* [...] *Nürnberg*
Die Illustrationen zeigen in nachstehender Reihenfolge:
1 Kaiser Karl IV. thronend vor blauem Hintergrund, darunter das Reichswappen / Wappen Fürer mit Inschrift: *Christof Fürer von Haimendorf, 1623*, darunter die einander zugewandten Wappenschilde Böhmen und Nürnberg
2 Quadriertes Rechteckwappen Reich/Böhmen, *MDLVIII* / kniender Stifter Ulrich Stromer vor Kaiser Karl IV. darunter Rundwappen Stromer
3 Zwei Rechteckwappen: Pilgram von Eyb[20] / Schlüsselfelder
4 Doppelseite: kniende Stifterin mit Wappen Holzschuher / Wappen Holzschuher[21]
5 Drei Rundwappen mit Wappenallianzen: Holzschuher/Harsdörffer, Schlüsselfelder/Pfinzing und Schlüsselfelder/Tucher
6 Zwei Rechteckwappen: Tetzel / Haller mit Beischilden Wolkenstein und Derrer
7 Hl. Wolfgang / Wappen Pömer mit Beischild und Inschrift: *Wolf Bemer der elter*
8 Zwei Rechteckwappen Tucher: Tucher mit Beischild Thill gen. Hack von Suhl / Tucher mit Beischild Stromer oder Nützel
9 Zwei Rechteckwappen Tucher: Tucher mit Beischild Imhoff / Tucher mit Beischild Reich
10 Zwei Rechteckwappen Koler: Koler mit fünf Beischilden / Wappen Koler mit Beischild N.N.
11 Großes Rechteckwappen Behaim / links vier kleine Rundwappen: Behaim / leer / Behaim / Paumgartner
12 Vier Wappenschilde: Behaim / Tucher / Behaim / Geuder
13 Zwei Rechteckwappen Ebner: bez. *1514* / Ebner mit Beischild Harsdörffer
14 Zwei Rechteckwappen: Ebner mit Beischild Fürer / Waldstromer mit Beischild Volckamer
15 Hl. Hieronymus, bez. *1518* / Wappen Kress, bez. *1518*
16 Zwei Rechteckwappen Kress: Kress mit Beischild Löffelholz / Kress mit Beischild Tucher
17 Drei Rundwappen Kress: *Joha(n). Wilh. Kreß 1641* / *Wilhelm Kreß von Kreßenstein* [...] *1650* / *Christof Hieronymus Kreß von Kreßenstein* [...] *1655*
18 Zwei Rechteckwappen: Steinlinger mit Beischilden Sachs und Nützel / Sachs mit Beischild Nützel
19 Wappen Nützel mit Beischild von Kühdorf, daneben drei kleine Rundwappen: Nützel/Held: *Caspar Nüzell verneut Anno Domini 1520*, Nützel/Groß: *Jobst Nüzell verneut Anno Domini 15...*, Nützel/Holzschuher: *Hanns Nüzel Anno Domini 1520*
20 Zwei Fürspänner-Wappen: Pömer mit Inschrift: *perthot* / Holzschuher mit Inschrift: *dei*
21 Hl. Katharina / Wappen Holzschuher bez. *1559*
22 Zwei Rechteckwappen Harsdörffer: Harsdörffer mit Beischild / Harsdörffer mit Beischild Groß und Holzschuher
23 Wappen Harsdörffer mit Beischild Waldstromer, bez. *1519* / Hl. Petrus
24 Zwei Rechteckwappen Harsdörffer: mit Beischild Welser / mit Beischild Imhoff
25 Vier Wappenrundscheiben mit Ebner-Allianzen
26 Rechteckwappen Ebner, daneben zwei kleine Wappenrundscheiben mit Ebner-Allianzen
27 Stifterscheibe des Welserfensters mit dem knienden Stifter vom Hl. Paulus empfohlen, davor kleines Welserschild / großes Rechteckwappen Welser
28 Gesamtansicht des Welserfensters im Zustand Mitte des 18. Jh.: Unterschrift: *Hochadel. Welserl. Fenster in unsrer lieben Frauen Kirch rechter Hand des Hohaltars allhier bef.*
29 Rechteckwappen Grundherr, daneben drei kleine Rundscheiben mit Grundherr-Allianzen
Nürnberg, GNM, Hs. Merkel 210.

154 Nürnberg 1810 Dez. 15
In den Akten die Einrichtung der Frauenkirche als katholische Pfarrkirche betreffend findet sich ein Schreiben des Lokalbauinspektors Schwarze vom 15. Dezember 1810, worin u.a. der ruinöse Zustand der Glasmalereien beschrieben wird:
Sämmtliche fenster sind unbrauchbar und müßen, wenn mann nicht am Tage Licht in der Kirchen nöthig haben soll, sämtlich neu geglast werden. [...] *Die Emporen der Kirche sind baufällig und können für den künftigen Zweck* [...] *ebenfalls nicht beibehalten werden* [...]. *Kanzel und Altar sind ebenfalls nicht beizubehalten, und letzerer hat vollends jezt allen Werth dadurch verlohren, daß der hiesige Bau-Inspektor Keim, ich weis nicht mit welcher Befugnis und mit welchem Recht, die Altar-Blätter aus dem Haupt und Seiten Altare heraus nehmen und in seine Wohnung auf die Festung bringen lies. Diese Blätter haetten wenigstens einigen, vielleicht bedeutenden Kunstwerth gehabt, und haetten doch, wenn man sie nun ja nicht aufbrauchen wollte, zum besten der Stiftung vielleicht sehr theur verkauft werden können. Ich habe diese Blätter nacher nie gesehen, kann daher den werth derselben auch selbst nicht ohgefehr angeben.*
StAN, Rep. 270/III (Reg. v. Mfr., Kammer des Innern, Abg. 1952), Nr. 7021.

155 Nürnberg 1814 Sept. 15
Schreiben des Kgl. Bayerischen Stiftungsadministrators für Kultus und Unterricht Soergel, den geplanten Verkauf vermeintlich minderwertiger Glasmalereien der Sebalduskirche

um 57 Gulden an den Fürsten von Oettingen-Wallerstein sowie die Sicherstellung von Glasmalereien vorzüglicher Schönheit aus der Frauenkirche betreffend, um letztere vor weiterer Entfremdung zu bewahren:
Der K: LandbauInspector Keim hat ohnlaengst mit dem Fürsten v. Oettingen Wallerstein die noch hier befindlichen Merkwürdigkeiten besehen, und hierauf den Antrag gemacht, daß die nicht mehr brauchbaren bunten Scheiben in der Sebalder Kirche und die Figuren von Bildhauerarbeit in der Frauenkirche um einen billigen Preis: – da solche ohnehin keinen sonderlichen Werth haben sollen – /: angeblich dem Fürsten überlassen werden möchten.
Diß veranlaßte mich, den hier Unterzeichneten, beiderley Gegenstaende einer persönlichen genauen Prüfung zu unterstellen, deren Resultate ich nun einmal, um so mehr hierdurch anzuzeigen verpflichtet bin, als Keim einen Entschluß hierauf wiederholt verlangt hat.
1) Die bunten Scheiben von Glasmahlereyen in der Sebalder Kirche sind in der großen Sakristei aufbewahrt. Selbige bestehen aus wenig großen und viel kleinen Trümmern von Wappen. Mehrere davon scheinen nur mit Farbe angestrichen zu seyn. Der Glashaendler Wippermüller hat den Werth derjenigen, welche noch brauchbar genannt werden koennen, also angeschlagen:
15 Stük a f 3: f 45: –
12 Stük a f 1: f 12: –
Zusammen also f 57: –
Wogegen dann aber alle noch übrigen Scherben und 2 Dopplerische Wappen dareingegeben werden dürften.
In so ferne diese Glase nicht aufbewahrt werden wollen, um ein hir und da schadhaft gewordenes gutes buntes Fenster damit zu repariren,; so moechten sie um obigen Preiß abzugeben seyn, weil sich dergleichen Materialien durch die FensterReparaturen immer wieder finden.
[Es folgt eine kurze Passage über wertvollen Skulpturen, die auf Anweisung Soergels in die Augustinerkirche verbracht und dort zweckmäßiger aufgestellt wurden.]
Daneben habe ich nun aber auch Glasmahlereyen in der Frauenkirche abnehmen und in denselben Gewahrsam wie die Figuren an Holz und Stein bringen lassen.
Selbige sind von so vorzüglicher Schoenheit, daß es unverantwortlich gewesen waere, sie noch laenger in einer Kirche zu lassen, die so vielen Zufaellen ausgesezt ist, und aus welcher schon dergleichen Stüke verschwunden sind. Ein foermliches Verzeichnis hierüber kan ich [...] *erst in einigen Tagen vorlegen, weil ich einen Kunstkenner bey dessen Anfertigung wegen Beschreibung der Stüke beyziehen will* [vgl. das nachfolgende Regest].
Als die lebensgefaehrliche Arbeit der Erlangung der Glas-Mahlereyen und die Hieherschaffung der Figuren vollendet war, erschien der LocalbauInspector Schwarze, ob dazu aufgefordert oder nicht ist mir unbekannt, in der Frauenkirche, entbrannt im Zorn über meine Eigenmaechtigkeit und aeusserte, daß er schon einen Riegel vor den Verkauf dieser Gegenstaende schiben wolle.
Daß er sein Wort halten moege, erwarte ich mit derselben Beruhigung, als ich meines Orts überzeugt bin, durch die angewandte Prozedur einen Riegel für fernere Entfremdung pflichtmäßig vorgeschoben zu haben.
Hochgeneigtestem Ermessen unterstelle ich schlüßlich, ob dem Keim nicht zu erkennen gegeben werden solle, daß zwar oben um f 57.– veranschlagte entbehrliche Glasmahlereyen aus der Sebalder Kirche, keineswegs aber die Figuren aus der Frauenkirche verkauft werden wollten und koennten.
Mit dem Antwortschreiben des Kgl. Kommissariats der Stadt Nürnberg vom 17. September wird entschieden, daß die Restscheiben aus St. Sebald um die veranschlagte Summe an den Fürsten von Oettingen-Wallerstein veräußert werden könnten, die Glasgemälde der Frauenkirche hingegen nicht, solange keine Klarheit darüber herrsche, inwieweit sie zur Zierde der für den katholischen Kultus wieder herzustellenden Frauenkirche dienlich seien.
LAELKB, KV, F, Fach 24, 1 I.

156 Nürnberg 1814 Okt. 20
Verzeichnis über Figuren aus Holz und Stein sowie Glasmalereien, die in der Frauen Kirche vorgefunden wurden, angefertigt von dem Kgl. Bayerischen Stiftungsadministrator für Kultus und Unterricht Soergel:
fol. 59r:
Glas-Mahlereyen
A. Historische Stüke
Kaiser Karl der IVte von 1407. in Farben sehr schön.
Heiliger Hieronymus von 1518. groß und schön.
Madonna mit dem Kinde.
Heilige Catharina.
Schmales Fenster, den heiligen Hieronymus vorstellend. Dergleichen, die Verlobung der heiligen Catharina mit dem Jesus Kind betreffend.
Pabst mit 3-facher Krone und dem Schlüssel . . . . . sehr geflickt.
Bischof mit 1. Kirche in der Hand.
Heiliger Andreas.
Heiliger Johannes der Taeufer.
Heiliger Jacob, mit Welserischen Wappen.
Grosses Fenster, eine Betende mit dem Tucherischen Wappen.
Sehr schoenes Crucifix mit den Welser und Stomerischen Wappen. eines der besten Stüke.
Betende Figur, mit dem Thumerischen Wappen und 1 Figur mit Hellebarde.
fol. 59v:
Jungfrau Maria
Madonna mit dem Kinde. groß aber verdorben.
Heilige Anna mit 2 Kindern.
Heiliger Sebastian. durch die Zeit gelitten.
Heiliger Anton mit dem Schwein „
Heiliger Christoph. verdorben.
Heiliger Hieronymus. schadhaft.
fol. 60r:
B. Wappen.
Wappen Ebnerisch mit Jahreszahl 1514.
Harsdorferisches Wappen mit der Jahreszahl 1519
Welserisches Wappen mit der Jahreszahl 1522.
Harsdorferisches Wappen, mit kleinem Reichelischen und Welserischen Wappen und der Jahreszahl 1559
Schoenes Schlüsselfelderisches Wappen mit der Jahreszahl 1590 schoen.
Fragment von 1 grossen Kreßischen nebst Kohlerischen Wappen,

20 Das Fenster befand sich bei der Orgel.
21 Dieselbe Darstellung, das ganze Fenster auch in: GNM, Bibl. Hs. 28883: Carl Sigismund Holzschuher, Historia Familiae Holtschuherianae, 1724 mit zahlreichen kolorierten Zeichnungen, dort nach S. 34, Überschrift: *Dießes Gemählde stehet in der Marien-Kirchen an den fenster bey der Kirchen Orgel*, in ders. Hs. weitere Einzelscheiben aus der Marienkirche gemalt.

von 1616. sehr schadhaft.
Kleines Kreß und Kohlerisches Wappen, von 1641, wahrscheinlich nur gemahlt.
Wappen oben mit einem Hund.
„ „ , Tucherisch, dabey Reichelisch.
„ „ , dergleichen dabey Dillherrisch.
„ „ , Tucherisch und Stromerisch, zerbrochen ohne Werth.
„ „ , Ebnerisch und Fürerisch.
„ „ , Ebnerisch und Harsdorferisch.
Sehr großes Hallerisches Wappen nebst dem Derrerischen und einem unbekannten.
fol. 60v:
Sehr großes Tetzelisches Wappen. sehr geflikt.
Großes Poemerisches Wappen beschädigt.
Großes Kressisches mit kleinem Tucherischen Wappen.
„ „ „ „ „ „ Grundherrischen „
„ „ „ „ „ „ Loeffelholzischen „ schoen.
„ „ Holzschuherisches Wappen.
Harsdorferisches Wappen nebst kleinem Imhofischen Wappen.
Harsdorferisches Wappen.
Grundherrisches sehr beschaedigtes Wappen.
Harsdorferisches mit Holzschuherischen und Großischen Wappen beschaedigt.
Pilgram v. Eybisches Wappen sehr schoen.
Fürerisches großes mit Grundherr- und Poemerisch Wappen.
Unbekanntes Wappen mit einem Rad.
Dergleichen ganz zerbrochen, mit 5 kleinen Wappen.
Imhofisches aber ganz zerbrochenes Wappen.
Behaimisches ebenfalls zerbrochenes Wappen.
fol. 61r:
In ~~den~~ Fenstern
Fenster mit Grundherr-Kreß und Hallerischen Wappen mit der Jahreszahl 1590
Fenster mit Grundherr und Ebnerischen Wappen
Fenster mit Grundherr und Tucherischen Wappen.
Fenster mit Schlüsselfelderischen Wappen.
Fenster mit Tucher und Schlüsselfelderischen Wappen.
Fenster mit runden Ebnerischen und einem unbekannten Wappen.
Fenster mit runden Stromerischen Wappen.
Runde Scheibe mit Kreß- und Viatischen Wappen.
Dergleichen mit Kreß-Tetzelischen Wappen. Aus der Augustinerkirche, aber nur gemahlt und das letztere verblichen.
LAELKB, KV, F, Fach 24, 1 I, fol. 59r–61r.

157 Nürnberg 1816
In der Beschreibung der für den katholischen Gottesdienst neu eingerichteten Frauenkirche von Landbauinspektor Keim wird erwähnt, dass die Glasmalereien vielfach aus abgetragenen Kirchen hierher übertragen worden waren:
Die Fenster sind abwechselnd mit Glas Gemälden verziert, die man aus abgetragenen Kirchen, theils sammelte, theils kauffte, und in der Höhe, wo die Gewölbe anfangen, sind die Wappenschilde verschiedener Familien aus dem 14. und 15. Jahrhundert aufgehengt. Diese Wappenschilde sollten diejenigen ersetzten, welche nach der Geschichte von den Rittern zur goldenen Spange, die Karl der IV zu Ehren der lieben Frau stiftete, vormals hier aufgehaengt waren […].
StAN, Rep. 270/III (Reg. v. Mfr., Kammer des Innern, Abg. 1952), Nr. 7022.

ALLERHEILIGENKAPELLE DES LANDAUER'SCHEN ZWÖLFBRUDERHAUSES

158 Nürnberg 1705
Eine handschriftliche Beschreibung der Reichsstadt Nürnberg von 1705 überliefert die zweizeiligen Inschriften in den seitlichen Fenstern der Kapelle, allerdings mit dem Datum 1501 (dem Stiftungsdatum des Landauerschen Zwölfbruderhauses?); die Verse des dreiteiligen Ostfensters und möglicher weiterer Fenster der Kapelle werden nicht überliefert:
Ore manuque DEUM, viduae iuvenesque senesque
Christum confessi meritis nos iungite v(est)ris.

En sua virginens serpit lilia coetus
O utinam sanctis imitemur gressibus illam

Vos, O catholici fratres, fideique magistri
Divinam vobis legem reserate columque

Coelicolum regina potens, et mater evi
Intermerata dei, laribus Nos infer olympi.

Corus angelici stygiam pessundate turbam
Corporibus diram nostris animisque molestam.

Archipatres, primi cultores numinis olim
Unius et veri, nos iungite, poscimus illi. 1501
GNM, Hs. 16622, fol. 446r[22].

HEILIG-GEIST-SPITAL

159 Nürnberg 1372
Item man hat eingenommen von einem glaser von Bab(e)nbg. XLVIII gulden und sol ein pfrund haben […].
StadtAN, B 35, Nr. B 432, fol. 96 (Rechnungen 1368–1421).

160 Nürnberg 1438
Zahlungen für Fenster u.a. für zwei Glasgemälde(?) in die Valzner-Kapelle:
Item II gulden und VIII lb alt meist(er) paul(us) glaser von der Capeln und in des (sutten)korschuler stubn […] *und ist mit ihm abgerechnet für all sach marti(us) 21.*
Item VIII lb IIII d ey(m) glaser vo(n) zwein stück in dez Falzners kapeln […].
StadtAN, D2/III, H-G-S, Rechnungen Nr. 266, fol. 25.

161 Nürnberg 1570
Meyster Hannß Stain, Glaser undt glasmahler, von den zerbrochn Fenstern, das ein im Chörlein, das ander hinter dem Predigtstuhl in der Kirche wiederumb auszubeßern, zu waschen, für zu setzen und zu vermauern, 6 fl. und drinkgelt 3 ß thut alles 6 fl. 3 ß
StadtAN, E 29/III (Tucher-Archiv), Nr. 14, S. 337. – Es folgen weitere kleinere Reparaturen in den Jahren 1590 und Neuanfertigungen von Wappen im Jahr darauf.

162 Nürnberg 1579
Reparaturen an den Fenstern der Tucher im Chörlein (Valzner-Kapelle?) und beim Predigtstuhl:
Conto von maister hanns stain glasser, was er gemacht An den

venstern In dem Spitall In der Kirchen die Tucher Stiftung betreffend ad. 23. Jully 1579 Im selbst bezalt. [...]
Fürzway fenster, das ein Im Korlinn, das ander hinder dem Predig Stull thut 6 fl. 2 Kr. 12 &
StadtAN, E 29/II (Tucher-Archiv), Nr. 1611.

163 NÜRNBERG 1591
Mehr ausgeben den 16. Octob. 1591, zahlt dem Hannß Stain, glaßmahler nach inhalt seines zettels, für 3 große stückh ganze thürlein Tucherschildt und Helm für eines 6 fl, mehr 3 formbstückh in die höch, für eines 3 fl in die Kirchen zum neuen Spital f 27,-
StadtAN, E 29/III (Tucher-Archiv), Nr. 14, S. 330[23]; vgl. Fig. 413.

164 NÜRNBERG 1613
Der Glasmaler Andreas Stain erhält 26 Batzen für die Ausbesserung von zwei gemalten Wappen in einem Tucher-Fenster der Spitalkirche.
StadtAN, E 29/II (Tucher-Archiv), Nr. 1611.

165 NÜRNBERG 1616 MÄRZ 23
Am 23. März 1616 erhält der Glaser Jonas Röder 5 Gulden 11 für die Reparatur und Reinigung eines Behaimschen Wappenfensters in der Spitalkirche.
Dem Edlen Ehrvesten fürsichtig und hochweisen Herrn Behaimen hab ich im Aprillen 1615 in der SpitallKirchen: ein Fenster mit dero Wapen: so 26 [...] *empfindliche Stückh: ausbessern, gewaschen und wieder fürgemacht: darfür zu* [...] *2 fl. 5 lb 1 dn. Dann für 152 darin gemachte Scheuben zu 3 d 1 K 6 4 und für 160 auffgelöthe hafften zu pfennigen 5... 10 d*
Thut alles fl. 5.- 11,-
Jonas Röder Glaser
StadtAN, E 11/II (Behaim-Archiv), Nr. 3284 (Rechnungen über Behaim'sche Glasfenster in Nürnberger Kirchen).

166 NÜRNBERG 1629 JUNI 13
Zahlungen für Reparaturen am Haller-Fenster:
[...] *zalt dem Glaser M. Bernhard Schwartzen von zweyen hallerischen Fenstern im Spittal vnd bey St. Egidien bey dem Altar die Fenster abzuheben, sauber außzubutzen, mit Scheiben, so verbrochen, wider zu versetzen vnd die hallerischen Wappen zu renoviren, auch die Gerüst aufzumachen vnnd widerumb abzunemen 20 fl –*
dem Glaßergeselln Trinckhgellt geben 3 lb 10 d
item den Dünchersgeselln so daß Gerüst aufgehebt vnd wider abgenomen Drinckhgellt 3 lb 10 d
mehr gab ich M. Peter Witzel Düncher, daß [er] mir die Gesellen wie auch daß Gerüst geliehen 1 fl 4 lb 6 d
[...] *zahlt ich Leonhardt Heberlein von dem hallerischen Fenster bey St. Egidien so er ausbeßern müssen 5 lb 1 d*
[...] *zalt ich dem Schloßer Georg Mauckh genannt, daß er 4 eißerne Röhrlein an daß Fensterglaß bey St. Egidien zu dem hallerischen Wappen gemacht, für seine Mühe vnd Arbeit 5 lb 18 d*
Haller-Archiv, Großgründlach, Rechnungen der Ulrich-Haller-Stiftung (Transkription Bertold Frhr. von Haller).

167 NÜRNBERG 1632
Reparatur eines Behaim-Fensters in der Spitalkirche.
StadtAN, E 11/II (Behaim-Archiv), Nr. 3284 (Rechnungen über Behaim'sche Glasfenster in Nürnberger Kirchen).

168 NÜRNBERG 1634 JULI 23
Der Glasmaler Bernhardt Schwartz erhält 12 Gulden, 1 Kreuzer und 2 Schilling für Reparaturen an den Tucher-Fenstern in der Spitalkriche.
StadtAN, E 29/II (Tucher-Archiv), Nr. 1611.

169 NÜRNBERG 1662 AUG. 9
Am 9. August 1662 erhält der Glaser Simon Schwartz 6 Gulden für die Reparatur des Behaim-Fensters in der Spitalkirche und für die Neuanfertigung von drei Feldern:
Verzeichnuß waß Ich dem Wohl Edlen gestrengen fürsichtigen und hochweisen herrn Georg Christoph Behaim, des Eltern, geheimen Raths in der Stadt Nürnberg, in sein gestiftnuß in der [...] *Spithal, zum heiligen Geist an fensterarbeitt gemacht Wie folget:*
Erstlich 24 fenster rauß gethan, gewaschen, ausgeflickt und gefasst und gelöth, die bösen bley raußgeschnitten und 3 fenster neu gemacht. Und wieder rein zu richten und für zumauren thut zusammen /:Summa 6 fl. –
Simon Schwartz, glaser im Spithal zum heyl. Geist.
Zalt den 9. August 1662.
StadtAN, E 11/II (Behaim-Archiv), Nr. 3284 (Rechnungen über Behaim'sche Glasfenster in Nürnberger Kirchen).

170 NÜRNBERG 1662
Reparaturen am Tucher-Fenster des Hans Stain von 1591 durch den Glasmaler Johann Schaper und mehr:
Den 18. July die drey Tucherische Wappen undten in dem Fenster an der Pegnitz hinaus, in neu Bley zu setzen und weilen viel daran verbrochen, den Glasmahler zu Johann Schapper zu repariren geben 5 fl 4 6
Den 18. July für die drey formstück zu oberst an den Tucherschen Fenster an die Pegnitz hinaus auszubeßern (in dem moinstens die Farb abgangen, dem Glaßmahler Johann Schapper zahlt 2 fl.-
Den 7. Octobr. : Johann Schapper, Glasmahler für drey große Stücke Tucher Wappen mit Kräntzlein, ~~welche~~ ohne Helm und Helmdecken, welche in das Tucher Fenster, in dem Chor, oberhalb der Bohr Stiegen, sollen gerichtet werden, zahlt 7 fl, 4, 6
In dem Chor bey der Pohrkirchen Stiegen, herabgethan, ausgebeßert, gefasst und gelöthet, und sieben darunter in neu Bley gefaßt, und alle gewaschen, auf abzug 2 fl. thut noch vermög Auszug zahlt 14 fl. –
StadtAN, E 29/III (Tucher-Archiv) , Nr. 14, S. 341–343.

171 NÜRNBERG 1723/24
Zahlungen u.a. für Reparaturen am Haller-Fenster im neuen Spital:
Gabriel Stengeln, Glasern [...] *für neue Kirchen-Fenster bey St. Sebald, St. Lorenzen und im Neuen Spithal laut Auszugs bezahlt* 26 fl 34 kr
ferner wurde diese Fenster an denen 3en Orthen herunter zu thun und wieder einzumachen, auch selbige zu verkütten zahlt 6 fl. –
Haller-Archiv, Großgründlach, Rechnungen der Ulrich-Haller-Stiftung (Transkription Bertold Frhr. von Haller).

22 Wir verzichten an dieser Stelle auf den Ausweis der Fehler in der Transkription (vgl. dagegen Kat. S. 451–453).
23 Es folgen ebenda weitere Reparaturen in den Jahren 1600, 1613, 1615 des zerbrochenen Fensters.

HAUS ZUM GOLDENEN SCHILD

172 NÜRNBERG 1854 FEBR. 1

Verkauf der Kunstgegenstände aus dem Haus zum Goldenen Schild an die jeweils Meistbietenden, mit einem Verzeichnis der angebotenen Objekte mit veranschlagtem und erzieltem Preis und Angabe der Käufer:

Nr. 14. Glasgemälde Maria und Joseph kniend vor dem Christuskind *Pickert 50 Taler*
15. desgl. Die heilige Katharina mit Rad und Schwert *10*
16. desgl. Die heilige Barbara mit Thurm und Schwert *10 Pickert 3*
17. desgl. Der englische Gruß mit zwei adeligen Wappen unten aber das von Grundherrsche Wappen *25 Pickert 40*
18. Glasgemälde der heiligen 3 Könige aus dem Morgenlande *25 Pickert 40*
19. 4 gemalte Scheiben worauf die ~~Hieronymus, Ambrosius, Augustinus u. Gregorius~~ 4 Evangelisten *40 Pickert 73,6*

StadtAN, E 13/III (Grundherr-Archiv), A 658 (Acta der Adelig Carl-Gottfried von Grundherr'schen Verlassenschaft Commission), fol. 127–129.

Resümiert in: FITZ 1995, S. 46.

TAFELN



Abb. 1. Kaiserfenster, Chor I, 3–7a–d (Montage). Nürnberg, 1514 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwürfen von Albrecht Dürer und Hans von Kulmbach). – Kat. S. 198–213.



Abb. 2. Kaiserfenster, Chor I, 8–11a-d (Montage). Nürnberg, 1514 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwürfen von Albrecht Dürer und Hans von Kulmbach). – Kat. S. 198–213.



Abb. 3. Kaiser Maximilian I., Maria von Burgund, Philipp der Schöne und Johanna von Kastilien, flankiert von den Wappen des Kaisers, Burgund/Österreich, Kastilien/León/Granada/Österreich/Bourbon/Burgund und Kastilien/León/Neapel/Sizilien/Granada, unten die Wappen León, Granada, Neapel und Sizilien. Chor I, 4–6a–d (Montage). Nürnberg, 1514 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä.). – Kat. S. 204–208.

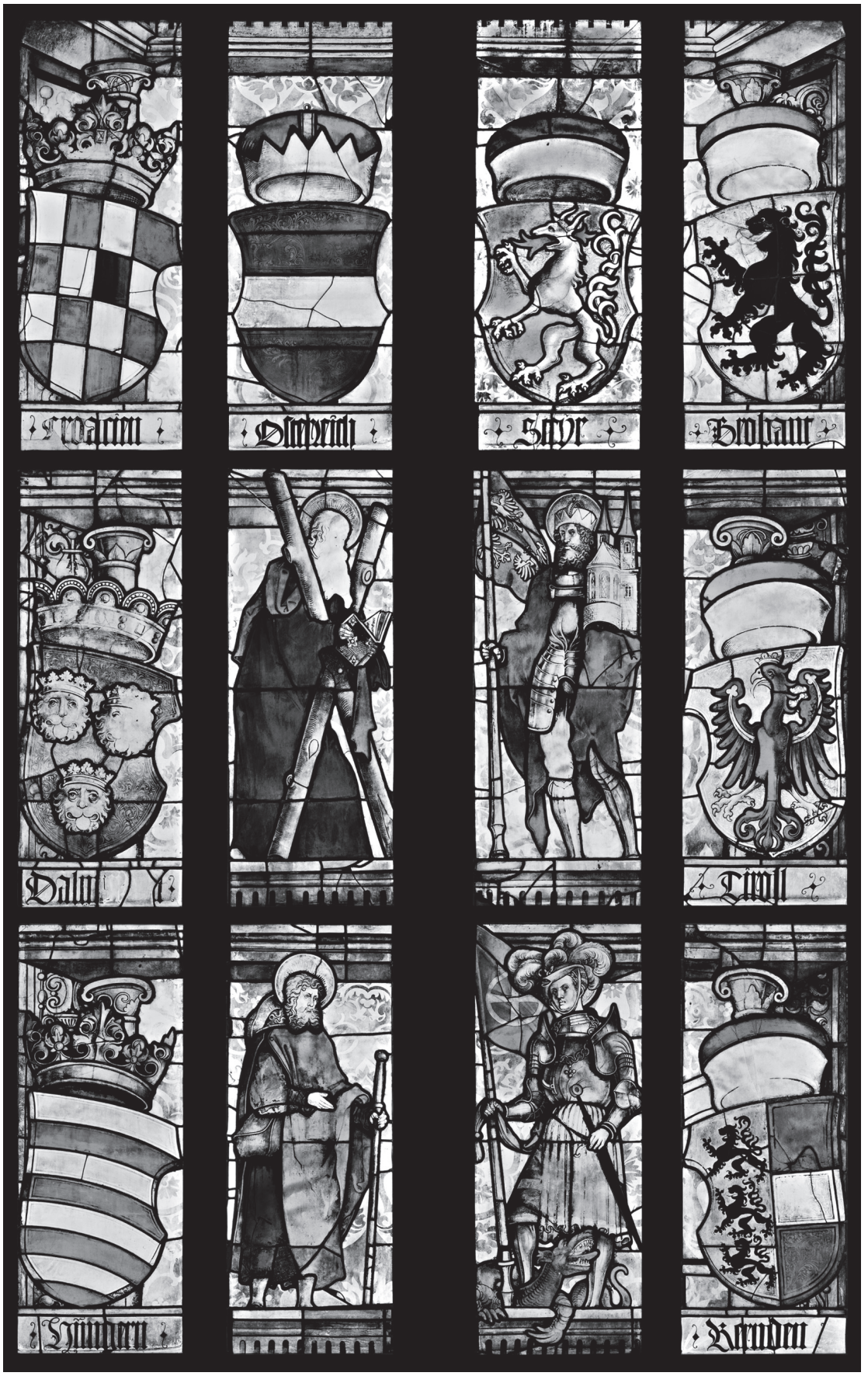


Abb. 4. Hll. Andreas, Leopold, Jakobus d.Ä. und Georg, flankiert von den Wappen Alt-Ungarn, Kärnten, Dalmatien und Tirol, darüber die Wappen Kroatien, Österreich, Steiermark und Flandern.
Chor I, 7–9a–d (Montage). Nürnberg, 1514 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä.). – Kat. S. 208–213.



Abb. 5. König Philipp der Schöne von Spanien.
Chor I, 5b. – Kat. S. 206f.



Abb. 6. Königin Johanna von Spanien (die Wahnsinnige).
Chor I, 5c. – Kat. S. 207.

Nürnberg, 1514 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwürfen von Albrecht Dürer und Hans von Kulmbach).



Abb. 7. Kaiser Maximilian I.
Chor I, 6b. – Kat. S. 207f.



Abb. 8. Herzogin Maria von Burgund.
Chor I, 6c. – Kat. S. 208.

Nürnberg, 1514 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwürfen von Albrecht Dürer und Hans von Kulmbach).



Abb. 9. Hl. Jakobus der Ältere.
Chor I, 7b. – Kat. S. 210.



Abb. 10. Hl. Georg.
Chor I, 7c. – Kat. S. 210f.

Nürnberg, 1514 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwürfen von Albrecht Dürer und Hans von Kulmbach).



Abb. 11. Hl. Andreas.
Chor I, 8b. – Kat. S. 212.



Abb. 12. Hl. Leopold.
Chor I, 8c. – Kat. S. 212.

Nürnberg, 1514 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwürfen von Albrecht Dürer und Hans von Kulmbach).



Abb. 13. Kaiser Maximilian I. (Ausschnitt aus Abb. 7).



Abb. 14. Hl. Georg (Ausschnitt aus Abb. 10).



Abb. 15. König Philipp von Spanien (Ausschnitt aus Abb. 5).



Abb. 16. Königin Johanna von Spanien (Ausschnitt aus Abb. 6).



Abb. 17. Hl. Jakobus der Ältere (Ausschnitt aus Abb. 9).



Abb. 18. Herzogin Maria von Burgund (Ausschnitt aus Abb. 8).



Abb. 19. Bamberger Fenster. Chor n II, 3–6a–d (Montage). Nürnberg, 1502 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwurf von Albrecht Dürer). Kat. S. 213–225.



Abb. 20. Bischof Heinrich Gross von Trockau mit Zeremoniar.
Chor n II, 3a. – Kat. S. 220.



Abb. 21. Wappen des Bischofs Heinrich Groß von Trockau.
Chor n II, 3b. – Kat. S. 220.

Nürnberg, 1502 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwurf von Albrecht Dürer).



Abb. 22. Wappen den Bischofs Veit Truchsess von Pommersfelden. Chor n II, 3c. – Kat. S. 220f.



Abb. 23. Bischof Veit Truchsess von Pommersfelden mit Zeremoniar. Chor n II, 3d. – Kat. S. 221.

Nürnberg, 1502 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwurf von Albrecht Dürer).



Abb. 24. Hl. Kilian.
Chor n II, 4a. – Kat. S. 221f.



Abb. 25. Hl. Petrus.
Chor n II, 4b. – Kat. S. 222.

Nürnberg, 1502 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwurf von Albrecht Dürer).



Abb. 26. Hl. Paulus.
Chor n II, 4c. – Kat. S. 223.

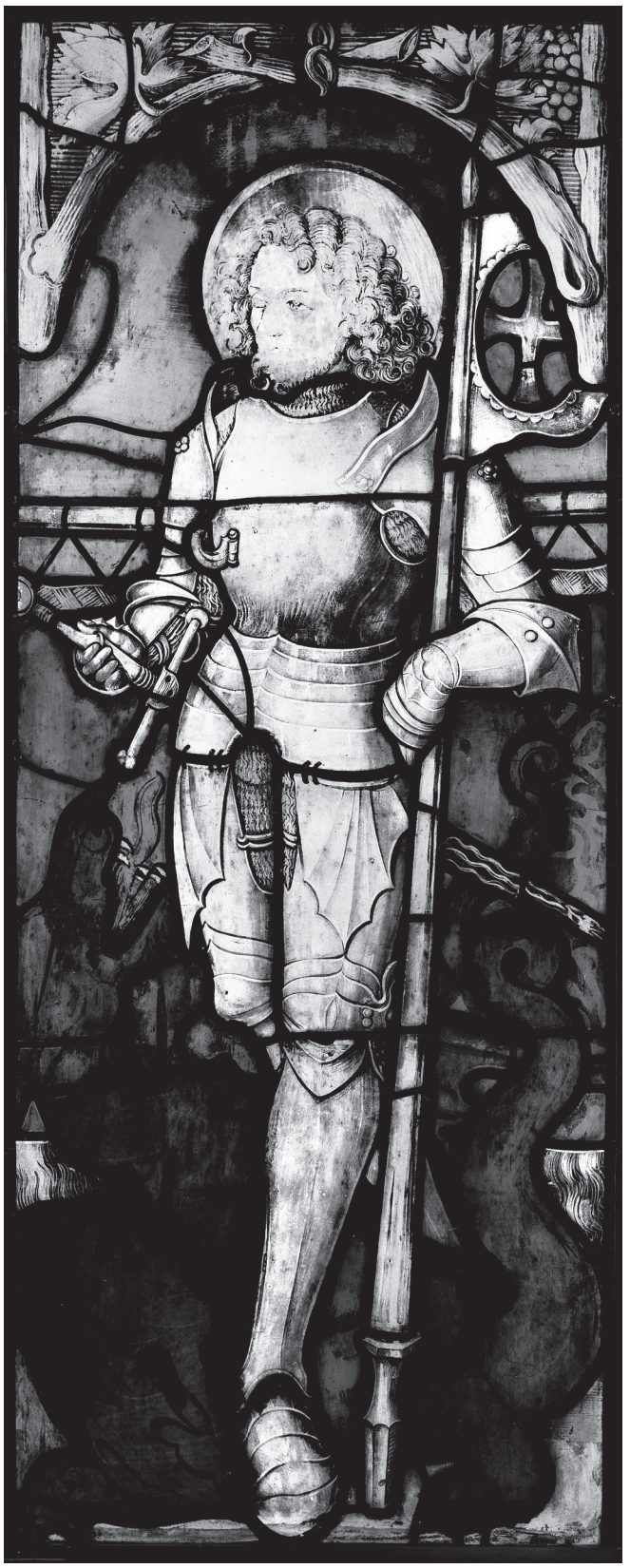


Abb. 27. Hl. Georg.
Chor n II, 4d. – Kat. S. 223.

Nürnberg, 1502 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwurf von Albrecht Dürer).



Abb. 28. Bischof Lamprecht von Brunn mit Zeremoniar.
Chor n II, 5a. – Kat. S. 223.



Abb. 29. Hl. Kaiser Heinrich II.
Chor n II, 5b. – Kat. S. 223f.

Nürnberg, 1502 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwurf von Albrecht Dürer).



Abb. 30. Hl. Kaiserin Kunigunde.
Chor n II, 5c. – Kat. S. 223f.



Abb. 31. Bischof Philipp von Henneberg mit Zeremoniar.
Chor n II, 5d. – Kat. S. 224.

Nürnberg, 1502 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwurf von Albrecht Dürer).



Abb. 32. Hl. Kaiser Heinrich II. (Ausschnitt aus Abb. 29).



Abb. 33. Hl. Kaiserin Kunigunde (Ausschnitt aus Abb. 30).



Abb. 34. Bischof Lamprecht von Brunn (Ausschnitt aus Abb. 28).



Abb. 35. Bischof Philipp von Henneberg (Ausschnitt aus Abb. 31).



Abb. 36. Zeremoniar des Bischofs Heinrich Groß von Trockau (Ausschnitt aus Abb. 20).



Abb. 37. Zeremoniar des Bischofs Philipp von Henneberg (Ausschnitt aus Abb. 31).



Abb. 38. Markgrafenfenster. Chor s II, 1–5a–d (Montage). Nürnberg, 1515 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwurf von Hans von Kulmbach). – Kat. S. 225–240.



Abb. 39. Markgrafenfenster. Chor s II, 6–9a–d (Montage). Nürnberg, 1515 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwurf von Hans von Kulmbach). – Kat. S. 225–240.



Abb. 40. Markgrafensöhne Johann Albrecht, Gumbert, Friedrich, Johann, Albrecht und Wilhelm, flankiert von den Wappen Hohenzollern, Regalienschild, Burggrafschaft Nürnberg, Fürstentum Rügen, und der Herzogtümer Wenden und Kassuben. Chor s II, 3–5a–d (Montage). Nürnberg, 1515 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwurf von Hans von Kulmbach). – Kat. S. 231–234.



Abb. 41. Markgraf Friedrich d.Ä. mit Gemahlin Sophia von Polen und den Söhnen Kasimir und Georg unter dem Schirm der Muttergottes und Johannes des Täufers, flankiert von den Wappen der Herzogtümer Stettin und Pommern, der Markgrafschaft Brandenburg und des Königreichs Polen. Chor s II, 6–8a–d (Montage). Nürnberg, 1515 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwurf von Hans von Kulmbach). – Kat. S. 236–240.



Abb. 42. Markgraf Johann Albrecht.
Chor s II, 3b. – Kat. S. 232.



Abb. 43. Markgraf Gumbert.
Chor s II, 3c. – Kat. S. 232.

Nürnberg, 1515 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwurf von Hans von Kulmbach).



Abb. 44. Markgraf Friedrich.
Chor s II, 4b. – Kat. S. 233.



Abb. 45. Markgraf Johann (ehemals in 5c).
Chor s II, 4c. – Kat. S. 233.

Nürnberg, 1515 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwurf von Hans von Kulmbach).



Abb. 46. Markgraf Albrecht.
Chor s II, 5b. – Kat. S. 234.



Abb. 47. Markgraf Wilhelm (ehemals in 4c).
Chor s II, 5c. – Kat. S. 234.

Nürnberg, 1515 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwurf von Hans von Kulmbach).



Abb. 48. Markgraf Kasimir.
Chor s II, 6b. – Kat. S. 236.



Abb. 49. Markgraf Georg (der Fromme).
Chor s II, 6c. – Kat. S. 236f.

Nürnberg, 1515 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwurf von Hans von Kulmbach).



Abb. 50. Markgraf Friedrich V., d.Ä.
Chor s II, 7b. – Kat. S. 237–239.



Abb. 51. Markgräfin Sophia von Polen.
Chor s II, 7c. – Kat. S. 239.

Nürnberg, 1515 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwurf von Hans von Kulmbach).



Abb. 52. Maria mit Kind im Strahlenkranz.
Chor s II, 8b. – Kat. S. 239f.



Abb. 53. Johannes der Täufer.
Chor s II, 8c. – Kat. S. 240.

Nürnberg, 1515 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwurf von Hans von Kulmbach).



Abb. 54. Markgraf Albrecht (Ausschnitt aus Abb. 46).



Abb. 55. Markgraf Wilhelm (Ausschnitt aus Abb. 47).



Abb. 56. Markgraf Friedrich (Ausschnitt aus Abb. 44).



Abb. 57. Markgraf Johann (Ausschnitt aus Abb. 45).



Abb. 58. Stromer-Fenster. Chor n III, 2–7a–d. Nürnberg(?), um 1374–1379. – Kat. S. 90–103.



Abb. 59. Allianzwappen Pfinzing-Groland/Schürstab/Löffelholz/Haller und Pfinzing-Becherer/Hirschvogel. Chor n III, 1a. Kat. S. 97.



Abb. 60. Allianzwappen Stromer-Harsdörffer und Stromer-Rieter/Rosenhart gen. Glockengießer. Chor n III, 1b. – Kat. S. 97f.

Nürnberg, um 1507 (Hirsvogel-Werkstatt).



Abb. 61. Allianzwappen Stromer-Imhoff und Stromer-Ploben. Chor n III, 1c. – Kat. S. 98.



Abb. 62. Allianzwappen Koler-Tucher/Schlüsselfelder und Koler-Burkhammer/Erkel. Chor n III, 1d. – Kat. S. 98.

Nürnberg, um 1507 (Hirsvogel-Werkstatt).



Abb. 63. Wappen Pfinzing-Stromer, Stromer-Prantner, Stromer-Reich und Koler-Stromer, darüber Apostel und Propheten eines Credo-Zyklus. Chor n III, 2–4a–d (Montage). Nürnberg(?), um 1374–1379. – Kat. S. 98–101.



Abb. 64. Apostel und Propheten eines Credo-Zyklus. Chor n III, 5–7a–d (Montage). Nürnberg(?), um 1374–1379. – Kat. S. 101–103.



Abb. 65. Prophet mit kniendem Stifter Stromer. Chor n III, 3a. Nürnberg(?), um 1374–1379. – Kat. S. 100.

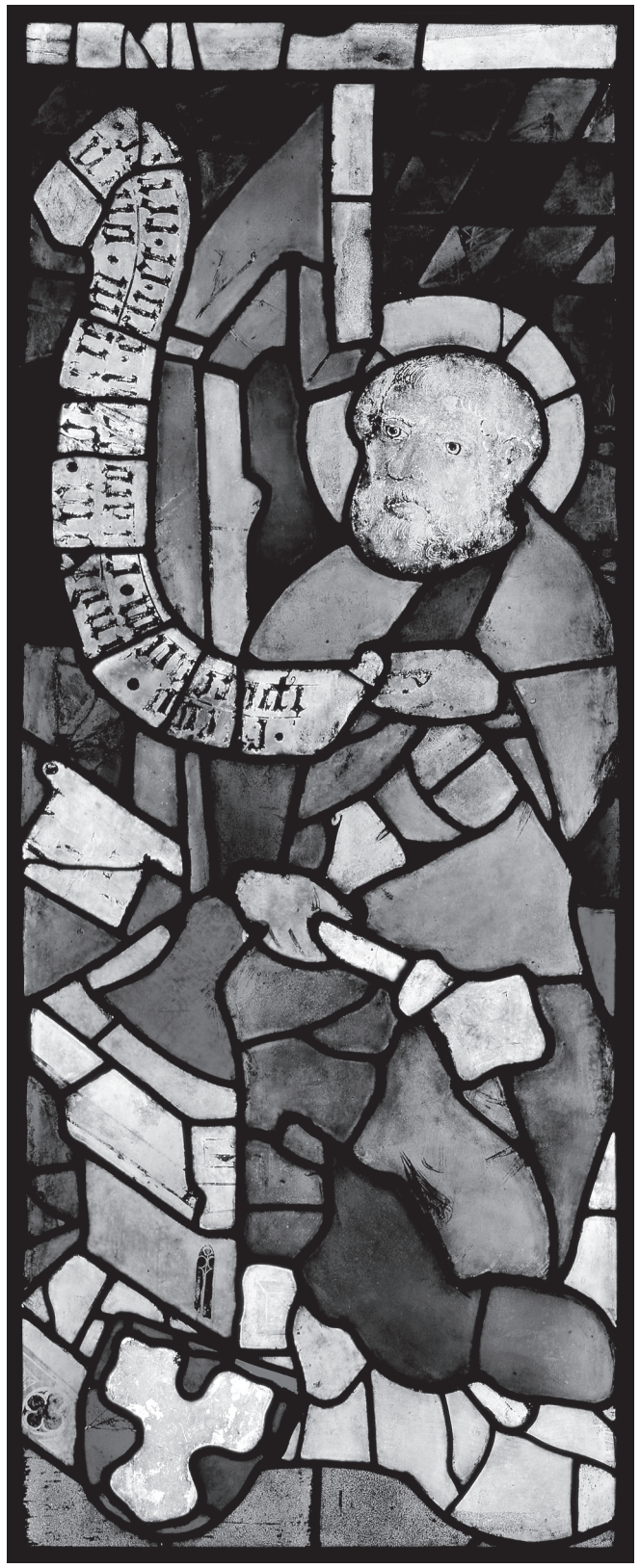


Abb. 66. Apostel Petrus mit Wappen Stromer. Chor n III, 3b. Nürnberg(?), um 1374–1379. – Kat. S. 100.



Abb. 67. Apostel Matthias(?). Chor n III, 5c.
Nürnberg(?), um 1374–1379. – Kat. S. 102.



Abb. 68. Prophet Ezechiel. Chor n III, 6d.
Nürnberg(?), um 1374–1379. – Kat. S. 103.



Abb. 69. Prophet Joel (Detail). Chor n III, 5a.
Nürnberg(?), um 1374–1379. – Kat. S. 101f.



Abb. 70. Apostel Petrus (Detail). Chor n III, 3b.
Nürnberg(?), um 1374–1379. – Kat. S. 100



Abb. 71. Apostel Jakobus der Ältere (Detail). Chor n III, 6c.
Nürnberg(?), um 1374–1379. – Kat. S. 102f.



Abb. 72. Apostel Johannes (Detail). Chor n III, 6b.
Nürnberg(?), um 1374–1379. – Kat. S. 102.



Abb. 73. Pfinzing-Fenster. Chor s III, 1–4a–d (Montage). Nürnberg, 1515 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwurf von Albrecht Dürer). – Kat. S. 240–253.



Abb. 74. Pfinzing-Fenster. Chor s III, 5–8a–d (Montage). Nürnberg, 1515 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwurf von Albrecht Dürer). – Kat. S. 240–253.



Abb. 75. Tafel mit Stifterinschrift und Wappen Pfinzing und Harsdörffer, darüber kniende Stifter: Siegmund V. und Melchior Pfinzing, Ulrich und Seyfried IV. Pfinzing, Paulus und Martin Pfinzing sowie Barbara und Anna geb. Pfinzing. – Chor s III, 1–2a–d (Montage). Nürnberg, 1515 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwurf von Albrecht Dürer). – Kat. S. 247f.



Abb. 76. Triumphbogenarchitektur mit den Stifterbildern Seyfried Pfinzings und seiner Gemahlin Barbara, geb. Harsdörffer, flankiert von den Vollwappen der Pfinzing und Harsdörffer. – Chor s III, 3–4a–d (Montage).
Nürnberg, 1515 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwurf von Albrecht Dürer). – Kat. S. 248–250.



Abb. 77. Hll. Anna Selbdritt und Christophorus, darüber Maria mit Kind im Strahlenkranz und Hl. Sebald, flankiert von kolossalen Säulen. – Chor s III, 5–6a–d (Montage).
Nürnberg, 1515 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwurf von Albrecht Dürer). – Kat. S. 250–252.



Abb. 78. Blick in die oben offene Kuppel des Triumphbogens mit Fackel haltenden Putti. – Chor s III, 7–8a–d (Montage). Nürnberg, 1515 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwurf von Albrecht Dürer). – Kat. S. 252f.



Abb. 79. Kniende Stifter Siegmund V. und Melchior Pfinzing.
Chor s III, 2a. – Kat. S. 247.



Abb. 80. Kniender Stifter Seyfried Pfinzing.
Chor s III, 3b. – Kat. S. 249.

Nürnberg, 1515 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwurf von Albrecht Dürer).



Abb. 81. Kniende Stifterin Barbara Pfinzing, geb. Harsdörffer.
Chor s III, 3c. – Kat. S. 249.



Abb. 82. Kniende Stifterinnen Barbara und Anna, geb. Pfinzing.
Chor s III, 2d. – Kat. S. 248.

Nürnberg, 1515 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwurf von Albrecht Dürer).



Abb. 83. Hl. Anna Selbdritt.
Chor s III, 5c (ehemals 5b). – Kat. S. 251f.



Abb. 84. Hl. Christophorus.
Chor s III, 5b (ehemals 5c). – Kat. S. 251.

Nürnberg, 1515 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwurf von Albrecht Dürer).



Abb. 85. Maria mit Kind im Strahlenkranz.
Chor s III, 6b. – Kat. S. 252.



Abb. 86. Hl. Sebald.
Chor s III, 6c. – Kat. S. 252.

Nürnberg, 1515 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwurf von Albrecht Dürer).



Abb. 87. Vase mit Maiglöcken (Ausschnitt aus Abb. 76).



Abb. 88. Putto mit Girlande (Ausschnitt aus Abb. 76).



Abb. 89. Faun mit Panflöte (Ausschnitt aus Abb. 76).



Abb. 90. Delphine (Ausschnitt aus Abb. 76).



Abb. 91. Kranich und Vase (Ausschnitt aus Abb. 76).



Abb. 92. Säule mit Löwenköpfen (Ausschnitt aus Abb. 78).



Abb. 93. Delphine (Ausschnitt aus Abb. 77).



Abb. 94. Eichenlaub (Ausschnitt aus Abb. 75).



Abb. 95. Hl. Christophorus mit dem Jesusknaben (Ausschnitt aus Abb. 84).

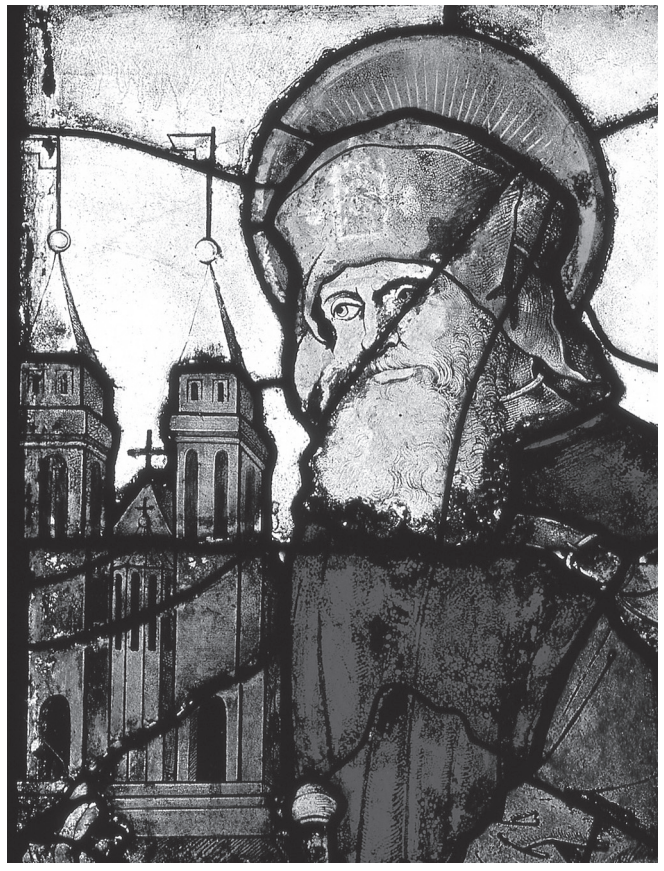


Abb. 96. Hl. Sebald (Ausschnitt aus Abb. 86).



Abb. 97. Stifter Siegmund V. Pfinzing (Ausschnitt aus Abb. 79).



Abb. 98. Stifterin Barbara Pfinzing (Ausschnitt aus Abb. 81).



Abb. 99. Eisvogel/Fürer-Fenster. Chor n IV, 1–7a–d (Montage). Nürnberg, um 1379. – Kat. S. 103–114.



Abb. 100. Wappen Eisvogel, Pfinzing, Langmann und Ebner (1a–d); Mantelspende des Hl. Martin, Fürer-Wappen mit Beischilden Schlüsselfelder und Tucher, Fürer-Wappen mit Beischild Ebner und Hl. Martin als Bischof von Tours (2a–d); Götzenpredigt und Enthauptung der Hll. Felix und Adauctus (3a–d). Chor n IV, 1–3a–d (Montage). Nürnberg, um 1379. – Kat. S. 108–111.



Abb. 101. Die Hll. Leonhard und Antonius zwischen Pilgern und Kranken (4a–d); Vorführung und Enthauptung des Hl. Dioysius (5a–d); Wundertaten des Hl. Nikolaus (6a–d). Chor n IV, 4–6a–d (Montage). Nürnberg, um 1379. – Kat. S. 111–114.



Abb. 102. Götzenpredigt der Hll. Felix und Adauctus.
Chor n IV, 3a.
Nürnberg, um 1379. – Kat. S. 110.



Abb. 103. Anklage des Hl. Dionysius beim römischen Präfekten Fescenninus. Chor n IV, 5b.
Nürnberg, um 1379. – Kat. S. 112.



Abb. 104. Haller-Fenster. Chor s IV, 1–6a–d. Nürnberg, um 1379. – Kat. S. 114–123.



Abb. 105. Drachenkampf des Hl. Georg (2a–d); Hll. Vincentius(?), Leonhard, Sebastian und heiliger Märtyrer (3a–d). Chor s IV, 2–3a–d (Montage). Nürnberg, um 1379. – Kat. S. 119–121.



Abb. 106. Hll. Katharina, Anna Selbdritt, Ursula und Elisabeth (4a–d); Bethlehemitischer Kindermord (5a–d). Chor s IV, 4–5a–d (Montage). Nürnberg, um 1379. – Kat. S. 121–123.



Abb. 107. König Herodes aus dem Bethlehemitischen Kindermord.
Chor s IV, 5a.
Nürnberg, um 1379. – Kat. S. 122f.



Abb. 108. Kopf eines Schergen aus dem Bethlehemitischen Kindermord (Ausschnitt aus Abb. 105).



Abb. 109. Kopf eines Schergen aus dem Bethlehemitischen Kindermord (Ausschnitt aus Abb. 105).



Abb. 110. Tucher-Fenster. Chor n V, 1–7a–d (Montage).
Nürnberg, um 1379. – Kat. S. 123–133.



Abb. 111. Kniende Stifter Berthold Tucher und Anna, geb. Pfinzing zwischen den Wappen Tucher und Pfinzing (1a–d); Dornenkrönung Christi und Vorführung vor Herodes (2a–d); Kreuztragung Christi (3a–d); Entkleidung und Kreuzannagelung Christi (4a–d). Chor n V, 1–4a–d (Montage). Nürnberg, um 1379. Kat. S. 127–130.

Abb. 112. Kalvarienberg. Chor n V, 5–7a–d (Montage). Nürnberg, um 1379. Kat. S. 130–132.

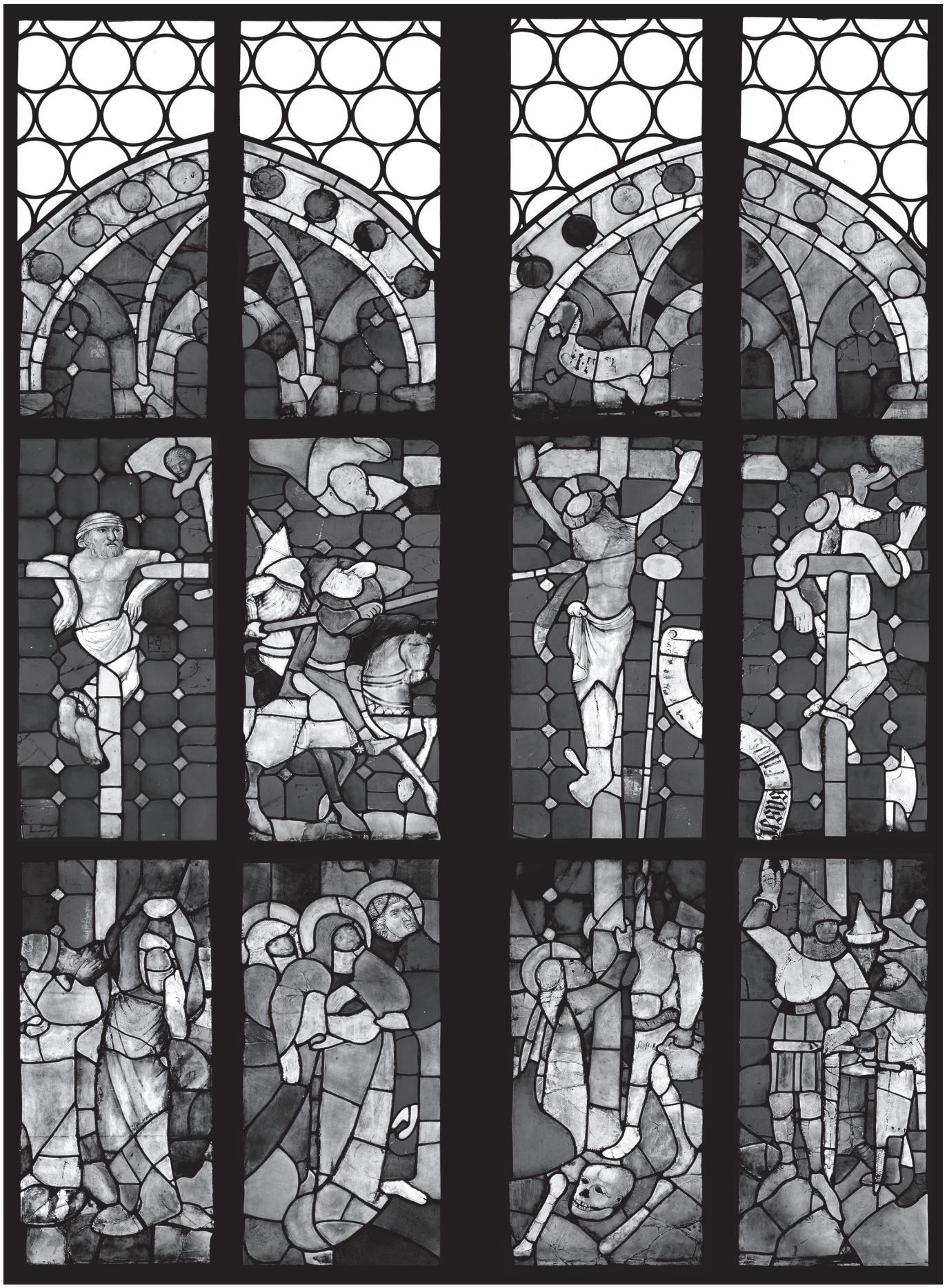




Abb. 113. Soldaten der Kreuztragung
(Ausschnitt aus Abb. 111).



Abb. 114. Kreuzigung des bösen Schächers aus dem Kalvarienberg
(Ausschnitt aus Abb. 112).



Abb. 115. Schürstab-Fenster. Chor s V, 1–7a–d (Montage). Nürnberg, um 1379. – Kat. S. 134–144.



Abb. 116. Wappenzeile mit Osterlamm (1a–d); Hl. Sebald mit den knienden Stiftern Leopold Schürstab und dessen beiden Gemahlinnen (2a–d); Beweinung und Grablegung Christi (3a–d). Chor s V, 1–3a–d (Montage). Nürnberg, um 1379. – Kat. S. 138–141.

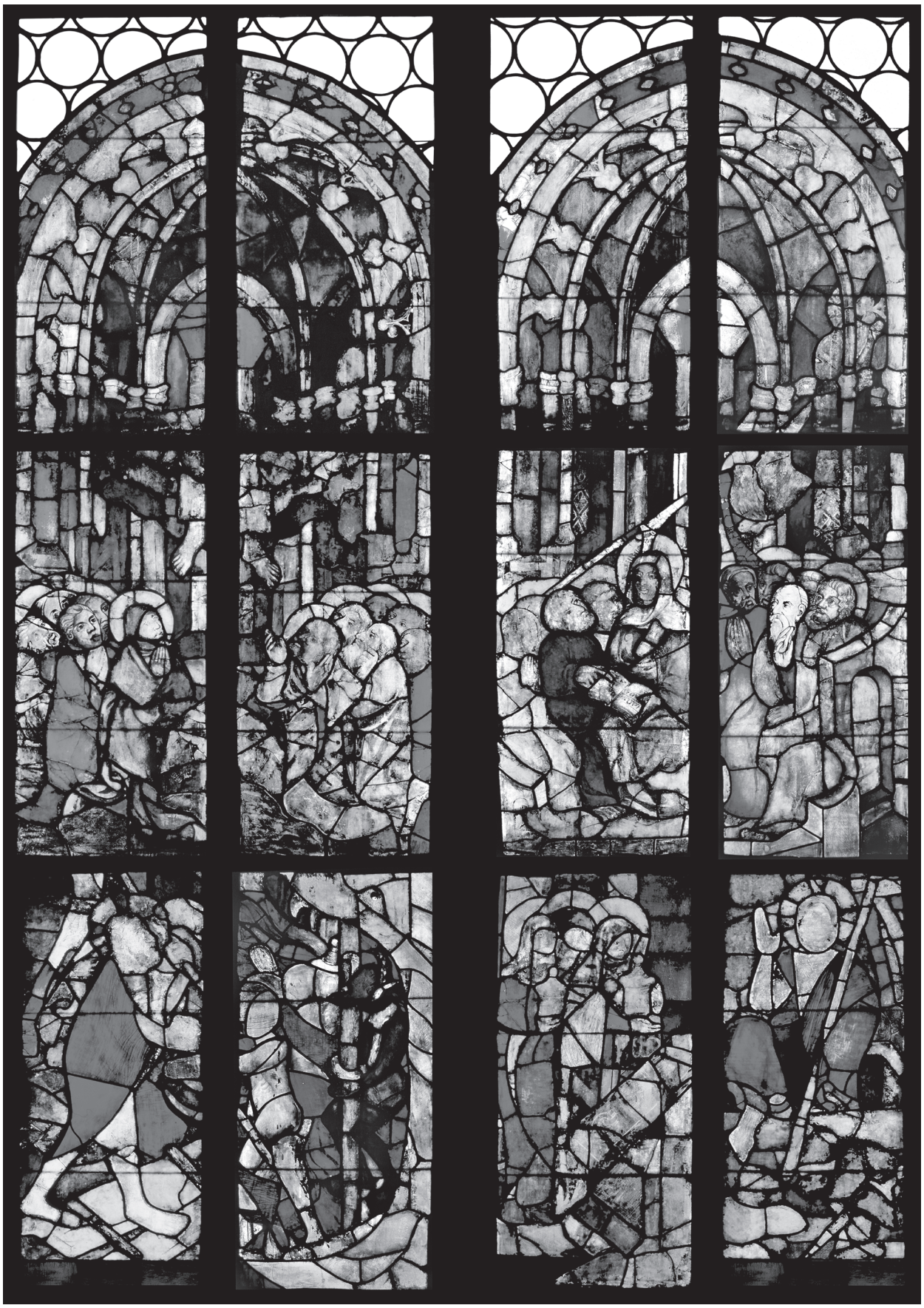


Abb. 117. Höllenfahrt und Auferstehung Christi (5a–d); Himmelfahrt Christi und Ausgießung des Heiligen Geistes in hohen Gewölberäumen (6/7a–d). Chor s V, 5–7a–d (Montage). Nürnberg, um 1379. – Kat. S. 142–144.



Abb. 118. Apostelgruppe aus der Himmelfahrt Christi (Ausschnitt aus Abb. 117, Feld 6b).



Abb. 119. Maria aus dem Pfingstbild (Ausschnitt aus Abb. 117, Feld 6c).



Abb. 120. Stifter Leopold Schürstab (Ausschnitt aus Abb. 116, Feld 2b).



Abb. 121. Mendel-Fenster. Chor n VI, 1–6a–d (Montage). Nürnberg, um 1380/90. – Kat. S. 144–156.



Abb. 122. Mendel-Wappen mit Beischilden Pfinzing, Stromer (2) und Schürstab (1a–d); Verkündigung an Anna und Begegnung an der Goldenen Pforte, flankiert von Propheten in Architekturgehäusen (2a–d); Mariengeburt, Tempelgang Mariens, Maria als Tempeldienerin und Josephs grünender Stab (3a–d). Chor n VI, 1–3a–d (Montage). Nürnberg, um 1380/90. – Kat. S. 150–154.



Abb. 123. Vermählung von Maria und Joseph, Verkündigung an Maria und Heimsuchung (4a–d/5b/c); Architekturbaldachine und Gewölbe (5a und 5d, 6b/c). Chor n VI, 4–6a–d (Montage). Nürnberg, um 1380/90. – Kat. S. 154–156.



Abb. 124. Engel und Magd aus der Mariengeburt (Ausschnitt aus Abb. 122, Feld 3a).



Abb. 125. Enttäuschte Freier aus Josephs grünendem Stab (Ausschnitt aus Abb. 122, Feld 3d).



Abb. 126. Joseph oder Hoherpriester aus Josephs grünendem Stab (Ausschnitt aus Abb. 122, Feld 3d).



Abb. 127. Löwe in Architekturgehäuse (Ausschnitt aus Abb. 123, Feld 5a).

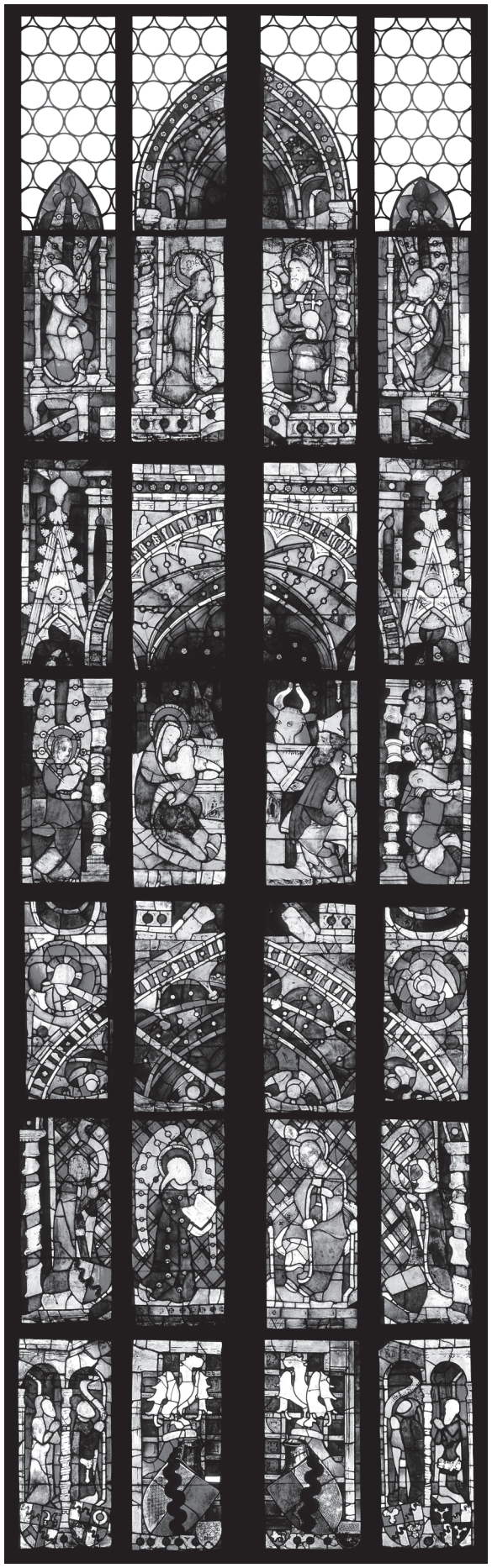


Abb. 128. Behaim-Fenster. Chor süd VI, 1–7a–d (Montage). Nürnberg, um 1380/90. – Kat. S. 156–165.



Abb. 129. Stifterzeile mit knienden Stiftern und Behaim-Wappenallianzen (1a–d), darüber die Verkündigung an Maria, flankiert von dem Stifterpaar Friedrich II. Behaim und Margarete, geb. Pfinzing (2/3a–d). Chor s VI, 1–3a–d (Montage). Nürnberg, um 1380/90. – Kat. S. 161–163.



Abb. 130. Geburt Christi, flankiert von musizierenden Engeln (4/5a–d), darüber Christus und Maria als Himmelskönigin, flankiert von Engeln mit Posaunen (6a–d). Chor s VI, 4–6a–d (Montage). Nürnberg, um 1380/90. – Kat. S. 164f.



Abb. 131. Posaune blasender Engel (Ausschnitt aus Abb. 130, Feld 6d).



Abb. 132. Segnender Christus (Ausschnitt aus Abb. 130, Feld 6c).



Abb. 133. Volckamer-Fenster. Chor süd VII, 2–8a–d (Montage). Nürnberg, 1488 (Hirsvogel-Werkstatt). – Kat. S. 253–263.



Abb. 134. Gedächtnis für die ersten Fensterstifter Hartwig II. und Heinrich II. Volckamer und deren Ehefrauen, Volckamer-Wappenallianzen (2a–d); darüber die Neustifter Peter III. und Paul I. Volckamer mit ihren Ehefrauen (3a–d); Beschneidung Christi und Darbringung Christi im Tempel (4a–d). Chor s VII, 2–4a–d (Montage). Nürnberg, 1488 (Hirsvogel-Werkstatt). – Kat. S. 257–260.



Abb. 135. Anbetung der Könige (5a–d); Restscheiben des Hl. Joseph aus der Geburt Christi und einer Maria der Verkündigung, flankiert von Astwerkbaldachinen (6a–d); Architekturbekrönung (7b/c). Chor s VII, 5–7a–d (Montage). Nürnberg, 1488 (Hirsvogel-Werkstatt).
Kat. S. 260–262.

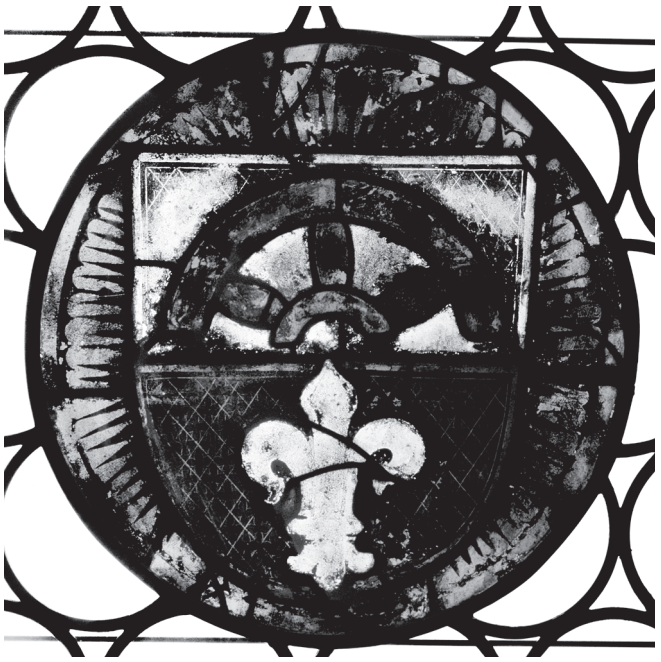


Abb. 136. Rundwappen Volckamer. Chor s VII, 8b.
Nürnberg, 1488 (Hirsvogel-Werkstatt). – Kat. S. 262.



Abb. 137. Rundwappen Spörlin/Schürstab. Chor s VII, 8c.
Nürnberg, 1488 (Hirsvogel-Werkstatt). – Kat. S. 262f.



Abb. 138. Stifterbilder der Söhne Peter Volckamers
(Ausschnitt aus Abb. 134, Feld 3b).



Abb. 139. Stifterbild Heinrichs II. Volckamer
(Ausschnitt aus Abb. 134, Feld 2d).



Abb. 140. Grundherr-Fenster. Chor N VIII, 1–6a–d (Montage). Nürnberg, um 1380/90. – Kat. S. 165–175.



Abb. 141. Stifterzeile mit Wappen Grundherr, Stifterpaar Heinrich Grundherr und Kunigunde, geb. Kletzlmann, sowie Michael Grundherr (1a–d); Zurückweisung von Joachims Opfer, flankiert von den Aposteln Petrus und Paulus (2a–d); Verkündigung an Joachim zwischen den Apostelpaaren Thomas und Matthäus bzw. Simon und Judas (3a–d). Chor N VIII, 1–3a–d (Montage). Nürnberg, um 1380/90. – Kat. S. 170–173.



Abb. 142. Verkündigung an Anna und Begegnung an der Goldenen Pforte, flankiert von den Aposteln Bartholomäus und Johannes (4a–d); darüber in zwei Medaillons Mariengeburt und Tempelgang Mariens (5b/c und 6b/c). Chor N VIII, 4–6a–d (Montage). Nürnberg, um 1380/90. – Kat. S. 173–175.



Abb. 143. Hl. Anna mit Maria aus dem Tempelgang
(Ausschnitt aus Abb. 142, Feld 6b). – Kat. S. 175.



Abb. 144. Hoherpriester aus dem Tempelgang
(Ausschnitt aus Abb. 142, Feld 6c). – Kat. S. 175.



Abb. 145. Apostel Petrus
(Ausschnitt aus Abb. 141, Feld 2a). – Kat. S. 171f.

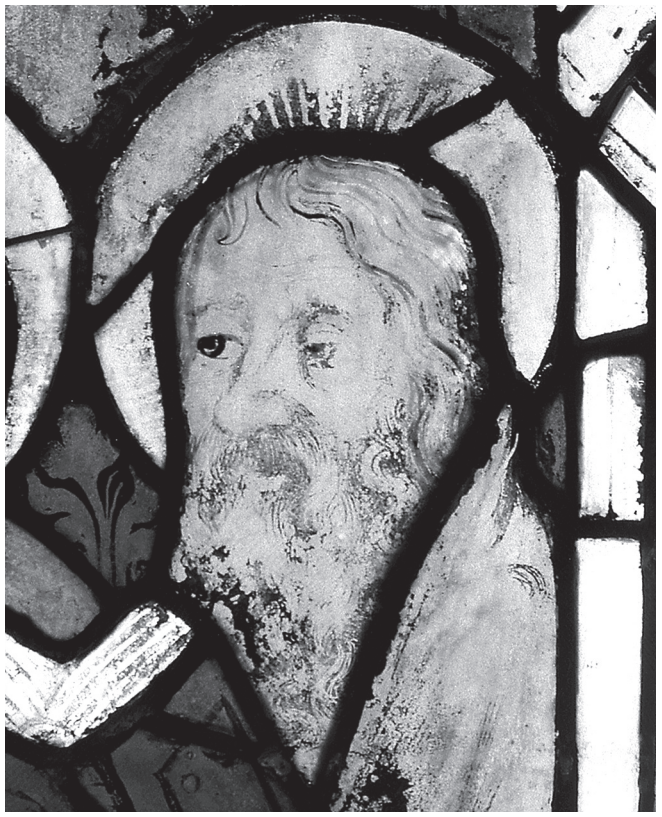


Abb. 146. Apostel Judas Thaddäus
(Ausschnitt aus Abb. 141, Feld 3d). – Kat. S. 173.





Abb. 147, 148. Imhoff-Fenster, Chor S VIII, 1–6, 7–11a–d (Montage). Zürich 1599–1601 (Werkstatt Hans Jakob Sprüngli). Kat. S. 263–265.



Abb. 149. Personifikationen der christlichen Tugenden Glaube (Fides) und Liebe (Caritas) im architektonischen Abschluss des Imhoff-Fensters. Chor S VIII, 8–11a–d (Montage). Zürich, 1599–1601 (Werkstatt Hans Jakob Sprüngli). – Kat. S. 263–265.



Abb. 150. Depotfenster (sog. Geuder-Fenster). Chor n IX, 1–5a–d (Montage). Nürnberg, um 1379 bzw. um 1400. Kat. S. 175–185.



Abb. 151. Erzengel Michael lehrt Adam die Feldarbeit
(Ausschnitt aus Abb. 150, Feld 4a). Nürnberg, um 1379. – Kat. S. 184.



Abb. 152. Adam erhält von Erzengel Michael die Hacke
(Ausschnitt aus Abb. 150, Feld 4b). Nürnberg, um 1379. – Kat. S. 184.



Abb. 153. Grablegung Christi
(Ausschnitt aus Abb. 150, Feld 1b). Nürnberg, um 1400. – Kat. S. 180f.



Abb. 154. Ausgießung des Heiligen Geistes
(Ausschnitt aus Abb. 150, Feld 1c). Nürnberg, um 1400. – Kat. S. 181.



Abb. 155. Grabner/Pirckheimer/Paumgartner-Fenster. Chor s IX, 1–7a–d (Montage). Nürnberg, um 1380/90. – Kat. S. 186–197.



Abb. 156. Wappenzeile mit den Wappen Pirckheimer, Paumgartner und Grabner(1a–d); Anbetung der Könige, in der Architekturbekrönung Engel als Zuschauer (2/3a–d). Chor s IX, 1–3a–d (Montage). Nürnberg, um 1380/90. – Kat. S. 192–194.



Abb. 157. Darbringung im Tempel mit Assistenzfiguren (4/5a–d); darüber Christus unter den Schriftgelehrten, flankiert von weiteren Juden (6a–d). Chor s IX, 4–6a–d. Nürnberg, um 1380/90. – Kat. S. 194–197.



Abb. 158. Maria mit Kind aus der Anbetung der Könige. (Ausschnitt aus Abb. 156, Feld 2b). – Kat. S. 193f.



Abb. 159. Zwei Könige aus der Anbetung der Könige. (Ausschnitt aus Abb. 156, Feld 2c). – Kat. S. 193f.



Abb. 160. Der zwölfjährige Christus unter den Schriftgelehrten. (Ausschnitt aus Abb. 157, Feld 6b). – Kat. S. 196.



Abb. 161. Jüngster König aus der Anbetung der Könige. (Ausschnitt aus Abb. 156, Feld 2d). – Kat. S. 193f.



Abb. 162. Verkündigung an Maria und Engel mit dem Wappen Holzschuher in der Maßwerkspitze des Holzschuher-Fensters. Lhs. n XI, 7AB, BC und CD. Nürnberg, um 1480 (Werkstatt Michael Wolgemut?). – Kat. S. 272–274.



Abb. 163. Stifterpaar Grundherr/Stromer. Lhs. n XI, 3a. Nürnberg, um 1450. – Kat. S. 271.



Abb. 164. Stifterpaar Grundherr/Haller. Lhs. n XI, 3b. Nürnberg, um 1450. – Kat. S. 272.



Abb. 165. Vermehrtes Wappen Holzschuher.
Lhs. n XI, 3c. Nürnberg, um 1547? – Kat. S. 272.



Abb. 166. Vermehrtes Wappen Holzschuher.
Lhs. n XI, 3d. Nürnberg, um 1547? – Kat. S. 272.



Abb. 167. Wappen Haller mit Beischilden Pirckheimer und Dondorffer. Lhs. n XII, 2c. Nürnberg, um 1519/20. Kat. S. 283.



Abb. 168. Vermehrtes Wappen Haller.
Lhs. n XII, 2b. Nürnberg, 1615. – Kat. S. ###.



Abb. 169. Wappen Haller von Hallerstein, Beischild Obermayer. Lhs. n XII, 3b. Nürnberg, nach 1529. – Kat. S. 284.



Abb. 170. Wappen Haller von Hallerstein, Beischild Lougenhagen. Lhs. n XII, 3c. Nürnberg, nach 1529. – Kat. S. 284f.



Abb. 171. Hl. Bischof mit Stifter Ulrich II. Haller. Lhs. n XII, 3a. Nürnberg, um 1519/20 (Hirsvogel-Werkstatt). – Kat. S. 283f.



Abb. 172. Hl. Blasius mit Stifterinnen Katharina von Dachsbach und Adelheid Pfinzing. Lhs. n XII, 3d. Nürnberg, um 1519/20 (Hirsvogel-Werkstatt). – Kat. S. 285.



Abb. 173. Wappen Paumgartner mit Beischild Haller.
Lhs. s XI, 2a. Nürnberg, 2. Viertel 15. Jh. – Kat. S. 277.



Abb. 174. Wappen Behaim. Lhs. s XI, 2c.
Nürnberg, um 1500. – Kat. S. 278.



Abb. 175. Friedrich Pömer (Ausschnitt aus Abb. 177).



Abb. 176. Konrad Pömer (Ausschnitt aus Abb. 177).



Abb. 177. Kniende Stifter Friedrich und Konrad Pömer mit Allianzwappen; darüber das Wappen Pömer mit Beischild Zenner(?). Lhs. s XIII, 1/2. Nürnberg, um 1520. – Kat. S. 287–289.

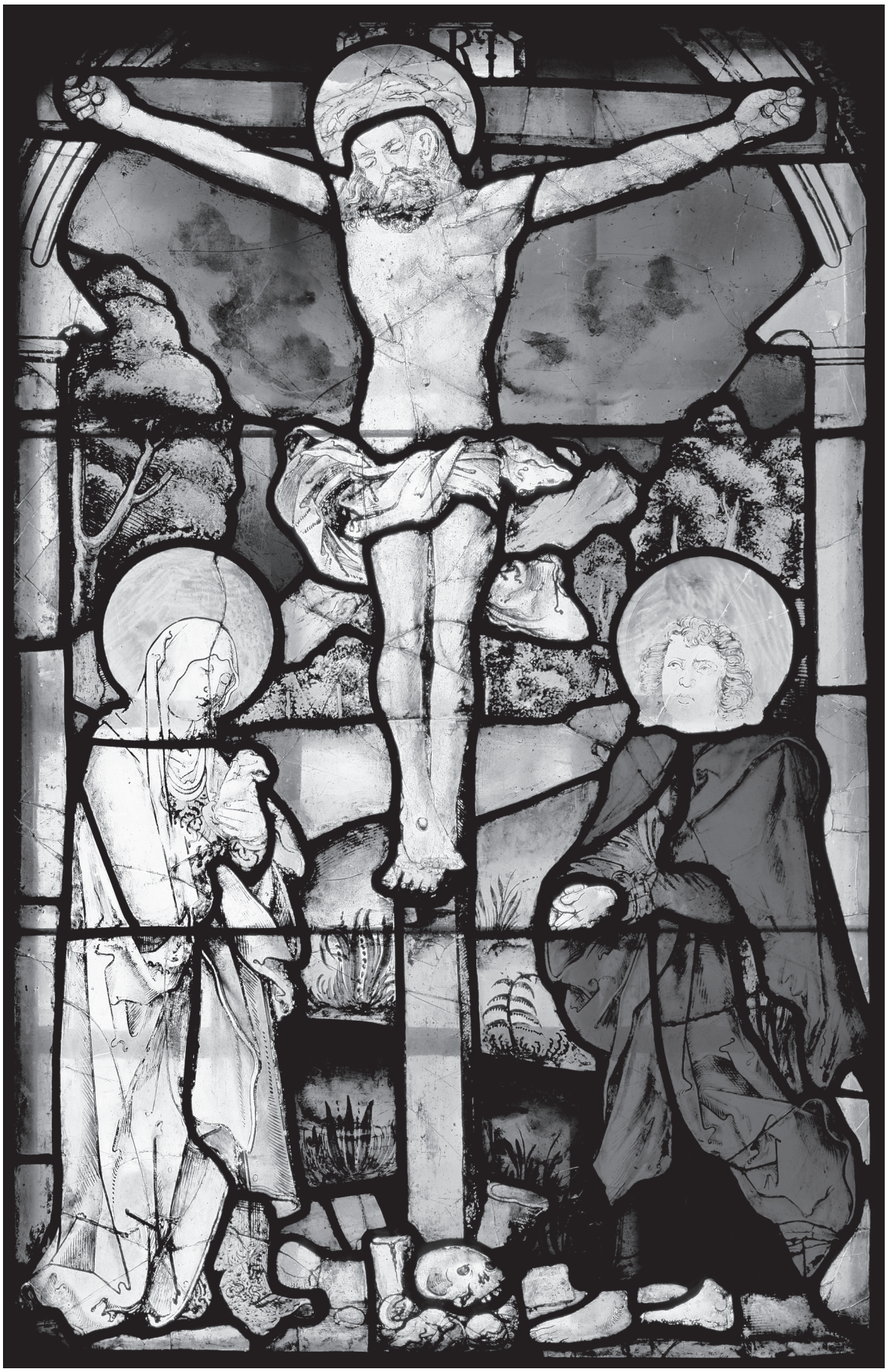


Abb. 178. Kreuzigung Christi. St. Sebald, Nordsakristei, Ostfenster. Nürnberg, um 1510/15 (Hirsvogel-Werkstatt). – Kat. S. 299f.





Abb. 179, 180. Verkündigung an Maria mit den Wappen Vorchtel, Pirckheimer und Löffelholz.
St. Sebald, Nordsakristei, Nordfenster I und II. Nürnberg, um 1500 (Hirsvogel-Werkstatt). – Kat. S. 300f.



Abb. 181. Hl. Sebaldus mit Wappen Vorchtel, Pirckheimer und Löffelholz.
Pfarrhof St. Sebald, Chörleinfenster I, 1b.
Nürnberg, um 1500 (Hirsvogel-Werkstatt). – Kat. S. 306.



Abb. 182. Der Hl. Lukas malt die Madonna / Stifterbild des Propstes Melchior Pfinzing. Pfarrhof St. Sebald, Chörleinfenster I, 2a–c. Nürnberg, 1513 (Werkstatt Veit Hirsvogel d.Ä. nach Entwurf Hans von Kulmbachs). – Kat. S. 307.



Abb. 183. Astwerkbogen mit Weinreben und Putten (Ausschnitt aus Abb. 182).



Abb. 184. Engel mit dem Wappen Kaiser Maximilians I.
Pfarrhof St. Sebald, Chörleinfenster n III, 1a. – Kat. S. 311.



Abb. 185. Engel mit dem Wappen Österreich.
Pfarrhof St. Sebald, Chörleinfenster n III, 1c. – Kat. S. 311.

Nürnberg, 1514 (Hans Hirsvogel d.J. nach Entwurf Hans von Kulmbachs?).

Abb. 186. Engel mit dem Wappen des Bamberger Fürstbischofs
Georg III. Pfarrhof St. Sebald, Chörleinfenster s III, 1a. – Kat. S. 311.



Abb. 187. Engel mit dem Wappen der Reichsstadt Nürnberg.
Pfarrhof St. Sebald, Chörleinfenster s III, 1c. – Kat. S. 311.



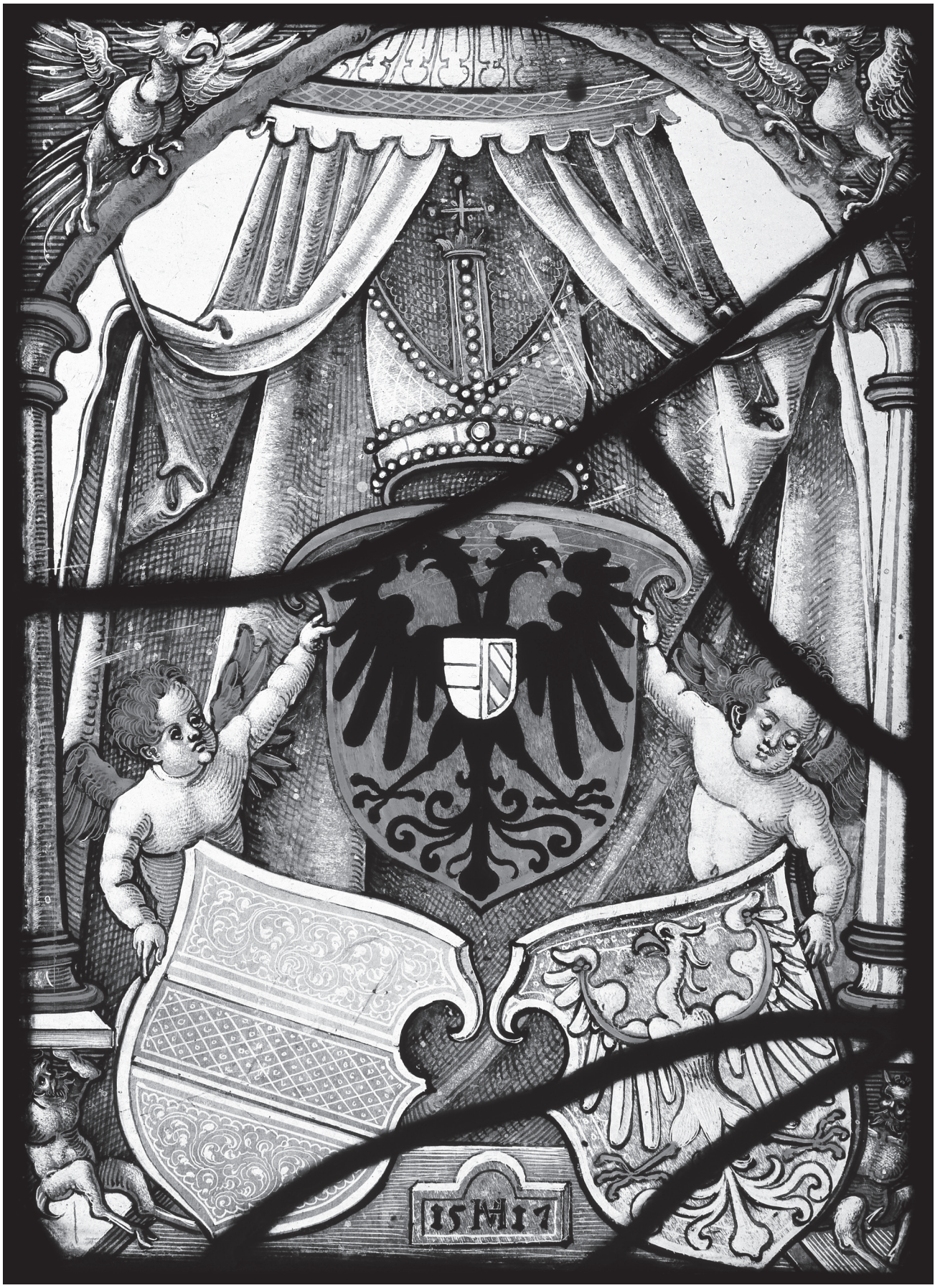


Abb. 188. Wappendreiverband mit den Wappen Kaiser Maximilians I., des Erzherzogtums Österreich und der Grafschaft Tirol. Pfarrhof St. Sebald, Chörleinfenster n II, 1b. Nürnberg, 1517 (Veit Hirsvogel d.J.). – Kat. S. 308.



Abb. 189. Engel mit Wappen Propstei St. Sebald und St. Alban. Pfarrhof St. Sebald, Chörleinfenster n II, 1a. Nürnberg, 1517 (Veit Hirsvogel d.J.). – Kat. S. 307f.



Abb. 190. Engel mit Wappenallianz Pfinzing/Grundherr. Pfarrhof St. Sebald, Chörleinfenster n II, 1c. Nürnberg, 1517 (Veit Hirsvogel d.J.). – Kat. S. 308.



Abb. 191. Wappen Propstei St. Sebald. Pfarrhof St. Sebald, Chörleinfenster n II, 2b. Nürnberg, 1517 (Veit Hirsvogel d.J.). – Kat. S. 308.



Abb. 192. Engel mit den Wappen Pessler und Topler. Pfarrhof St. Sebald, Chörleinfenster s II, 1a. Nürnberg, ab 1521 (Augustin Hirsvogel?). – Kat. S. 309.



Abb. 193. Engel mit den Wappen Melber und Pfinzing. Pfarrhof St. Sebald, Chörleinfenster s II, 1c. Nürnberg, ab 1521 (Augustin Hirsvogel?). – Kat. S. 309.



Abb.194. Wappendreiverband Propstei St. Sebald/Pessler, Pessler und Melber. Pfarrhof St. Sebald, Chörleinfenster s II, 1b. Nürnberg, ab 1521 (Augustin Hirsvogel?). – Kat. S. 309.



Abb. 195. Hll. Augustinus und Monika. Pfarrhof St. Sebald, Chörleinfenster s II, 2b. Nürnberg, 1519 (Hirsvogel-Werkstatt). – Kat. S. 311f.



Abb. 196–202. Ehemals Holzschuher-Fenster, Lhs. n XI, 1–2a–d: Hll. Petrus und Sebaldus (heute St. Lorenz, HI, 2b und 2c); dazwischen Wappen Holzschuher mit Beischilden Pömer bzw. Pfinzing/Ammerthal (heute Frauenkirche, n VI, 3a bzw. 1a); darunter Wappen Holzschuher mit Beischilden Haller, Tucher/Mielich und Pfinzing/Rummel (heute Frauenkirche, Lhs. n VI, 3b und 3c bzw. Chor I, 1b). Nürnberg, um 1480. – Kat. S. 274–276.



Abb. 203, 204. Ehemals Haller-Fenster, Lhs. n XII, 1a, 1c und 3b: Wappen Haller mit Beischilden v. Seckendorff und Schlüsselfelder bzw. Groß (jetzt Frauenkirche, Chor n II, 4a bzw. s II, 2a). Kat. S. 284f.

Abb. 205. Wappen Haller (jetzt GNM, MM 77). Kat. S. 285f.



Abb. 206. Kniendes Stifterpaar Peter Rieter und Barbara von Seckendorff (auf der linken Seite beschnitten). Ehemals St. Sebald, Rieter-Fenster? Heute Nürnberg, GNM, MM 90. Nürnberg, 2. Viertel 15. Jh. Kat. S. 278f.



Abb. 207. Hl. Barbara. Ehemals St. Sebald, Fürer-Fenster (Lhs. süd XIV). Heute Nürnberg, St. Lorenz, Chor s V, 4b. Nürnberg, 1505 (Hirsvogel-Werkstatt). Kat. S. 290f.

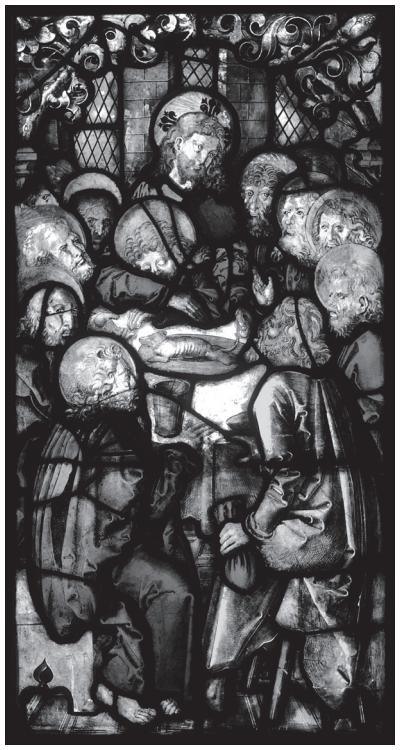


Abb. 208. Letztes Abendmahl. Ehemals Augustinerkloster St. Veit. London, Victoria & Albert Museum. Nürnberg, 1504 (Hirsvogel-Werkstatt nach Entwurf von Hans Baldung Grien). Kat. S. 321f.

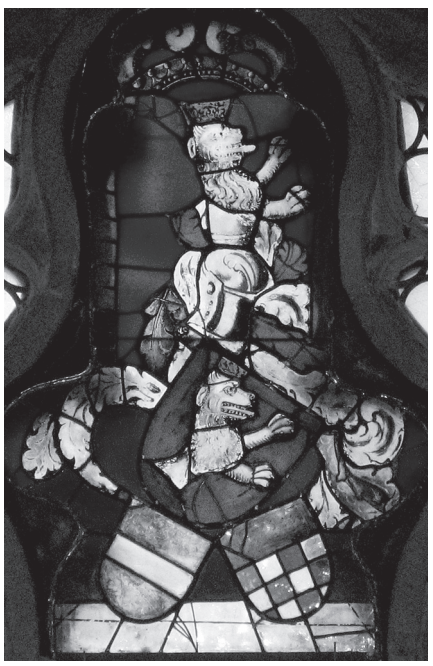


Abb. 209. Wappen Grundherr mit Beischilden Schopper und Lauffenholz. St. Egidien, Wolfgangkapelle, Südfenster, 1A. Nürnberg, 1. H. 15. Jh. – Kat. S. 330.



Abb. 210. Wappen Tetzel. Benediktinerkloster St. Egidien, Tetzel-Kapelle, Chor n II, 2a. Nürnberg, um 1500. – Kat. S. 334.



Abb. 211. Wappen Tetzel mit Beischild. Benediktinerkloster St. Egidien, Tetzel-Kapelle, Chor n II, 2b. Nürnberg, um 1500/10. – Kat. S. 334.



Abb. 212. Gottvater verschießt Pestpfeile. Benediktinerkloster St. Egidien, Tetzel-Kapelle, Chor I, 2a. Nürnberg, um 1510/15 (Hirsvogel-Werkstatt nach Entwurf Hans von Kulmbachs). – Kat. S. 332f.



Abb. 213. Kniender Stifter. Benediktinerkloster St. Egidien, Tetzel-Kapelle, Chor n II, 1a. Nürnberg, Mitte 15. Jh. (Figur) bzw. A. 16. Jh. (Kopf). – Kat. S. 331f.



Abb. 214. Kniende Stifterin. Benediktinerkloster St. Egidien, Tetzel-Kapelle, Chor n II, 1b. Nürnberg, Mitte 15. Jh. – Kat. S. 332.



Abb. 215. Maria mit Kind im Strahlenkranz. Benediktinerkloster St. Egidien, Tetzel-Kapelle, Chor I, 2b. Nürnberg, um 1505/10 (Hirsvogel-Werkstatt). – Kat. S. 333.



Abb. 216. Selbstkasteiung des Hl. Benedikt. Ehemals Refektorium. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum. Nürnberg, 1500 (Hirsvogel-Werkstatt nach Entwurf Albrecht Dürers). – Kat. S. 374.



Abb. 217. Benedikt erweckt den vom Teufel erschlagenen Mönch wieder zum Leben. Ehemals Refektorium. Nürnberg, GNM, MM 786. Nürnberg, 1500 (Hirsvogel-Werkstatt nach Entwurf Albrecht Dürers). – Kat. S. 375.



Abb. 218. Wappen Kress mit Beischild Hirschberg. Benediktinerkloster St. Egidien, Wolfgangkapelle, Nordfenster, 1A. Nürnberg, 1500/10. – Kat. S. 330.



Abb. 219. Abt Georg Möriger. Ehemals Kapitelsaal. Nürnberg, GNM, MM 259. Nürnberg, 1511 (Hirsvogel-Werkstatt nach Entwurf Hans von Kulmbachs). – Kat. S. 381f.



Abb. 220. Frauenkirche, Chor I, 3–8a–c (Montage). Nürnberg(?), um 1360 bzw. 1. Hälfte 16. Jh. – Kat. S. 415–429.



Abb. 221. Hl. Paulus. Frauenkirche, Chor I, 5a. Nürnberg(?), um 1360. – Kat. S. 415.



Abb. 222. Maria mit Kind aus einer Anbetung der Könige.
Frauenkirche, Chor I, 5b.
Nürnberg(?), um 1360. – Kat. S. 415.



Abb. 223. Hl. Christophorus. Frauenkirche, Chor I, 5c.
Nürnberg(?), um 1360. – Kat. S. 415.



Abb. 224–226. Wappen Tucher mit Beischild Voit von Wendelstein / Wappen Tucher mit Beischild Thill / Wappen Tucher mit Beischild Reich. Frauenkirche, Chor I, 1a, 1c und 6c. Nürnberg, um 1510/20 (Hirsvogel-Werkstatt). – Kat. S. 420f., 423.



Abb. 227–229. Wappen Ebner / Wappen Ebner mit Beischild Fürer / Wappen Ebener mit Beischild Harsdörffer. Frauenkirche, Chor I, 3a, 3c, und n II, 4b. Nürnberg, 1514 (Hirsvogel-Werkstatt). – Kat. S. 421f., 427.



Abb. 230–232. Wappen Harsdörffer mit Beischild Schuler / Wappen Harsdörffer mit Beischild Imhoff / Wappen Harsdörffer mit Beischild Vetter(?). Frauenkirche, Chor I, 4c, Chor n II, 3c, Chor I, 4a. Nürnberg, 1519 (Hirsvogel-Werkstatt) bzw. renoviert 1559. – Kat. S. 422, 425f.



Abb. 233–235. Wappen Harsdörffer mit Beischilden Welser und Reich / Wappen Harsdörffer mit Beischild Schuler / Wappen Harsdörffer mit Beischilden Gärtner und Holzschuher. Frauenkirche, Chor n II, 5b, 2b und 3a. Nürnberg, 1559, E. 15. Jh. und 1559. – Kat. S. 425f., 428.



Abb. 236–238. Hl. Johannes der Täufer / Maria der Verkündigung / Hl. Andreas. Frauenkirche, Chor I, 7a, b und c. Nürnberg, um 1516–1518 (Hirsvogel-Werkstatt). – Kat. S. 423f.



Abb. 239–241. Hl. Petrus / Mystische Vermählung der Hl. Katharina / Marter des Hl. Sebastian. Frauenkirche, Chor I, 6b, n II, 7a und 7c. Nürnberg, um 1516–1518 (Hirsvogel-Werkstatt). – Kat. S. 423, 428f.





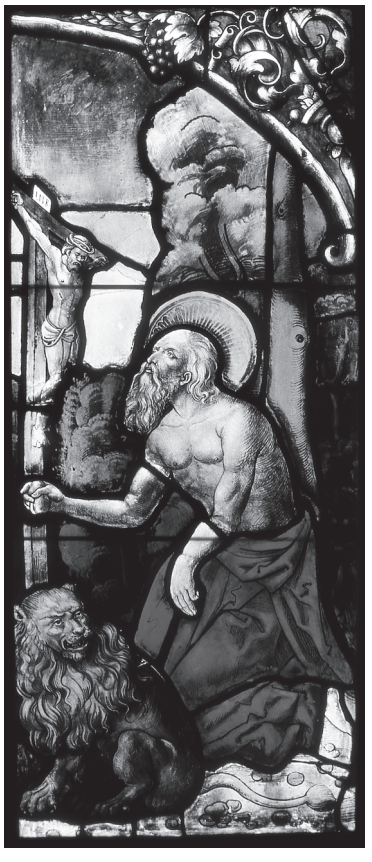


Abb. 242–244. Hl. Anna Selbdritt / Hl. Wolfgang / Hl. Hieronymus büßend. Frauenkirche, Chor s II, 7a, b und c. Nürnberg, um 1516–1518 (Hirsvogel-Werkstatt). – Kat. S. 436f.



Abb. 245. Hl. Antonius. Frauenkirche, Chor n II, 3b. Nürnberg, 1516–1518 (Hirsvogel-Werkstatt). Kat. S. 426.



Abb. 246. Kniende Stifterin mit falsch ergänztem Tucher-Wappen. Frauenkirche, Chor s II, 3a. Nürnberg, um 1520. – Kat. S. 432.



Abb. 247. Hl. Hieronymus büßend. Frauenkirche, Chor s II, 3c. Nürnberg, nach Mitte des 16. Jh. – Kat. S. 432.







Abb. 248–250. Wappen Fütterer mit Beischilden Pfinzing und Rummel / Wappen Schuler(?) / Wappen Pömer mit Beischild Zollner(?). Frauenkirche, Chor n II, 2a, 1c und Chor I, 4b. Nürnberg, um 1500 bzw. um 1500/10. – Kat. S. 425, 422.



Abb. 251. Wappen Tetzel. Frauenkirche, Chor n II, 4c. Nürnberg, 1518(?). – Kat. S. 427.





Abb. 252, 253. Wappen Tucher mit Beischild Mielich(?) / Wappen Ebner mit Beischilden Mindel, Grundherr und Vorchtel. Frauenkirche, Chor n II, 5a und 5c. Nürnberg, um 1518(?) bzw. Ende 16. Jh. – Kat. S. 527f.



Abb. 254. Hl. Katharina. Frauenkirche, Chor n II, 7b.
Nürnberg, um 1510/20 (Hirsvogel-Werkstatt). – Kat. S. 428f.



Abb. 255. Maria mit Kind im Strahlenkranz. Frauenkirche, Chor I, 8b.
Nürnberg, um 1510/20 (Hirsvogel-Werkstatt). – Kat. S. 424.



Abb. 256–258. Wappen Kress mit Beischild Löffelholz / Wappen Kress mit Beischild Grundherr / Wappen Kress mit Beischild Tucher. Frauenkirche, Chor s II, 1a, 1c und Lhs. n VI, 1c. Nürnberg, 1518(?) (Hirsvogel-Werkstatt). – Kat. S. 429, 431, 437f.



Abb. 259–261. Wappen Fütterer mit Beischilden Tracht und Ulstatt(?) / Wappen Haller mit Beischilden Wolkenstein und Derrer / Wappen von Eyb. Frauenkirche, Chor s II, 3b, 2c und 1b. Nürnberg, um 1505 bzw. 1. Viertel 16. Jh. (Hirsvogel-Werkstatt). – Kat. S. 430–432.



Abb. 262–266. Restscheiben des Welser-Thumer-Fensters: Hl. Jakobus der Ältere mit Stifterbild Jakob Welser / Wappen Welser / Hl. Matthias mit Stifterbild Ehrentraud geb. Thumer / Kaiser, Papst und Klerus unter dem Schutzmantel Mariens / Adlige und bürgerliche Frauen unter dem Schutzmantel Mariens. Frauenkirche, Chor s II, 4a–c/5a und 5c. Nürnberg, um 1522 (Hirsvogel-Werkstatt nach Entwurf von Hans von Kulmbach). – Kat. S. 433–436.



Abb. 267. Hl. Hieronymus. Frauenkirche, Lhs. n VI, 5c. Nürnberg, 1518 (Hirsvogel-Werkstatt). – Kat. S. 440.



Abb. 268. Hl. Christophorus. Frauenkirche, Lhs. n VI, 4c. Nürnberg, 1518 (Hirsvogel-Werkstatt). – Kat. S. 439.





Abb. 269, 270. Mystische Vermählung der Hl. Katharina. Frauenkirche, Lhs. n VI, 4a/b.
Hirsvogel-Werkstatt, um 1516–1518. – Kat. S. 438f.



Abb. 271. Hl. Petrus mit Stifter Ölhafen.
Frauenkirche, Lhs. n VI, 5a. Nürnberg, nach 1506(?).
Kat. S. 439f.



Abb. 272–274. Kniender König der Anbetung; Hl. Jakobus d.Ä.; Hl. Palmatius. Ehem. Frauenkirche, Chor I(?). Nürnberg, GNM, MM 25, 26 und 934. Nürnberg(?), um 1360. – Kat. S. 416f.



Abb. 275–277. Dornenkrönung; Geißelung; Höllenfahrt Christi. Restscheiben eines Passionsfensters. Ehem. Frauenkirche, Chor. Nürnberg, GNM, MM 95–97. Nürnberg(?), um 1360. – Kat. S. 417f.



Abb. 278–280. Wappen Steinlinger, Sachs und Nützel mit Beischilden. Ehemals Frauenkirche.
Nürnberg, GNM, MM 78–80. Nürnberg(?), um 1400. – Kat. S. 418f.



Abb. 281–289. Figurenfragmente aus
Fenstern des frühen 16. Jh. nebst einem Inschriftfragment des späten 14. Jh. Ehemals Frauenkirche.
Nürnberg, GNM, MM 28, 173, 202, 204, 205, 229, 231–234. – Kat. S. 441.

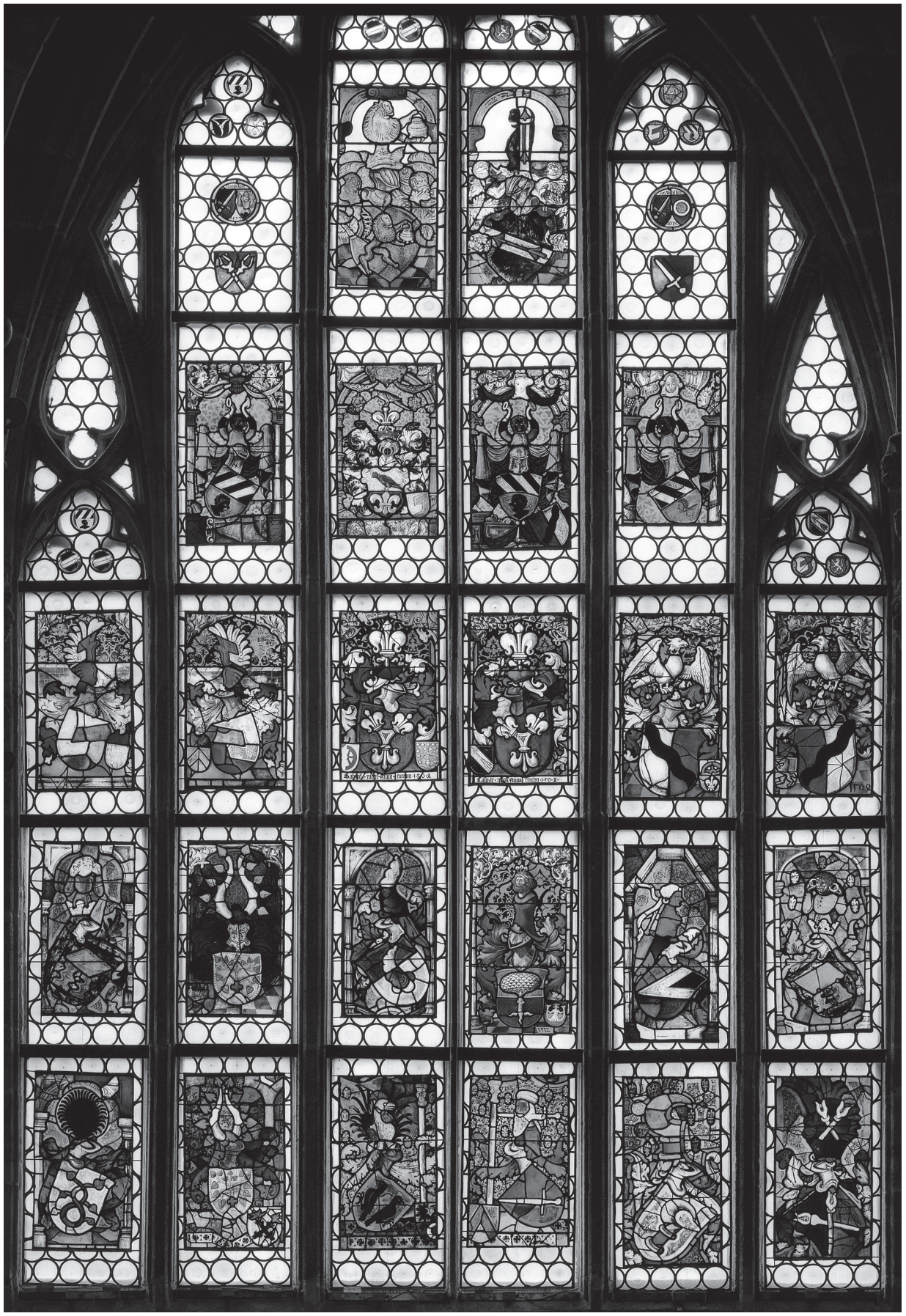


Abb. 290. Sog. Gammersfelder-Fenster mit Wappen aus der Spitalkirche Heilig-Geist. Nürnberg, St. Lorenz, Lhs. süd XI. Kat. S. 460–469.



Abb. 291. Engel in Architekturbekrönung.
Nürnberg, St. Lorenz, Chor s V, 5b. Nürnberg, um 1400/10. – Kat. S. 459f.



Abb. 292. Wappen von Seckendorff. Nürnberg, St. Lorenz, Chor s XI, 1a. Nürnberg, um 1410. – Kat. S. 460.



Abb. 293. Wappen Groß mit Beischild Schürstab. Nürnberg, St. Lorenz, Chor s XI, 1b. Nürnberg, um 1410. – Kat. S. 460f.



Abb. 294. Wappen Waldstromer. Nürnberg, St. Lorenz, Chor s XI, 1f. Nürnberg, um 1410. – Kat. S. 463f.



Abb. 295. Wappen Rummel mit Beischild Pfinzing. Nürnberg, St. Lorenz, Chor s XI, 1c. Nürnberg, um 1400/10. – Kat. S. 461.



Abb. 296. Wappen Kress mit Beischild Vorchtel. Nürnberg, St. Lorenz, Chor s XI, 1d. Nürnberg, um 1400/10. – Kat. S. 461, 463.



Abb. 297. Wappen von Streitberg(?). Nürnberg, St. Lorenz, Chor s XI, 1e. Nürnberg, um 1410. – Kat. S. 463.

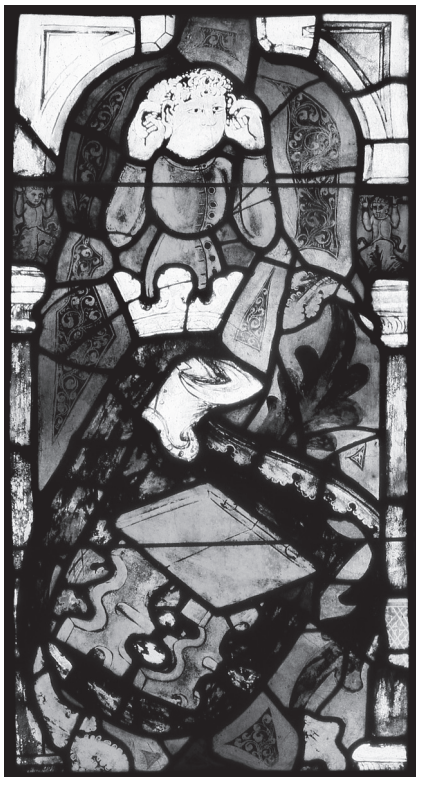


Abb. 298. Wappen Valzner. Nürnberg, St. Lorenz, Chor s XI, 2a. Nürnberg, um 1410. – Kat. S. 464.

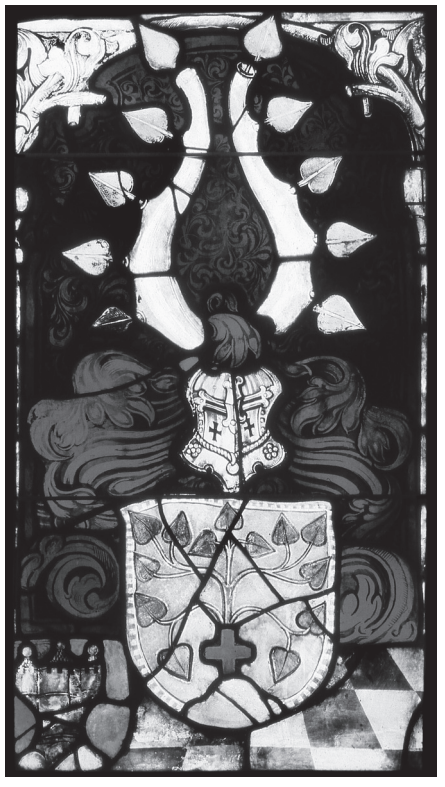


Abb. 299. Wappen Groß mit Beischild Harsdörffer. Nürnberg, St. Lorenz, Chor s XI, 2b. Nürnberg, 2. Hälfte 15. Jh. Kat. S. 464.



Abb. 300. Wappen Waldstromer. Nürnberg, St. Lorenz, Chor s XI, 2f. Nürnberg, um 1410. – Kat. S. 465.



Abb. 301. Wappen Haller. Nürnberg, St. Lorenz, Chor s XI, 2e. Nürnberg, nach 1407. – Kat. S. 465.



Abb. 302. Wappen Oertel mit Beischild Groß. Nürnberg, St. Lorenz, Chor s XI, 3a. Nürnberg, um 1500/10 (Hirsvogel-Werkstatt). – Kat. S. 465.



Abb. 303. Wappen Oertel mit Beischild Gruber. Nürnberg, St. Lorenz, Chor s XI, 3b. Nürnberg, um 1500/10 (Hirsvogel-Werkstatt). – Kat. S. 466.



Abb. 304. Wappen Pirckheimer mit Beischild Rieter.
Nürnberg, St. Lorenz, Chor s XI, 2d. Nürnberg, 1512 (Hirsvogel-Werkstatt). – Kat. S. 464f.



Abb. 305. Wappen Nützel mit Beischilden Fürer und Groß.
Nürnberg, St. Lorenz, Chor s XI, 3c.
Nürnberg, 1504 (Hirsvogel-Werkstatt).
Kat. S. 466.



Abb. 306. Wappen Nützel mit Beischild Held.
Nürnberg, St. Lorenz, Chor s XI, 3d.
Nürnberg, um 1500/10 (Hirsvogel-Werkstatt.). – Kat. S. 466.

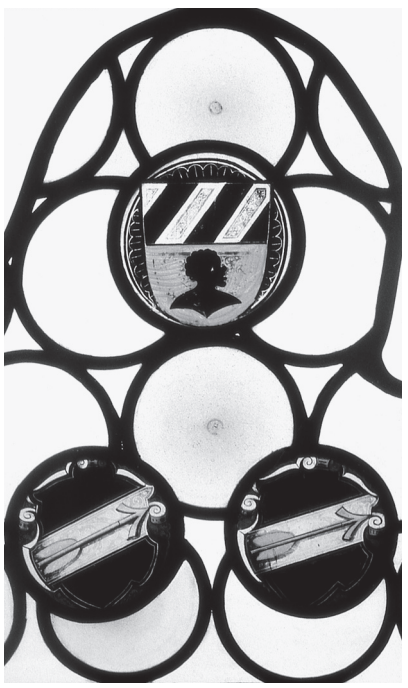


Abb. 307. Rundwappen Tucher und Held (2).
Nürnberg, St. Lorenz, Chor s XI, 4a.
Nürnberg, 1. und 2. Hälfte 16. Jh.
Kat. S. 467.



Abb. 308. Wappen Behaim mit Beischild Volckamer.
Nürnberg, St. Lorenz, Chor s XI, 3e.
Nürnberg, 1504 (Hirsvogel-Werkstatt).
Kat. S. 466f.



Abb. 309. Wappen Behaim mit Beischild Winter.
Nürnberg, St. Lorenz, Chor s XI, 3f.
Nürnberg, 1504 (Hirsvogel-Werkstatt).
Kat. S. 467.

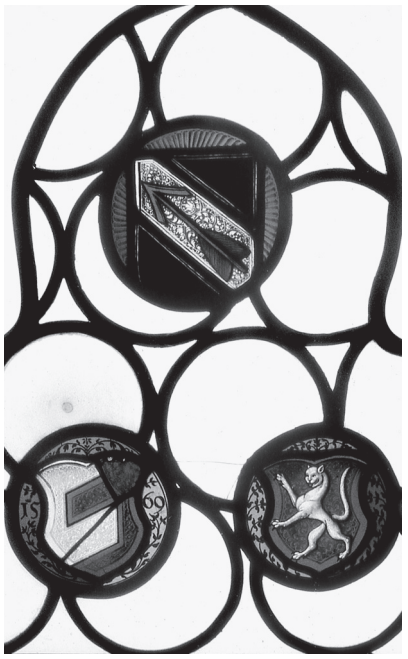


Abb. 310. Rundwappen Held, Oertel und Tetzel.
Nürnberg, St. Lorenz, Chor s XI, 4f.
Nürnberg, Anfang bzw. 2. Hälfte 16. Jh.
Kat. S. 468.

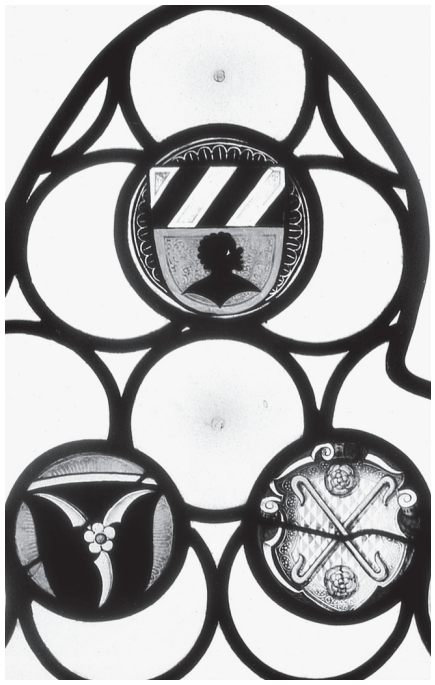


Abb. 311. Rundwappen Tucher, Groland. Nürnberg, St. Lorenz, Chor s XI, 6b. Nürnberg, Anfang 16. Jh. Kat. S. 468f.



Abb. 314. Rundwappen Reich. Nürnberg, St. Lorenz, Chor s XI, 7CD. Nürnberg, um 1507/10. – Kat. S. 469.



Abb. 315. Rundwappen Thill gen. Hack von Suhl. Nürnberg, St. Lorenz, Chor s XI, 6d. Nürnberg, Anfang 16. Jh. – Kat. S. 469.



Abb. 316. Rundwappen Imhoff. Nürnberg, St. Lorenz, Chor s XI, 6e. Nürnberg, um 1500. Kat. S. 469.



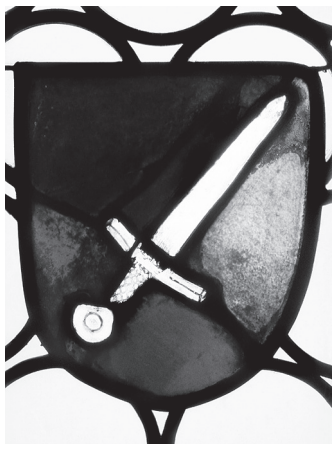


Abb. 312, 313. Wappen Waldstromer und Kress. Nürnberg, St. Lorenz, Chor s XI, 5b und 5e. Nürnberg, Anfang 15. Jh. Kat. S. 468.



Abb. 317. Pilgerscheibe Georg I. Ketzel.



Abb. 318. Pilgerscheibe Wolf Ketzel.



Abb. 319. Pilgerscheibe Ulrich Ketzel.



Abb. 320. Pilgerscheibe Georg II. Ketzel.



Abb. 321. Pilgerscheibe Sebald Ketzel.

Abb. 317–321. Pilgerscheiben. Hirsvogel-Werkstatt, um 1520. GNM, MM 197–201. Kat. S. 469–471.



Abb. 322. Putto mit Großem Nürnberger Stadtwappen (Jungfrauenadler).
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (o. Inv. Nr.). Nürnberg, 1521 (Hirsvogel-Werkstatt nach Entwurf Hans von Kulmbachs).
Kat. S. 473f.



Abb. 323. Der Traum des Papstes Innozenz III. und die Bestätigung der Ordensregel durch Papst Honorius III.
Ehem. Nürnberg, Dominikanerkloster(?) Nr. 1. – Kat. S. 477f.



Abb. 324. Die Weitergabe der Ordensregel an die Brüder und Schwestern. Ehem. Nürnberg, Dominikanerkloster(?) Nr. 2.
Kat. S. 478.



Abb. 325. Maria überreicht Dominikus das Ordensgewand für Bruder Reginald von Orléans.
Ehem. Nürnberg, Dominikanerkloster(?) Nr. 3. – Kat. S. 478.



Abb. 326. Dreimal des Nachts schlägt Dominikus seinen Leib.
Ehem. Nürnberg, Dominikanerkloster(?) Nr. 4.
Kat. S. 479.

Nürnberg, 1519 (Hirsvogel-Werkstatt).



Abb. 327. Engelsspeisung. Ehem. Dominikanerkloster(?) Nr. 5.
Nürnberg, 1519 (Hirsvogel-Werkstatt). – Kat. S. 479f.



Abb. 328. Wunder am Grab des Hl. Petrus Martyr.
Ehem. Nürnberg, Dominikanerkloster(?) Nr. 6.
Nürnberg, 1519 (Hirsvogel-Werkstatt). – Kat. S. 480.



Abb. 329. Hll. Michael und Katharina.
Ehem. Nürnberg, Dominikanerkloster(?) Nr. 7.
Nürnberg, 1519 (Hirsvogel-Werkstatt). – Kat. S. 480.



Abb. 330. Geburt Christi. Ehem. Haus zum Goldenen Schild.
London, Victoria & Albert Museum, Inv.603–1872.
Nürnberg, um 1505/10 (Hirsvogel-Werkstatt). – Kat. S. 485f.



Abb. 331. Hl. Katharina. Wien, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Inv. Nr. GL 176/5302. Nürnberg, um 1505/10 (Hirsvogel-Werkstatt). – Kat. S. 486f.



Abb. 332. Hl. Katharina. Wien, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Inv. Nr. GL 176/5301. Nürnberg, um 1505/10 (Hirsvogel-Werkstatt). – Kat. S. 486.



Abb. 333. Wappen für Katharina Tucher. Tucherschloss (Nr. 10). Um 1545. – Kat. S. 498.



Abb. 334. Wilder Mann mit Wappenallianz Tucher/Imhoff. Tucherschloss (Nr. 11). Hirsvogel-Werkstatt (nach Entwurf von Albrecht Dürer?), um 1500. – Kat. S. 498.



Abb. 335. Ausschnitt aus Abb. 347.



Abb. 336. Ausschnitt aus Abb. 338.



Abb. 337. Venus (Nr. 1). Um 1545. – Kat. S. 493.



Abb. 338. Apollo (Nr. 9). Um 1545. – Kat. S. 497f.



Abb. 339. Mars (Nr. 3). Um 1545. – Kat. S. 494.



Abb. 340. Ceres (Nr. 2). Um 1545. – Kat. S. 493.

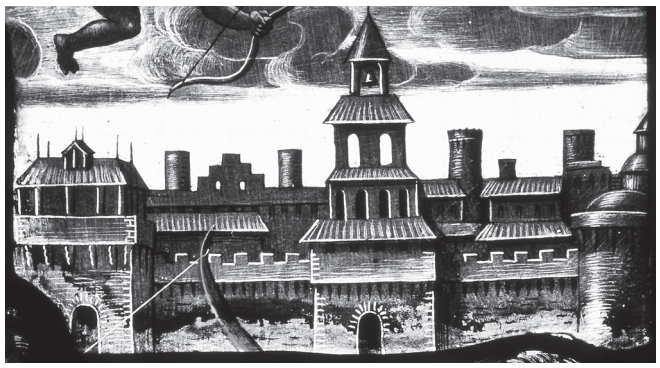


Abb. 341. Ausschnitt aus Abb. 345.



Abb. 342. Ausschnitt aus Abb. 345.



Abb. 343. Herkules und Antäus (Nr. 6). Um 1545. – Kat. S. 495f.



Abb. 344. Herkules und Cerberus (Nr. 7). Um 1545. – Kat. S. 496f.



Abb. 345. Herkules tötet Nessus (Nr. 4). Um 1545. – Kat. S. 494f.



Abb. 346. Herkules im Nessushemd (Nr. 5). Um 1545. – Kat. S. 495.



Abb. 347. Jupiter (Nr. 8). Um 1545. – Kat. S. 497.

REGISTER

Abkürzungen
BM (= Buchmalerei)
GM (= Glasmalerei)
K (= Kupferstich)
S (= Skulptur)
TM (= Tafelmalerei)
WM (= Wandmalerei)
Z (= Zeichnung)

IKONOGRAPHISCHES UND SACHVERZEICHNIS

Die *kursiv* gesetzten Stich- und Schlagworte betreffen Sachbegriffe.
Die **halbfett** gesetzten Ziffern verweisen jeweils auf Haupterwähnungen im Katalog

Ablässe für Bau und Ausstattung S. 60, 62f., 66
Abraham Fig. 58
– Opferung Isaaks S. 445, **452f.**; Fig. 404
Adam und Eva s. Genesiszyklus
Adauctus, Hl. S. 80
– Predigt gegen den Götzendienst S. 80, 106, **110**; Abb. 100, 102
– Enthauptung S. 80, 106, **111**; Abb. 100
Africa (Francesco Petrarca) S. 491
Agnus Dei S. 135f., **138**; Abb. 116
Allegorische Themen S. 35
– Gerechte Regierung, Rechtspflege, Gerechtigkeit, Staatführung, Eintracht und Frieden S. 473
Allerheiligenbild S. 446; Fig. 399, 406
Altarpatrozinien
Allerheiligen S. 447
Anna S. 456[4]
Barbara S. 396, 406
Bartholomäus S. 84, 169
Birgitte S. 390
Drei Könige S. 84
Dreifaltigkeit S. 447
Elisabeth S. 456[4]
Felix und Adauctus S. 80, 106
Georg S. 82, 117
Heilig Geist S. 456[4]
Heinrich S. 391
Jakobus S. 84, 169
Johannes S. 63, 84, 169, 406
Katharina S. 456[4]
Kunigunde S. 293, 391
Maria S. 63, 82, 84, 456[4]
Martin S. 80, 105
Nikolaus S. 80, 105, 456[4]
Petrus S. 63
Sebald S. 178
Sigismund S. 391
Stephan S. 63, 82, 117
Wenzel S. 406
Zwölfboten S. 84, 169, 396, 406, 456[4]
Altes Testament S. 44
– Vermählung von Tobias und Sara S. 178
Ambrosius, Hl., lat. Kirchenvater S. 337, 485; Fig. 455, 457

Amos, Prophet
– im Credo-Zyklus S. 94; Fig. 63
Anbetung der Dreifaltigkeit S. 445, **451**; Fig. 402
Andreas, Hl. S. 201, **212**, 405, **424**; Fig. 68f., 134, 377; Abb. 11, 238
– Apostel im Credo-Zyklus S. 94, **100**; Fig. 63, 67; Abb. 63
Anna, Hl.
– Selbdritt S. 82, **122**, 244f., **251f.**, 405, **435**; Fig. 170; Abb. 83, 106, 242
– unterrichtet Maria im Gesang S. 38; Fig. 2
Antichrist S. 79, 179
Antike Themen S. 35, 488–498
Antonius Abbas, Hl. S. 80, 105f., **111**, 420, **426**; Abb. 101, 245
– Kranke und Verwundete vor dem Heiligen S. **112**; Abb. 101
– Antonius und Paulus S. 380; Fig. 313
Apokryphe Textgrundlagen S. 82, 120, 142, 146, 151–154, 172, 174f., 180, 182, 184, 197, 418, 428; s. auch *Legenda aurea*
Apollo/Sol S. 490, **497f.**; Abb. 338
– Wettstreit mit Marsyas S. 380; Fig. 308
Apostel S. 40, 92–94, 168f., 326, 405, 410; Fig. 10f., 61, 63, 65
– als Fürbitter S. 445f., **453**; Fig. 405
Architektur- bzw. Astwerkrahmung und -bekrönung S. **97–103, 108–114, 119–123, 127, 130f., 141, 143f., 150–152, 154–156, 161–165, 174f., 180f., 184f., 193–197, 204, 213, 220–225, 230f., 240, 247f., 250, 252f., 257–263,** 264, **271f., 274–279, 283–286, 288f., 290, 299–301, 306–312, 321f., 331–334, 417f., 420–440, 451–453, 459–467, 473f., 485**; Fig. 11, 18, 21, 23, 28f., 31, 48f., 58f., 62f., 73, 79–82, 85, 90f., 96, 107f., 120, 125, 127f., 132, 144, 153, 161f., 173, 177, 199f., 206, 223, 225f., 235–240, 255, 338–340, 376–379, 395f., 401f., 404f., 418, 453; Abb. 1f., 19–27, 38f., 58–66, 68, 73–78, 99–103, 104–107, 110–112, 115–117, 121–123, 128–132, 133–135, 142, 147–150, 155–157, 163–174, 177–181, 188–190, 192–204, 206–208, 224–246, 248–261, 267–271, 275–280, 290, 298–309, 322, 330, 333
Arma Christi S. 141
Asylrecht S. 338
Auftrags- bzw. Künstlervermittlung durch Werkmeister S. 35, 47, 397, 414
Augustinus, Hl., lat. Kirchenvater S. 306, **311f.**, 337, 485; Fig. 455; Abb. 195
– verteilt die Ordensregel S. 319f.; Fig. 252
Ausschliff bzw. Ätzung aus dem Überfangglas S. 97f., 203, 220f., 237, 248, 260, 283, 285f., 333, 419–423, 427–431, 434, 436, 452, 469
Ausstellung von Glasmalerei S. 34[9]

Baldomerus, Hl. S. 120
Barbara, Hl. S. **290f.**, 294, 398, 482, **486**; Fig. 209, 451; Abb. 207, 332
Bartholomäus, Hl. S. 168, **173**; Abb. 142
– Apostel im Credo-Zyklus S. 94, **100**; Fig. 63; Abb. 63
Benedikt, Hl. S. 341–375; Fig. 291
– Vita S. 327, 343–346, 349–360, 370–372; Fig. 277–289, 293f.
– B. repariert das zerbrochene Sieb S. 350
– B. flieht in die Einsamkeit S. 350
– Romanus legt B. das Ordenskleid an S. 350, 371, **373**; Fig. 301
– B. als Einsiedler in Subiaco S. 350, 371; Fig. 277
– Besuch des Priesters an Ostern S. 344, 351f.; Fig. 277
– Versuchung und Selbstkasteiung S. 352, 365, 371f., **374**; Fig. 293, 302; Abb. 216
– Belästigung durch eine Amsel S. 352, 374
– Wahl zum Abt von Vicovaro S. 352f.
– Der Anschlag mit vergiftetem Wein S. 344, 353, 372
– B. heilt einen unsteten Mönch S. 353
– B. hilft drei Klöstern durch ein Quellwunder S. 353
– Wiederauffindung des verlorenen Sicheleisens S. 344, 353, 372; Fig. 278
– Maurus rettet Placidus vor dem Ertrinken S. 353, 372; Fig. 279
– Florentius schickt vergiftetes Brot S. 344, 353, 372; Fig. 280
– Tanz nackter Mädchen im Klostergarten S. 353f.

– B. erweckt den beim Klosterbau von Steinen erschlagenen Mönch S. 344, 348, 354, 372, **375**; Fig. 288f., 303; Abb. 217
– Der durch ein Götzenbild verursachte Küchenbrand S. 344, 354
– B. tadelt Brüder, die Speise angenommen hatten S. 355
– Begegnung mit dem Gotenkönig Totila S. 344, 355; Fig. 283
– B. heilt einen besessenen Priester S. 344, 355
– B. überführt den Dieb eines Gefäßes mit Wein S. 344, 355
– B. prophezeit die Zerstörung des Klosters Monte Cassino S. 355
– B. tadelt den Mönch, der sich unbedacht Tücher schenken ließ S. 344, 355
– B. errät die stolzen Gedanken eines Mönchs S. 355f.
– B. weist zwei Brüdern den Ort, wo sie ihr Kloster errichten sollen S. 356
– B. schafft durch sein Gebet zweihundert Scheffel Mehl S. 356
– Dem überdrüssigen Mönch erscheint ein Drache S. 346, 356
– B. hilft einem armen Schuldner S. 346, 356
– Wunder der unversehrten Ölflasche S. 346, 356
– Wunder des überlaufenden Ölfasses S. 356
– B. begegnet einem Maultier reitenden Dämon S. 346, 356
– B. befreit den vom unreinen Geist befallenen Mönch S. 346, 356
– B. erweckt einen toten Knaben S. 346, 356; Fig. 284
– Benedikts Besuch bei Scholastika S. 346, 357; Fig. 285
– B. sieht die Aufnahme seiner Schwester Scholastika in den Himmel S. 346, 357; Fig. 286
– Benedikts Vision des ganzen Erdkreises S. 346, 358; Fig. 287
– B. beschreibt den Brüdern die Zeichen seines nahenden Todes / Aufstieg der Seele in den Himmel S. 346, 359
– Heilung einer Geisteskranken in der Höhle Benedikts in Subiaco S. 359

Benediktsviten
– *Vita Benedicti* (Gregor d. Gr.) S. 347[42], 349, 373–375
– *Bis-Bini-Zyklen* S. 347, 354, 366
– *Carmina Philomusi in Vitam Sancti Benedicti* (Jakob Locher) S. 346–349; Fig. 275
– *Elegiatum in Vitam S. Benedicti* (Benedikt Chelidonius) S. 347

Bernhard, Hl. S. 359
Biblia pauperum S. 183
Biblische Historien S. 35
Bischof, Hl. S. 35[9], **283f.**, 405; Fig. 199, 323; Abb. 171
Blankverglasungen S. 34, 473
Blasius, Hl. S. **285**; Fig. 200; Abb. 172
Blei, mittelalterlich S. 76, 167f., 171–174, 188, 192, 215, 236, 283f., 332f., 418f., 421f., 431, 439

Caritas S. 264; Fig. 177f.; Abb. 149
Ceres S. 490, **493**; Fig. 463f.; Abb. 340
Christophorus, Hl. S. 244, **251**, 390f., 394, 402, 405, **439**; Fig. 169, 330, 396; Abb. 84, 268
Christus
– Auferstandener S. 37
– Fürbitter S. 332f.; Fig. 263; Abb. 212
– in der Kelter S. 43
– Salvator mundi S. 34
– segnend S. **165**
– thronend S. 405; Fig. 16, 332
– Weltenrichter S. 79, 410

Christusleben
– Kindheit Christi s. Marienleben
– Taufe Christi S. 406
– Letztes Abendmahl S. 82, 125, 317, **321f.**; Fig. 15, 254f.; Abb. 208
– Gebet am Ölberg S. 82, 125; Fig. 52
– Gefangennahme Christi S. 82, 125; Fig. 52
– Christus vor Herodes S. 82, 127
– Christus vor Pilatus S. 125, **128**; Fig. 52; Abb. 111
– Geißelung Christi S. 82, 125, 318, 409, **417**; Fig. 52, 338; Abb. 275
– Verspottung Christi S. **127f.**; Abb. 111
– Dornenkrönung Christi S. 82, 125, **127f.**, 409, **417**; Fig. 52, 339; Abb. 111, 276
– Kreuztragung Christi S. 82, 125, **128f.**; Fig. 52; Abb. 111, 113
– Entkleidung Christi S. 125, **130**; Fig. 52; Abb. 111
– Kreuzannagelung Christi S. 82, 125, **130**; Fig. 52; Abb. 111
– Kreuzigung Christi (auch als volkreicher Kalvarienberg) S. 35, 69, 82, 125, **130–132**, 296, **299f.**, 316, **435, 441**, 482; Fig. 52, 89f., 223; Abb. 112, 114, 178
– Beweinung Christi S. 82, 135, **141**; Fig. 53, 93, 116
– Grablegung Christi S. 82, 135, **141f., 180f.**; Fig. 53; Abb. 116, 150, 153
– Höllenfahrt Christi S. 82, 135, **142, 180**, 409, **418**; Fig. 53, 340; Abb. 117, 150, 277
– Auferstehung Christi S. 82, 135, **142**; Fig. 53; Abb. 117
– Einzug des guten Schächers ins Paradies S. 136
– Drei Frauen am Grab Christi S. 182
– Noli me tangere S. 136; Fig. 53
– Petrus und Joannes am leeren Grab S. 136
– Gang nach Emmaus S. 136
– Emmausmahl S. 136; Fig. 53
– Ungläubiger Thomas S. 136; Fig. 53
– Himmelfahrt Christi S. 82, 135, **143**; Fig. 53, 92; Abb. 117f.
– Ausgießung des Hl. Geistes S. 82, 135, **144, 181**; Fig. 53; Abb. 117, 119, 150, 154

Craquelé S. 167, 243, 259[663], 261f., 424, 427, 463
Credo-Zyklus S. 77f., **92–94**, 326; Fig. 11, 47; Abb. 58, 63–72

Das Narrenschiff (Sebastian Brant) S. 362, 365f.; Fig. 292
David, Prophet
– im Credo-Zyklus S. 94

De Civitate Dei (Augustinus) S. 447, 452
De deorum imaginibus libellus S. 490f., 493, 497
Deesis S. 79, 410, 448; Fig. 51
Der Ritter vom Turn (Geoffroy de la Tour Landry) S. 362, 364; Fig. 297f.
Dionysius, Hl. S. 80, 105f.
– Vorführung S. 106, **112**; Abb. 101, 103
– Enthauptung S. 80, 106, **112**; Abb. 101
– mit dem abgeschlagenen Haupt in Händen S. 106, **112**; Abb. 101

Dominikus, Hl.
– Vita S. 360, 473f., 476–480; Fig. 443f., 446, 448
– Traum des Papstes und Bestätigung der Ordensregel S. 476, **477f.**; Abb. 323
– Weitergabe der Regel an die Brüder und Schwestern S. 476, **478**; Abb. 324
– Dreimal des Nachts schlägt D. seinen Leib mit einer Kette S. 476, **479**; Abb. 326
– Maria überreicht D. das Ordensgewand für Bruder Reginald S. 476, **478**; Fig. 444; Abb. 325
– Engelsspeisung S. 476, **479**; Fig. 290, 446; Abb. 327

Dominikusviten S. 476[21], 479[33]
Doublierung S. 76f., 98–103, 108, 110–114, 119–124, 127–131, 138–143, 151–156, 161–164, 167, 171f., 180, 184f., 192–197, 200, 204–208, 210–213, 215, 222–224, 227, 232, 240, 252, 258, 260f., 271f., 275, 283, 291, 299–301, 306, 402, 415–418, 459, 463, 473, 489, 493–498, 519–526
s. auch *Trockendoublierung*

Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I. S. 53, 244f.; Fig. 30
Eisenrot S. 227, 243, 375, 382, 475, 477, 498; Fig. 447
Elias, Prophet
– im Credo-Zyklus S. 94, **100**; Abb. 63, 65
Elisabeth, Hl. S. 82, **122**, 201; Abb. 106
Emailfarben S. 432
Emmeram, Hl. S. 398
Emmerich, Hl. S. 390f.
Engel S. **103**; Abb. 64
– adorierend S. **451**; Fig. 402
– als Schildhalter S. 269, **273f., 307–312**; Fig. 27f., 235–243; Abb. 162, 184–190, 192f.
– in Architekturbekrönung S. 188, **459f.**; Fig. 11, 411; Abb. 291
– mit Musikinstrumenten S. **164**, 273[720]; Fig. 6f., 59, 187; Abb. 130
– Fanfare blasend S. **164f.**; Abb. 130
– schwebend mit Krone über dem Haupt Marias S. 307; Fig. 231; Abb. 182f.
Engelschöre S. 146
Engelsmesse S. 364; Fig. 296
Engelssturz S. 445, **452f.**; Fig. 404
Entwurf und Ausführung von Glasmalereien S. 201, 203, 240, 244–246, 256f., 270, 282, 299f., 306–312, 319, 322, 333, 338f., 350–360, 362–366, 368, 375, 380–382, 428f., 433f., 437, 439, 449f., 473, 485–487, 491f.
Eva s. Genesiszyklus
Evangelisten S. 398; Fig. 326
– als Fürbitter S. 445f., **453**; Fig. 405
Evangelistensymbole S. **453**; Fig. 326, 405
Ezechiel, Prophet
– im Credo-Zyklus S. 94, **103**; Fig. 11, 63; Abb. 64, 68

Felix, Hl. S. 80
– Predigt gegen den Götzendienst S. 80, 106, **110**; Abb. 100, 102
– Enthauptung unter Diokletian S. 80, 106, **111**; Abb. 100
Fensterrechte S. 33, 67, 69, 240f., 372, 391, 398
Fides S. 264; Fig. 177f.; Abb. 149
Fünf Freuden Mariens S. 158
Fünfzehn Zeichen vor dem Jüngsten Gericht S. 79f.; Fig. 50

Gabriel, Erzengel s. Verkündigung an Maria
Gedächtnisstiftungen S. 32, 90, 156, 163, 165, 171, 240, 253, 264, 270, 285f., 287, 330, 349, 369, 370f., 429, 437, 467, 475
Gemeinschaftsstiftungen von Fenstern S. 103f., 186, 331, 340, 358, 411
Genesiszyklus S. 78–80, 179; Fig. 48
– Sechstagewerk S. 179
– Sündenfall S. 179
– Vertreibung aus dem Paradies S. 179
– Erzengel Michael übergibt Adam eine Hacke S. 78, 179, **184**; Fig. 48; Abb. 150–152
– Adam bei der Feldarbeit S. 78, 179, **184f.**; Fig. 48; Abb. 150
– Eva am Spinnrocken S. 78, 179, **185**; Fig. 48; Abb. 150
– Kain und Abel (Brudermord) S. 179
– Arche Noah S. 179
– Noahs Dankesopfer S. 179
– Sintflut S. 179
Georg, Hl. S. 201, **210f.**, 216, **223**; Fig. 142, 144; Abb. 10, 14, 27
– Drachenkampf S. 82, 117, **119f.**; Abb. 105
Glaser/Glasmaler/Werkstätten
– (14. Jh.) s. Conrat gener Meister Heinrich; Christoffer; Dorsch; Flieser; Fritz; Hanil; Hanse; Hanse Glaser von Lankheim; Hans von Rotenburg; Hartman; Heinrich glaser capitaneus; Heinrich mit den Hunten; Heintz von Eysteten; Hensel paternosterer; Hofman; Kellner; Kristan; Libel; Mertein; Miltenberger; Lewtel; Ott; Pair; Rudel; Sebald; Spiegler; Syghart; Tanhawser; Weipprecht; Wölfel
– (15./16. Jh.) s. Hans von Maursmünster; Hemmel; Hirsvogel; Kraft; Krinaberger; Moritz; Pleydenwurff; Postel; Spitznagel; Stain; Störe; Theobald von Lixheim; Traut
– (17./18. Jh.) s. Ambschler; Faber; Fischer; Heberlein; Helmhack; Lenger; Röder; Schaper; Schmidt; Schwartz; Sprüngli; Stain; Stengel; Waldt
– (19.–21. Jh.) s. Bollet; Frenzel; Haselberger; Kellner; Mayer; Oberberger; Tiroler Glasmalerei-Anstalt; van Treeck; Zettler
Glasmalereien nach 1550
– (16.–18. Jh.) S. 60, 213[525], 263–265, 283, 296–298, 304[1], 319, 387, 421, 423–428, 432, 435, 437f., 440, 458, 460, 467–469, 472[1], 473, 488; Fig. 31, 177; Abb. 147–149
– (19.–21. Jh.) S. 213, 230, 298, 304[1], 398, 420, 431, 474, 488[2]; Fig. 51, 324–327
Glasmalerei-Entwürfe S. 53, 201, 219, 222f., 227f., 230, 245f., 299, 306–312, 319f., 322, 328, 333, 338f., 350f., 362, 374, 380–382, 423, 433f., 447f., 486; Fig. 20, 22, 26f., 133, 152, 234, 241, 252, 272f., 277–287, 289, 291, 293f., 296, 308f., 312f., 386, 403
Glasmalerei-Sammlungen S. 35, 270, 287f., 377
– Acezat, Michel S. 148[327]
– Derschau, Hans Albrecht, Nürnberg S. 270, 287f., 487
– Heinlein, Anton, Nürnberg S. 348, 374
– Herzöge von Sachsen-Coburg und Gotha, Callenberg / Gotha S. 35, 487
– Nagler, Carl Ferdinand von, Berlin S. 382, 487
– N.N., London S. 377, 382
– Pickert, Abraham & Söhne, Nürnberg S. 348
Glasmaler-Signaturen und Monogramme S. 307f., 310f., 322
Gliederungssysteme von Farbfenstern
– Architektonisch gerahmte Bildfenster S. 84f., 90–165, 175–265, 411, 420–440,
– Großmedaillonfenster S. 85, 169
– Langpassrahmung S. 94, 411–415
– Partielle Farbverglasungen S. 34, 282, 316, 349, 390, 398, 444–446,
– Paßbogenmedaillons S. 412
– Schwebendes Bildfenster S. 433, 484
Gnadenstuhl S. 43
Goldene Bulle S. 396, 483
Gottvater
– thronend S. 394, 402, 405
– verschießt Pestpfeile S. **332f.**; Fig. 263; Abb. 212
– Kluge und Törichte Jungfrauen vor Gottvater S. 446, **452**; Fig. 401
Grablegen S. 63, 67, 114, 123, 127, 140, 156, 187, 249, 253, 276, 278, 285, 287, 293, 331, 386, 389, 439, 444, 475, 477[25], 478, 479f.
Gregor, Hl., lat. Kirchenvater S. 337, 485; Fig. 455
Gregorsmesse S. 385, 390
Grisaillescheiben S. 35, 343, 381f., 384, 488–498; s. auch *Kabinett-* und *Monolithscheiben*

Habakuk, Prophet
– im Credo-Zyklus S. 94, **102**; Fig. 63; Abb. 64
Handel mit Glasmalereien S. 34f.[9], 148[327f.], 320[25], 348, 374, 377, 483f.
Handwerkeraufstand S. 36, 395
Handwerksordnungen S. 35f.
Heiltumsweisung S. 396, 456
Heinrich, Hl. S. 216, **223f.**, 390f.; Fig. 144, 150; Abb. 29, 32
Helena, Hl. S. 398, 446
Herkulesmythos S. 489f., 492, 494–497
– Herkules raubt den Cerberus S. **496f.**; Fig. 33; Abb. 344
– Herkules ringt mit Antäus S. **495f.**; Fig. 460–462; Abb. 343
– Herkules tötet Nessus S. **494**; Fig. 471f.; Abb. 345
– Herkules im Nessushemd S. **495**; Abb. 346

Hieronymus, Hl., lat. Kirchenvater S. 337, 405, **432, 436, 440f.**, 485; Fig. 395, 455f.; Abb. 244, 247, 267, 287, 289

Inschriften
– auf Glasmalereien S. 44, 94, 97–103, 109f., 127, 130f., 140, 153f., 161–164, 172f., 204–206, 208, 211–213, 220f., 223f., 231, 236, 240, 247, 257–259, 261, 265, 268f., 272, 277f., 280, 283f., 286–290, 293, 296–299, 304[1], 305, 307f., 310f., 314[4], 319[17], 336, 344–346, 350–359[57f., 61–65, 67–75, 77, 79], 376f., 379, 381f., 384, 390, 410, 419, 422, 425, 427f., 447, 450–453, 464, 466–471, 474, 488[1], 494; Fig. 304–307, 310f., 341f., 401f., 404f.
– auf anderen Bildträgern S. 304[4], 314[4], 361, 364, 378f.; Fig. 291, 296
– Pseudoschriften S. 144, 196
Interzession S. **332f.**; Fig. 263; Abb. 212
Isaias, Prophet
– im Credo-Zyklus S. 94, **102**; Fig. 11, 63; Abb. 64

Jacobi-Verfahren S. 520f., 523
Jagddarstellungen S. 35
Jahreszeiten S. 35
Jakobus d.Ä., Hl. S. 201, **210**, 394, 402, **416f., 433**f.; Abb. 9, 17, 264, 273
– Apostel im Credo-Zyklus S. 94, **102f.**; Fig. 11, 63, 66; Abb. 64, 71
Jakobus d.J., Hl. S. **434**; Fig. 386; Abb. 266
– Apostel im Credo-Zyklus S. 94, **102**; Fig. 63; Abb. 64
Joel, Prophet
– im Credo-Zyklus S. 94, **101f.**; Fig. 8, 63; Abb. 64, 69
Johannes der Täufer, Hl. S. 228, **240**, 405, **423f., 441**, 453; Fig. 153, 376; Abb. 53, 236, 282
– als Fürbitter S. 79, 410; Fig. 51
Johannes Evangelist, Hl. S. 168, **453**; Fig. 405
– Apostel im Credo-Zyklus S. 94, **102**; Fig. 11, 15, 63; Abb. 64, 72
s. auch Kreuzigung Christi
Joseph, Hl. s. Marienleben
Judas Thaddäus, Hl. S. 168, **173**, 228; Fig. 152; Abb. 141, 146
– Apostel im Credo-Zyklus S. 94, **101**; Fig. 63; Abb. 63
Judenpogrom S. 395f.
Jüngstes Gericht s. Weltgericht
Jupiter S. 490, **497**; Abb. 347

Kabinettscheiben S. 469–471, 476–480, 482–487 s. auch *Grisaille-* und *Monolithscheiben*
Kain und Abel s. Genesiszyklus
Kaiser Karl der Große, Hl. S. 201; Fig. 133
Kaiser Karl IV.
– thronend S. 394, 403f., 406, 414, 419; Fig. 331, 334, 358
– Brautwerbung um Anna von Schweidnitz S. 408
– Ulrich Stromer kniend vor Karl IV. S. 394, 407, 419; Fig. 336
Kaltbemalung bzw. -retuschen S. 105, 116[215], 124, 143, 145, 152, 157, 174, 180f., 184, 194, 196, 254, 271, 286, 288, 415, 420, 438, 440, 494–496
s. auch *Übermalung*
Kalvarienberg s. Kreuzigung Christi
Katharina, Hl. S. 82, **121f., 428f., 441**, 475, 477, 482, **486f.**; Fig. 318, 450; Abb. 106, 254, 286, 331
– Vita S. 439
Mystische Vermählung S. **428, 438f., 441**; Fig. 378; Abb. 240, 269f., 281
Kilian, Hl. S. 216, **221f.**; Fig. 144; Abb. 24
Kirchenpfleger S. 60, 62, 66f., 69, 123, 127, 165, 240, 254[647], 259
Kirchenväter S. 327, 336f., 398, 485; Fig. 455–457
Klosterreform Kastler Observanz S. 325, 360, 376, 381f.
Kluge und Törichte Jungfrauen S. 446, **452**; Fig. 401
König, Hl. S. 406; Fig. 323
Kreuzwegstationen (GM) S. 400
Kriegsbergung S. 70, 73, 489
Kriegsverlust S. 373, 382, 445, 451–453, 471
Kunigunde, Hl. S. 216, **223f.**, 390f.; Fig. 144f.; Abb. 30, 33

Ladislaus, Hl. S. 390f.
Lamm Gottes s. Agnus Dei
Laurentius, Hl. S. 398
Legenda aurea (Jacobus de Voragine) S. 111f., 120, 132[272], 146, 151, 154, 165, 172, 175, 349, 418, 428, 476[21], 479
Leonhard, Hl. S. 80, 82, 105f., **111, 120**, 390f.; Abb. 101, 105
– kniende Pilger vor L. S. **111**; Abb. 101
Leopold, Hl. S. 201, **212**; Fig. 134; Abb. 12
Liber ymaginum deorum (Alexander Neckham) S. 491
Löwe S. **155f.**; Abb. 123, 127
Ludovicus, Hl. S. 398
Lukas, Hl., Evangelist S. **453**; Fig. 405
– malt die Madonna S. 305, **307**; Fig. 231; Abb. 182
Luther S. 230
Luxemburger Stammbaum S. 42, 414; Fig. 70

Maria, Hl., Mutter Gottes
– als Fürbitterin S. 332f., 410, 445f., **453**; Fig. 263, 405; Abb. 212
– Mater dolorosa S. 35[9], 227, 240
– mit Kind S. 37; Fig. 3
– thronend Fig. 129
– mit dem kindhaften Schmerzensmann auf dem Arm S. 37; Fig. 3
– Schutzmantelmadonna im Strahlenkranz S. 404; Fig. 333
– Schutzmantelmaria (ohne Kind) mit Engeln S. 398, **433–436**; Fig. 386; Abb. 262f.
– Strahlenkranzmadonna S. 34, 227, **239f.**, 244, **252, 307, 333**, 402f., 405, 411, **424, 441**; Fig. 25f., 153, 159f., 231, 264, 331f.; Abb. 52, 85, 182, 215, 255, 284
– Schwarzes Marienbild S. 398
Marienleben
– Zurückweisung des Opfers Joachims S. 82, 146, 168, **172**; Fig. 56f.; Abb. 141
– Joachims Rückzug zu seinen Herden und Verkündigung an Joachim S. 82, 146, 168, **172f.**; Fig. 56f.; Abb. 141
– Verkündigung an Anna S. 82, 146, **151**, 168, **174**; Fig. 56f.; Abb. 122, 142
– Begegnung an der Goldenen Pforte S. 82, 146, **151**, 168, **174**; Fig. 56f.; Abb. 122, 142
– Geburt Mariä S. 82, 146, **152**, 168, **174f.**; Fig. 18, 56f.; Abb. 122, 124, 142
– Tempelgang Mariä S. 82, 146, **152f.**, 168, **175**; Fig. 56f.; Abb. 122, 142–144
– Maria als Tempeldienerin S. 82, 146, **153**, 168; Fig. 56f., 98; Abb. 122
– Josephs grünender Stab S. 82, 146, **154**, 168; Fig. 57, 99; Abb. 122, 125f.
– Verlobung bzw. Vermählung Mariä S. 79, 82, 146, **154**, 168, **182**; Fig. 49, 56f.; Abb. 123, 150
– Verkündigung an Maria S. 82, 84, 146, **154**, 158, **162f.**, 168, 255, **261f.**, 269, **272f., 274, 300f.**, 405f., **424**, 484, 488; Fig. 54, 56f., 59, 105–107, 173, 225f., 452; Abb. 123, 129, 135, 162, 179f., 237
– Maria und Joseph im Gespräch Fig. 7
– Heimsuchung S. 82, 146, **155**, 160; Fig. 54, 57; Abb. 123
– Geburt Christi S. 82, 147, 158, **164**, 255, **261**, 482, **485f.**; Fig. 54, 57, 59, 173, 453; Abb. 130, 135, 330
– Anbetung der Könige S. 82, 84, 160, 188, **193f.**, 255, **260**, 327, 337, 394, 402, 405f., **415f.**, 484; Fig. 17, 57, 128, 174, 272f., 329, 454; Abb. 135, 156, 158f., 161, 222, 272
– Kindermord von Bethlehem S. 82, 117, **122f.**; Fig. 79; Abb. 106–109
– Beschneidung Christi S. 255, **259f.**; Fig. 173; Abb. 134
– Darbringung Christi im Tempel S. 84, 160, **181f.**, 188, **194f.**, 255, **260**, 405; Fig. 173; Abb. 134, 150, 157
– Der zwölfjährige Christus im Tempel S. 189, **196**; Abb. 157, 160

– Einführung eines jüdischen Knaben in den Tempel S. **196f.**; Abb. 157
– Marientod S. 136, 160; Fig. 54
– Verherrlichung Mariä S. 158, **164f.**; Fig. 54, 59; Abb. 130–132
– Marienkrönung S. 336; Fig. 6, 270
Marienfeste S. 84, 158, 195, 255
Maria Magdalena, Hl. s. Kreuzigung Christi
Markus, Hl., Evangelist S. 453
Mars S. 490, **494**; Abb. 339
Marsyas, Wettstreit mit Apollo S. 380; Fig. 308
Martin, Hl. S. 80, 105f., **110**; Abb. 100
– Mantelspende S. 80, 106, **109**; Fig. 74f.; Abb. 100
Märtyrer, Hl. S. **121**; Abb. 105
Matthäus, Hl., Evangelist S. **101**, 168, **172**, 446, 453; Abb. 63, 141
Matthias, Hl.
– Apostel im Credo-Zyklus S. 94, **102, 434**; Fig. 10, 63; Abb. 64, 67, 266
Mehrfachverwendung von Vorlagen S. 240, 333, 338f., 343, 348f., 354, 364f., 370–372, 423f., 426, 428f., 435, 437, 484–487
Meisterlisten der Glaser/Glasmaler S. 35f., 87
Melanchton S. 230
Metamorphosen (Ovid) S. 493, 494f.[32, 35f.]
Michael, Erzengel
– als Seelenwäger S. 410, 475, 477; Fig. 318
– übergibt Adam eine Hacke S. 78, 179, **184**; Fig. 48; Abb. 150–152
Monatsbilder S. 35, 435
Monika Hl. S. 306, **311f.**, 398; Abb. 195
Monolithscheiben S. 35, 49, 307–310, 343 348, 360, 373–375; Fig. 235–240, 242f., 301–303; s. auch *Grisaille-* und *Kabinettscheiben*
Monumenta Hallerianae S. 116, 280, 482, 484; Fig. 78, 450–452, 454
Musterbücher S. 40; Fig. 12

Nikolaus, Hl. S. 80, 105f.
– Mitgift für drei Jungfrauen S. 105, **112f.**; Abb. 101
– Errettung eines Schiffs aus Seenot S. 105, **113**; Abb. 101
– Heilung eines Krüppels S. **113f.**; Abb. 101
Noah S. 42; Fig. 12
Nova quedam singularis atque rara legenda S. 428

Olympische Götter Fig. 475 s. Apollo, Ceres, Jupiter, Mars und Venus
Opera Hrosvite Illustris S. 364; Fig. 295
Ornamentik S. 12–15, 86, 95
Oseas, Prophet
– im Credo-Zyklus S. 94; Fig. 63
Osterlamm s. Agnus Dei
Otto von Friesland, Hl. S. 201
Ovide moralisé (Colard Mansion) S. 493f.; Fig. 466
Ovidius moralizatus (Petrus Berchorius) S. 491, 497f.

Palmatius, Hl. S. 402, 405; Fig. 344
Paulus, Hl. S. 168, **172**, 216, **223**, 394, 402, **415, 453**; Fig. 144, 328, 405; Abb. 26, 141, 221
– Apostel im Credo-Zyklus S. 326
– mit dem Hl. Antonius S. 380; Fig. 313
Pestbild S. **332f.**; Fig. 263; Abb. 212
Petrus, Hl. S. 168, **171f.**, 216, **222**, 269, **274, 423, 439f., 453**; Fig. 19f., 144, 146, 405; Abb. 25, 141, 145, 196, 239, 271
– Apostel im Credo-Zyklus S. 94, **100**, 326; Abb. 63, 66, 70
Petrus Martyr, Hl.
– Martyrium S. 477, **480**; Fig. 448
– Wunder am Grab des Märtyrers S. 476f., **480**; Fig. 445
Pietà S. **141**; Abb. 116
Pilgerzeichen S. 332, 338, 349, 372, 375, 456, 469–471; Fig. 271, 273, 303, 436–438; Abb. 317–321
Placidus, Hl. S. 82, 121
Planetengötter; s. Olympische Götter
Poppo, Hl. S. 201
Propheten S. 40, 44, 93f.; Fig. 8f., 11f., 63, 65
– im Credo-Zyklus S. **100**; Abb. 63
– in Architektur S. **151f.**; Abb. 122
Prospekt der Stadt Nürnberg S. 348; Fig. 1, 276
Purgatorium S. 410

Reliquien S. 82, 122[237], 405–407, 416
Reformäbte von St. Egidien S. 327, 360, 376
– Georg Moeringer S. 378, **381f.**; Fig. 307; Abb. 219
– Heinrich von Gulpen S. 378
– Johannes Radenecker S. 378, **382**; Fig. 309, 311
– Johannes Sessler S. 378, **382**; Fig. 308, 310
– Sebald Helmonsperger S. 378
– Wolfgang Summer S. 378
Reichskleinodien S. 396, 456
Ritterheiliger S. 394, 402, **416**; Fig. 344; Abb. 274
Ritterorden
– Aragonesischer Kannenorden S. 469–471
– Cyprischer Schwertorden S. 469–471
– Drachenorden S. 470[68]
– Orden vom Goldenen Vlies S. 207f., 212
– Orden der Ritter vom Heiligen Grab S. 469–471
– Schwanenritterorden S. 227f., 239
– St. Georgsorden S. 210
– St. Katharinaorden S. 470
Rosenkranz S. 408, 436
Rückseitenbemalung S. 162, 177, 182, 193, 207, 224, 227, 233, 236, 243, 247–252, 283, 307, 312, 375, 420, 422–424, 426, 438, 441, 475, 477, 498; Fig. 447

Sakramente S. 402
Sara S. 183
Schedelsche Weltchronik S. 362
Scheibenrisse s. Glasmalereientwürfe
Schöpfungsgeschichte s. Genesiszyklus
Schutzmantelmadonna s. Maria
Sebald, Hl. S. **140**, 178f., 183, 244, **252**, 269, **274f.**, 304[1], **306**, 327, 383f.; Fig. 171, 218, 234; Abb. 86, 116, 181, 191, 199
Sebaldskult und -verehrung S. 178
Sebaldsviten
– *Hystori des lebens, sterbens und wunderwerck des heiligen … Sant Sebaldus* S. 246, 252
– *Hystorie von sand Sebolde* S. 178
Sebastian, Hl. S. 82
Martyrium S. **120f.**, 405, **429**; Fig. 81, 379; Abb. 105, 241
Seitenverkehrter Versatz von Glasmalereien S. 364f., 375
Sieben Gaben des Heiligen Geistes S. 34, 394, 402, 405, 411
Siegel mit Bild des Jesuskindes S. 154f.; Fig. 105
Silbergelb S. 35, 212, 218, 220, 237, 253, 271f., 274, 291, 308, 360, 373–375, 382, 431, 477
Simon, Hl. S. 168, **173**, 228; Fig. 152; Abb. 141
Sixtus, Hl. S. 328, 383; Fig. 313
Speculum humanae salvationis S. 183
Stadtglaser S. 39, 48, 69–71
Stammbaum Christi S. 405; Fig. 327
Stefan von Ungarn, Hl. S. 121, 390f.
Stephanus, Hl. S. 82, 398
Stifter von Glasmalereien
– Kaiser Maximilian I. S. 51, 198
– Bamberger Bischöfe S. 49, 213f.
– Markgraf Friedrich V. von Brandenburg-Ansbach-Kulmbach S. 51f., 225
– *Nürnberger Geschlechter*
– Behaim
Friedrich I. S. 278
Friedrich III., Herdegen, Anton, Hans, Heinrich und Berthold S. 156, 161f.
Michael S. 475
– Ebner S. 103f.
– Eisvogel S. 103f.
– Fürer S. 103f., 327
Sigmund III. S. 290

– Fütterer, Ulrich III. S. 475
– Geuder S. 327
– Glockengießer S. 348
– Grabner, Friedrich d.J. S. 186
– Groland S. 327, 340, 348
– Grundherr, Michael I. S. 165
– Haid S. 327
– Haller S. 114f., 325, 327, 331, 335, 339f., 348, 369
  Alexius d.Ä., d.J., Konrad und Stefan S. 369
  Konrad II. und Berthold S. 369
  Ulrich, Hans und Georg S. 369
  Ulrich II. S. 279f.
  Konrad IV. S. 280
  Christian, Wilhelm und Jörg Haller S. 340
– Harsdörffer S. 327, 348
– Holzschuher S. 268f., 270f.
– Horn S. 348
– Imhoff S. 264, 327
– Ketzel S. 327, 336
  Wolf S. 338
– Kress S. 325, 327, 348
  Konrad und Hiltpolt S. 369
– Koler S. 327, 336, 348
  Friedrich S. 390
– Landauer S. 327, 443f.
– Langmann S. 103f.
– Mendel, Marquard I., Konrad I., Peter I. und Paulus S. 144
– Muffel, Gabriel I. und Nikolaus IV. S. 295f.
– Neudung S. 348
– Nützel S. 293
– Paumgartner S. 327, 348
  Konrad III. S. 186
– Pessler, Georg S. 309
– Pfinzing S. 327
  Melchior S. 51, 240, 304f., 307f., 310–312
– Pirckheimer
  Hans II. S. 186
  Johannes S. 301, 306
– Pömer S. 287
– Rieter S. 327, 348
  Peter S. 278
– Schreiber, Nikolaus S. 325, 369
– Schreyer, Sebald S. 69, 292, 296, 317, 327, 384
– Schürstab, Leupold S. 134, 140
– Staiber S. 348
– Stromer, Ulrich II. S. 90
– Summer, Wolfgang S. 327, 376
– Tetzel S. 327, 331, 349, 370–372
– Tucher S. 327
  Berthold I. S. 123, 127
– Volckamer S. 253

Stifterbilder und *Bildnisscheiben*
S. 51f., **100**, 123, **127, 140f.**, 148, **161–163, 171**, 201, **206–208**, 216, **220f., 223f.**, 228–230, **232–234, 236–240**, 243, **247–249, 257–259, 271f., 278f., 283–285, 288**, 292f., **307, 331f.**, 337, 394, 408, 419, **432–434, 452**, 487; Fig. 21–23, 100, 107, 134, 136f., 139f., 144, 147f., 153, 156f., 159, 161, 173, 199f., 206, 213–216, 218, 231, 271, 273, 337, 458; Abb. 5–8, 13, 15f., 18, 20, 23, 28, 31, 34f., 42, 45–47, 50f., 54–57, 63, 65, 75f., 79f., 82, 97f., 111f., 116, 129, 134, 139, 141, 163f., 171, 175–177, 182, 206, 213f., 246, 264, 266, 271

– *Kaiser und Könige*
– Johanna von Spanien S. 201, **207**; Fig. 134, 137; Abb. 6, 16
– Karl IV. S. 177; Fig. 327, 331, 358
– Maria von Burgund S. 201, **208**; Fig. 134, 140; Abb. 8, 18
– Maximilian I. S. 201, **207f.**; Fig. 134, 139; Abb. 7, 13
– Philipp der Schöne S. 201, **206**; Fig. 134, 136; Abb. 5, 15
– *Bamberger Bischöfe*
– Heinrich III. Groß von Trockau S. **220**; Fig. 144; Abb. 20
– Lamprecht von Brunn S. **223**; Fig. 144, 147; Abb. 28
– Philipp von Henneberg S. **224**; Fig. 144, 148; Abb. 31
– Veit Truchsess vom Pommersfelden S. **221**; Fig. 144; Abb. 23
– *Markgrafen von Brandenburg-Ansbach-Kulmbach*
– Albrecht S. 228, **234**; Fig. 153; Abb. 46, 54
– Friedrich V. d.Ä. S. 228, **237–239**; Fig. 153; Abb. 50
– Friedrich d.J. S. 228, **233**; Fig. 153; Abb. 44, 56
– Georg der Fromme S. 228, **236f.**; Fig. 153, 157
– Gumbert S. 228, **232**; Fig. 153; Abb. 43
– Johann S. 228, **233**; Fig. 153; Abb. 45, 57
– Johann Albrecht S. 228, **232**; Fig. 153; Abb. 42
– Kasimir S. 228, **236**; Fig. 153, 156
– Sophia von Polen S. 228, **239**; Fig. 153; Abb. 51
– Wilhelm S. 228, **234**; Fig. 153; Abb. 47, 55
– *Nürnberger Geschlechter*
– Behaim
  Anton S. **162**; Fig. 107; Abb. 129
  Berthold S. **161f.**; Fig. 107; Abb. 129
  Friedrich II. S. **162f.**; Fig. 107; Abb. 129
  Friedrich VII. S. 487; Fig. 458
  Hans S. **162**; Fig. 107; Abb. 129
  Heinrich S. **162**; Fig. 107; Abb. 129
  Margarete geb. Pfinzing S. **162f.**; Fig. 107; Abb. 129
  Peter S. **162**; Fig. 107; Abb. 129
– Grundherr
  Heinrich S. **171**; Abb. 141
  Kunigunde geb. Gletzelmann S. **171**; Abb. 141
  Michael S. **171**; Abb. 141
  Paul I. mit Agnes Stromer S. **271f.**; Abb. 163
  Ulrich mit Anna Haller S. **272**; Abb. 164
– Haller
  Adelheid geb. Pfinzing S. **283f.**; Fig. 199; Abb. 171
  Katharina geb. von Dachsbach S. **283f.**; Fig. 199; Abb. 171
  Ulrich II. S. **283f.**; Fig. 199; Abb. 171
– Holzschuher, N.N. S. **432**; Fig. 384; Abb. 246
– Ketzel S. 327
– Landauer, Matthäus mit Familie S. 445, **452**; Fig. 400f.
– Nützel
  Berthold II. mit Margarete geb. Grundherr und Ursula geb. Haller S. 292; Fig. 214
  Friedrich II. mit Elisabeth geb. Volckamer und einer geb. Zenner S. 292; Fig. 215
  Konrad II. mit Hildegard geb. Staudigel S. 293; Fig. 218
  Konrad IV. mit Agnes geb. Ebner S. 292f.; Fig. 216
  Peter II. mit Katharina geb. Schopper S. 292; Fig. 213
– Oelhafen S. **239f.**; Abb. 271
– Pfinzing Fig. 161; Abb. 75f.
  Barbara S. 243, **249**; Fig. 161; Abb. 80, 98
  Melchior S. **247, 307**; Fig. 161, 231; Abb. 79, 97, 182
  Seyfried III. S. 243, **249**; Fig. 161; Abb. 80
  Siegmund V. S. **247**; Fig. 161; Abb. 79, 97
  Ulrich und Seyfried IV. S. **247f.**; Fig. 161, Abb. 75
  Paulus und Martin S. **248**; Fig. 161; Abb. 75
  Barbara und Anna S. **248**; Fig. 161; Abb. 82
– Pömer, Friedrich und Konrad S. **288**; Fig. 206; Abb. 175–177
– Rieter, Peter mit Barbara geb. von Seckendorff S. **278f.**; Abb. 206
– Schreyer, Sebald mit Margarete geb. Kammermeister S. 296
– Schürstab
  Leupold S. **140**; Abb. 116
  Gerhaus geb. Streitberg S. **141**; Abb. 116
  N.N geb. Nützel S. **140**; Abb. 116
– Stromer,

N.N. S. **100**; Abb. 65
Ulrich gen. am Zotenberg S. 394, 408, 419; Fig. 337
N.N geb. Holzschuher S. **100**; Abb. 63
– Tucher
Berthold I. S. 123, **127**; Abb. 112
Anna geb. Pfinzing S. 123, **127**; Abb. 112
– Volckamer
Apollonia geb. Mendel S. **258**; Fig. 173; Abb. 134
Hartwig II. mit Emerentia geb. Nützel S. **257**; Fig. 173; Abb. 134
Heinrich II. mit Anna geb. Schürstab und Elisabeth geb. Rasp S. **258**; Fig. 173; Abb. 134, 139
Margarete geb. Mendel S. **259**; Fig. 173; Abb. 134
Paul I. S. **259**; Fig. 173; Abb. 134
Peter III. S. **259**; Fig. 173; Abb. 134
– Welser
Jakob S. **433f.**; Abb. 264
Ehrentraud geb. Thumer S. **434**; Abb. 266
– *Sonstige*
– Astaler, Erhart mit Elsbeth geb. Diener S. 148; Fig. 100
– Georg v. Landsberg mit Margarete von Wildsberg S. 322, 486
Straßburger Werkstattgemeinschaft S. 39, 48f., 256f., 259f., 301, 421[84]
Sieben Gaben des Heiligen Geistes S. 34, 394, 402, 405, 411

Tempeldienerinnen Fig. 97
Terenz, Die Komödien S. 362
Thomas, Hl. S. 168, **172**; Abb. 141
Apostel im Credo-Zyklus S. 94, **100f.**; Fig. 63; Abb. 63
Triumphzug Kaiser Maximilians I. S. 439
Tobias S. 183
Trinität s. Anbetung der Dreifaltigkeit
Trockendoublierung S. 227, 233, 415
Tugenden
Caritas S. 264; Fig. 177f.; Abb. 148f.
Fides S. 264; Fig. 177f.; Abb. 148f.
Justitia S. 304[1]
Temperantia S. 304[1]
Turnierszenen S. 35
Typologie S. 93, 447, 453
Typologischer Zyklus S. 78f., 149, 177–179, 182f.; Fig. 49, 101

Überlieferung von Glasmalereien
– bildlich S. 33f., 289f., 292–296, 327, 336, 367, 376, 389–391, 394, 398, 400, 420, 459, 476, 484f.; Fig. 51, 78, 87, 101, 180, 208, 211–222, 230, 249–251, 270, 305f., 310f., 323–327, 331, 335–337, 341f., 357f., 388, 398, 401f., 404f., 407f., 409f., 413, 441f., 448–452, 454f.
– schriftlich S. 33f., 231[572], 241[605], 289, 291f., 296, 313, 316–319, 327, 331, 335–337, 339f., 344–346, 349f., 369, 377, 383f., 389–391, 458; Fig. 274
Überglasung S. 73, 242f., 254, 513–517
Übermalungen S. 77, 105, 154, 157, 163f., 180, 188, 243, 254, 259, 271, 415f., 418, 420–422; s. auch *Kaltbemalung* bzw. *-retuschen*
Überzüge, u.a. auch zum Zwecke der Rückseitenversiegelung und Malschichtsicherung S. 105, 115f., 157, 167, 188, 196, 291, 402, 415, 497
Ulrich, Hl. S. 201
Ursula, Hl. S. 82, **122**; Fig. 80; Abb. 106

Venus S. 490, **493**; Fig. 465f.; Abb. 337
Vermählungsszene S. **182–184**; Abb. 150
Verneuungen von Farbfenstern S. 33f., 69–71, 280f., 349f., 360, 370f., 390f., 397f., 420, 473, 499–502
– *historisierend* S. 33, 104, 281, 285f., 287, 289, 427f., 432
Vincentius, Hl. S. 82, **120**; Abb. 105
Vita Adae et Evae S. 184

Walpurga, Hl. S. 201
Wappen (ohne Glasmalereien)
– Böhmen S. 201; Fig. 133
– Bosnien S. 201; Fig. 133
– Elsass S. 201; Fig. 133
– Krain S. 201; Fig. 133
– Heilig-Geist-Spital Schaffhausen Fig. 178
– Löffelholz S. 299
Wappen (erhalten bzw. überliefert)
– Albertinelli S. 265; Fig. 177; Abb. 147
– Ayrer S. **423**
– Baldinger S. 298
– Bayern S. 406
– Becherer S. **97**; Abb. 59
– Behaim S. **161–163,** 265, **278**, 317–319, 387, 389f., 405, 458, **460, 466f.,** 472[1], 473, **477–480**; Fig. 107, 177, 249f., 290, 318f., 413, 444, 446; Abb. 129, 147, 174, 308f., 323–325, 327, 329
– Benediktinerabtei St. Paul im Lavanthal S. **247f.**; Fig. 161; Abb. 75
– Bischöfe von Bamberg
Heinrich III. Groß von Trockau S. **220**; Fig. 144; Abb. 21
Lamprecht von Brunn S. **223**; Fig. 144; Abb. 28
Philipp von Henneberg S. **224**; Fig. 144; Abb. 31
Veit Truchsess von Pommersfelden S. **220**; Fig. 144; Abb. 22
Georg Schenk III. zu Limpurg S. 305, **311**; Abb. 186
– Böhmen S. 406, 473
– Brandenburg S. 228
– Burggrafen von Nürnberg S. 228, **233**; Fig. 153; Abb. 40
– Burgund/Österreich S. 201, **208**; Fig. 134; Abb. 3
– Burkhammer S. **98**; Abb. 62
– Dalmatien S. 201, **211**; Fig. 134; Abb. 4
– Derrer S. 298, 318, **431**; Abb. 260
– Diether S. 298, 488[1]
– Dilherr S. 306
– Doggler S. 281
– Dondorffer S. 280, **283**, 484; Fig. 452; Abb. 167
– Ebner S. **108**, **110**, **193,** 280, 319, 389f., 391, 405, **421f., 427f., 431,** 440; Fig. 216, 250; Abb. 100, 156, 227–229, 253
– Eisvogel S. **108**; Abb. 100
– Erkel S. **98**; Abb. 62
– Fiechsdörffer S. 390
– Finold S. 294
– Flandern S. 201, **213**; Fig. 132; Abb. 4
– Flasch S. 390
– Frankreich S. 406
– Fuchs S. 69, 292, 296, 390; Fig. 211f.
– Fuchshard S. 294; Fig. 219
– Fürer S. **109f.**, 290, 293, 340, **421f.,** 440, 458, **466**; Fig. 208; Abb. 100, 228, 305
– Fürleger S. 298, 488[1]
– Fütterer S. **247,** 296, **425, 432, 479**; Fig. 161, 290, 446; Abb. 75, 248, 259, 327
– Gammersfelder S. 298
– Gärtner S. **426**; Abb. 235
– Geuder S. **162**, 265, 290, 294, 296, 340, 390, 440, 458; Fig. 107, 177; Abb. 129, 148
– Gewandschneider S. 297, **423, 426**
– Gienger S. 265; Fig. 177; Abb. 147
– Gletzelmann S. **171**; Abb. 141
– Gößwein S. 318
– Grabner S. **193**, 390; Fig. 128; Abb. 156
– Granada S. 201, **205**; Fig. 134; Abb. 3
– Grasser S. 458
– Grauberg S. **161f.;** Fig. 107; Abb. 129
– Groland S. **97**, 298, 319, 340, 348, 371f., 389f., 391, 438, 458, **468f.**; Fig. 250; Abb. 59, 311
– Groß S. **162,** 265, **288**, 298, 371f., 431, 458, **460f., 464–466**; Fig. 107, 177, 206, 418; Abb. 129, 147, 177, 293, 299, 302, 305
– Gruber S. **466**; Abb. 303
– Grundherr S. **170f., 271f.**, 297, 305f., **308**, 318, 328, **330**, 389, **428, 431**, 440, 458; Fig. 214, 237; Abb. 141, 163f., 190, 209, 253, 257
– Gugel von Diepoltsdorf S. 296, 387
– Haid S. 340
– Haller S. **97, 119, 272, 276, 277**, 280f., **283, 285f.**, 294, 298, 340, 350, 369, 390, 394, 427, 431, **431**, 438, 458, **465,**

471, 472[1], 473, 484; Fig. 214, 452, 454; Abb. 59, 104, 164, 167, 200, 203–205, 260, 301, 320
– Haller von Hallerstein S. 283, **284f.**, 298, 318; Fig. 249, 251; Abb. 168–170
– Harsdörffer S. **97f., 247**, 265, 293, 295, 297, 298, 317f., 340, 358, 359[78], **421f., 425–428**, 440, **464, 471,** 472[1], 473; Fig. 161, 249, 284–287, 410; Abb. 60, 75, 147f., 229–235, 299, 321
– Heinl S. 281
– Held gen. Hagelsheimer S. 293, 297, 391, 458, **466–469**; Abb. 306, 306f.
– Hirschvogel S. **97,** 282, 293; Abb. 59
– Hohenzollern S. 228, **231**; Fig. 153; Abb. 40
– Holzschuher S. **100, 272, 273f., 275f.**, 290, 294, 296, 297, 298, 304[1], 394, 405, 410, 419f., **421, 426, 437,** 438; Fig. 208, 342; Abb. 63, 162, 165f., 197f., 200–202, 235
– Horn S. 359
– Hübner S. 293, 297
– Imhoff S. **98**, 212[585], **265**, 277, 297, 318, 340, 387, 390, 420, 425, **427**, 458, **469, 498**; Fig. 177, 251, 410; Abb. 61, 147f., 231, 316, 334
– Kaiserliche Wappen S. 473
– Kaiser Maximilian I. (Reichsadler mit Brustschild Österreich und Burgund) S. 201, **207, 305, 308, 311**; Fig. 134, 236, 242; Abb. 3, 184, 188
– Kammermeister S. 292, 384, 389f.; Fig. 211f.
– Kärnten S. 201, **211**; Fig. 134; Abb. 4
– Kassuben S. 228, **234**; Fig. 153; Abb. 40
– Kastilien/Léon/Granada/Österreich/Bourbon/Burgund S. 201, **206**; Fig. 134; Abb. 3
– Kastilien/Léon/Aragón/Sizilien/Granada S. 201, **207**; Fig. 134; Abb. 3
– Kastner S. 297
– Kestel S. 390
– Ketzel S. 298, 348, 374; **469–471**; Fig. 436–438; Abb. 317–321
– Kolb S. 390
– Köler S. 297
– Koler S. **98f., 140, 161f.,** 277, 297, 330, 336, 340, **424, 468**; Fig. 107, 260, 270, 418; Abb. 62f., 116, 129,
– Kötzler S. 298
– Kratz S. 340
– Krell S. 359[78]
– Kress S. 277, 298, 318f., 328, **330**, 340, 369, **429f., 431,** 438, 458, **461, 468**; Fig. 260, 420; Abb. 218, 256–258, 296, 313
– Kroatien S. 201, **212**; Fig. 132; Abb. 4
– Kurfürstentümer S. 473
– Landauer S. 340, **452**; Fig. 401
– Langmann S. **108**; Abb. 100
– Lauffenholz S. **171**, 295, 328, **330**; Fig. 220; Abb. 141, 209
– Lauinger S. 297
– Léon S. 201, **205**; Fig. 134; Abb. 3
– Lochner S. 389, **480**; Fig. 318; Abb. 329
– Löffelholz S. **97, 248,** 293, 295, 298, **300f., 306**, 318, 429f., 458, 472[1], 473; Fig. 161, 222, 225f., 249; Abb. 59, 75, 179–181, 256
– Macedo S. **478**; Fig. 444; Abb. 325
– Manlich S. 265, 297; Fig. 177; Abb. 148
– Melber S. 298, 305, **309f.**; Fig. 239f.; Abb. 193f.
– Mendel S. **150f., 258f.**; Fig. 173; Abb. 122, 134
– Merkel S. 389
– Mielich S. **276, 424, 427f.**, 438; Abb. 201, 252
– Mindel S. 389, **428**; 253
– Muffel S. **138f.,** 265, 295f., 318, 390; Fig. 177, 220–222; Abb. 116, 147
– Müllner S. 426
– Münzmeister S. 292, 390; Fig. 217
– Neapel S. 201, **205f.**; Fig. 134; Abb. 3
– Nützel S. **139f., 162, 257,** 292f., 297, 317f., 394, 410f., **418f.**, 420, **435**, 458, **466,** 472[1], 473; Fig. 107, 173, 213–218, 249; Abb. 116, 129, 134, 278–280, 305f.
– Obermayer S. 281, **284**; Abb. 169
– Oelhafen S. 212[585], **248,** 294, 297, 298, 383, 458, **468**; Fig. 161, 219, 418; Abb. 75
– Ortlieb S. 277, 340, 389
– Oertel S. 458, **465–469**; Abb. 302f., 310
– Ortolph S. 281, **478**, 484; Fig. 454; Abb. 324
– Österreich S. 201, **212f.**, 305, **308, 311**; Fig. 132, 236, 243; Abb. 4, 185, 188
– Paumgartner S. **193,** 265, **277**, 293, 295, 297, 340, 458, **467,** 488[1]; Fig. 128, 177, 418; Abb. 147, 156, 173
– Peringsdörfer S. **248**; Fig. 161; Abb. 75
– Pessler S. 305, **309**, 319, 365, 371f.; Fig. 238f., 289; Abb. 192, 194
– Pfinzing (alt) S. **108, 140, 373**, 387; Fig. 301; Abb. 100, 116
– Pfinzing S. **97f., 127, 150, 162f., 247f.,** 265, **275**, 281, **288**, 294, 295, 297, 298, 305f., **308, 310**, 340, 348f., 370, 383, 387, 420, **425, 437, 460f.**; Fig. 161, 177, 219, 237, 240, 413, 419; Abb. 59, 63, 75f., 112, 122, 129, 190, 193, 198, 202, 295
– Pfintzing (Niderlandt) S. 334[23]
– Pirckheimer S. **192f.,** 280, **283, 300f., 306**; 390, 458, **464f.**; Fig. 128, 225f., 410; Abb. 156, 167, 179–181, 304
– Polen S. 228, **239**; Fig. 153; Abb. 41
– Pömer S. 212[585], **276, 288f.**, 290, 292, 294f., 298, 394, 410, 419, **422,** 438, 440, 458; Fig. 217, 341; Abb. 177, 197, 250
– Pommern S. 228, **237**, 406; Fig. 153; Abb. 41
– Prantner S. **99**; Abb. 63
– Propstei St. Alban (Mainz) S. **247**, 305, **307f.;** Fig. 28, 161, 235; Abb. 75, 189
– Propstei St. Sebald S. **247**, 305f., **307f.;** Fig. 28, 161, 235; Abb. 75, 189, 191
– Rasp S. **258**; Fig. 173; Abb. 134
– Regalienschild S. 228, **232f.**; Fig. 153; Abb. 40
– Rehlinger S. 265; Fig. 177; Abb. 148
– Reich S. **98f., 423, 428**; Abb. 63, 226, 233
– Reichsadler S. 406, 474
– Reichsstadt Nürnberg S. 305f., **311**, 406, 458, **473f.**; Abb. 187, 322
– Riegelshofer S. 294; Fig. 219
– Riese S. 297
– Rieter S. **97f., 192**, 265, 277, 294, 295, 297, 340, 383, 458, **464f.**; Fig. 128, 177, 219, 221; Abb. 60, 147, 156, 304
– Römer S. 265; Fig. 177; Abb. 148
– Rosenhart gen. Glockengießer S. **97f.**; Abb. 60
– Rot von Auerbach S. **469**; Fig. 436; Abb. 317
– Rothenburger S. 293, 297
– Rügen S. 228, **233**; Fig. 153; Abb. 40
– Rummel S. **275**, 365, 371f., 420, **425**, 458, **461**; Fig. 289, 410, 419; Abb. 202, 248, 295
– Sachs S. 282, 293, 371f., 394, 410f., **418**; Abb. 278f.
– Schedel S. **248**; Fig. 161; Abb. 75
– Scheurl S. 390, 488[1]
– Schlesien S. 406
– Schlewitzer S. 281
– Schlüsselfelder S. **98, 109f.**, 277, **285**, 290, 296, 297, **421, 438**; Abb. 62, 100, 203
– Schnitter S. 265; Fig. 177; Abb. 147
– Schmidtmayer S. 265; Fig. 177; Abb. 147f.
– Schopper S. 328, **330, 478**; Fig. 213, 319; Abb. 209, 323
– Schreyer S. 69, 292, 296, 384, 389f.; Fig. 211f.
– Schröder S. 265; Fig. 177; Abb. 147
– Schuler S. **422, 425f.**; Abb. 230, 234, 249
– Schürstab S. **97**, **138–140**, **150f.**, **258**, **262f.,** 265, 281, 297, 298, **460f.**, 484; Fig. 91, 173, 177, 418; Abb. 59, 116, 122, 134, 137, 147, 293
– Sigwein S. **464**; Abb. 290
– Sinzinger S. 318
– Sizilien S. 201, **206**; Fig. 134; Abb. 3
– Spörlin S. **262f.**; Fig. 173; Abb. 137
– Staiber S. 359f.
– Starck S. 317f., **421,** 472[1], 473; Fig. 249
– Staudigel Fig. 218
– Steiermark S. 201, **213**; Fig. 132; Abb. 4
– Steinlinger S. 390, 394, 410f., **418**; Abb. 278

– Stettin S. 228, **236**; Fig. 153; Abb. 41
– Stromer S. **97–100, 150, 193,** 265, **271**, 297, 298, 390, 394, 407f., 420f.; Fig. 63, 177, 335, 337; Abb. 60f., 63, 122, 147, 156, 163
– Tetzel S. **248**, 265, 277, 298, **334**, 340, 348, 370–372, **375, 427, 468f.**; Fig. 161, 177; 288, 293, 438; Abb. 75, 147, 210f., 251, 310, 319
– Thill gen. Hack von Suhl S. **420f., 469**; Abb. 225, 315
– Tirol S. 201, **212, 308**; Fig. 134, 236; Abb. 4, 188
– Topler S. 296, 305, **309**; Fig. 238; Abb. 192
– Tracht S. **432**; Abb. 259
– Tucher S. **98, 109f., 127,** 265, **276**, 290, 295, 298, 318, 327, 340, 390, 405, **420f., 423, 427f., 437f.**, 438, 458, **460, 467–469**, 488[2], **498**; Fig. 177, 222, 410, 413; Abb. 62, 100, 112, 147, 201, 224–226, 252, 258, 307, 311, 333f.
– Ulstatt S. 297, **432**; Abb. 259
– Ungarn S. 201, **208**, 390; Fig. 134; Abb. 4
– Valzner S. 458, **460, 464f.**; Fig. 413; Abb. 298, 300
– Vetter S. **422**; Abb. 232
– Volckamer S. 212[585], **257f., 262f.**, 294, 317f., **466f.**, 472[1], 473; Fig. 173, 215, 249; Abb. 134, 136f., 308
– Völkel S. 281
– von Ammerthal S. **275, 334, 437**; Abb. 198, 211
– von Dachsbach S. 280
– von der Weser S. 297
– von Eyb S. 69, 292, 296, 390, **430f.**; Fig. 211f.; Abb. 261
– von Hirschberg S. **330**; Fig. 260; Abb. 218
– von Kühdorf S. 411, **419**; Abb. 280
– von Lougenhagen S. 283, **284f.**; Abb. 170
– von Mayenthal S. 420
– von Ploben S. **98**; Abb. 61
– von Seckendorff S. 277, **285, 288**, 350, 369, 458, **460**; Fig. 206, 418; Abb. 177, 203
– von Soden S. 437
– von Streitberg S. **139, 141, 463**; Fig. 421; Abb. 116, 297
– von Strupperg S. 334[23]
– von Till S. 297
– von Wolkenstein S. 281, **431**; Abb. 260
– Vorchtel S. **161f., 300f., 306, 428, 461**; Fig. 107, 225f., 420; Abb. 129, 179–181, 253, 296
– Wagner S. **161f.**, 371f.; Fig. 107; Abb. 129
– Wahl S. **268f.**; Abb. 311
– Waldstromer S. 298, 348f., 370, **374**, 458, **463f., 468**; Fig. 302; Abb. 216, 294, 312
– Weigel S. **162**; Fig. 107; Abb. 129
– Weiß S. 297
– Welser S. 212[585], 297, 298, 318, 390, **428, 434f.**; Abb. 233, 265
– Wenden S. 228, **233f.**; Fig. 153; Abb. 40
– Wieland S. **468**; Fig. 418
– Winter S. **467**; Abb. 309
– Zenner(?) S. **289**; Fig. 215; Abb. 177
– Zingel S. 340
– Zollner S. **422**; Abb. 250

Wappen (unbekannt) S. **334**, 371, **421**, 426; Abb. 211
Wartungspflicht S. 33
Weibliche Heilige S. **182**; Abb. 150
Weise Männer S. 42; Fig. 13, 64
Weltgericht S. 34[9], 78–80, 410, 446
Wenzel IV.
– Geburt, Taufe und Unterrichtung S. 40, 89, 177f., 408; Fig. 5, 60
– Verlobung / Vermählung S. 177, 182f.

Werke der Barmherzigkeit S. 34, 394, 402, 405, 409
Wilder Mann als Schildhalter S. **498**; Abb. 334
Wolfgang, Hl. S. 328, **436, 441**; Abb. 243, 283
Wurzel Jesse S. 389, 391

Zerstörung und *Beschädigung* bzw. *Beseitigung von Glasmalereien*
– im Zuge der Säkularisation S. 34
– durch Verneuung S. 69–71
– durch unsachgemäße Reparatur und Reinigung S. 72, 124, 145
– durch Feuer S. 34, 327, 343
– durch Steinwurf S. 72
– durch Krieg S. 394, 402, 445
– durch Hagel S. 71[62]

Zünfte S. 36

PERSONENVERZEICHNIS

Glaser, Glasmaler, Maler, Graphiker, Bildhauer und Baumeister sind durch *kursive* Schrift hervorgehoben.

Äbte von St. Egidien
– Declanus S. 325
– Mauritius II. (1405–1418) S. 381
– Moeringer, Georg (1418–1428, 1435–1458, 1459–1465) S. 326, 378f., 381f.; Fig. 307
– Gulpen, Heinrich von (1429–1435) S. 378f.
– Helmonsperger, Sebald (1465–1473) S. 378f.
– Sessler, Johannes (1473–1477) S. 378–380, 382; Fig. 308, 310
– Radenecker, Johannes (1477–1504) S. 326, 348, 365, 378f., 382, 384; Fig. 309, 311
– Summer, Wolfgang (1504–1520) S. 326, 376, 378–380

Acezat, Michel, Sammler S. 148[327]
Albrecht II., röm.-dt. König (1438–1439) S. 210f.
Albricus Philosophus S. 490
Aldegrever, Heinrich, Kupferstecher S. 490, 497
Altichiero, Maler S. 131[265]
Ambschler, Ernst, Glaser S. 506
Amman, Jost, Graphiker S. 264
Ammerthal
– Felicitas von ⚭ Karl I. Holzschuher S. 269, 275, 334[23]
– Klara von ⚭ Jobst III. Tetzel S. 334

Andechs-Meranien, Herzöge von S. 215
Andrea, Zoan, Graphiker S. 229
Aretino, Spinello, Maler S. 359[76]
Arndt, Ernst Moritz S. 72
Aufseß, Hans von und zu S. 377, 381
Avanco, Maler S. 131[265]
Baldung, Hans gen. Grien, Maler und Graphiker S. 240, 313, 321f., 341f., 376, 429, 443, 450, 481, 486f.; Fig. 255
Bamberger, Sebald, Abt des Klosters Heilsbronn S. 237[594]
Barbari, Jacopo de, Maler S. 376, 380
Bardenhewer, Anton, Zeichner S. 400
Barna da Siena, Maler S. 131[267]
Bayern, Herzöge von
– Albrecht II. S. 332
– Albrecht IV. (1465–1508) S. 298[810]
– Christoph († 1493) S. 337
– Johanna ⚭ König Wenzel IV. S. 96[130], 176, 178, 182
– Ludwig X. (1514–1545) S. 490[15]
– Otto V., Kurfürst von Brandenburg (1365–1379) S. 96[130]
– Otto (1468) S. 337

– Susanna ⚭ Kasimir von Brandenburg-Ansbach S. 236
Becherer, Anna († 1479) ⚭ Sebald III. Pfinzing S. 97
Beer, Hans, Steinmetz S. 314
Behaim S. 34, 67, 156f., 171, 254, 278, 291, 387, 389, 398, 477, 532
– Albrecht IV. (1288–1359) S. 162
– Anna ⚭ Hans I. Tucher S. 460, 468
– Anton († 1432) S. 156, 162
– Berthold († 1405) S. 156, 161
– Friedrich († 1295) S. 278
– Friedrich II. († 1365) S. 156–158, 162f.
– Friedrich III. († 1379) S. 156, 162, 395
– Friedrich VII. (1491–1533) S. 487; Fig. 458
– Georg Christoph S. 458
– Georg Friedrich S. 458
– Hans I. († 1404) S. 156, 162, 467
– *Hans d.Ä.*, Nürnberger Stadtbaumeister S. 444, 456, 472
– Heinrich († 1423) S. 156, 162
– Herdegen (1312–1379) S. 156, 162
– Krafft (1326–1406) S. 162
– Leonhard (1433–1486) S. 466
– Martin I. (1437–1474) S. 389, 475[19], 478–480
– Martin II. (1459–1507) S. 389, 474, 478–480
– Martin III. S. 385, 389, 471, 475
– Michael I. (1315–1389) S. 162
– Michael III. (1398–1449) S. 389, 477
– Michael IV. (1473–1522) S. 389, 475, 479f.
– Michael VII. (1459–1511) S. 467, 487
– Paul II. (1557–1621) S. 472[1], 473, 488
– Peter († 1414) S. 162
– Stephan (1470–1511) S. 389, 475[19], 478–480
– Ursula ⚭ Ulrich III. Fütterer S. 475, 479f.
– Wolf (1474–1507) S. 475[19], 479f.
Beham, Barthel, Maler und Graphiker S. 56, 434
Beham, Sebald, Maler und Graphiker S. 51, 56, 264, 303, 309f., 492, 497; Fig. 238–241
Beheim, Heinrich, Baumeister S. 65
Berchorius, Petrus, Autor S. 56, 491, 493f., 497
Bergmann, Johann, Verleger Fig. 297f.
Beringsdorf, Ursula von ⚭ Seyfried IV. Pfinzing S. 248
Berry, Herzog von S. 131[261]
Bibra, Baron von S. 498
Birckel, Hans S. 327
Bischöfe und Erzbischöfe
– Bamberg S. 67, 77, 198, 213–216
Berthold von Leiningen (1257–1285) S. 60, 66, 313[2], 314, 499
Werntho (1329–1335) S. 455
Leupold (1353–1363) S. 62
Ludwig von Thüringen (1366–1373) S. 331[14]
Lamprecht von Brunn (1374–1398) S. 64, 179, 213, 220, 223f.; Fig. 147
Philipp von Henneberg (1475–1487) S. 218, 224; Fig. 148
Heinrich III., Groß von Trockau (1487–1501) S. 69, 214–216, 220, 500
Veit Truchsess von Pommersfelden (1501–1503) S. 69, 213–218, 220f.
Georg Schenk III. zu Limpurg (1503–1522) S. 305, 310f.
Heinrich von Streitberg S. 60
– Eichstätt
Hildebrand von Möhren (1261–1279) S. 314
– Mainz
Albrecht von Brandenburg, Kardinal (1514–1545) S. 232
– Olmütz
Johannes Dubravius (1541–1553) S. 237
– Prag
Ernst von Pardubice (1344–1364) S. 89[100], 155[356]
Očko von Vlašim (1364–1378) S. 126
– Regensburg
Albertus Magnus (1260–1262) S. 313[2]
– Riga
Thomas Schoening S. 234
– Trier
Kuno II. von Falkenstein (1362–1388) S. 142
Bollet, Johann Michael, Glaser S. 509
Boener, Johann Alexander, Kupferstecher S. 482[2]
Bostel, Hans, Glaser S. 124
Brandenburg, Kurfürsten von
– Albrecht, Erzbischof von Mainz S. 232
– Friedrich I. (*1371; reg. 1415–1440) S. 226
– Friedrich II. (1440–1470) S. 236, 239[597], 337, 469
– Johann Cicero (1486–1499) S. 237[595]
Brandenburg-Ansbach und Kulmbach, Markgrafen, Burggrafen v. Nürnberg S. 51, 67, 69f., 77, 198, 202, 225, 384
– Albrecht Alcibiades (1522–1557) S. 236
– Albrecht Achilles (*1414; reg. 1440–1486) S. 227f., 233, 236f., 239[597]
– Albrecht, Großmeister des Deutschen Ordens (1490–1568) S. 96[137], 228, 230, 231[570], 233f.
– Friedrich I./VI. (*1371; reg. 1398–1440) S. 226
– Friedrich V., d.Ä. (1460–1536, reg. 1486–1515) S. 179, 226–228, 230f., 236–239, 240[600]; Fig. 238
– Friedrich d.J. (1497–1536) S. 227f., 230, 233f.
– Georg, der Fromme (*1483; reg. 1515, 1527–1543) S. 228–230, 231[570], 234, 236f., 239; Fig. 157
– Georg Friedrich (*1539; reg. 1556–1603) S. 236
– Gumbert (1503–1528) S. 228, 232f.
– Johann (1493–1525) S. 96[137], 227–230, 233f., 236, 239
– Johann Albrecht (1499–1550) S. 228, 231[570], 232, 234
– Kasimir (*1481; reg. 1515–1527) S. 226–230, 231[570], 233f., 236f., 239, 240[600]; Fig. 156
– Sigmund, Markgraf zu Kulmbach (*1468; reg. 1486–1495) S. 237
– Wilhelm (1498–1563) S. 228, 231[570], 232, 234, 237[594]
Brant, Sebastian, Humanist S. 366; Fig. 292
Braun, Hieronymus, Zeichner S. 348
Braunschweig, Anna-Maria von ⚭ Albrecht von Brandenburg-Ansbach S. 234
Brescia, Giovanni Antonio da, Kupferstecher S. 496; Fig. 462
Burghammer, Ursula ⚭ Seifried Koler S. 98
Burgkmair, Hans d.Ä., Maler und Graphiker S. 210, 229
Burgund, Herzöge von
– Karl der Kühne S. 207f.
– Maria (1457–1482) ⚭ König Maximilian I. S. 51, 201, 203, 206–208, 239, 439
– Philipp der Gute S. 212

Candida, Giovanni, Medailleur S. 209
Carus (Deocarus), Kaplan Konrads III. S. 325
Chelidonius, Benedikt, Humanist S. 325, 347, 360, 376, 379
Celtis, Konrad, Humanist S. 346, 364, 366; Fig. 295
Cole, Henry, Kustos in London S. 483, 485
Colonna, röm. Adelsgeschlecht S. 224
Connétable von Bourbon S. 232
C[onrat], Glaser/Glasmaler S. 36[17, 20]
Conrat glaser gener Meister Hein[rich], Maler und Glasmaler S. 36[17, 20], 91[109]
C[onrat] Spiegler, Glaser/Glasmaler S. 36[20]
Corvinus, Johannes, Hz. S. 236
Cranach , Lucas, d.Ä., Maler S. 436f.
Cristoffer, Glaser/Glasmaler S. 36[20]

Dachsbach, Katharina (Heider) von ⚭ Ulrich II. Haller S. 279f., 284–286; Fig. 200
Dannhauser, Peter, Humanist S. 497[46]
Demus, Otto, Direktor des Bundesdenkmalamts Wien S. 524f.,
Derrer
– Barbara († 1430) ⚭ Hans Löffelholz S. 318
– Helena ⚭ Nikolaus V. Haller S. 431

Derschau, Hans Albrecht von, Sammler S. 270[706], 487
Diether, Peter Engelhart S. 488[2]
Dietterlin, Wendel, Bautheoretiker S. 54, 263f.
Dilherr, Johann Michael († 1669) S. 306
Dillis, Georg, Maler und Galerieinspektor in München S. 434[127]
Doggler, Ursula ⚭ Alexius III. Haller S. 281
Donatus, Generalabt aus Regensburg S. 382
Dondorffer, Christina ⚭ Konrad II. Haller S. 280, 283, 484
Döring, Hans (Meister HD), Maler S. 242
Dorothea, Tochter Kg. Friedrichs I. von Dänemark, ⚭ Albrecht von Brandenburg-Ansbach S. 234
Dorsch, Glaser/Glasmaler S. 36[20]
Duccio, Maler S. 84[85]
Dürer, Albrecht, Maler und Graphiker (1471–1528) S. 33, 49, 51, 53, 71, 144, 178, 199–201, 203f., 207, 212–215, 218–220, 222, 224, 226, 230[568], 241f., 244–246, 251f., 263, 270, 304[1], 308[21], 319, 321, 325, 327, 341–344, 361–368, 376, 393, 435, 437, 439f., 442–453, 490, 492, 497f.; Fig. 20, 24, 26, 29f., 151, 161–166, 169–171, 252, 254, 277–289, 291, 293–298, 399f., 403, 406

Ebner (von Eschenbach) S. 55, 103, 108f., 186, 193, 421
– Agnes ⚭ Christian Fürer S. 110
– Agnes ⚭ Konrad IV. Nützel S. 293
– Albrecht († 1377) S. 389
– Albrecht († 1414) S. 389, 428
– Chr. von S. 445
– Elisabeth ⚭ Hans von Eyb S. 431[118]
– Hans (1482–1553) S. 427
– Hieronymus (1477–1532) S. 422
Echser gen. Kugler, Heinrich, Steinmetz S. 314
Egloffstein, Theodor von, Bamberger Domvikar S. 62[21]
Eisvogel S. 67, 103f., 108
– Heinrich d.Ä. (gen. 1296–1330) S. 103, 108f.
– Heinrich d.J. († 1394) S. 103, 108
– Hermann († 1346) S. 103f., 108
– Ulrich d.Ä. († 1384) S. 104f., 108
– Ulrich d.J. († 1406) S. 104, 108
Elsner, Jakob, Maler S. 337
Emmanuel I., König von Portugal S. 269, 272
Erkel, Magdalena ⚭ Seifried Koler S. 98
Eschenbach, Conrad, Werkmeister S. 47
Eseler (Esler) S. 247[625], 304
Essenwein, August, Direktor des GNM S. 315, 400
Eyb, von S. 278, 296, 430
– Hans S. 431[118]

Faber, Johann Ludwig, Glasmaler S. 505
Falke, Jakob von, Kustos in Wien S. 486
Fennitzer, Schabkünstler S. 270[708]
Ferdinand I., röm.-dt. König und Kaiser (1531/1558–1564) S. 55[69], 207, 212, 236, 282, 284
Ferdinand II. von Aragón, der Katholische, Kg. (1452–1516) S. 205–207, 233
Finold, Susanna ⚭ Maximilian Oelhafen S. 294
Fischer, Georg, Glaser S. 532
Fladenbacher, Dietrich, Glaser/Glasmaler S. 202[489]
Flieser, Ul(rich), Glaser/Glasmaler S. 36[20]
Flötner, Peter, Bildhauer, Baumeister und Graphiker S. 488
Fontenoy, Denys, Buchdrucker S. 490
Forstmeister, Anna ⚭ Jakob Haller S. 115[213]
Frangepan, Beatrix von ⚭ Georg von Brandenburg-Ansbach S. 236
Frank, Michael Sigmund, Glasmaler S. 398; Fig. 324–326
Franz I., König von Frankreich (1515–1547) S. 233
Frauenholz, Auktionator S. 374
Frenzel, Gottfried, GM-Restaurator S. 70, 76, 91f., 100, 103, 108, 110–116, 118[217], 119–124, 130, 138–143, 145, 151, 154f., 158, 162, 164, 166[389], 167, 170, 172, 174f., 180–182, 184f., 188, 193, 196, 200, 211, 213, 215, 221, 223, 227, 230–233f., 237, 239f., 258, 271f., 299f., 306, 402, 415–417, 420, 423, 457, 459f., 463f., 466, 489, 518–527; Fig. 41–46
Friedrich I., König von Dänemark und Norwegen (1523/24–1533) S. 234
Friedrich III., röm.-dt. König und Kaiser (1440–1493) S. 108[177], 207, 210, 233, 236
Friedrich der Glaser (1903) S. 290
Fritz, Glaser/Glasmaler S. 36[20]
Frundsberg, Georg von S. 232
Fuchs S. 296
Fuchshard von Dinkelsbühl S. 294
Fugger, Jakob I. S. 284
Fürer (von Haimendorf) S. 103f., 108, 110, 327, 340
– Christian († 1355) S. 104, 110
– Christina ⚭ Gabriel II. Nützel S. 466
– Chistoph IV. (1578–1653) S. 290
– Felicitas ⚭ Hans Nützel S. 293
– Helena ⚭ Hieronymus Ebner S. 422
– Sigmund II. (1437–1501) S. 104f., 110, 290
– Sigmund III. (1470–1547) S. 289f.
– Ursula ⚭ Friedrich Tetzel S. 342f.
Fürleger, Clara ⚭ Peter Engelhart Diether S. 488[2]
Furtner, Michael, Verleger Fig. 297f.
Fütterer S. 425
– Georg II. († 1506) S. 432
– Helena ⚭ Siegmund V. Pfinzing S. 247
– Ulrich III. († 1524) S. 475, 479f.

Galen, Heinrich von, Großmeister des Deutschen Ordens S. 234
Gardner, John Lowell und Isabella Stewart, Kunstsammler S. 348, 374
Gärtner, Barbara ⚭ Peter III. Harsdörffer S. 426
Germaine de Foix ⚭ Ferdinand II. von Aragón, ⚭ Johann von Brandenburg-Ansbach S. 233
Gertrud von Sulzbach ⚭ König Konrad III. S. 325
Geuder S. 67, 69, 175f., 327, 340
– Georg († 1552) S. 498
– Heinrich I. († 1386) S. 176
– Klara ⚭ Hans Behaim S. 162
– Magdalena ⚭ Christoph IV. Fürer S. 290
Geuschmid S. 108
Giotto di Bondone, Maler S. 84[85], 130
Glaser von Bab(e)nberg, Glaser/Glasmaler S. 534
Gletzelmann, Kunigunde († 1344) ⚭ Heinrich Grundherr S. 165f., 171
Glockendon, Georg, Holzschneider S. 477, 479; Fig. 476
Glockendorn, Albrecht d.J., Illuminist, Drucker und Glasmaler S. 55, 313
Glockengießer S. 348
– Katharina († 1504) ⚭ Ulmann III. Stromer S. 98
Gnotzhelmer, Katharina S. 98[139]
Goltzius, Hendrick, Maler und Kupferstecher S. 264
Görg, Glaser/Glasmaler S. 36[20]
Gößwein, Nikolaus S. 498
Gottfried, Münchner Kunsthändler S. 148[328], 320[25]
Grabner S. 67, 186f., 193
– Friedrich d.Ä. († 1356) S. 186, 193
– Friedrich oder Fritz d.J. († 1386) S. 186f., 193
Graf, Urs, Glasmaler u. Graphiker S. 229
Graff, Johann Andreas, Zeichner Fig. 322
Grauberg S. 162
Groland S. 327, 340, 348, 386
– Anna ⚭ Gabriel III. Tetzel S. 372
– Berthold, Prior des Dominikanerklosters (1399) S. 386
– Christoph (1508–1561) S. 498
– Clara († 1430) ⚭ Wilhelm Haller S. 340
– Katharina († 1463) ⚭ Sebald II. Pfinzing S. 97
– Kunigunde ⚭ Berthold V. Holzschuher S. 269, 276
– Margarete ⚭ Hans IV. Tetzel S. 372
Groß S. 55, 104
– Anna ⚭ Konrad I. Haller S. 286
– Anna ⚭ Friedrich I. Pömer S. 288

– Barbara ⚭ Anton I. Tetzel S. 372
– Katharina ⚭ Herdegen Behaim S. 162
– Katharina ⚭ Gabriel II. Nützel S. 466
– Konrad I. (um 1280–1356) S. 171, 455, 456[4, 12]
– Magdalena ⚭ Berthold VIII. Pfinzing S. 98
– Margarete ⚭ Sigmund Oertel S. 465
– Nikolaus I. (1420–1491) S. 464
– Philipp III., gen. der Lange († 1413) S. 461, 483f.
Grosvenor Thomas, Sammler S. 321
Grundherr S. 67, 170, 328, 330, 398, 413, 481, 483
– Anna ⚭ Albrecht Ebner S. 389, 428
– Barbara (1457–1517) ⚭ Seyfried III. Pfinzing S. 243, 249, 305, 308
– Heinrich I. († 1351) S. 165f., 171
– Klara ⚭ Peter Rieter S. 279
– Leonhard VIII. (1670–1725) S. 376
– Margarete ⚭ Berthold I. Nützel S. 292
– Margarete ⚭ Hieronymus Kress S. 431
– Michael I. († 1388) S. 165f., 171, 268[693], 271, 330
– Paul I. († 1469) S. 166[391], 268[693], 271
– Peter († 1386) S. 166[391], 268[693], 271
– Ulrich († 1434) S. 166[391], 268[693], 271
– Ulrich II. († 1500) S. 166[391], 249, 268[693]
Grünewald, Matthias, Maler S. 341
Gutknecht, Jobst, Verleger S. 234[588]
Haggenmiller, Hans, Restaurator S. 471, 514, 516
Haid S. 327, 332, 340
– Martin († 1463) S. 332[16]
Haller (von Hallerstein) S. 34, 67, 114, 117, 119, 279, 282–284, 327, 331f., 335, 339f., 348, 398, 483
– Agnes ⚭ Konrad VII. Paumgartner S. 277
– Agnes ⚭ Jobst IV. Tetzel S. 335
– Alexius II. († 1501) S. 281, 349f., 369, 483[4], 484f., 528
– Alexius III. († 1519) S. 281, 350
– Andreas († 1491) S. 369
– Anna ⚭ Ulrich II. Grundherr S. 166[391], 249, 268[693], 271
– Anna, Tochter von Bertold I. S. 114
– Anna, Tochter von Ulrich II. S. 115
– Barbara ⚭ Maximilian Oelhafen S. 294
– Bartholomäus II. (1486–1551) S. 282, 285
– Beatrix ⚭ Stephan Tetzel S. 335
– Berthold I. († 1379) S. 114f.
– Berthold III. († 1391) S. 114, 280f.
– Berthold IV. († 1449) S. 350[56], 369
– Christian († 1445) S. 340, 528
– Clara ⚭ Hans Tetzel S. 335
– Elisabeth ⚭ Peter Grundherr S. 166[391], 268[693], 271
– Erhard († 1457) S. 332[16]
– Franz I. († 1371) S. 115[211, 213], 395
– Georg I. († 1407) S. 114, 314[3]
– Georg III. († 1450) S. 340, 528
– Georg IV. († 1505) S. 350, 369, 529
– Hans I. († 1504) S. 350, 369, 529
– Heinrich († 1340) S. 115[213]
– Jakob († 1355) S. 115[213]
– Klara ⚭ Paul Holzschuher S. 269, 276
– Klara ⚭ Berthold II. Nützel S. 292[781]
– Konrad I. († 1388) S. 114, 280f., 286
– Konrad II. († 1438) S. 280f., 283, 350[56], 369, 484
– Konrad IV. (1464–1545) S. 280f., 283, 286, 335, 339, 349f., 369, 389[16], 483–485, 502, 528
– Konrad V. († 1562) S. 281, 283f.
– Magdalena ⚭ Sebald II. Pfinzing S. 97
– Margarete ⚭ Gabriel Tetzel S. 335
– Martha ⚭ Georg II. Ketzel S. 471
– Martin VI. (1551–1617) S. 472[1], 473
– Nikolaus V. (1481–1528) S. 431
– Paul I. († 1474) S. 332[16]
– Peter I. († 1369) S. 114
– Stephan († 1518) S. 350, 369
– Ulrich II. († 1357) S. 114f., 279–283, 285f., 502, Fig. 199
– Ulrich III. († 1422) S. 114, 280f., 285, 390[20]
– Ulrich IV. († 1456) S. 465
– Ulrich IX. († 1505) S. 350, 369, 529
– Ulrich (1491–1572) S. 498
– Ursula ⚭ Berthold I. Nützel S. 292
– Wilhelm († 1431) S. 340, 452, 528
– Willibald S. 498[54]
– Wolf VIII. (1492–1559) S. 180, 282–284, 286
Hampp, John Christopher, Glasmalerei-Händler S. 148[328]
Hans Süß von Kulmbach, Maler und Graphiker S. 49, 51, 53, 71, 199–201, 203f., 211–215, 222[546], 223, 225–227, 230, 234, 236, 239–241, 270, 280, 282f., 299f., 303, 307f., 310, 312, 328, 331, 333, 338, 342, 368[110], 376, 380–383, 393f., 398, 404, 428f., 433–437, 439, 442f., 449[26], 450[31], 471, 473f., 481, 484[10], 485; Fig. 22, 27f., 133, 152f., 156f., 159f., 223, 231, 235–237, 242f., 272f., 307–309, 312f., 386, 456f.
Hanil, Glaser/Glasmaler S. 36[20]
Hannse Glaser von Lankheim, Glaser/Glasmaler S. 36[20]
Hans(e), Glaser/Glasmaler S. 35[16], 36[20]
Han(n)s von Rotenburg, Glaser/Glasmaler S. 36[20], 47
Hardouin, Pariser Verleger S. 491, 495
Harsdörfer S. 327, 340, 348, 359[78]
– Anna Maria ⚭ Sigmund IX. Pfinzing S. 247
– Anna Maria ⚭ Hans Christoph Oelhafen S. 295
– David I. (1552–1615) S. 472[1], 473
– Elisabeth ⚭ Nikolaus I. Groß S. 464
– Gertrud ⚭ Bernhard Nützel S. 293
– Katharina ⚭ Ortolf III. Stromer S. 98
– Katharina ⚭ Sebald Ketzel d.J. S. 471
– Magdalena Philippina ⚭ Johann Sigmund II. Pfinzing S. 247[622]
– Maria Sabina ⚭ Martin V. Pfinzing S. 247
– Peter II. († 1498) S. 422, 426
– Peter III. († 1518) S. 426f.
– Peter IV. (1503–1576) S. 426f.
– Sebald († 1452) S. 422
– Susanna ⚭ Christoph Pfinzing S. 247
– Susanna ⚭ Hans Oelhafen S. 295
– Ursula ⚭ Hans Ebner S. 427
– Wolf I. († 1557) S. 427f.
Hartman, Glaser/Glasmaler S. 36[20]
Haselberger, Prof., Glasrestaurator S. 445f., 453
Heberlein, Leonhard, Glasmaler S. 503
Hegner, Klara ⚭ Berthold Behaim S. 161
Heideloff, Carl Alexander, Architekt und Denkmalpfleger S. 199, 213f., 225, 231[570], 239[598], 278, 390[21], 398
Heinl, Margareta ⚭ Alexius III. Haller S. 281
Heinlein, Anton P., Sammler S. 348, 374
Heinrich II., röm.-dt. König und Kaiser (1014–1024) S. 223
Heinrich IV., röm.-dt. König und Kaiser (1084–1106) S. 233
Heinrich VII. , röm.-dt. König und Kaiser (1312–1313) Fig. 70
Heinrich VIII., König von England (1509–1547) S. 360
H[einrich] Glaser (capitaneus), Glaser/Glasmaler S. 35[16], 36[17, 20], 39
H[einrich] mit den Hunten, Glaser/Glasmaler S. 35[16], 36[20]
H[einrich] Tanhawser junior, Glaser/Glasmaler S. 36[20]
Heintz, Glaser/Glasmaler S. 36[20]
Heisterbach, Caesarius von S. 435
Helcher, Margarete ⚭ Wolf Holzschuher S. 272
Held, Klara ⚭ Kaspar I. Nützel S. 293, 466
Helmhack, Abraham, Glaser S. 505f., 528
Hemmel von Andlau, Peter, Glasmaler S. 39, 48, 214, 216, 219, 224, 253, 256f., 259, 261f., 299, 301, 303
Henneberg, Grafen von
– Hermann von S. 337; s. auch Bischöfe
Hensel paternosterer, Glaser/Glasmaler S. 35[16], 36[20]
Herdegen, Konrad S. 325, 369
Hering, Loy, Bildhauer S. 247[626]
Hering, Thomas, Bildhauer S. 490, 494, 497; Fig. 472, 475
Hermann von Kastl, Abt S. 95
Hess, Heinrich Maria von, Maler S. 398; Fig. 324–326

Hirschberg, Grafen von S. 330
– Juliana ⚭ Hans Kress S. 330
Hirschvogel
– Agnes ⚭ Gabriel I. Nützel S. 292
– Anna († 1505) ⚭ Sebald III. Pfinzing S. 97
– Elisabeth ⚭ Michael III. Behaim S. 389, 477
Hirsvogel, Glasmaler-Dynastie
– *Augustin* S. 303, 305, 309f., 492[21]; Fig. 238–240
– *Hans d.Ä.* S. 253f., 303
– *Hans d.J.* S. 200, 230, 303, 307, 310–312, 322; Fig. 242f.
– *Heintz* (1447–1485) S. 48
– *Sebald* S. 55
– *Veit d.Ä.* (1461–1525) und Werkstatt S. 33, 39[32], 48f., 51, 53f., 69–71, 90, 97f., 107, 116, 123, 138, 158, 167, 199, 202–204, 208, 214–226, 229f., 235[588], 236, 239, 241, 246, 253f., 256, 261, 263, 270, 275, 278, 282–285, 287, 291, 299–301, 303, 305–307, 308[21], 313, 322, 330–334, 338, 342, 360, 368, 373, 381, 393, 421–424, 426, 428f., 434–437, 439f., 442f., 449[26], 450, 465–467, 469–471, 473f., 477–481, 484, 486f., 492, 498; Fig. 19, 21, 23, 25, 29, 132, 134, 136f., 139f., 142, 144–148, 150, 153, 156f., 159, 161f., 169–171, 173f., 199f., 223, 225f., 231, 255, 263f., 301–303, 307, 310f., 318f., 376–379, 395f., 436–438, 444–448, 453, 500
– *Veit d.J.* S. 55, 200, 282–285, 303, 307f., 312, 381, 423, 450[28], 477, 488; Fig. 28, 235–237
Hofman, Glaser/Glasmaler S. 35[16]
Holbein, Hans d.J., Maler und Graphiker S. 435
Höltzel, Hieronymus, Verleger S. 246, 252
Holzschuher S. 94[119], 100, 271f., 275, 398
– Anna Sabina ⚭ Hans Hieronymus Oelhafen S. 294
– Anton I. († 1484) S. 270
– Apollonia ⚭ Peter III. Harsdörffer S. 426
– Barbara († 1559) ⚭ Sigmund III. Fürer S. 289f.
– Beatrix ⚭ Ulrich IV. Stromer S. 100[154]
– Berthold IV. († 1371) S. 267, 269[697], 276[723], 410, 419
– Berthold V. († 1449) S. 269, 276
– Friedrich, Kirchenpfleger bei St. Sebald (gen. 1309) S. 60
– Friedrich V. († 1357) S. 269, 276
– Friedrich VIII. († 1431) S. 269f., 276
– Gerhaus ⚭ Hans von Eyb S. 431[118]
– Herdegen (gen. 1277, 1318) S. 60
– Hieronymus II. († 1551) S. 271
– Karl I. († 1422) S. 269, 275f., 334[23]
– Karl II. († 1456) S. 269f., 275f.
– Karl III. († 1480) S. 270
– Katharina ⚭ Nikolaus V. Haller S. 431
– Lazarus d.Ä. (1473–1523) S. 275[722]
– Margarete ⚭ Nikolaus I. Groß S. 464
– Paulus († 1447) S. 269, 276
– Ursula ⚭ Hieronymus Oertel S. 458
– Veit (1515–1580) S. 269[699]
– Veit August (1701–1766) S. 271[710], 281
– Wolf († 1547) S. 267–269, 271f.
Hör, Martha, Glasmalerei-Restauratorin S. 402
Horn S. 348, 359[78]
Hopfer, Daniel, Graphiker S. 229
Hübner, Margareta ⚭ Caspar Nützel S. 293
Huffmann glaserin S. 36[20]
Hurter, Jobst von S. 478

Imhoff S. 34, 198, 263, 265, 327, 340, 386f.
– Andreas I. (1491–1579) S. 468[61]
– Andreas II. (1529–1597) S. 265
– Andreas III. (1562–1637) S. 265
– Balthasar S. 263–265
– Georg (1601–1659) S. 265, 425
– Hans II. († 1389) S. 160[369], 264f.
– Hans VII. (1563–1629) S. 265
– Hans-Jakob († 1615) S. 265
– Helena ⚭ Sebald Reich S. 468[61]
– Jakob I. (1537–1599) S. 265
– Jakob II. († 1609) S. 265
– Jeremias I. (1566–1632) S. 265
– Johannes (1529–1576) S. 265
– Johannes († 1615) S. 265
– Karl (1555–1619) S. 265
– Klara ⚭ Andreas von Reichenbach S. 98
– Klara ⚭ Friedrich VII. Behaim S. 487
– Konrad I. († 1396) S. 160[369], 180[435], 263–265
– Margarete ⚭ Martin I. Tucher S. 421[81], 498
– Michael († 1668) S. 265
– Nikolaus I. († 1415) S. 263–265
– Philipp († 1627) S. 265
– Sabina ⚭ Peter IV. Harsdörffer S. 427
– Wilhelm I. (1558–1630) S. 265, 414
– Willibald I. (1519–1580) S. 42, 265
– Willibald II. (1548–1594) S. 265
Isabella I., Königin von Kastilien (reg. 1474–1504) S. 206f.
Isabella von Bourbon ⚭ Karl d. Kühnen S. 207

Jagiello, litauisch-polnisches Fürstenhaus
– Anna ⚭ Ferdinand I. S. 212
s. auch Ludwig II. und Wladislaw II., Könige von Böhmen, Ungarn u. Kroatien
Johanna I., Königin von Spanien (1479–1555; reg. 1504–1506) ⚭ Philipp dem Schönen S. 51, 201f., 206–208, 220; Fig. 137
Juncker von Prag S. 42, 414; Fig. 12

Kammermeister S. 530
– Margarete ⚭ Sebald Schreyer S. 296
– Sebastian (1489) S. 530
Karl IV., röm.-dt. König und Kaiser (1346–1378) S. 35, 40, 42, 87, 89, 96[130], 99, 176–179, 183, 223, 393–397, 402f., 405–409, 414, 416, 419, 434, 474, 483; Fig. 334, 336, 358
Karl V., röm.-dt. König und Kaiser (1519–1556) S. 207, 233, 271, 282, 284
Kasimir II./IV., König von Polen (1444–1492) S. 239
Katharina von Luxemburg ⚭ Otto von Wittelsbach S. 96[130]
Katzheimer, Wolfgang, Tafel- und Glasmaler S. 69, 199, 214–216, 220, 270[704], 500
Kellner, Hanns, Glaser/Glasmaler S. 36[20]
Kellner, Glasmaler-Dynastie S. 72
– *Johann Jakob*, Werkstatt S. 72f., 76, 124, 130f., 138, 143–145, 153–155, 188, 254, 509–512, 516
– *Stephan*, Werkstatt S. 304[1], 512
Ketzel S. 336, 338, 344, 471
– Georg I. († 1488) S. 332, 337, 455f., 469–471; Fig. 436
– Georg II. († 1533) S. 337, 455–457, 471
– Heinrich († 1438) S. 337, 455f.
– Martha S. 455
– Martin S. 337, 456
– Michael († 1505) S. 337f.; Fig. 273
– Sebald d.Ä. (1435–1506) S. 471
– Sebald d.J. (1473–1530) S. 337, 455–457, 471
– Ulrich (* 1440, † 1472/84) S. 332f., 337, 455f., 470f.; Fig. 437
– Wolf (1472–1544) S. 336–338, 374, 455–457, 470; Fig. 438
Keun, Kurat, Bildhauer S. 398
Klaus, Hans, Glasmaler S. 400, 423, 437f.
Klein, Johann, Maler S. 400
Koberger, Anton, Drucker und Verleger S. 178
Koler S. 135, 327, 336, 340, 348, 530
– Anna ⚭ Berthold Behaim S. 161
– Erckenbrecht I./II. († vor 1345) S. 331
– Erckenbrecht III., gen. Forstmeister († 1388) S. 90, 99
– Friedrich S. 391
– Georg († 1513) S. 98
– Hieronymus († 1613) S. 424
– Margareta ⚭ Ulrich III. Haller S. 285
– Seifried († 1531) S. 98
– Susanna ⚭ Johann (Hans) Wilhelm Kress S. 330[10], 468
Konrad III., röm.-dt. König (1138–1152) S. 325
Kraft, Adam, Bildhauer S. 465[42]
Kraft, Endres, Glaser S. 502
Kramer S. 291

Kratz S. 340
Kraus, Johann Ulrich, Kupferstecher Fig. 322
Krell, Oswald S. 498[51]
Kress S. 327f., 330, 340, 348, 398
– Anton I. (1455–1520) S. 430f.
– Anton II., Dr., Propst von St. Lorenz (1478–1513) S. 53, 231
– Christoph (1484–1535) S. 203, 429, 431, 437f.
– Christoph (1807) S. 531
– Hans, zu Dießfurt († 1516) S. 330
– Hieronymus († 1477) S. 431
– Hil(t)polt († 1427) S. 315, 369
– Jakob (um 1400) S. 531
– Johann (Hans) Wilhelm (1589–1658) S. 330[10], 468
– Konrad II. († 1430) S. 34[9], 369, 468
– Lorenz († 1492) S. 468
– Margarete ⚭ Friedrich VIII. Holzschuher S. 269, 276
– Ulrich († 1410) S. 463
– Ursula ⚭ Hans Waldstromer S. 468
Krinaberger, Martin, Glasmaler S. 267, 270, 287f.
Kugler, Heinrich, Werkmeister S. 66
Kühdorfer, Christine ⚭ Werner Nützel S. 419
Kumpf, Margarete ⚭ Michael Behaim S. 163[381]
Kunigunde von Lothringen (975–1033) ⚭ Kaiser Heinrich II. S. 223

Ladislaus Postumus (1444–1457), Herzog von Österreich und König v. Böhmen (1440–1457) S. 210
Landauer S. 327
– *Markus (Marx),* Maler S. 326, 443
– Matthäus d.J. S. 443f., 446, 450, 452; Fig. 400f.
Lang, Hieronymus, GM-Werkstatt S. 55
Langmann S. 103, 108
Lauffenholz S. 330
– Juliane ⚭ Michael I. Grundherr S. 165f., 171, 330
– Margarete ⚭ Nikolaus III. Muffel S. 295[794]
Lea, Lord Herbert of S. 34[9], 148[327], 321
Lenger, Lorenz, Glasmaler S. 527
Lesemeister, Gerhaus ⚭ Heinrich Grundherr S. 171
Leu, Hans d.J., Maler und Glasmaler S. 322, 437[141]
Lewtel, Glaser/Glasmaler S. 35[16], 36[20]
Libel, Glaser/Glasmaler S. 35[16], 36[20]
Lill, Georg, Direktor des BLfD München S. 515–518
Limburg, Paul, Johan und Herman, Buchmaler S. 131[264]
Lindtmayer, Daniel d.J., Glasmaler S. 264; Fig. 178
Lixheim, Theobald von, Glasmaler S. 39, 48
Locher, Jakob (Philomusus), Humanist S. 49, 343, 346–359, 366, 372; Fig. 275
Lochner, Katharina ⚭ Michael IV. Behaim S. 389, 475, 480
Lochner, Stefan, Maler S. 155[353]
Löffelholz
– Anna ⚭ Martin Pfinzing S. 248
– Barbara ⚭ Johannes Pirckheimer S. 301, 306
– Burckhard II. (1599–1675) S. 458
– Georg (1471–1514) S. 298[810]
– Hans gen. der Krause († 1448) S. 318
– Hedwig ⚭ Elias Oelhafen S. 295
– Katharina ⚭ Anton I. Kress S. 430
– Thomas (1472–1527) S. 298[810]
– Ursula († 1477) ⚭ Gabriel I. Muffel S. 295
– Ursula († 1481) ⚭ Sebald II. Pfinzing S. 97
– Wolf S. 472[1], 473
Lorber, Michel, Bamberger Agent S. 218
Lougenhagen, von
– Cornelis S. 285
– Louise ⚭ Wolf VIII. Haller von Hallerstein S. 283–285
Ludwig IV., der Bayer, röm.-dt. König und Kaiser (1314/1328–1347) S. 35, 455[1], 456[12]
Ludwig II., König von Böhmen, Ungarn und Kroatien (1522–1526) S. 212, 236
Ludwig I., König von Bayern (1825–1848) S. 398
Luther, Martin, Reformator S. 230, 234

Macedo, Johanna de ⚭ Martin II. Behaim S. 478
Mailand, Herzöge von
– Bianca Maria Sforza (1472–1510) ⚭ Kaiser Maximilian I. S. 208
– Galeazzo Maria Sforza (1444–1476) S. 208
Mangold, Maister, Arzt S. 331[14]
Mansion, Colard, Drucker und Verleger S. 56, 491, 493f., 498; Fig. 466
Mantegna, Andrea, Maler und Kupferstecher S. 491, 494, 497; Fig. 490
Maria von Ungarn ⚭ Ludwig II. Jagiello S. 212, 282, 284
Martini, Simone, Maler S. 84[85], 120[221], 132[272]
Maultasch von Tirol, Margarete S. 212
Maurer, Christoph, Glasmaler S. 263
Maursmünster, Hans von, Glasmaler S. 39, 48
Mayentaler (v. Mayenthal) S. 269[698], 275[722]
– Elisabeth ⚭ Berthold I. Tucher S. 63, 67, 123, 127
Mayer, Moritz Maximilian S. 71f.
Mayersche Hofkunstanstalt, Glasmalereiwerkstatt S. 527
Maximilian I., röm.-dt. König und Kaiser (1486/1508–1519) S. 51, 53, 69, 77, 198, 201, 203–212, 234, 236, 239, 247f., 252, 259[660], 287, 298[810], 308, 310f., 439, 500
Megenzer, Georg S. 261
Meister mit Notnamen
– *Benediktmeister* S. 341f., 362
– *Brigittenmeister* S. 241, 341f.
– *Meister Bertram* S. 123, 179, 185
– *Meister Berthold* S. 124, 145, 156
– *Meister der Bergmann'schen Offizin* S. 341
– *Meister des Heinrichskopfes* S. 215, 220, 443
– *Meister des Hennebergkopfes* S. 220, 481, 485f.
– *Meister des Petruskopfes* S. 219
– *Meister des Trockau-Assistentenkopfes* S. 219
– *Meister E.S.* S. 260f.
– *Meister von Heiligenkreuz* S. 155[353]
– *Meister von Wittingau* S. 126
Melanchton, Philipp, Reformator S. 230, 377
Melber
– Katharina ⚭ Erhart Pessler S. 309
– Veit († 1504) S. 309
Menabuoi, Giusto de, Maler S. 131[265]
Mendel S. 67, 140, 144f., 150
– Apollonia ⚭ Peter III. Volckamer S. 253, 258f.
– Heinrich († 1368) S. 151
– Konrad I. († 1414) S. 144f., 150, 443
– Kunigunde († 1476) ⚭ Seyfried III. Pfinzing S. 249
– Margarete ⚭ Paul I. Volckamer S. 253, 259
– Marquard I. († 1385) S. 144f., 151
– Paulus († 1389) S. 144f., 150
– Peter I. († 1423) S. 144f., 150
Mengot, Friedrich, Arzt S. 90, 187, 191, 195; Fig. 126
Mennel, Jakob, Freiburger Stadtschreiber S. 212
Meran, Herzöge von S. 220
Mertein, Stadtglaser und Glasmaler S. 35[16], 36[20], 39
Mertein, jung, Glaser/Glasmaler S. 36[20]
Merten, Heinz, Kunsthistoriker S. 518–523, 527
Michael von Savoyen, Baumeister S. 65[32]
Mielich, Magdalena ⚭ Hieronymus Koler S. 424
Miltenberger, Glaser/Glasmaler S. 35[16], 36[20]
Mindel, Barbara ⚭ Albrecht Ebner S. 389, 428
Moritz, Heinrich, Glaser S. 502
Muffel S. 295
– Anna ⚭ Seyfried Schürstab S. 134, 135[279], 139

– Gabriel I. († 1498) S. 295f., 372
– Hans d.Ä. († 1361) S. 390[20]
– Nikolaus I. († 1392) S. 390[20]
– Nikolaus III. (1410–1469) S. 295f., 325, 384
– Nikolaus IV. († 1496) S. 295f.
– Paul († 1399) S. 390[20]
– Ursula ⚭ Heinrich IV. Topler S. 296
Münsterberg, Hedwig von ⚭ Georg von Brandenburg-Ansbach S. 236
Münzmeister, Kunigunde ⚭ Konrad VII. Paumgartner S. 277
Murer, Christoph, Glasmaler S. 473

Nagler, Carl Ferdinand von, Sammler S. 377, 382, 487
Neudörfer, Johann, Nürnberger Schreibmeister S. 51, 71, 204
Neudung S. 348
Neukam, Stephan Jakob S. 387
Neumarkt, Konrad von S. 474[17]
Nützel S. 134, 139f., 292[781], 411
– Barbara ⚭ Sebastian Welser S. 435
– Bernhard I. († 1580) S. 293
– Berthold I. († 1398) S. 292f.; Fig. 214
– Berthold II. († 1449) S. 292[781]
– Berthold III. († 1476) S. 292
– Carl (1558–1614) S. 293
– Caspar I. († 1529) S. 293
– Elisabeth, Tochter Konrads II. S. 293
– Elisabeth ⚭ Anton Behaim S. 162
– Elisabeth ⚭ Heinrich Haller S. 115[213]
– Emerentia ⚭ Hartwig II. Volckamer S. 253, 257
– Friedrich II. († 1406) S. 292; Fig. 215
– Gabriel I. (1444–1501) S. 292f., 344
– Gabriel II. († 1533) S. 466
– Gabriel (1615) S. 344, 530
– Hans V. (1540–1620) S. 293, 472[1], 473
– Joachim (1531–1603) S. 293
– Kaspar I. († 1529) S. 293, 466
– Konrad II. († 1340) S. 293; Fig. 218
– Konrad IV. († 1349) S. 292; Fig. 216
– Kunigunde ⚭ Leopold Schürstab S. 433[121]
– Peter II. († 1386) S. 165, 292f.; Fig. 213
– Werner († 1292/94) S. 411, 419

Oberberger, Josef, Glasmaler S. 517
Obermayer, Katharina ⚭ Konrad V. Haller S. 281, 284
Oelhafen
– Elias (1570–1627) S. 295
– Georg († 1485) S. 294
– Hans (1520–1580) S. 294f.
– Hans Christoph (1574–1631) S. 295
– Hans Hieronymus (1608–1675) S. 294
– Konrad (gen. 1423/31) S. 294
– Leonhard, Dr. († 1517) S. 439
– Maximilian (1569–1618) S. 294
– Paulus (1573–1628) S. 295
– Sixtus I. (1466–1539) S. 248, 294, 383, 439, 502, 529
– Tobias (1601–1666) S. 294
Orlamünde, Kunigunde, Gräfin von S. 456[12]
Oertel S. 55
– Andreas (1662) S. 458
– Hieronymus S. 458
– Klara ⚭ Hieronymus II. Paumgärtner S. 467
– Sigmund († 1525) S. 465
Ortlieb S. 150, 340, 398
– Clara ⚭ Albrecht Ebner S. 389
– Jakob S. 162
Ortolph
– Barbara ⚭ Konrad IV. Haller S. 281
– Margarete ⚭ Stephan Behaim S. 478
Ostermann, GM-Werkstatt S. 400[19]
Österreich, Markgrafen / Herzöge von
– Albrecht II., Hz. (1298–1358) S. 211
– Friedrich II. Babenberger, Hz. (1230–1246) S. 212
– Leopold III. Babenberger, Mg. (1073–1137), Hl. S. 212
– Rudolf IV., der Stifter, Hz. (1358–1365) S. 99, 212
Österreicher, Glaser/Glasmaler S. 36[20]
Ott, Glaser/Glasmaler S. 36[20]
Oettingen-Wallerstein, Fürst von S. 533
Ottokar I. Přemysl S. 396

Päpste
– Gregor der Große (590–604) S. 349, 352, 354f., 359, 371, 373–375
– Leo IX. (1049–1054) S. 135[279]
– Innozenz III. (1198–1216) S. 477
– Innozenz IV. (1243–1254) S. 480
– Alexander IV. (1254–1261) S. 313
– Innozenz VI. (1352–1362) S. 62
– Martin V. (1417–1431) S. 178
– Leo X. (1513–1521) S. 232
– Hadrian VI. (1522–1523) S. 232
Parenpichler, Johann IV., Abt von St. Paul im Lavanttal S. 247
Parler, Baumeisterfamilie S. 65
– *Heinrich (III.)*, Baumeister S. 65[32], 397
– *Heinrich (IV.)*, Baumeister S. 65, 396f., 414
– *Heinrich von Köln*, Baumeister S. 35
– *Johann von Gmünd*, Baumeister S. 65[32]
– *Peter*, Baumeister S. 65[32], 396f.
– s.a. *Beheim, Heinrich*
Paulus, Glaser S. 534
Paumgartner S. 186f., 193, 277, 291, 327, 340, 348
– Andreas Georg II. (1670–1694) S. 376
– Hieronymus II. (1538–1602) S. 467
– Konrad III. († 1401) S. 186
– Konrad VII. (1406–1457) S. 277
– Sibylla ⚭ Hans Oelhafen S. 295
– Ursula ⚭ Seyfried IV. Pfinzing S. 248[627]
– Ursula ⚭ Caspar Nützel S. 293
Pencz, Georg, Maler und Graphiker S. 56
Pessler
– Erhart S. 309
– Georg (1490–1536), Dr., Propst von St. Sebald S. 303, 305f., 309
– Margarete ⚭ Jobst V. Tetzel S. 371, 375
– Martin S. 309
Pfalzgrafen bei Rhein
– Anna ⚭ Kaiser Karl IV. S. 403[24], 406
– Ludwig V. (1508–1544) S. 330
– Philipp, der Aufrichtige (1476–1508) S. 330
Pfinzing S. 103f., 108, 127, 135, 150, 198, 202, 327, 332, 340, 386
– Adelheid ⚭ Ulrich II. Haller S. 279, 284f.; Fig. 200
– Anna ⚭ Berthold I. Tucher S. 123f., 127, 165[387], 460
– Anna ⚭ Sixtus I. Oelhafen S. 248, 294, 383, 439
– Anna ⚭ Alexius II. Haller S. 281
– Anna ⚭ Konrad Pömer S. 288
– Barbara ⚭ Sebastian Schedel S. 248
– Barbara ⚭ Wilhelm I. Rummel S. 461
– Berthold VIII. († 1405) S. 90, 98
– Christina († 1363) ⚭ Friedrich III. Behaim S. 162
– Christina ⚭ Karl I. Holzschuher S. 269, 275
– Christoph (1566–1629) S. 247
– Elisabeth ⚭ Friedrich I. Tetzel S. 331, 349, 371, 373
– Johann Sigmund (1665–1729) S. 247[622]
– Katharina ⚭ Hans Christoph Oelhafen S. 295
– Katharina ⚭ Veit Melber S. 309
– Margarete ⚭ Friedrich II. Behaim S. 156, 158, 162f.
– Martha ⚭ Heinrich II. Rummel S. 461[30]
– Martin (1490–1552) S. 248
– Martin V. (1623–1684) S. 247
– Melchior, kaiserlicher Rat und Propst von St. Sebald (1481–1535) S. 51, 69, 71, 77, 198f., 240–242, 245, 247, 304f., 307, 309f., 501f.; Fig. 231
– Paulus (1487–1495) S. 248
– Sebald II., Ritter († 1489) S. 97
– Sebald d.Ä. (1372–1431) S. 332[16]
– Sebald III. (1434–1511) S. 97
– Seyfried II. († 1414) S. 139
– Seyfried (Siegfried) III. (1444–1514) S. 240–243, 247, 249, 305, 308
– Seyfried IV. (1485–1545) S. 247f.
– Sigmund V. (1479–1554) S. 247
– Sigmund IX. (1633–1708) S. 247
– Sybille Katharina ⚭ Georg Imhoff S. 425
– Ulrich (1483–1530) S. 247

Philipp der Schöne, König von Kastilien (1504–1506) S. 51, 201, 206–208, 239; Fig. 136
Pickert, Abraham, Antiquar und Sammler S. 348, 374, 481, 483, 485f., 493
Pileus, päpstl. Kardinallegat S. 63
Pinder, Ulrich, Verleger S. 361
Pirckheimer S. 186f., 192
– Anna ⚭ Konrad II. Haller S. 280, 283
– Hans II. († 1400) S. 186
– Hans (1415–1492) S. 390
– Johannes, Dr. (um 1440–1501) S. 299, 301, 303, 306
– Klara ⚭ Paul Vorchtel S. 301, 306
– Willibald, Humanist (1470–1530) S. 186, 192, 245, 301, 306, 366, 465
Pisanello, Antonio, Maler und Medailleur S. 495; Fig. 472
Pleydenwurff, Hans, Maler und Glasmaler S. 36[17], 48, 253, 273[720], 303
Ploben, Magdalena von (1482–1559) ⚭ Hans IX. Stromer S. 98
Plöd, Christoph (1526) S. 498
Podiebrad, Georg, König von Böhmen (1458–1471) S. 295[796]
Pömer S. 292, 398
– Anna ⚭ Berthold II. Nützel S. 292[781]
– Barbara Sophia ⚭ Christoph IV. Fürer S. 290
– Elisabeth ⚭ Berthold IV. Holzschuher S. 269[697], 276[723], 410, 419
– Friedrich I. († 1377/78) S. 287f.; Fig. 206
– Gerhaus ⚭ Friedrich V. Holzschuher S. 269, 276
– Heinrich II. († 1331) S. 287, 289
– Helena ⚭ Paulus Oelhafen S. 295
– Konrad († 1361) S. 287f.; Fig. 206
– Magdalena ⚭ Hans Oelhafen S. 294
– Maria Salome ⚭ Johann Sigmund II. Pfinzing S. 247[622]
– Wolf II. († 1523) S. 287, 422
Pommern, Herzöge von
– Elisabeth ⚭ Kaiser Karl IV. S. 406
Poppel, J., Kupferstecher S. 269
Postel, Hans, Glaser S. 502f.
Prantner, Margarete ⚭ Ulrich II. Stromer S. 99
Praun
– Paulus (1548–1616) S. 263
– Stephan († 1591) S. 470[67], 471
Preußen, Konrad von, Prior des Dominikanerklosters S. 386
Pucelle, Jean, Buchmaler S. 132[272]
Purckheimer, Else ⚭ Ulrich I. Stromer S. 408[50]

Raabs, Grafen von S. 233
– Konrad II. († 1191) S. 233
Rasp, Elisabeth ⚭ Heinrich II. Volckamer S. 253, 258
Raymund von Capua, Ordensgeneral der Dominikaner S. 386
Reich
– Anna ⚭ Anton II. Tucher S. 423, 468[61]
– Magdalena ⚭ Wolf I. Harsdörffer S. 428
– Magdalena ⚭ Andreas I. Imhoff S. 468[61]
– Margarete ⚭ Ulrich IV. Stromer S. 90, 99
– Sebald († 1510) S. 468[61]
Renner, Hans, Prior des Augustinerklosters St. Veit (1425–1429) S. 314[3]
Reymond, Pierre, Emailleur S. 489
Riegelshofer, Margarete von Graisbach († 1505) S. 294
Rieger, Thomas, Illustrator S. 366
Rieter S. 78[77], 192, 327, 340, 348
– Barbara ⚭ Sixtus I. Oelhafen S. 294, 383
– Crescentia ⚭ Willibald Pirckheimer S. 186, 192, 465
– Dorothea ⚭ Nikolaus IV. Muffel S. 295
– Peter († 1462) S. 277–279
– Susanna ⚭ Ulmann III. Stromer S. 98
Röder, Jonas, Glaser S. 527, 535
Ropstein, Hans von, Glasmaler S. 202[489]
Rot von Auerbach, Dorothea ⚭ Georg I. Ketzel S. 332, 469
Rotenburger, Magdalena ⚭ Joachim Nützel S. 293
Rotermundt, Johann Lorenz, Bildhauer S. 398
Roth, C. M., Kupferstecher Fig. 244, 257, 258
Rothan
– Christoph († nach 1506) S. 327
– Helena ⚭ Matthäus Landauer d.J. S. 444, 446, 452
Rozmital, Leo von S. 295[796], 372, 375
Rudel (Pair), Glaser/Glasmaler S. 36[20]
Rudolf II., röm.-dt. König und Kaiser (1575/76–1612) S. 445[10]
Rummel S. 425
– Agnes ⚭ Jobst V. Tetzel S. 371, 375
– Barbara ⚭ Karl II. Holzschuher S. 269, 275
– Heinrich II. († 1446) S. 461[30]
– Wilhelm I. († 1425) S. 461
Rutz, Anna ⚭ Ulrich Grundherr S. 271

Sachs S. 411
– Elisabeth ⚭ Hans V. Tetzel S. 372
– Kunigunde ⚭ Berthold III. Nützel S. 292
– Raimund S. 411
Sachsen, Herzöge von
– Albrecht (1500) S. 337
– Emilie ⚭ Georg von Brandenburg-Ansbach S. 236
– Friedrich III., der Weise, Kurfürst (1486–1525) S. 337
– Heinrich (1539–1541) S. 236f.
Sachsen-Coburg und Gotha, Herzöge von S. 375
Sagan, Herzöge von S. 445
Sauerzapf, Ursula ⚭ Wolf II. Pömer S. 422
Schaper, Johannes, Glasmaler S. 124, 145, 505, 535
Schäufelein, Hans, Maler und Graphiker S. 319, 333, 341–343, 361f.
Schedel
– Hartmann, Verleger S. 347f., 359, 362, 366; Fig. 275
– Sebastian S. 248
Schehslitz, Isaak von S. 396[3]
Scheurl
– Anna ⚭ Gabriel Nützel S. 293
– Christoph II., Dr., Humanist (1481–1542) S. 63, 390, 488[2]
– Gabriel S. 390
– Maria Magdalena ⚭ Maximilian Oelhafen S. 294
– Sebastian (1589–1652) S. 390
Schiltkrot, Erasmus S. 443[1]
Schlegtendal, W., Architekt S. 76, 519f., 523, 525–527
Schlewitzer, Helena ⚭ Konrad IV. Haller S. 281
Schlüsselfelder S. 110
– Carl I. (1560–1610) S. 498[54]
– Katharina ⚭ Sigmund II. Fürer S. 104, 110, 290
– Ursula ⚭ Georg Koler S. 98
Schmidt, J. B., Glaser S. 511f.
Schmitz, Joseph, Dombaumeister an St. Sebald S. 242, 513f., 516
Schmug(g)enhofer
– Else ⚭ Ulrich I. Stromer S. 408[50]
– Elspet ⚭ Seyfried Schürstab S. 135[279]
Schneiders&Schmolz, Glasmalereiwerkstatt S. 400[19]
Schöffer, Maria, Malerin Fig. 406
Schongauer, Martin, Maler und Graphiker S. 262, 270[707], 300, 485f., 498
Schopper S. 330, 386
– Agnes ⚭ Martin I. Behaim S. 389, 475[19], 478
– Katharina ⚭ Michael I. Grundherr S. 165f., 171, 330
– Katharina ⚭ Peter II. Nützel S. 292
– Ottilie ⚭ Hilpolt Kress S. 315
Schraudolph, Johann von, Glasmaler S. 398; Fig. 324–326
Schreiber, Nikolaus († 1428) S. 325, 369
Schreyer
– Hans S. 296
– Sebald (1446–1520), Kirchenpfleger von St. Sebald S. 66, 69, 178, 198, 291f., 296, 313, 317, 321, 325f., 384f., 390f., 499f., 527f., 530
Schuler (Schüler) S. 425
– Katharina ⚭ Peter II. Harsdöffer S. 422, 426

Schürstab S. 67, 134f., 139
– Anna ⚭ Heinrich II. Volckamer S. 253, 258
– Anton († 1399) S. 139f.
– Barbara († 1472) ⚭ Berthold Volckamer S. 263
– Clara ⚭ Sebald II. Pfinzing S. 97
– Erhard I. († 1439) S. 135, 139f.
– Klara ⚭ Seifried II. Pfinzing S. 139
– Klara ⚭ Philipp III. Groß S. 461
– Konrad I. († 1387) S. 139
– Kunigunde ⚭ Marquard I. Mendel S. 151
– Leopold III. († 1379/80) S. 134f., 139–141, 432[121]
– Leopold IV. († 1395) S. 135, 258
– Leopold V. († 1406) S. 139f.
– Martha ⚭ Alexius II. Haller S. 281, 484f.
– Meygold († 1379) S. 139
– Seyfried († um 1357) S. 139
– Seyfried d.J., Sohn Seyfrieds S. 139
Schwarz, Bernhard, Glasmaler S. 503, 528f., 535
Schwarz, B. v., Glasmalereianstalt S. 398
Schwartz, Simon, Glaser S. 535
Schweidnitz, Herzöge von
– Anna ⚭ Kaiser Karl IV. S. 403[24], 406, 408
Sebald, Ulrich Ernst S. 483
S[ebald] Kristan, Glaser/Glasmaler S. 35[16]
Seckendorff, Herren von S. 460
– Arnold (1349) S. 395[3]
– Barbara ⚭ Peter Rieter S. 277–279
– Ernfried d.J. († 1432) S. 465
– Katharina ⚭ Friedrich I. Pömer S. 288
– Margareta ⚭ Ulrich III. Haller S. 285
Sforza s. Mailand, Herzöge von
Siebar von Buttenheim, Anna ⚭ Franz I. Haller S. 115[213]
Sigismund, röm.-dt. König und Kaiser (1411/1419–1437) S. 262, 456, 470[68]
Sigismund I., König von Polen (1506–1548) S. 234
Sigwein S. 464
Solis, Virgil, Graphiker S. 56, 264, 492f., 497; Fig. 464
Sophia von Polen († 1512) ⚭ Markgraf Friedrich d.Ä. von Brandenburg S. 227–229, 231[570], 239, 241[600]; Fig. 159
Spitznagel, Lienhart, Glasmaler S. 39, 48
Spörlin
– Elisabeth († 1428) ⚭ Berthold Volckamer S. 263
– Hans S. 263
Springinklee, Hans, Maler und Graphiker S. 210, 242, 246[619], 252[644], 437[141]
Sprüngli, Jakob, Glasmaler S. 54, 71, 179, 263–265, 270, 488, 492; Fig. 31, 177
Staiber S. 348, 359[78]
– Lorenz S. 360
Stain, Andreas, Glasmaler S. 535
Stain, Hans, Glasmaler S. 124, 127, 460, 467f., 502f., 534f.
Stark
– Hans III. († 1509) S. 443
– Jakob (1550–1617) S. 472[1], 473
Staudigel von Nürnberg, Hans (oder Heinz?), Werkmeister S. 47
Staudigel, Hildegard ⚭ Konrad II. Nützel S. 293; Fig. 218
Steinlinger, Peter S. 411
Stengel, Gabriel, Glaser S. 535
Stettin-Pommern, Herzöge von
– Otto III. (1444–1464) S. 236
Störe, Werner, Glasmaler S. 39, 48
Stoß, Veit, Bildhauer, Werkstatt S. 259
Streitberger (v. Streitberg) S. 134
– Gerhaus ⚭ Leopold III. Schürstab S. 139, 141
– Gertrud ⚭ Leopold Schürstab S. 433[121]
– Mechthild ⚭ Herdegen I. Valzner S. 463
Stromer S. 40, 67, 94[119], 100, 104, 171, 186, 193, 385f., 398, 407f.
– Agnes ⚭ Berthold VIII. Pfinzing S. 90, 98
– Agnes ⚭ Paul I. Grundherr S. 166[391], 268[693], 271
– Andreas III. († 1529) S. 98
– Anna ⚭ Erckenbrecht III. Koler S. 90, 99
– Anna ⚭ Peter I. Mendel S. 150
– Berthold, Abt von Heilsbronn (1386–1413) S. 385
– Elisabeth verw. Ortlieb ⚭ Konrad I. Mendel S. 150
– Friedrich († 1390) S. 40[35], 390
– Hans IX. (1467–1526) S. 98, 407[44]
– Kunigunde ⚭ Friedrich/Fritz Grabner d.J. S. 193
– Magdalena ⚭ Leonhard I. Tucher S. 421[80]
– Margarete ⚭ Albrecht Behaim S. 163[381]
– Margarete ⚭ Ulrich Grundherr S. 166[391], 268[693], 271
– Ortolph III. († 1498) S. 98
– Ulmann († 1407) S. 100, 393, 395, 407f.
– Ulmann III. († 1509) S. 98
– Ulrich I., gen. »am Zotenberg« († 1385) S. 40[35], 94[119], 99, 150, 394f., 407f., 419; Fig. 336f.
– Ulrich II. von Reichenbach gen. »zur goldenen Rose« († 1379) S. 90, 98–100, 172
– Ulrich IV. († 1419) S. 90, 99, 100[154]
– Wolfram II. († 1390) S. 193
Syghart, Glaser/Glasmaler S. 36[20]
Tetzel S. 325, 327, 331, 334, 340, 343, 349, 365, 370, 389, 398, 427
– Anton I. († 1518) S. 370, 372
– Barbara ⚭ Martin Pfinzing S. 248
– Barbara ⚭ Wolf Ketzel S. 338, 374, 470
– Friedrich I. († 1367) S. 331, 342f., 349, 370f., 373
– Friedrich III. († 1523) S. 370, 372
– Gabriel († 1440) S. 335
– Gabriel III. († 1479) S. 335, 349, 365, 370, 372, 375
– Hans II. († 1449) S. 335
– Hans IV. († 1505) S. 370, 372
– Hans V. († 1507) S. 370, 372
– Hieronymus, von Forchheim S. 370, 372
– Jobst III. († 1399) S. 334
– Jobst IV. († 1406) S. 335
– Jobst V. († 1474) S. 365, 370–372, 375
– Michael (gen. 1500/1514) S. 370, 373
– Stephan († 1441) S. 335, 349, 370f., 374
Theoderich, Meister, Maler S. 40, 42[37], 89, 97, 126, 138, 414; Fig. 9, 69f.
Thill, Cordula von ⚭ Hans IX. Tucher S. 421, 469
Thumer S. 398
– Ehrentraut ⚭ Jakob I. Welser S. 433–435
Topler (Doppler)
– Erasmus (1462–1512), Dr., Propst von St. Sebald S. 296, 307, 445[6]
– Heinrich IV. († 1504) S. 296
– Margarete ⚭ Martin Pessler S. 309
Tomaso da Modena, Maler S. 416
Tracht
– Barbara ⚭ Georg II. Fütterer S. 432
– Hans S. 432
Traut, Wolf, Maler S. 341, 359[78], 442, 449
Traut von Speyer, Hans, Maler und Glasmaler S. 48[57]
Trost, Johann und Gottlieb, Baumeister S. 327
Tucher S. 34, 56, 67, 127, 144, 327, 340, 397f., 427, 492
– Adam (1536–1575) S. 488[2]
– Anna ⚭ Sigmund II. Fürer S. 104, 110, 290
– Anton II. (1458–1524) S. 421, 423, 468[61]
– Barbara ⚭ Georg Koler S. 98
– Berthold I. (1310–1379) S. 63, 67, 123f., 127, 420, 460
– Hans I. (1368–1425) S. 460, 467f.
– Hans II. (um 1387–1449) S. 460, 465, 467f.
– Hans IX. (1452–1521) S. 421, 423, 469
– Hedwig ⚭ Hartwig III. Volckamer S. 262
– Heinrich (1949) S. 489
– Helena ⚭ Christoph Kress S. 438
– Jobst (1630) S. 488[2]
– Katharina ⚭ Gabriel I. Muffel S. 295

– Katharina (7 Trägerinnen des Namens) S. 498
– Leonhard I. (1487–1568) S. 421[80], 488[7]
– Lorenz II. (1490–1554) S. 56, 265, 488
– Magdalena ⚭ Sebald Reich S. 468[61]
– Magdalena ⚭ Peter Engelhart Diether S. 488[2]
– Martin I. (1460–1528) S. 421[81], 488[2], 498
– Sixtus, Dr., Propst von St. Lorenz (1459–1507) S. 343, 488

Ulricus, Leutpriester in Weiten († 1378) S. 37, 88[98], 96[132]
Ulstatt, Apollonia ⚭ Georg II. Fütterer S. 432

Valois, Grafen von
– Blanca ⚭ Kaiser Karl IV. S. 403[24], 406
Valvassori, Giovanni Andera, Graphiker S. 56, 490; Fig. 32, 460
Valzner
– Hedwig ⚭ Hans II. Tucher S. 460, 465, 467f.
– Herdegen I. († 1423) S. 456, 459f., 463–465
– Katharina ⚭ Ulrich IV. Haller S. 465
– Peter († 1367) S. 464f.
– Regina ⚭ Ernfried d.J. von Seckendorff S. 465
Van Treeck, Gustav, Glasmalereiwerkstatt S. 76, 105, 140, 149, 167, 170, 180, 188, 192, 196, 200, 204, 213, 215, 227, 257, 259[663], 262[673], 271, 277, 288, 402, 420
Vetter, Brigitta ⚭ Sebald Harsdörffer S. 422
Vischer, Peter, Bildhauer u. Rotschmied, Werkstatt S. 53, 229, 231, 342
Volckamer S. 67, 69, 157, 254, 257
– Berthold (1397–1451) S. 262f.
– Elisabeth ⚭ Friedrich II. Nützel S. 292
– Georg IV. (1560–1633) S. 472[1], 473
– Hartwig II. († 1379) S. 253, 256–258
– Hartwig III. († 1467) S. 262
– Heinrich II. († 1396) S. 253, 256–258
– Kunigunde ⚭ Leonhard Behaim S. 467
– Nikolaus († 1497) S. 259
– Paul I. († 1505) S. 253, 258f., 262
– Peter III. († 1493) S. 48, 253, 255f., 258f., 262
– Sabina ⚭ Tobias Oelhafen S. 294
– Sebald(?) S. 259
Völkel, Clara ⚭ Konrad IV. Haller S. 281
Vorchtel S. 67, 69, 108, 162, 249, 278
– Anna ⚭ Albrecht Ebner S. 428
– Barbara ⚭ Ulrich Kress zu Kraftshof S. 463
– Cosmas († 1515) S. 226, 240f., 502
– Heinrich II. († 1329) S. 331
– Heinrich III., Kirchenpfleger von St. Sebald (um 1305–1371) S. 67, 240, 499
– Paul († 1447) S. 301, 306

Wagner
– Justina ⚭ Hans V. Tetzel S. 372
– Margareta ⚭ Michael Behaim S. 163[381]
– Gertraud ⚭ Berthold Behaim S. 161
Waldemar IV., König von Dänemark (1340–1375) S. 179[429]
Waldstromer
– Elisabeth ⚭ Stephan Tetzel S. 349, 371, 374
– Hans d.J. (1395–1467) S. 468
– Margarete ⚭ Herdegen I. Valzner S. 463
– Walburga ⚭ Konrad I. Kress S. 468
Waldt, Gallus, Glaser S. 504f.
Waldt, Hans, Glasmaler S. 529
Wallraff, Heinrich S. 484[9]
Wechtlin, Jakob, Glasmaler S. 202[489]
Weiditz, Hans, Maler und Graphiker S. 207[502]
Weigel, Kunigunde ⚭ Friedrich III. Behaim S. 162
Weinschröter, Sebald, Hofmaler Kaiser Karls IV. S. 37[24], 40, 89; Fig. 5, 60
Weipprecht, *Michel,* Glaser/Glasmaler S. 36[20]
Welser
– Ehrentraut ⚭ Wolf I. Harsdörffer S. 428
– Jakob I. (1468–1541) S. 398, 433–435
– Jakob II. (1498–1553) S. 434
– Sebastian I. (1500–1566) S. 435
Welser, Kunstsammlung S. 374
Wenzel IV., röm.-dt. König (1376–1400), König von Böhmen (1363–1419) S. 40, 66f., 69, 79, 89, 96[130], 97, 108, 176–178, 182f., 186f., 191, 198, 200, 223, 304, 396, 408, 499; Fig. 5
Wieland, Margareta ⚭ Lorenz Kress S. 468
Wilder, Georg Christoph, Zeichner S. 306, 311, 313, 314[3], 315, 318, 321, 394, 398, 405, 409f., 417, 445, 481f., 484, Fig. 230, 246, 269, 317, 323, 398, 449, 455
Wilder, Johann Christoph Jakob S. 315
Winter
– Margareta ⚭ Michael VIII. Behaim S. 467
– Hans S. 467
Wittelsbach s. Bayern, Herzöge von
Wladislaw II., König von Böhmen, Ungarn und Kroatien (1471–1516) S. 212, 236
Wölfel glaser de Bamberg, Glaser/Glasmaler S. 35[16], 36[20]
Wolff, Jakob d.J, Nürnberger Stadtbaumeister S. 473
Wolffsburg, Elisabeth von ⚭ Bertold I. Haller S. 114
Wolgemut Michel, Maler und Graphiker, Werkstatt S. 48, 257, 262, 267, 269f., 273f., 300, 303, 306[10], 314; Fig. 187, 234
Wolkenstein
– Dorothea von ⚭ Alexius III. Haller S. 281
– Katharina ⚭ Nikolaus V. Haller S. 431
Wurmser, Nikolaus, Hofmaler Kaiser Karls IV. S. 40, 89

Zenner S. 292
– Mechthild ⚭ Heinrich II. Pömer S. 289
Zettler, Franz Xaver, Glasmalereiwerkstatt S. 73, 193, 196, 242f., 247, 250, 252, 254, 298, 400[19], 512–517
Zingel S. 327, 340
– Konrad S. 273[714]
Zollern, Grafen von
– Friedrich III., Burggraf von Nürnberg (1192–1200) S. 233
– Friedrich IV., Burggraf von Nürnberg (1300–1332) S. 455
Zollner, Agnes ⚭ Wolf II. Pömer S. 422

ORTSVERZEICHNIS

Die **halbfett** gesetzten Zahlen verweisen auf Haupterwähnungen im Katalog. Die Angabe »ehem.« (ehemalig, ehemals) bedeutet bei Klöstern, Stiften, etc., dass diese ihre ursprüngliche Funktion verloren haben, bei einzelnen Denkmälern, dass sie sich nicht mehr am genannten Ort befinden; in diesem Fall wird auf den heutigen Standort verwiesen.

Aachen
  als Ort der Königskrönungen S. 396
Altenberg, ehem. Zisterzienserkloster
  GM (abgewandert) S. 360
Altötting, Stiftspfarrkirche
  Löffelholz-Stiftung S. 298[810]
Amberg, ehem. Pfalzgräfliche Residenz
  Hauskapelle, GM S. 38, 45
Ansbach, St. Gumpertus
  Chorverglasung S. 233, 235[588], 245[617], 252, 282
Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
  TM: Orsini-Polyptychon (S. Martini) S. 132[272]
Augsburg, Dom S. 35, 397, 413
  Chor I (Passionsfenster) S. 46, 127f., 148f., 154[352]
  Qhs. s XX (Thron-Salomonis-Fenster) S. 35, 46f., 397, 413; Fig. 343, 346
Avignon, Notre-Dame des Doms
  WM: Drachenkampf des Hl. Georg (S. Martini) S. 120[221]

Bamberg
– Dom S. 60
  Chorgestühl S. 90
– St. Michael S. 325
– Privatbesitz
  Löffelholz-Stammbuch S. 394, 398, 403[26]; Fig. 331
Basel
– Ehem. Kartause St. Margaretenthal
  GM: Kanizsai-Fenster S. 47[45]
  s. auch Basel, Historisches Museum
– Historisches Museum
  GM: Reste des Kanizsai-Fensters aus der Basler Kartause S. 47[45]
– Kunstmuseum, Kupferstichkabinett
  Z: Hl. Bartholomäus (H. Baldung Grien, K. 3) S. 322
  Z: Hl. Katharina (H. Baldung Grien, K. 11) S. 486, 487
  Z: Hl. Familie (A. Dürer, W. 466) S. 245[608]
  Z: Hl. Hieronymus (Umkreis A. Dürer) S. 440
  Z: Scheibenriss mit Hl. Sixtus (H. von Kulmbach) S. 328, 383
Bayonne, Musée Bonnat
  Z: Roswitha vor Kaiser Otto (A. Dürer, W. 249) S. 364[95]
Beerbach, Pfarrkirche
  GM S. 216[529]
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin (SMB)
– Gemäldegalerie
  TM: Volkreicher Kalvarienberg (sog. Kaufmann'sche Kreuzigung) S. 132; Fig. 89
  TM: Thronende Madonna aus Glatz (Kłodzko) S. 155f.
  TM: Maria und Joseph im Gespräch S. 39, 42, 90, 130, 138, 174; Fig. 6
– Kunstgewerbemuseum (KGM)
  GM gesicherter Herkunft
  Apostelzyklus aus Calbe a. d. Saale (Kriegsverlust) S. 94
  Zwei Scheiben der Äbtefolge aus dem ehem. Benediktinerkloster St. Egidien, Nürnberg (Kriegsverlust) S. 51, 377, 378, 382; Fig. 310f.
  Restscheiben aus der Landauer-Kapelle, Nürnberg (Kriegsverlust) S. 445, 451–453; Fig. 401f., 404f.
  GM ungesicherter Herkunft
  Hl. Christophorus (Kriegsverlust) S. 270
  Hl. Katharina (Kriegsverlust) S. 487
  Hl. Margareta (Kriegsverlust) S. 270[706], 486
  Bildnisse Friedrich Behaims VII. (Kriegsverlust) S. 287f., 487; Fig. 458
  Wappen Ebner/Oertel (Kriegsverlust) S. 55
– Kupferstichkabinett
  Z: Letztes Abendmahl (A. Dürer[?], W. 34) S. 321; Fig. 254
  Z: Entwurf zum Tucher-Epitaph (A. Dürer, W. 508) S. 53, 204, 213; Fig. 24
  Z: Hl. Christophorus (A. Dürer, W. 800) S. 251
  Z: Visierung zu einer Kreuzigung Christi (H. von Kulmbach, WK. 38) S. 299f.
  Z: Entwürfe zum Kaiserfenster in St. Sebald, Nürnberg (H. von Kulmbach, WK. 77–80) S. 71, 201, 436; Fig. 133
  Z: Kaiser Maximilians Ehrenkranz (H. von Kulmbach, WK. 92) S. 211; Fig. 141
  Z: Scheibenriss Abt Johannes Radenecker (H. von Kulmbach, WK. 132) S. 380, 382; Fig. 309
  Z: Vision des Hl. Benedikt von der Welt (W. 205) S. 358; Fig. 287
Boston
– Museum of Fine Arts
  GM: Hl. Hieronymus S. 486[18]
  TM: Marientod S. 42[39]
  Z: Karton mit Darstellung des Engelsturzes (Dürer-Werkstatt?) S. 448f.[26], 449f., 452; Fig. 403
– Isabella Stewart Gardner Museum
  GM: Selbstkasteiung des Hl. Benedikt S. 49, 51, 348, 349, 352, 360, 365, 366, 368, 370, 371, **374**; Fig. 302; Abb. 216
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum
  Z: Braunschweiger Skizzenbuch S. 43, 91[108]
  Z: Hl. Christophorus (A. Dürer, W. 39) S. 439
Bremen, Kunsthalle
  Z: Gottvater (H. von Kulmbach, WK. 37) S. 333
  Z: Martyrium des Hl. Sebastian (H. von Kulmbach, WK. 113) S. 429
  Z: Scheibenriss mit den Hll. Augustinus und Monika (H. von Kulmbach) S. 312
Breslau (Wrocław), Muzeum architektury
  GM: Hl. Barbara S. 486
Budapest
– Magyar Nemzeti Galéria
  TM: Nikolaus-Retabel S. 113
– Szépmüvészeti Múzeum
  Z: Hl. Anna Selbdritt (A. Dürer, W. 222) S. 245f., 251f.

Calbe a. d. Saale, St.-Stephani-Kirche
  GM (abgewandert) s. Berlin, KGM
Chantilly, Musée Condé
  BM: *Très Riches Heures* S. 131[264]
  Z: Gesamtentwurf zum Allerheiligen- bzw. Landauer-Altar (A. Dürer, W. 445) S. 445[10]; Fig. 399
Chatsworth, Sammlung Duke of Devonshire
  Z: Architekturskizze S. 244; Fig. 163
Cleveland, The Cleveland Museum of Art
  TM: Verkündigung an Maria (sog. Sachs-Verkündigung) S. 42, 91[106], 131[263]
Coburg
– Kunstsammlungen der Veste Coburg
  GM: Scheiben aus der Horn'schen Kapelle St. Anna, Nürnberg S. 359[72]

GM: Bildnis Friedrich Behaims VII. S. 487
Z: Musizierender Engel S. 273[720]
– Schloss Callenberg S. 35
Colmar, ehem. Stiftskirche St. Martin (Collégiale Saint-Martin)
Bibelfenster aus der Dominikanerkirche, Colmar S. 412[64]
Cottbus, Park und Schloss Branitz, Fürst-Pückler-Museum
GM: Kirchenväterfolge S. 482[1], 485
Creglingen, Herrgottskirche
GM S. 45, 107

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum
Z: Selbstkasteiung des Hl. Benedikt S. 348f.[50], 352, 360, 363, 365, 374; Fig. 293
Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie
TM: Hl. Christophorus (A. Dürer) (verschollen) S. 439
TM: Bildnisse Friedrichs d.Ä. von Brandenburg-Ansbach-Kulmbach und Sophias von Polen S. 231[570], 239[598]
Z: Stehender Apostel S. 40, 42[37], 126, 414
Dormitz, Pfarrkirche
GM S. 424, 486[18], 487
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett
Z: Wilder Mann (A. Dürer, W. 168) S. 498
Z: Scheibenriss (Hans Hirsvogel d.J.) S. 322
Z: Veronika-Karton (H. von Kulmbach, WK. 64) S. 450
Z: Entwürfe zum Ketzel-Fenster in der ehem. Benediktinerkirche St. Egidien, Nürnberg (H. von Kulmbach, WK. 72, 73) S. 338
Z: Scheibenriss Hll. Heinrich und Kunigunde (H. von Kulmbach, WK. 74) S. 223
Z: Entwürfe zum Markgrafenfenster in St. Sebald, Nürnberg (H. von Kulmbach, WK. 75, 76) S. 51, 71, 227f., 230, 232, 234, 236, 239, 240; Fig. 22
Z: Entwurf zum Welser-Thumer-Fenster in der Frauenkirche, Nürnberg (H. von Kulmbach, WK. 81) S. 53, 404, 433, 434; Fig. 386
Z: Hl. Ambrosius (H. von Kulmbach, WK. 103) S. 485; Fig. 457
Z: Hl. Hieronymus (H. von Kulmbach, WK. 105) S. 485; Fig. 456
Z: Hl. Gallus (H. von Kulmbach, WK. 134) S. 282[744]
Z: Hl. Othmar (H. von Kulmbach, WK. 135) S. 282[744]
Z: Scheibenriss mit Haller-Wappen (H. von Kulmbach, WK. 150) S. 283[750]
Z: Strahlenkranzmadonna (H. von Kulmbach, WK. 151) S. 240, 333; Fig. 160
Z: Hl. Christophorus (Meister des Heinrichskopfes) S. 270[707]
Z: Nachzeichnung eines Löffelholz-Fensters S. 298[809], 298[810], 299

Eichstätt, Dom, Mortuarium
GM: Schutzmantelmadonna S. 435
Eisenach, Wartburg
GM S. 486[20], 487
Erfurt
– Dom
Chorverglasung S. 38, 43f., 78, 80, 84f., 86, 87f., 94, 107, 143, 151, 161, 179, 192
Chor n II (Passionsfenster) S. 44, 86, 88, 100, 102, 103, 124[243], 128, 137[282], 137[285], 143, 161, 180, 192; Fig. 15
Chor s II (Genesisfenster) S. 44, 45, 78, 88, 161, 179, 180, 184, 185, 192
Chor s III (Abrahamfenster) S. 44, 45, 80, 86, 88, 179f., 183, 188[460], 192, 195[476], 197[480]; Fig. 58
Chor n IV (Apostelmartyrienfenster) S. 44[43], 86, 107, 192, 195[476]
Chor s IV (Jakobfenster) S. 44, 80, 192
Chor n V (Katharinenfenster) S. 44[43], 107, 192, 194[470]; Fig. 129
Chor s V (Josephfenster) S. 44[43], 80, 107, 192; Fig. 16
Chor n VI (Eustachiusfenster) S. 44[43], 86, 107, 141, 160[369], 165, 192; Fig. 106
– Barfüßerkirche
Franziskusfenster S. 178
– Predigerkirche
TM: Volkreicher Kalvarienberg S. 131[267]
Erlangen, Universitätsbibliothek, Graphische Sammlung
Z: Musterbuchblatt mit Philosoph(?) und Astronom S. 40, 42[37], 126, 414
Z: Musterbuchblatt mit Prophet, jungem Mann(?) und Noah S. 40, 42[37], 126, 414; Fig. 12
Z: Weiblicher Kopf (Veit Hirsvogel d.J.) S. 307[19]
Z: Entwurf für eine lesende Maria (H. von Kulmbach, WK. 61) S. 300
Z: Scheibenriss Abt Johannes Sessler (H. von Kulmbach, WK. 133) S. 380, 382; Fig. 308
Z: Hl. Sebaldus (Wolgemut-Werkstatt) S. 300, 306; Fig. 234
Z: Karton mit Hl. Leonhard S. 450
Eschenbach, Pfarrkirche
GM: Wappen Ebner von Eschenbach S. 55

Esslingen
– Stadtkirche St. Dionys
Chor I S. 417
Chor n II (Märtyrerfenster) S. 121[230], 169
Chor s III S. 94
– Frauenkirche S. 65, 66
Chor I (Bibelfenster) S. 412[64]
Chor n II S. 152[341], 153
– Ehem. Franziskaner-Klosterkirche
Chor I (Bibelfenster) S. 412[64]

Florenz
– San Miniato al Monte, WM S. 359[76], 375
– Galleria degli Uffizi
TM: Anbetung der Könige (A. Dürer) S. 362
– Museo Nazionale del Bargello
TM: Sog. Kleines Bargello-Diptychon S. 42, 91[106], 131[263]
Frankfurt/Main
– als Wahlort der Könige des Reichs S. 396
– Städel Museum
TM: Marienkrönung S. 39, 42, 90, 130, 138, 163, 169, 174; Fig. 7
Z: Porträtskizze des Matthäus Landauer (A. Dürer, W. 445) S. 445[10], 450f.; Fig. 400
Z: Entwurf zum Ketzel-Fenster in der ehem. Benediktinerkirche St. Egidien, Nürnberg (H. von Kulmbach, WK. 69) S. 338; Fig. 272
Frankfurt/Oder, Marienkirche
Chorverglasung S. 78, 79
Chor I (Typologisches Fenster) S. 79
Chor n II (Genesisfenster) S. 78, 179
Chor s II (Antichristfenster) S. 79, 179
GM (verloren) S. 78f.[77]
Freiburg, Münster
TM: Hochaltarretabel (Hans Baldung Grien) S. 321
Verglasung
Chor H I (Kaiserfenster) S. 201, 202[489]
Lhs. s XXIII (Märtyrerfenster) S. 120
Lhs. s XXIV (Tulenhaupt-Fenster) S. 113
Freising, Benediktuskirche
Chor I (Hornbeck-Fenster) S. 46, 148, 154[352], 155, 156; Fig. 97, 104
Fürstlich-Drehna, Schloss, GM S. 48[57]

Gent, Kathedrale St. Bavo
TM: Genter Altar S. 273
Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein, Schlossmuseum
GM: Einkleidung des Hl. Benedikt durch den Mönch Romanus (verloren)

S. 49, 51, 348, 349, 350, 353[66], 366, 368, 370, 371, 373, 374; Fig. 301
TM: Pilgertafel S. 337
Graz, Universalmuseum Joanneum, Alte Galerie
TM: Passionsretabel aus St. Lambrecht S. 132[271]
Großgründlach
– Ehem. Kloster Himmelthron S. 456
– Pfarrkirche
GM aus dem Kreuzgang des ehem. Karmeliterklosters in Nürnberg
Abschied Joachims von Anna S. 450
Darbringung im Tempel S. 322
Christus und die Ehebrecherin S. 239
– Frhr. von Haller'sches Familienarchiv
Codex *Monumenta Halleriana* (CMH) S. 34[7], 116, 280f., 482, 484, 485; Fig. 450–452, 454
Z: Abzeichnung des Haller-Fensters in Nürnberg, St. Sebald S. 70[56], 116, 123; Fig. 78
Z: Skizzenblatt zu den Fenstern der Frauenkirche, Nürnberg (Georg Chr. Wilder) S. 405
Großhabersdorf, Pfarrkirche
Chorverglasung S. 38, 45, 107

Hagsbronn, Pfarrkirche S. 480
Haimendorf, Schloss
Z: Ansicht des Eisvogel/Fürer-Fensters in St. Sebald, Nürnberg S. 104[168]
Hamburg
– Kunsthalle
TM: Grabower Altar (Meister Bertram) S. 123, 179, 185
TM: Buxtehuder Altar (Meister Bertram) S. 123
Z: Entwurf für einen Anhänger (A. Dürer, W. 729) S. 246, 251
– Museum für Kunst und Gewerbe
GM: Besuch der Kaiserin Faustina bei Katharina S. 439
Heilsbronn, ehem. Zisterzienserkloster
GM-Überlieferung S. 48[57], 359f.
S: Südportal-Tympanon S. 385
TM: Reste eines Passionsretabels S. 130, 132[274]
TM: Hirschlach-Epitaph S. 86[87]
TM: Mengot-Epitaph S. 39, 90, 191, 195; Fig. 126
TM: Dreikönigsaltar S. 227[562], 240f.[600]
TM: Bildnis Georgs von Brandenburg-Ansbach-Kulmbach S. 234
TM: Bildnis Kasimirs von Brandenburg-Ansbach-Kulmbach S. 236
Hersbruck, Stadtkirche
Chorverglasung S. 37, 96f.
Chor I S. 88[98], 97, 103, 118, 141, 178[421], 403f., 405; Fig. 332
Chor n III S. 143
Ingelfingen, Pfarrkirche
GM S. 486
Ingolstadt, Münster zur Schönen U. L. Fr. (Obere Pfarre)
GM: Spendle-Fenster S. 216, 220, 223
Innsbruck
– Goldenes Dachl S. 213
– Wappenturm S. 212
– Schloss Ambras
TM: Porträt Marias von Burgund S. 208, 209[507]
– Tiroler Landesmuseum, Ferdinandeum
S: Thronende Madonna aus Pfons S. 194[470]
TM: Anbetung der Könige (H. Schäufelein) S. 362
TM: Hl. Hieronymus (L. Cranach) S. 437

Jindřichův Hradec s. Neuhaus

Kalbensteinberg, Pfarrkirche
GM: Hl. Margareta S. 110
Kalchreuth, Pfarrkirche
Chorverglasung S. 334
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle
Z: Scheibenriss (Daniel Lindtmayer d.J.) S. 264; Fig. 178
Karlstein (Karlštejn), Burg
Palas
Luxemburger Stammbaum (verloren) S. 40, 42, 43, 97, 126, 414; Fig. 70
Heilig-Kreuz-Kapelle
TM/WM: S. 40, 97, 138[286], 408, 414; Fig. 9, 67, 69
Madonna mit den Hll. Wenzel und Palmatius (Tomaso da Modena) S. 416
Marienkapelle
WM S. 86, 160, 189, 408, 414
Burgsammlung
GM aus der Marienkapelle S. 89[100]
Klosterneuburg, Stiftsmuseum
TM: Tafeln des Klosterneuburger Altars S. 131[262], 132[273]
Köln
– Dom S. 65, 66, 84
GM: Jüngeres Bibelfenster S. 169
TM: Altar der Stadtpatrone (St. Lochner) S. 155[353]
– Dominikanerkirche (abgegangen)
Bibelfenster s. Köln, Dom
– St. Kunibert
GM: Hl. Ursula S. 122
– Zisterzienserkloster St. Apern (abgegangen)
GM (abgewandert) S. 360
– Wallraf-Richartz-Museum
TM: Sog. Wehrdener Kreuzigung S. 131f.
Königsfelden, ehem. Doppelkloster, Klosterkirche
Chor I S. 141[301]
Chor n II S. 195
Chor n III S. 169
Chor s III S. 169
Chor n VI S. 152[341]
Konstanz, ehem. Dominikaner-Klosterkirche
WM: Märtyrerzyklus S. 121[230]
Kopenhagen, Kongelike Bibliotek
BM: *Ovide moralisé* (Ms. Thott 399) S. 491[18], 493
Kraftshof, Wehrkirche
GM aus der Kress'schen Doppelkapelle des Augustinerklosters, Nürnberg S. 320, 460
Krakau (Kraków)
– Marienkirche
Katharinenaltar (H. von Kulmbach) S. 439
– Universitätsmuseum
GM: Passionszyklus aus Nürnberg S. 270
Kraków s. Krakau
Kreuzlingen, Sammlung Kisters
TM: Porträt Marias von Burgund S. 208

Landshut, Stadtresidenz, Italienischer Bau
S: Taten des Herkules (Th. Hering) S. 490, 494f.; Fig. 472
S: Planetengötter (Th. Hering) S. 490; Fig. 475
Leipzig
– Grassi Museum für Angewandte Kunst
Z: Entwurf für das Bamberger Fenster in St. Sebald, Nürnberg (verloren) S. 216
– Museum der bildenden Künste
Z: Scheibenriss mit den Hll. Georg und Margareta und Stiftern S. 322, 486
Z: Scheibenriss eines Engels mit Wappen (H. S. Beham) S. 309; Fig. 241
Lemberg (Lwiw), ehem. Lubomirski Museum
Z: Sitzende Madonna (A. Dürer, W. 467, verschollen?) S. 245[608]
London
– British Museum
Kupferstich Hl. Katharina S. 487
Z: Jupiter (A. Dürer, W. 124) S. 497
Z: Errettung des Placidus vor dem Ertrinken (A. Dürer, W. 200) S. 353, 360, 362f.; Fig. 279
Z: Mordanschlag des Priesters Florentius auf den Hl. Benedikt

(A. Dürer, W. 203) S. 353, 364; Fig. 280f.
Z: Weltgericht (A. Dürer, W. 468) S. 449, 452
Z: Karton Hl. Petrus (A. Dürer) S. 49, 71, 219, 222, 368[110], 423, 448f.[26], 450; Fig. 20, 151
Z: Entwurf zum Ketzel-Fenster in der ehem. Benediktinerkirche St. Egidien, Nürnberg (H. von Kulmbach, WK. 71) S. 338
Z: Maria am Webstuhl (Hans Leu d.J.) S. 322
Z: Hll. Benedikt und Scholastika (W. 201) S. 357; Fig. 282, 285
– Victoria and Albert Museum
GM gesicherter Herkunft
Letztes Abendmahl aus dem Augustinerkloster, Nürnberg S. 313, **321f.**; Fig. 255; Abb. 208
Geburt Christi aus dem Haus zum Goldenen Schild, Nürnberg S. 51, 482, 483, 484, **485f.**; Fig. 453; Abb. 330
GM ungesicherter Herkunft
Thronende Madonna S. 486[18]
– Privatbesitz
GM: Scheibe der Äbtefolge aus dem ehem. Benediktinerkloster St. Egidien, Nürnberg (verloren?) S. 51, 377
Los Angeles, J. Paul Getty Museum
Z: Fahnenschwinger (H. Baldung Grien) S. 321
Lwiw s. Lemberg

Mantes, Kathedrale S. 65
Marburg, Elisabethkirche
Chor s II (Elisabeth-Medaillon-Fenster) S. 178
Mariapfarr (Salzburg), Pfarrkirche
WM S. 37
Markt Erlbach, Pfarrkirche
Chorverglasung S. 38, 44f., 107, 152[342], 194f.[471], 460
Moskau, Puschkin Museum
Z: Entwurf zum Kaiserfenster in St. Sebald, Nürnberg (H. von Kulmbach, WK. 78) S. 201; Fig. 133
Mühlhausen (Thüringen)
– Blasiuskirche
Chorverglasung S. 94, 169
– Marienkirche
Chorverglasung S. 45, 87, 107
Chor I (Passionsfenster) S. 137[282], 143
Chor n II S. 152, 194f.[471]
Mühlhausen (Mulhouse), Stephanskirche (Temple Saint-Étienne)
GM S. 183
München
– Frauenkirche
Chor n II (Astaler-Fenster) S. 46, 148, 154, 155, 156; Fig. 100
Chor s IV (Freuden-Marien-Fenster) S. 169
– Bayerische Staatsbibliothek
BM: Flavius Josephus, *Antiquitates Iudaicae / Bellum Iudaicum* (Clm 17404) S. 411[61]
BM: Bis-bini-Vita (Clm 4308) S. 366
BM: Gebetbuch Kaiser Maximilians I. (2° L. impr. m. 64) S. 252
– Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek
TM: Paumgartner-Altar (A. Dürer) S. 362
TM: Flucht nach Ägypten (H. Schäufelein) S. 362
TM: Bildnis Kasimirs von Brandenburg-Ansbach-Kulmbach S. 231[570], 236
– Bayerisches Nationalmuseum
GM aus der Regensburger Minoritenkirche S. 46f., 89, 169, 413
TM: Artelshofener Altar (W. Traut) S. 359[78]
– Staatliche Graphische Sammlung
Z: Entwurf zum Ketzel-Fenster in der ehem. Benediktinerkirche St. Egidien, Nürnberg (H. von Kulmbach, WK. 70) S. 338; Fig. 273
Z: Hl. Hieronymus (H. von Kulmbach, WK. 32) S. 437
Z: Hl. Christophorus (Meister des Heinrichskopfes) S. 270[707]
Z: Wiedererweckung eines toten Kindes durch den Hl. Benedikt (W. 204) S. 356, 364f.; Fig. 284

Naumburg, Dom, Ostchorverglasung
Chor s II S. 169
Chor s III (Credo-Zyklus) S. 94, 101[155]
Neuhaus (Jindřichův Hradec), Schloss
WM: Georgszyklus S. 120
Neunhof, Archiv der Freiherrlich Welser'schen Familienstiftung
Nürnberger Epitaphienbuch S. 436[135]
Niederhaslach, ehem. Stiftskirche St. Florentius (Collégiale Saint-Florent)
Lhs. s III (Baie 20) S. 152[341]
Lhs. n IV (Baie 21) S. 410

Nürnberg
– als Kunstzentrum S. 35–43, 47
– als privilegierter Versammlungsort (Hoftage) S. 396
– Augustinerkloster St. Veit (abgegangen)
Bau und Baugeschichte S. 313–316; Fig. 244–248
Geschichte und Überlieferung der Verglasung S. 34, 279[732], 283, 316–320
GM (abgewandert)
s. Kraftshof, Wehrkirche
s. London, Victoria & Albert Museum
– Ehem. Benediktinerkloster St. Egidien
Bau und Baugeschichte S. 325–327, 327f., 331, 384; Fig. 256–259, 269
TM: Epitaph des Konrad Zingel S. 273[714], 385
Geschichte und Überlieferung der Verglasung S. 34, 49, 325–327, 327f., 331, 348f., 370f., 376f., 470
Glasmalereien der Wolfgangkapelle S. 325, **328, 330**; Fig. 260; Abb. 209, 218
Glasmalereien der Tetzel-Kapelle S. 325, **331–334**, 424; Fig. 263f.; Abb. 210–215
GM (abgewandert)
Kapitelsaal-Verglasung S. 325, 360, 376–383
s. Nürnberg, GNM
s. ehem. Berlin, Kunstgewerbemuseum
s. ehem. London, Privatbesitz
Refektoriumsverglasung S. 49, 325, 343, 348f., 370–375, 389, 486[18]
s. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum
s. Nürnberg, GNM
s. ehem. Gotha, Schlossmuseum
GM (nachmittelalterlich) S. 325, 330; Fig. 260
GM (verloren)
Klosterkirche S. 325, 336–340; Fig. 270
Sakristei S. 325, 384
Tetzel-Kapelle S. 335
Kreuzgang (Benediktzyklus u.a.) S. 49, 325, 341–368, 369, 372, 373
Refektorium S. 325, 370–372
Kapitelsaal S. 325, 378f., 383
Bibliothek S. 325, 384
– Ehem. Dominikanerkloster St. Maria
Bau und Baugeschichte S. 385–387; Fig. 314–317
Geschichte und Überlieferung der Verglasung S. 34, 265, 385–387, 389–391, 474, 475
– Ehem. Dominikanerinnenkloster St. Katharina S. 162, 432, 433[124], 474f.
– Frauenkirche
Bau und Baugeschichte S. 35, 395–397; Fig. 320–322
Bauskulptur S. 90, 405, 410
Älteres Hochaltarretabel S. 407
Jüngeres Hochaltarretabel (Welser-Altar) S. 53, 398, 404, 433f., 436
S: Hl. Wenzel S. 408
TM: Tucher-Altar S. 154f.[353]
WM S. 47, 90

Geschichte und Überlieferung der Verglasung S. 33f., 394, 397f., 400, 402, 434; Fig. 323, 324–327, 331, 334–337, 341f., 357f., 384f., 388
Erstverglasung um 1360 S. 35, 88, 89, 118f., 178[421], 394, 402–414, **415–419**; Fig. 328–330, 338–340, 344f.
Fenstererneuerungen 16./17. Jh. S. 49, 53, 333, 398, 404, **420**; Fig. 376–379, 388
Glasmalereien in Chor und Langhaus
Chor I S. 394, 402, **415**, **420–424**; Fig. 328, 330, 345, 376f.; Abb. 220–228, 230, 232, 236–239, 250, 255
Chor n II S. 394, **424–429**, 437; Fig. 378f.; Abb. 229, 231, 233–235, 240f., 245, 248f., 251–254
Chor s II S. 394, 404, **429–437**; Abb. 242–244, 246f., 256f., 259–266
Lhs. n VI S. 394, 426, **437–440**; Fig. 395f.; Abb. 258, 267–271
GM (abgewandert) s. Nürnberg, GNM
GM (nachmittelalterlich) S. 400, 402; Fig. 324–326, 327
s. auch Chor I, n II, s II und Lhs. n VI
GM (verloren) S. 394, 402, 409f., 419; Fig. 324–327, 331, 334–337, 341f., 357f.
GM aus dem Kartäuserkloster, Nürnberg S. 394, 398
GM aus St. Sebald, Nürnberg S. 48, 267, 268, 270, **275f.**, 279, 280, **285f.**, 394, 398, 420, 437, 438; Abb. 197f., 200–202, 203f.
– Friedenskirche
TM: Peringsdörffer Altar S. 314
– Ehem. Heilig-Geist-Spital
Bau und Baugeschichte S. 455–457; Fig. 407–409
Geschichte und Überlieferung der Verglasung S. 34, 455, 456f., 458f.; Fig. 410, 413
GM (abgewandert)
s. Nürnberg, St. Lorenz
s. Nürnberg, GNM
– Heilig-Kreuz-Spital (abgegangen) S. 35, 162, 314
– Horn'sche Kapelle St. Anna (abgegangen)
GM s. Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg
TM (Artelshofener Altar)
s. München, Bayerisches Nationalmuseum
– Imhoff'sche Friedhofskapelle St. Rochus
Farbverglasung S. 282, 307, 426, 436, 446
– St. Jakob (ehem. Deutschordenskirche) S. 35
TM: Hochaltarretabel S. 39, 42, 43, 90, 91[108], 95, 130, 138, 163; Fig. 65
Einzelscheiben
Strahlenkranzmadonna (Chor I, 5c) S. 333, 424
Hll. Barbara und Norbert zw. den Wappen Fürer und Holzschuher (Chor n II, 7a–c) S. 290
Hll. Hieronymus und Laurentius (Chor s II, 5c) S. 440
Hl. Klara (Chor s II, 6a) S. 300
Wurzel Jesse (Chor s II, 7–10a–c) S. 224, 261, 391
– St. Jobst (ehem. Siechkobelkapelle) S. 35
– St. Johannis (ehem. Siechkobelkapelle) S. 35
GM-Stiftung der Nützel S. 134
GM-Stiftung Leupolds III. Schürstab S. 140, 141, 280[742], 432f.[121]
– Karmeliterkloster (abgegangen)
Kreuzgangsverglasung S. 333, 450
s. auch Großgründlach, Pfarrkirche
s. auch Nürnberg-Wöhrd, St. Bartholomäus
– Ehem. Kartäuserkloster S. 65, 144, 151
GM (abgewandert) S. 394, 398
– Landauer'sches Zwölfbruderhaus, Allerheiligenkapelle
Bau und Baugeschichte S. 443–445; Fig. 397f.
TM: Allerheiligen- bzw. Landauer-Altar (A. Dürer) S. 444f., 445–448, 449f.; Fig. 399, 406
Geschichte und Überlieferung der Verglasung S. 444f.
GM (abgewandert bzw. verloren)
s. Berlin, Kunstgewerbemuseum
– Pfarrkirche St. Lorenz
Bau und Baugeschichte S. 35, 48
S: Englischer Gruß (Veit Stoß) S. 423
S: Epitaph für Dr. Anton I. Kress S. 53, 231
TM: Imhoff-Altar S. 180
WM: Credo-Zyklus S. 90, 94f.; Fig. 61
Geschichte der Verglasung S. 73
Glasmalereien in Chor und Langhaus
Chor I (Kaiserfenster) S. 48, 269f., 273f.
Chor n II (Knorr-Fenster) S. 48, 223, 269f., 273f.; Fig. 187
Chor s II (Konhofer-Fenster) S. 273
Chor s III (Volckamer-Fenster) S. 48, 225, 255–257, 258f., 421[84]
Chor s VI (ehem. Lorenz-Tucher-Fenster) S. 265
Lhs. n IX (Muffel-Fenster) S. 372
Lhs. n XII (Imhoff-Empore) S. 160[369]
Lhs. s XIII (Löffelholz-Fenster) S. 240, 322, 424, 429
Westrose S. 35, 413
GM aus dem Heilig-Geist-Spital, Nürnberg
Chor s V: Engel in Architekturbekrönung S. 45, 48, 170, 455, **459f.**; Fig. 411; Abb. 291
Chor s VI: Wappenscheiben der Tucher S. 455, **460**, 461; Fig. 413
Lhs. s X S. 455
Lhs. s XI (sog. Gammersfelder-Fenster) S. 45, 48, 49, 455, 457, **460–469**; Fig. 418–421; Abb. 290, 292–316
GM aus St. Sebald, Nürnberg
Chor H I: Reste des Holzschuher-Fensters S. 48, 267, 268, **274f.**; Abb. 196, 199
Chor s V: Hl. Barbara aus dem Fürer-Fenster S. **290f.**; Fig. 209; Abb. 207
GM (nachmittelalterlich) S. 54
– St. Martha (ehem. Spitalkirche) S. 35
Glasmalereien in Chor und Langhaus S. 38, 48, 78, 79, 86, 157[359], 165, 194f.[471]
Chor n II (Groß-Fenster) S. 146[322]
Chor s II (Stromer- bzw. Passionsfenster) 124[243], 125, 127, 146[322]
Chor n III (Rieter- bzw. Fünfzehn-Zeichen-Fenster, ehem. s IV) S. 79; Fig. 50
Chor s III (Behaim[?]-Fenster) S. 136, 142, 146[322]
Chor s V (Ottnandt-Fenster) S. 79
Lhs. n VI (Schürstab-Fenster) S. 45, 180, 183
Lhs. s VI (Marthafenster) S. 45, 170, 181, 460, 461
Einzelscheiben
Hll. Katharina und Barbara S. 486, 487
GM (verloren)
Genesisfenster S. 78[76], 79
– Mendel'sches Zwölfbruderhaus (abgegangen) S. 144, 149, 443
– Moritzkapelle (abgegangen)
- S: Epitaph der Barbara Hutten (zerstört) S. 385
- WM (zerstört) S. 39f., 42, 89, 177f., 182, 191, 408; Fig. 5, 60
– Pfarrkirche St. Sebald
Bau und Baugeschichte S. 35, 60–66; Fig. 34–37
S: Grabmal des Hl. Sebald (Peter Vischer) S. 229
S: Chorgestühl S. 90
S: Sakramentsnische S. 79, 153[348]; Fig. 51
S: Passionsreliefs, Schmerzensmann und Mater dolorosa (Werkstatt Veit Stoß) S. 240[600], 259
S: Hll. Sebald und Erasmus S. 138f.[290]
S: Heimsuchung S. 160
S: Verkündigung an Maria S. 160
S: Pömer-Epitaph S. 287
TM: Haller-Altar S. 284, 285

TM: Epitaph für Anna Oelhafen S. 439
TM: Tucher-Epitaph (Hans von Kulmbach) S. 204, 212, 213
WM: Apostelgeschichte S. 47, 130
WM: Paulusgeschichte S. 90
WM: Mantelspende des Hl. Martin S. 106, 109; Fig. 74
Geschichte der Verglasung S. 33f., 66–76; Fig. 39f., 41–46
Glasmalereien im Ostchor
Chor I (Kaiserfenster) S. 51, 52f., 69, 70f., 77, 182, 189, **198–213**, 215, 216, 220, 227f., 229f., 246, 465; Fig. 21, 38, 132, 134, 136f., 139f., 142; Abb. 1–18
Chor n II (Bamberger Fenster) S. 49, 69, 70f., 77, 179, 189, 198, 202, **213–225**, 256f., 261, 332, 333, 368, 423, 450, 486; Fig. 19, 38, 144–148, 150; Abb. 19–37
Chor s II (Markgrafenfenster) S. 51f., 52f., 69, 70f., 77, 179, 189, 198, 202[488], **225–240**, 245, 246, 252[645], 253, 307, 310, 333; Fig. 23, 38, 153, 156f., 159; Abb. 38–57
Chor n III (Stromer-Fenster) S. 37, 39, 40, 42, 44, 47, 67, 70, 77f., 87–90, **90–103**, 105, 106, 117, 126, 138, 140, 169, 172, 173, 174, 179; Fig. 8, 10f., 43, 47, 62f., 66, 68; Abb. 58–72
Chor s III (Pfinzing-Fenster) S. 52, 53, 54, 69, 71, 73, 77, 182[437], 189, 198, **240–253**, 264, 280[734]; Fig. 25, 29, 161f., 169–171; Abb. 73–98
Chor n IV (Eisvogel/Fürer-Fenster) S. 39, 44, 76, 80, 86, 87–89, **103–114**, 117f., 120, 161, 184, 191f., 194; Fig. 73, 75; Abb. 99–103
Chor s IV (Haller-Fenster) S. 70, 73, 82, 85, 86, 88, 106, **114–123**, 340; Fig. 44, 79–82; Abb. 104–109
Chor n V (Tucher-Fenster) S. 47, 72, 73, 77, 82, 85, 86, 88, 90, 117, **123–133**, 135, 137[284], 138, 147, 184, 460; Fig. 42, 52, 85, 90; Abb. 110–114
Chor s V (Schürstab-Fenster) S. 40, 47, 73, 82, 87f., 94, 117, 126, **134–144**, 169, 180; Fig. 45, 53, 91–93; Abb. 115–120
Chor n VI (Mendel-Fenster) S. 46, 47, 72, 73, 77, 82, 86, 88, 90, 117, 126, **144–156**, 160, 168f., 174[412], 175; Fig. 41, 57, 96, 98f., 105; Abb. 121–127
Chor s VI (Behaim-Fenster) S. 39, 44, 70, 73, 76, 84, 85, 86, 87, 89f., 106, 117, 136, 147, **156–165**, 180, 188, 189, 191f., 194, 414, 461; Fig. 54, 59, 107f.; Abb. 128–132
Chor s VII (Volckamer-Fenster) S. 48f., 69, 73, 84, 147, 158, 160, 182[437], 188, 198, **253–263**, 279[731]; Fig. 172–174; Abb. 133–139
Chor N VIII (Grundherr-Fenster) S. 40, 44, 70, 77, 82, 84, 85, 86, 87, 90, 95, 147, 161, **165–175**, 264; Fig. 46, 56, 111f., 114–116; Abb. 140–146
Chor S VIII (Imhoff-Fenster) S. 54, 71, 72, 165, 215, **263–265**, 390[18]; Fig. 31, 177; Abb. 147–149
Chor n IX (Depot- bzw. sog. Geuder-Fenster) S. 45, 69, 72, 77, 78f., 87, 89, 114, **175–185**, 191, 198, 214, 224[561]; Fig. 48f., 120, 122–124; Abb. 150–154
Chor s IX (Grabner/Pirckheimer/Paumgartner-Fenster) S. 39, 44, 73, 77, 84, 85, 86, 87, 89f., 106, 114, 117, 136, 147, 156, 161, 180, 181, **186–197**, 260, 414, 461; Fig. 55, 125, 127f.; Abb. 155–161
Glasmalereien im Langhaus
Lhs. n XI (Holzschuher-Fenster) S. 48, 166, **267–276**, 287, 437, 438; Abb. 162–166
s. auch Nürnberg, Frauenkirche
s. auch Nürnberg, St. Lorenz
Lhs. s XI (Rieter-Fenster) S. 267, **277–279**; Abb. 173–177
s. auch Nürnberg, GNM
Lhs. n XII (Haller-Fenster) S. 66, 267, **279–286**, 287, 427, 431; Fig. 199f.; Abb. 167–172
s. auch Nürnberg, Frauenkirche
s. auch Nürnberg, GNM
Lhs. s XIII (Pömer-Fenster) S. 66, 267, **287–289**; Fig. 206
Lhs. s XIV (ehem. Fürer-Fenster) S. **289–291**, 294
s. Nürnberg, St. Lorenz
Glasmalereien in der Nordsakristei
S. 51, **299–301**, 304, 306; Fig. 223, 225f.; Abb. 178–180
GM (nachmittelalterlich) S. 213[525], 279, 280, 283, 295[792], 296–298, 390[18]
GM (verloren)
Chorfenster I, n II, s II und s III S. 76f., 78, 79f., 198, 213f., 220, 224[561], 225, 240f.
Chor n VII (ehem. Schreyer-Fenster) S. 69, 291f.; Fig. 211f.
Chor s VII (Volckamer-Fenster) S. 253, 257
Chor N VIII (ehem. Imhoff-Fenster) S. 264
Chor s VIII (ehem. Kramer-Fenster) S. 291
Lhs. n X (ehem. Nützel-Fenster) S. 66, 292–294; Fig. 213–218
Lhs. n XI (ehem. Holzschuher-Fenster) S. 269; Fig. 180
Lhs. s XI (ehem. Rieter-Fenster) S. 277
Lhs. n XII (ehem. Haller-Fenster) S. 279, 280f., 286
Lhs. s XII (ehem. Ölhafen-Fenster) S. 294f., 299, 439f.; Fig. 219
Lhs. n XIV (ehem. Muffel-Fenster) S. 295f.; Fig. 220–222
Lhs. s XIV (ehem. Fürer-Fenster) S. 289f.; Fig. 208
Westchor S. 69, 296, 299
– Sebalder Pfarrhof
Bau und Baugeschichte, Geschichte der Verglasung S. 34, 304, 306; Fig. 229f.
Glasmalereien im Chörlein
Fenster I S. 52, 299, 300, 304f., **306f.**; Fig. 231; Abb. 181–183
Fenster n II S. 51, 52, 247[625], 283, 305f., **307f.**; Fig. 28, 235–237, Abb. 188–191
Fenster s II S. 51, 52, 305f., 307, **309f.**; Fig. 238–240; Abb. 192–195
Fenster n III / s III S. 51, 52, 230, 305, **310–312**; Fig. 242f.; Abb. 184–187
– Burg, Doppelkapelle S. 396[12]
GM-Überlieferung S. 34
– Hauptmarkt mit Schönem Brunnen S. 65, 90, 395, 396
– Rathaus
Bau und Baugeschichte S. 472, 473; Fig. 439, 441f.
Geschichte und Überlieferung der Verglasung S. 34, 471f., 473; Fig. 439
Glasmalereien des Großen Ratssaals (erneuert) S. **473f.**
vgl. auch Nürnberg, GNM
Glasmalereien in der Behaim'schen Ratsstube S. 473; Fig. 442
Zyklus mit Szenen aus der Legende der Hll. Dominikus und Petrus Martyr, Hll. Michael und Katharina S. 51, 360, 389, 474–477, **477–480**; Fig. 318f., 444–447; Abb. 323–329
GM (verloren) S. 471, 473
Martyrium des Hl. Petrus Martyr S. 472, 476, 480; Fig. 448
GM (nachmittelalterlich) S. 471, 472[1], 473
– Freiherrlich von Scheurl'sches Haus (abgegangen)
GM (verloren?) S. 487
– Haus zum Goldenen Schild (abgegangen)
Bau und Baugeschichte S. 171, 483, 484[9]; Fig. 449
Geschichte und Überlieferung der Verglasung S. 34, 35, 483f.
GM (abgewandert)
s. London, Victoria and Albert Museum
s. Wien, Österr. Museum für angewandte Kunst
GM (verloren) S. 484f.; Fig. 452, 454f.
– Tucher'sches Gartenschloss
Bau, Baugeschichte, Ausstattung S. 488f.; Fig. 459

Geschichte und Überlieferung der Verglasung S. 34, 488f.
Ritter- bzw. Festsaal
GM: Herkules-Mythos S. 55f., 489f., **494–497**; Fig. 33, 461, 471; Abb. 335, 341–347
GM: Olympische Gottheiten S. 55f., 490f., **493f.**, **497f.**; Fig. 463, 465; Abb. 336–340
GM: Wappenscheiben S. 51, **498**; Abb. 333f.
GM (nachmittelalterlich) S. 488[2]
– Tucher'sches Haus in der Grasersgasse, Kapelle (abgegangen)
GM S. 34f.[9], 48[57], 148[328], 320[25], 424, 440, 486[18], 488
– Germanisches Nationalmuseum
Malerei
Tod der Hl. Martha S. 411
Tafeln des Marienretabels aus der Frauenkirche, Nürnberg S. 122[237], 123
Reste des Hochaltarretabels aus der Frauenkirche, Nürnberg (Welser-Altar) S. 433f.
Epitaph der Walburg Prünsterer S. 385
Bildnis Kasimirs von Brandenburg-Ansbach-Kulmbach S. 236
Ketzel-Pilgertafel S. 337; Fig. 271
Skulptur
Rahmen des Allerheiligen- bzw. Landauer-Altars S. 445[10], 446–448; Fig. 406
Glasmalereien gesicherter Herkunft
GM aus dem ehem. Benediktinerkloster St. Egidien, Nürnberg (MM 259, 786) S. 49, 51, 349, 354, 360, 365, 366, 368, 370, 371f., **375**, 376f., 378, **381f.**; Fig. 288, 303, 307; Abb. 217, 219
GM aus der Frauenkirche, Nürnberg (MM 25f., 28, 78–80, 95–97, 173, 202, 204f., 229, 231–234, 934) S. 394, 402, 405, 409, 412, 413f., 415, **416–419**, 423, 424, 428, 436, 437, **441**; Fig. 329, 338–340, 344; Abb. 272–289
GM aus dem ehem. Heilig-Geist-Spital (MM 197–201) S. 456f., **469–471**; Fig. 436–438; Abb. 317–321
GM aus St. Sebald, Nürnberg (MM 77, 90) S. **278f.**, 280, **286**; Abb. 205, 206
Putto mit großem Nürnberger Stadtwappen aus dem Rathaus, Nürnberg (ohne Inv. Nr.) S. **473f.**; Abb. 322
Glasmalereien ungesicherter Herkunft
Kreuzigung Christi (MM 27) S. 35, 413, 482, 483
Dreipass-Scheiben mit reitendem Tod und Dr. Sixtus Tucher (MM 155f.) S. 486[18]
Apostel-Rundscheiben (MM 214–216) S. 435
Wappen (MM 366) S. 55
Reste einer Monatsbilderserie (MM 737–740, 748f.) S. 435
Hll. Laurentius und Augustinus (MM 801f.) S. 486[18]
Kunsthandwerk
Bildteppich mit Zwölf weisen Männern S. 42f., 95; Fig. 13, 64
Antependium(?) mit Gnadenstuhl und Christus in der Kelter S. 43
Zeugdruck mit Unterrichtung Mariens S. 38
Gedenkleuchter für Martin III. Behaim S. 474[17]
Graphische Sammlung / Bibliothek
Z: Auferstandener Christus S. 37, 39; Fig. 4
Z: Maria mit Schmerzensmann auf dem Arm und Madonna / Hl. Anna unterrichtet Maria S. 37, 39; Fig. 2f.
Z: Der Hl. Benedikt sieht die Seele seiner Schwester zum Himmel auffahren S. 357, 364; Fig. 286
Abzeichnung des Chorfensters n IV in der Kirche des ehem. Augustinerklosters, Nürnberg S. 318; Fig. 251
Studienblatt zu den Glasmalereien in der Frauenkirche, Nürnberg (G. Chr. Wilder) S. 394, 398, 405f., 409, 410, 417; Fig. 323
Abzeichnung des Imhoff-Fensters im ehem. Heilig-Geist-Spital, Nürnberg Fig. 410
Ansicht der Allerheiligenkapelle des Landauer'schen Zwölfbruderhauses, Nürnberg (G. Chr. Wilder) S. 445; Fig. 398
Abzeichnung von Fenstern in St. Sebald, Nürnberg (Hss. 28883, 28884) S. 275, 289, 420, 437, 438; Fig. 180, 208
Abzeichnung des Fensters N VIII in St. Sebald, Nürnberg S. 265[681]
Ansicht der Kapelle im Haus zum Goldenen Schild, Nürnberg (G. Chr. Wilder) S. 484; Fig. 449
Kirchenväterfolge aus der Kapelle im Haus zum Goldenen Schild, Nürnberg (G. Chr. Wilder) S. 482[1]; Fig. 455
Hs. 16622 S. 344[40], 377[136], 383, 384
Hs. Merkel 209 S. 33[6], 277f., 279, 280, 285f., 288[768f.], 288[771], 292–296, 425, 427, 431, 437, 438; Fig. 211–222
Hs. Merkel 210 S. 33[6], 275f., 296f.[801–806], 394, 400, 403, 407, 410, 411, 418f., 420–423, 424, 426–428, 429–434, 436, 437f., 440; Fig. 335–337, 341f., 357f., 384f.
Hs. Merkel 211 S. 241[605]
Hs. Merkel 2° 1117 S. 377, 379[144], 382, 384; Fig. 304–306, 312
Imhoff-Archiv S. 264, 265[681]; Fig. 251, 410
Praun'sches Familienarchiv S. 470[67], 471
– Museen der Stadt Nürnberg, Graphische Sammlung
Ansicht der Kirche des ehem. Augustinerklosters, Nürnberg (Kupferstich von C. M. Roth) Fig. 244
Abzeichnung des Welser-Thumer-Fensters in der Frauenkirche, Nürnberg S. 434; Fig. 388
Z: Blick in das Chörlein des Pfarrhofs von St. Sebald, Nürnberg (G. Chr. Wilder) S. 306, 311; Fig. 230
– Staatsarchiv
BM: Salbuch der Frauenkirche, Nürnberg S. 404; Fig. 333
Prospekt der Reichsstadt Nürnberg mit Ansicht des Egidienklosters (H. Braun) S. 348; Fig. 276
Haller-Buch S. 406; Fig. 334
– Stadtarchiv
BM: Urkunde des Klaraklosters S. 90
Abzeichnung des Fensters bei der Orgel in der Kirche des ehem. Augustinerklosters, Nürnberg S. 319; Fig. 250
Abzeichnung des Koler-Fensters in der Kirche des ehem. Benediktinerklosters St. Egidien, Nürnberg S. 336; Fig. 270
Abzeichnung des Tucher-Fensters in der Kirche des ehem. Heilig-Geist-Spitals, Nürnberg S. 460; Fig. 413
Abzeichnung des Tucher-Fensters in St. Sebald, Nürnberg S. 129; Fig. 87
Tucher'sche Monumenta S. 440
– Stadtbibliothek
Blick in die Kirche des ehem. Augustinerklosters, Nürnberg (G. Chr. Wilder) S. 315; Fig. 246
Abzeichnung des Chorfensters s II in der Kirche des ehem. Augustinerklosters, Nürnberg S. 318; Fig. 249
Abschrift der Tituli des Benediktzyklus im Kreuzgang des ehem. Benediktinerklosters, Nürnberg S. 344, 346, 373; Fig. 274
Abzeichnungen von Fenstern in St. Sebald, Nürnberg S. 277[726], 288[769], 291[775]
– Stadtmuseum Fembohaus
GM: Vier Allegorien aus dem Rathaus (Christoph Murer) S. 473
Nürnberg-Wöhrd, St. Bartholomäus
Epitaph für Georg Löffelholz S. 298[810]
GM aus dem Kreuzgang des ehem. Karmeliterklosters, Nürnberg S. 300, 321, 322

Oppenheim, Katharinenkirche
S: Verkündigung an Maria am Portal zw. Langhaus und Westchor S. 273
Oxford, Bodleian Library
BM: Missale (Douce 313) S. 132[272]

Padua S. 131[265]
– Arena-Kapelle, WM S. 131[262]
Paris
– Sainte-Chapelle
Märtyrerzyklus S. 121[230]
– Bibliothèque nationale de France
Ovide moralisé (Ms. fr. 137) S. 491[18]
Très Belles Heures de Notre-Dame (nouv. acq. lat. 3093) S. 131[261]
– École nationale supérieure des beaux-arts
Z: Wappenhaltender Engel (H. von Kulmbach) S. 307, 308; Fig. 27
– Musée du Louvre
GM (aus Nürnberg?) S. 148[327], 149
Z: Wunderbare Auffindung des verlorenen Sicheleisens durch den Hl. Benedikt (A. Dürer, W. 199) S. 353, 360, 362f.; Fig. 278
Pollenfeld, Pfarrkirche St. Sixtus
Chorverglasung S. 124[243], 125, 127f., 143, 195
Pommersfelden,
Gräflich Schönbornsche Bibliothek
Hs. 215 (aus Kloster Kastl) S. 80[78], 95
Poppenreuth, Pfarrkirche St. Peter und Paul S. 60
Prag
– Veitsdom
S: Grabmal Ottokars I. S. 396
GM (verloren) S. 89[100]
– Augustiner-Chorherrenstift S. 396
– Emmauskloster (Emauzy)
WM im Kreuzgang S. 40, 126
– Nationalgalerie (Národní galerie)
GM aus Kolín S. 89[100]
TM: Hohenfurther Altar S. 143
TM: Votivbild des Očko von Vlašim S. 126
TM: Kreuzigung aus St. Barbara (Meister von Wittingau) S. 126

Ravensburg, Liebfrauenkirche
Chor n II (Credo-Zyklus) S. 94
Regensburg
– Dom
S: Verkündigung an Maria S. 273
GM des späten 14. Jh. S. 89
Lhs. s XIII S. 153, 413
Lhs. s XIV S. 37
GM des 19. Jh. S. 398
– Ehem. Benediktinerkloster St. Emmeram
GM: Benediktzyklus (verloren) S. 348[47], 350, 352[62–64], 353[65], 353–355[67–72], 357[73–75], 359
– Ehem. Minoritenkirche
GM s. München, Bayerisches Nationalmuseum, und Regensburg, Museen der Stadt Regensburg
– Museen der Stadt Regensburg
GM aus der Minoritenkirche S. 169, 413
Rennes, Musée des beaux-arts
Z: Engelsmesse (A. Dürer, W. 181) S. 364; Fig. 296
Romont, Vitromusée S. 55
Rosenweiler (Rosenwiller), Kirche
GM S. 143
Rothenburg o. d. Tauber, Pfarrkirche St. Jakob
Chor I S. 46f., 80[78], 107, 108, 112, 169, 273, 412, 413
Chor n II (Freuden-Marien-Fenster) S. 46f., 87f., 126, 148f., 151, 152, 154, 156, 171[403], 408; Fig. 17
Chor s II (Eucharistiefenster) S. 46f., 87f., 126, 148f., 151, 152, 154, 156
Röthenbach, Pfarrkirche
GM S. 428
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen
Z: Musizierender Engel S. 273[720]
Z: Hl. Augustinus (Dürer-Werkstatt) S. 319f.; Fig. 252
Rouen, Kathedrale S. 65

Saalfeld, St. Johannis
GM: Hl. Anna Selbdritt) S. 436
Saint-Nicolas-de-Port, Stadtkirche
GM: Anbetung der Könige S. 338f.
Salzburg, Benediktinerabtei Nonnberg, Abteikirche
Chor I (Klaner-Fenster) S. 224, 260, 261, 262
San Gimigniano, S. Maria Assunta
WM: Volkreicher Kalvarienberg (Barna da Siena?) S. 131[267]
Sankt Paul im Lavanttal (Kärnten), Benediktinerstiftskirche
S: Grabmal Ulrich Pfinzings (Loy Hering) S. 247[626]
Sankt Petersburg, Staatliche Eremitage
Z: Strahlenkranzmadonna, Karton zum Pfinzing-Fenster in St. Sebald (A. Dürer, W. 551) S. 53, 71, 245f., 252; Fig. 26
Schlettstadt (Sélestat), St. Georg (Église Saint-Georges)
Chor s III (Baie 4) (Silvester-Konstantin-Fenster) S. 47[45]
Schotten, Liebfrauenkirche
TM: Hochaltarretabel S. 138, 142
Schwabach, Stadtkirche
Tabernakelaltar (H. von Kulmbach) S. 282[744]
GM in der Rosenberger-Kapelle S. 423f., 439
Schwäbisch Gmünd, Heilig-Kreuz-Münster
S. 35, 64, 396f., 413
TM: Sebaldsaltar S. 178
GM (verloren) S. 89
Schwerin, Staatliches Museum
Z: Scheibenriss Hl. Gregor (Veit Hirsvogel d.J.) S. 307[19]
Straßburg
– Münster S. 85
S: Deesis-Gruppe S. 410
GM der Katharinenkapelle S. 94, 122
Lhs. s III (Baie 8) S. 152[340]
Lhs. s V (Baie 12) S. 129[257]
Südl. Narthexfenster S. 410
– Magdalenenkirche (Église Sainte-Madeleine)
Ehem. Farbverglasung S. 261, 262
– Wilhelmerkirche (Église Saint-Guillaume)
Bibelfenster S. 412[64]
– Cabinet des Etampes et des Dessins
Z: Scheibenriss eines unbekannten Abtes (H. von Kulmbach, WK. 131) S. 380, 382; Fig. 313
– Musée de lŒuvre Notre-Dame
GM (aus Nürnberg?) S. 148[327], 149
Straßengel (Steiermark), Wallfahrtskirche
GM S. 129[256], 141301, 153, 195
Straubing, Basilika St. Jakob
Hochaltarretabel S. 314

Trier, Domschatz
Evangelistar Ebf. Kunos II. von Falkenstein (Hs. 6) S. 142
Evangeliar aus Helmarshausen (Hs. 142/124) S. 411[61]
Tübingen, Stiftskirche, GM S. 224, 261

Ulm, Münster
S: Nordostportal (Passionsportal) S. 129
S: Westportal S. 185
Ältere Chorverglasung S. 38, 45, 48, 85, 86, 138, 151, 153, 170, 434, 461
Chor s II (Annen-Marien-Fenster) S. 86, 87, 138, 146[321], 146[322], 152, 175, 180[436], 181, 194f.[471], 460, 461; Fig. 18, 113
Chor n III (Johannesfenster) S. 86, 87, 146[322], 460
Chor s III (Freuden-Marien-Fenster) S. 158, 195
Jüngere Chorverglasung
Chor I (Ratsfenster) S. 224f.
Chor n II (Kramerfenster) S. 260, 262
Venedig, Fondaco dei Tedeschi S. 56

Washington, National Gallery
Z: Wiedererweckung eines zu Tode gekommenen Mönchs durch den

Hl. Benedikt (Dürer-Werkstatt, W. 206) S. 354, 365, 375; Fig. 289
Z: Rundscheibenriss mit Hl. Benedikt (Dürer-Werkstatt) S. 361, 440; Fig. 291
Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek
Missale Romanum (Nürnberg, 1491) S. 320[22]
Weiten (Niederösterreich), Pfarrkirche St. Stephanus
Passionsfenster S. 36f., 88[98], 96[132], 97
Wendelstein, Ev. Kirche St. Georg
Altarretabel (H. von Kulmbach) S. 212
Wien
– Albertina
Z: Der Hl. Benedikt vor der Höhle von Subiaco (A. Dürer, W. 198) S. 350–352, 360, 362f., 366; Fig. 277
Z: Trachtenstudie (A. Dürer, W. 224) S. 435f.
– Kunsthistorisches Museum
TM: Diptychon (Meister von Heiligenkreuz) S. 155[353]
TM: Allerheiligen- bzw. Landauer-Altar (A. Dürer) S. 445[10], 446–448, 449f., 453
– Österreichisches Museum für Angewandte Kunst
GM aus Wiener Neustadt S. 89
GM: Hll. Katharina und Barbara aus dem ehem. Haus zum Goldenen Schild, Nürnberg S. 51, 482, 483–485, **486f.**; Abb. 331f.
– Österreichische Nationalbibliothek
Liber depictus (Cod. 370) S. 37f.
Wenzelsbibel (Cod. 2759–2764) S. 178, 195[475]
Wilton (Wiltshire), Pfarrkirche
GM (aus Nürnberg?) S. 34f.[9], 148[328], 149, 320[25]; Fig. 101
Wimpfen, Dominikanerkirche
Dominikusfenster (abgewandert) S. 178
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek
Z: Scheibenriss Hl. Petrus S. 434
Worms, Museum der Stadt Worms
GM (Hl. Aegidius) S. 114[206], 160[370], 191[464]
Wrocław s. Breslau

Zürich
– Kunsthaus
TM: Verkündigung an Maria S. 155[353]
– Privatbesitz
Z: König Totila kniet vor dem Hl. Benedikt (W. 208) S. 355, 364f.; Fig. 283
– Stiftung Sammlung E. G. Bührle
TM: Volkreicher Kalvarienberg S. 132[274]
Zwettl, Zisterzienser-Stiftskirche S. 64
Zwickau, Marienkirche
Hochaltarretabel S. 262

BILDNACHWEIS

Figuren

CVMA Deutschland, Freiburg i. Br.: Adrian Klormann: Muster X,37–72, 74 und 76; Rekonstruktionen: 47, 52–57; Erhaltungsschemata und Grundrisse: 117–119, 121, 135 (Zeile 1 und 2), 175f., 181–186, 188–198, 201–205, 207, 210, 224, 227f., 232f., 347–356, 359–375, 380–383, 387, 389–394, 397, 412, 414–417, 422–435, 440, 467–470, 473f., 476–478; – Rainer Wohlrabe: Muster X, 73, 75; Grundrisse und Erhaltungsschemata: 34, 71f., 76f., 83f., 86, 88, 94f., 102f., 109f., 130f., 135 (Zeile 3 und 4), 143, 149, 154f., 158, 167f., 245, 259, 261f., 265–268, 315, 321; Aufnahmen: 8, 10f., 23, 63, 66, 68, 85, 90, 153, 159, 209, 253, 343, 346, 411; – Rafael Toussaint: 17, 19, 21, 23, 48f., 96, 98f., 100, 105, 114–116, 120, 132, 134, 136–140, 142, 144–148, 150, 199f., 206; – Rüdiger Tonojan: 25, 31, 50, 59, 79–82, 91, 107f., 156f., 169–171, 187, 290, 318f., 444–447; – Andrea Gössel: 18, 28, 113, 179, 223, 225f., 231, 235–240, 242f., 418, 463; – Hartmut Scholz: 61, 65, 74, 92f., 122–124, 172, 260, 263f., 299f., 338–340; – Gerhard Gräf: 73, 75; – Ulrich Engert: 125, 127f.; – Jean Jeras: 332; – Archiv: 62.

Staatsarchiv, Nürnberg: 1, 276, 333f.; – Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg: 2–4, 13, 33, 64, 180, 208, 211–222, 251, 271, 286, 288, 294, 303–307, 312, 317, 322f., 329, 335–337, 341f., 344, 357f., 384f., 398, 406, 410, 436–438, 449, 455, 461, 465, 471; – Stadtarchiv, Nürnberg: 87, 170, 270, 413, 442; – Stadtarchiv, Nürnberg, Bild-, Film- und Tonarchiv: 36–38, 51, 250, 320, 324–327, 407, 409, 439, 441, 448, 459; Stadtbibliothek, Nürnberg: 246, 249, 274, 284–287 (nur Abschriften der Tituli), 314; – Museen der Stadt Nürnberg, Graphische Sammlung: 230, 244, 257,f., 269, 316; – Städel Museum, Frankfurt/M.: 6, 272, 400; – Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie: 7, 89; – Kupferstichkabinett, Berlin: 24, 32, 133, 141, 254, 287, 309, 460; – Graphische Sammlung der Universität Erlangen-Nürnberg: 12, 234, 308; – Bildarchiv Foto Marburg: 14, 58, 106, 129, 229, 256, 408; – British Museum, London, Department of Prints and Drawings: 20, 101, 151, 279–282, 285; – Staatliche Eremitage, St. Petersburg (Vladimir Terebenin): 26, Umschlagrückseite; – École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris: 27; – Werkstatt G. van Treeck, München: 29, 111f., 132 (Zeile 1 und 2), 161f., 173f., 177, 378f.; – Werkstatt G. Frenzel, Nürnberg: 328, 330, 376f., 395f., 419–421; – Oliver Heinl, Rednitzhembach: 39f. und Vorsatzpapier vorn und hinten; – Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München: 60; – Haller-Archiv, Großgründlach: 78, 450–452, 454; – Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, Kupferstich-Kabinett: 22, 152, 160, 386, 456f. (Herbert Boswank); – Courtauld Institute of Art, London: 163; – Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe: 178; – Museum der bildenden Künste, Leipzig: 241; – Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam: 252; – Victoria and Albert Museum, London: 255; – Staatliche Graphische Sammlung, München: 273, 284; – Bayerische Staatsbibliothek, München: 275; – Albertina, Wien: 277; – bpk, RMN-Grand Palais (Michèle Bellot): 278; – National Gallery, Washington: 289, 291; – Hessisches Landesmuseum, Darmstadt: 293; – bpk, RMN-Grand Palais (Louis Deschamps): 296; – Isabella Stewart Gardner Museum, Boston: 302; – Cabinet des Estampes et des Dessins, Strasbourg: 312; – Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett: 313; – Löffelholz-Archiv, Bamberg: 331; – Musée Condé, Chantilly: 399; – Toni Ott, München: 475.

Reproduktionen: 9, 67, 69 (Kat. Ausst. Prag 1998); 15f. (Drachenberg 1990); 30, 164f. (Chmelarz 1972); 35 (Schulz 1906); 41–46 (Frenzel 1954); 70 (Kat. Ausst. Prag 2006); 97, 104 (Frankl 1936); 126 (Strieder 1993); 166, 292, 295, 297f. (Schoch/Mende/Scherbaum, III, 2004); 247f. (Deneke/Kahsnitz 1978); 283, 301 (Winkler 1936); 310f., 401f., 404, 405 re., 458 (Schmitz 1913); 345 (Frenzel 1962); 443 (Hollstein, XLVIII, 2000); 462 (T.I.B. 25); 464 (T.I.B. 19); 466 (Henkel 1922).

Abbildungen

CVMA Deutschland, Freiburg i. Br.: Rafael Toussaint: 1–37, 121–127, 140–146, 150–154, 162–172, 175–177, 215; – Rainer Wohlrabe: 38–72, 110–114, 207, 291; – Rüdiger Tonojan: 73–98, 104–109, 115–120, 128–132, 196, 199, 323–329; – Gerhard Gräf: 99–103; – Hartmut Scholz: 136–139, 173f., 209–214, 218, 281–289, 322; – Ulrich Engert: 155–161; – Andrea Gössel: 178–195, 290, 333f.

Werkstatt Gustav van Treeck, München: 133–135, 147–149, 203f., 229, 231, 233–235, 240–249, 251–254, 256f., 259–262, 264–266; – Werkstatt Gottfried Frenzel, Nürnberg: 197f., 200–202, 220–228, 230, 232, 236–239, 250, 255, 258, 263, 267–271, 292–316; – Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg: 205f., 217, 219, 272–280, 317–321, 335–347; – Victoria and Albert Museum, London: 208, 330; – Isabella Stewart Gardner Museum, Boston: 216; – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien: 331f.

STAND DER VERÖFFENTLICHUNGEN

Das Corpus Vitrearum / Corpus Vitrearum Medii Aevi erscheint unter Mitwirkung des Internationalen Kunsthistorikerkomitees (CIHA) unter dem Patronat der Union Académique Internationale (UAI). Stand der Veröffentlichungen: 01/2011.

BELGIEN
Vorgesehen: 9 Bände (ohne Etudes)

Erschienen:
I. Les vitraux médiévaux conservés en Belgique, 1200-1500, von Jean Helbig, Brüssel 1961
II. Les vitraux de la première moitié du XVIe siècle conservés en Belgique, Anvers et Flandres, von Jean Helbig, Brüssel 1968
III. Les vitraux de la première moitié du XVIe siècle conservés en Belgique, Brabant et Limbourg, von Jean Helbig und Yvette Vanden Bemden, Ledeberg/Gent 1974
IV. Les vitraux de la première moitié du XVIe siècle conservés en Belgique, Liège, Luxembourg et Namur, von Yvette Vanden Bemden, Gent/Ledeberg 1981
V. Les vitraux de la première moitié du XVIe siècle conservés en Belgique, Province de Hainaut. Fascicule I: La collégiale Sainte-Wandru Mons, von Yvette Vanden Bemden, Namur 2000
VI. Les vitraux de la seconde moitié du XVIe et de la première moitié du XVIIe siècle conservés en Belgique: Provinces du Brabant wallon, de Hainaut, de Liège et de Namur, von Isabelle Lecocq, Turnhout 2011

Hrsg. vom Ministère de la Communauté française, Brüssel

In Vorbereitung:
Les vitraux de la seconde moitié du XVIe siècle et du XVIIe siècle dans la Région de Bruxelles Capitale
Les vitraux de la première moitié du XVIe siècle en Belgique. La Province de Hainaut – hors collégiale Sainte-Waudru de Mons

Reihe «Etudes»

Erschienen:
I. Cartons de vitraux du XVIIe siècle. La cathédrale Saint-Michel, Bruxelles, von Yvette Vanden Bemden, Chantal Fontaine-Hodiamont und Arnout Balis, Brüssel 1994

Herausgegeben vom Secrétariat d'État chargé des monuments et des sites de la région de Bruxelles-Capitale

Reihe «Checklist»

Erschienen:
I. Silver-Stained Roundels and Unipartite Panels be-fore the French Revolution. Flanders, Vol. I : The Province of Antwerp, von C.J. Berserik und J.M.A. Caen, Turnhout 2007
II. Silver-Stained Roundels and Unipartite Panels before the French Revolution. Flanders, Vol. II : The Provinces of East and West Flanders, von C.J. Berserik und J.M.A. Caen, Turnhout 2011

In Vorbereitung:
III. Silver-Stained Roundels and Unipartite Panels before the French Revolution. Flanders, Vol. III : Flemish Brabant and Limburg, von C.J. Berserik und J.M.A. Caen

Herausgegeben vom Corpus Vitrearum – Belgien (Flandern) und Brepols Publishers

DEUTSCHLAND
Vorgesehen: 22 Bände in 40 Teilbänden (ohne Studien)

Erschienen:
I,1. Die Glasmalereien in Schwaben von 1200-1350, von Hans Wentzel, Berlin 1958 (vergriffen)
I,2. Die mittelalterlichen Glasmalereien in Schwaben von 1350-1530 (ohne Ulm), von Rüdiger Becksmann unter Mitwirkung von Fritz Herz, Berlin 1986
I,3. Die mittelalterlichen Glasmalereien in Ulm, von Hartmut Scholz, Berlin 1994
II,1. Die mittelalterlichen Glasmalereien in Baden und der Pfalz (ohne Freiburg i. Br.), von Rüdiger Becksmann, Berlin 1979
II,2. Die mittelalterlichen Glasmalereien in Freiburg im Breisgau, von Rüdiger Becksmann, Berlin 2010 (2 Bände)
III,1. Die mittelalterlichen Glasmalereien in Oppenheim, Rhein- und Südhessen, von Uwe Gast, unter Mitwirkung von Ivo Rauch, Berlin 2011
III,2. Die mittelalterlichen Glasmalereien in Frankfurt und im Rhein-Main-Gebiet, von Daniel Hess, Berlin 1999
III,3. Die mittelalterlichen Glasmalereien in Marburg und Nordhessen, von Daniel Parello, unter Verwendung von Vorarbeiten von Daniel Hess, Berlin 2008
IV,1. Die mittelalterlichen Glasmalereien des Kölner Domes, von Herbert Rode, Berlin 1974
VII,2. Die mittelalterlichen Glasmalereien in Lüneburg und den Heideklöstern, von Rüdiger Becksmann und Ulf-Dietrich Korn unter Mitwirkung von Fritz Herz, Berlin 1992
X,1. Die mittelalterlichen Glasmalereien in Mittelfranken und Nürnberg (*extra muros*), von Hartmut Scholz, Berlin 2002 (2 Bände)
X,2. Die mittelalterlichen Glasmalereien in Nürnberg: Sebalder Stadtseite, von Hartmut Scholz, Berlin 2013
XIII,1. Die mittelalterlichen Glasmalereien im Regensburger Dom, von Gabriela Fritzsche unter Mitwirkung von Fritz Herz, Berlin 1987 (2 Bände)
XV,1. Die mittelalterliche Glasmalerei in den Ordenskirchen und im Angermuseum zu Erfurt, von Erhard Drachenberg, Karl-Joachim Maercker und Christa Schmidt, Berlin 1976 (erschienen als DDR 1.1; vergriffen)
XV,2. Die mittelalterliche Glasmalerei im Erfurter Dom, von Erhard Drachenberg, Textband Berlin 1980, Abbildungsband Berlin 1983 (erschienen als DDR 1.2; vergriffen)

XVI. Die mittelalterlichen Glasmalereien in Mühlhausen/Thüringen, von Christa Richter, Berlin 1993
XVII. Die mittelalterlichen Glasmalereien im Halberstädter Dom, von Eva Fitz, Berlin 2003
XVIII,1. Die mittelalterliche Glasmalerei im Stendaler Dom, von Karl-Joachim Maercker, Berlin 1988 (erschienen als DDR 5.1)
XVIII,2. Die mittelalterliche Glasmalerei in der Stendaler Jakobikirche, von Karl-Joachim Maercker, Berlin 1995
XIX,1. Die mittelalterlichen Glasmalereien in der Werbener Johanniskirche, von Monika Böning mit einem Regestenteil von Ulrich Hinz, Berlin 2007
XIX,2. Die mittelalterlichen Glasmalereien in der ehem. Zisterzienserinnenkirche Kloster Neuendorf, von Monika Böning, Regestenteil von Ulrich Hinz, Berlin 2009
XIX,3. Die mittelalterlichen Glasmalereien in Salzwedel, Pfarrkirchen St. Marien und St. Katharinen, von Monika Böning, Berlin 2013
XXII. Die mittelalterlichen Glasmalereien in Berlin und Brandenburg, von Ute Bednarz, Eva Fitz, Frank Martin, Markus Mock, Götz Pfeiffer und Martina Voigt, mit einer kunstgeschichtlichen Einleitung von Peter Knüvener, Berlin 2010 (2 Bände)

In Vorbereitung:
VII,1. Die mittelalterlichen Glasmalereien in Niedersachsen (ohne Lüneburg/Heideklöster), von Elena Kozina
IX. Die mittelalterlichen Glasmalereien in Unter- und Oberfranken, von Uwe Gast
X,3. Die mittelalterlichen Glasmalereien in Nürnberg: Lorenzer Stadtseite, von Hartmut Scholz
XIII,2. Die mittelalterlichen Glasmalereien in Regensburg und der Oberpfalz (ohne Regensburg, Dom), von Daniel Parello
XIX,4 Die mittelalterlichen Glasmalereien in Havelberg, von Monika Böning
XIX,5 Die mittelalterlichen Glasmalereien in Sachsen-Anhalt Süd, von Ute Bednarz, Monika Böning, Frank Martin, Markus Mock, Guido Siebert, Martina Voigt und Jenny Wischnewsky
XX,1. Die mittelalterlichen Glasmalereien in Thüringen, von Ute Bednarz, Frank Martin, Markus Mock, Martina Voigt und Jenny Wischnewsky

Herausgegeben vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft, Berlin (bis 1974), von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz und dem Deutschen Verein für Kunstwissenschaft, Berlin (seit 1979), vom Institut für Denkmalpflege der DDR, Berlin (bis 1986), danach wechselnd und seit 2003 von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften.

Reihe »Studien«
Erschienen:
I. Entwurf und Ausführung. Werkstattpraxis in der Glasmalerei der Dürerzeit, von Hartmut Scholz, Berlin 1991
II. Erfurt, Köln, Oppenheim. Quellen und Studien zur Restaurierungsgeschichte mittelalterlicher Farbverglasungen, von Falko Bornschein, Ulrike Briinkmann und Ivo Rauch, mit einer Einführung von Rüdiger Becksmann, Berlin 1996

Herausgegeben im Auftrag des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft und des Nationalkomitees des Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland bzw. der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz von Rüdiger Becksmann

FRANKREICH
Vorgesehen: Zahl der Bände nicht festgelegt

Erschienen:
I,1. Les vitraux de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle de Paris, von Marcel Aubert, Louis Grodecki, Jean Lafond und Jean Verrier, Paris 1959
II. Les vitraux du chœur de la cathédrale de Troyes, von Elizabeth C. Pastan und Sylvie Balcon, Auxerre 2006
III. Les vitraux de la cathédrale d'Angers, von Karine Boulanger, Paris 2010
IV,2. Les vitraux de l'église Saint-Ouen de Rouen, tome I, von Jean Lafond unter Mitarbeit von Françoise Perrot und Paul Popesco, Paris 1970
VIII,1. Les vitraux de Saint-Nicolas-de-Port, von Michel Hérold, Paris 1993
IX,1. Les vitraux de la cathédrale Notre-Dame de Strasbourg, von Victor Beyer, Christiane Wild-Block und Fridtjof Zschokke unter Mitarbeit von Claudine Lautier, Paris 1986
IX,2. Les vitraux de l'ancienne église des Dominicains de Strasbourg, von Victor Beyer, Straßburg 2007

In Vorbereitung:
II,1. Les vitraux des chapelles latérales de la cathédrale de Bourges, von Brigitte Kurmann-Schwarz
III,1. Les verrières basses de la cathédrale de Chartres, von Claudine Lautier
Les vitraux du XIIIe siècle de la cathédrale de Bourges, von Karin Boulanger

Reihe «Recensement des vitraux anciens de la France»

Erschienen :
I. Les vitraux de Paris, de la région parisienne, de la Picardie et du Nord-Pas-de-Calais, von Louis Grodecki, Françoise Perrot und Jean Taralon, Paris 1978
II. Les vitraux du Centre et des Pays de la Loire, von Martine Callias Bey, Véronique Chaussé, Laurence de Finance, Françoise Gatouillat, Anne Granboullan und Claudine Lautier, Paris 1978
III. Les vitraux de Bourgogne, Franche-Comté et Rhône-Alpes, von Martine Callias Bey, Véronique Chaussé, Laurence de Finance und Françoise Gatouillat, Paris 1986
IV. Les vitraux de Champagne-Ardenne, Martine Callias Bey, Véronique Chaussé, Laurence de Finance und Claudine Lautier, Paris 1992
V. Les vitraux de Lorraine et d'Alsace, von Michel Hérold und Françoise Gatouillat, Paris 1994
VI. Les vitraux de Haute-Normandie, von Martine Callias Bey, Véronique Chaussé-David, Françoise Gatouillat und Michel Hérold, Paris 2001
VII. Les vitraux de Bretagne, von Françoise Gatouillat und Michel Hérold, Rennes 2005
VIII. Les vitraux de Basse-Normandie, von Martine Callias Bey und Véronique David, Rennes 2006
IX. Les vitraux d'Auvergne et du Limousin, von Françoise Gatouillat und Michel Hérold, unter Mitarbeit

von Karine Boulanger und Jean-François Luneau, Rennes 2011

Herausgegeben von der Caisse nationale des monuments historiques und dem CNRS, Paris, ab 2001 wechselnd.

In Vorbereitung:

Les vitraux du Midi de la France: Languedoc-Roussillon, Midi-Pyrénées, Provence-Alpes-Côte d'Azur, von Michel Hérold, Karine Boulanger und Françoise Gatouillat

Les vitraux de Poitou-Charentes et d'Aquitaine, von Karine Boulanger und Anne Bernadet

Reihe «Études»

Erschienen:

I. Les vitraux de Saint-Denis. Étude sur le vitrail au XIIe siècle, von Louis Grodecki, Paris 1976
II. Les vitraux narratifs de la cathédrale de Chartres. Étude iconographique, von Colette Manhes-Deremble, unter Mitarbeit von Jean-Paul Deremble, Paris 1993
III. Études sur les vitraux de Suger à Saint-Denis (XIIe siècle), von Louis Grodecki, Paris 1995
IV. La peinture à Paris sous le règne de François Ier, von Guy-Michel Leproux, Paris 2001
V. «Pictor et veyrerius». Le vitrail en Provence occidentale, XIIe-XVIIe siècles, von Joëlle Guidini-Raybaud, Paris 2003
VI. Le vitrail à Troyes (1480-1560): les chantiers et les hommes, von Danielle Minois, Paris 2005
VII. Le vitrail en Normandie entre Renaissance et Réforme (1517–1596) von Laurence Riviale, Rennes 2007
VIII. Antoine de Pise. L'art du vitrail vers 1400, herausgegeben von Claudine Lautier und Dany Sandron, Paris 2008
IX. Le vitrail à Paris au XIXe siècle. Entretenir, conserver, restaurer, von Élisabeth Pillet, Rennes 2010

in Vorbereitung:

Le vitrage médiéval de la cathédrale de Reims, von Sylvie Balcon

A l' »Escu de verre». Les peintres-verriers à Rouen (1450–1530), von Caroline Blondeau

GROSSBRITANNIEN

Vorgesehen: Zahl der Bände nicht festgelegt

Erschienen:

I. The County of Oxford. A Catalogue of Medieval Stained Glass, von Peter Newton unter Mitarbeit von Jill Kerr, London 1979
II. The Windows of Christ Church Cathedral, Canterbury, von Madeline H. Caviness, London 1981
III,1. York Minster. A Catalogue of Medieval Stained Glass, fascicule 1: The West Windows of the Nave, von Thomas French und David O'Connor, Oxford 1987
IV. The Medieval Stained Glass of Wells Cathedral, von Tim Ayers, Oxford 2004 (2 Bände)
V. St Peter Mancroft, Norwich. A Catalogue of Medieval Stained Glass, von David King, Oxford/New York 2006
VI. The Medieval Stained Glass of Merton College, Oxford, von Tim Ayers, Oxford 2013 (2 Bände)

Supplementary Volume I. The Windows of King's College Chapel, Cambridge, von Hilary Wayment, London 1972

In Vorbereitung:

The Medieval Stained Glass of Great Malvern Priory, von Heather Gilderdale-Scott

Reihe »Summary Catalogue«

1. A Catalogue of Netherlandish and North-European Roundels in Britain, von William Cole, Oxford 1993
2. York Minster, The Great East Window, von Thomas French, Oxford 1995, Paperback edition 2003
3. The Medieval Stained Glass of the County of Lincolnshire, von Penny Hebgin-Barnes, Oxford 1996
4. The Medieval Stained Glass of Northamptonshire, von Richard Marks, Oxford 1998
5. York Minster, The St William Window, von Thomas French, Oxford 1999
6. Medieval English Figurative Roundels, von Kerry Ayre, Oxford 2002
7. The Medieval Stained Glass of South Yorkshire, von Brian Sprakes, Oxford 2003
8. The Medieval Stained Glass of Lancashire, von Penny Hebgin-Barnes, Oxford 2009
9. The Medieval Stained Glass of Cheshire, von Penny Hebgin-Barnes, Oxford 2010

In Vorbereitung:

The Medieval Stained Glass of West Yorkshire, von Brian Sprakes

The Medieval Stained Glass of Norfolk, von David King

The Medieval Stained Glass of Bedfordshire and Berkshire, von Richard Marks

York Minster: A Catalogue of Medieval Stained Glass, The Nave, Aisle Windows, von David O'Connor

Occasional Papers

I. The Deterioration and Conservation of Painted Glass: A Critical Bibliography and Three Research Papers, von Roy G. Newton, London 1974
II. The Deterioration and Conservation of Painted Glass: A Critical Bibliography, von Roy G. Newton, London 1982
III. The Medieval Painted Glass of Lincoln Cathedral, von Nigel Morgan, London 1983

Herausgegeben von The British Academy, London

ITALIEN

Vorgesehen: Zahl der Bände nicht festgelegt

Erschienen:

I. Le vetrate dell'Umbria, von Giuseppe Marchini, Rom 1973

Herausgegeben vom Consiglio Nazionale delle Ricerche unter dem Patronat der Unione Accademie Nazionale.

II. Le vetrate del Duomo di Pisa, von Renée K. Burnam, Pisa 2002

Herausgegeben in den Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia Serie IV / Quaderni 13, unter dem Patronat der Unione Accademie Nazionale

IV. Le vetrate del Duomo di Milano, von Caterina Pirina, Mailand 1986

Herausgegeben von der Amministrazione Provinciale de Milano.

In Vorbereitung:
Le vetrate de Firenze, von Giuseppe Marchini (†)
Le vetrate della Lombardia, von Caterina Pirina u.a.
Le vetrate del Duomo di Milano (secoli XVI/XVII), von Caterina Pirina und Ernesto Brivio
Le vetrate della Certosa di Pavia, von Caterina Pirina

KANADA
Vorgesehen: 3 Bände

In Vorbereitung:
Stained Glass in the Hosmer Collection, Montreal, von Ariane Isler-de-Jongh und James Bugslag
Stained Glass in Canadian Public and Private Collections: Quebec, von James Bugslag und Roland Sanfaçon, unter Mitwirkung von Claire Labrecque

NIEDERLANDE
Vorgesehen: Zahl der Bände nicht festgelegt

Erschienen:
I. The stained-glass windows in the Sint Janskerk at Gouda. The glazing of the clerestory of the choir and of the former monastic church of the Regulars, von Henny van Harten-Boers und Zsuzsanna van Ruyven-Zeman unter Mitarbeit von Christiane E. Coebergh-Surie und Herman Janse, Amsterdam 1997
II. The stained-glass windows in the Sint Janskerk at Gouda. The work of Dirck and Wouter Crabeth, von Xander van Eck, Christiane E. Coebergh-Surie und Andrea C. Gasten, Amsterdam 2002
III. The stained-glass windows in the Sint Janskerk at Gouda, 1556-1604, von Zsuzsanna van Ruyven-Zeman, Amsterdam 2000
IV. Stained Glass in the Netherlands before 1795, von Zsuzsanna van Ruyven-Zeman, Amsterdam 2011 (2 Bände)

Herausgegeben von der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Amsterdam (I–III) und Amsterdam University Press (IV).

Reihe »Checklist«

In Planung:
I. Silver-Stained Roundels and Unipartite Panels before the French Revolution. The Netherlands, Vol. I, von C.J. Berserik und J.M.A. Caen
II. Silver-Stained Roundels and Unipartite Panels before the French Revolution. The Netherlands, Vol. II, von C.J. Berserik und J.M.A. Caen

ÖSTERREICH
Vorgesehen: 8 Bände

Erschienen:
I. Die mittelalterlichen Glasgemälde in Wien, von Eva Frodl-Kraft, Graz/Wien/Köln 1962
II. Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich, 1. Teil: Albrechtsberg – Klosterneuburg, von Eva Frodl-Kraft, Wien/Köln/Graz 1972
III. Die mittelalterlichen Glasgemälde in der Steiermark, 1. Teil: Graz und Straßengel, von Ernst Bacher, Wien/Köln/Graz 1979
IV. Die mittelalterlichen Glasgemälde in Salzburg, Tirol und Vorarlberg, von Ernst Bacher, Günther Buchinger, Elisabeth Oberhaidacher-Herzig und Christina Wolf, Wien/Köln/Weimar 2007

In Vorbereitung:
V. Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich, 2. Teil: Krenstetten bis Zwettl, von Günther Buchinger, Eva Frodl-Kraft(†), Elisabeth Oberhaidacher-Herzig und Christina Wolf
VI. Die mittelalterlichen Glasgemälde in der Steiermark, 2. Teil: Admont bis Vorau, von Ernst Bacher(†), Günther Buchinger, Elisabeth Oberhaidacher-Herzig und Christina Wolf
VII. Die mittelalterlichen Glasgemälde in Oberösterreich
VIII. Die mittelalterlichen Glasgemälde in Kärnten

Herausgegeben vom Bundesdenkmalamt und der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

POLEN
Vorgesehen und in Vorbereitung: 1 Band

Die mittelalterlichen Glasmalereien in Polen, von Lech Kalinowski(†), unter Mitarbeit von Helena Malkiewicz u.a.

PORTUGAL
Vorgesehen und erschienen: 1 Band

O vitral em Portugal, Séculos XV-XVI, von Carlos Vitorino da Silva Barros, Lissabon 1983

Herausgegeben unter dem Patronat des Commissariado para a XVII Exposicao Europeia de Arte, Ciência e Cultura do Conselho da Europa von dem Banco Espirito Santo e Comercial de Lisboa.

SCHWEIZ
Vorgesehen: 5 Bände (ohne Reihe: Neuzeit)

Erschienen:
I. Die Glasmalereien in der Schweiz vom 12. bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts, von Ellen J. Beer, Basel 1956 (vergriffen)
II. Die Glasmalereien der ehemaligen Klosterkirche Königsfelden, von Brigitte Kurmann-Schwarz, Bern 2008
III. Die Glasmalereien der Schweiz aus dem 14. und 15. Jahrhundert, ohne Königsfelden und Berner Münsterchor, von Ellen J. Beer, Basel 1965 (vergriffen)

IV. Die Glasmalereien des 15. bis 18. Jahrhunderts im Berner Münster, von Brigitte Kurmann-Schwarz, Bern 1998

Herausgegeben von der Schweizerischen Akademie für Geistes- und Sozialwissenschaften.

Reihe Neuzeit:
I. Glasmalerei in Kloster Wettingen, von Peter Hoegger, Buchs 2002 (erschienen als: Glasmalerei im Kanton Aargau Bd. 2)
II. Glasmalerei im Kreuzgang von Muri, von Rolf Hasler, Buchs 2002 (erschienen als: Glasmalerei im Kanton Aargau Bd. 3)
III. Glasmalerei in den Kirchen und Rathäusern des Kantons Aargau, von Rolf Hasler, Buchs 2002 (erschienen als: Glasmalerei im Kanton Aargau Bd. 4)

Herausgegeben vom Kanton Aargau in Zusammenarbeit mit dem Schweizerischen Zentrum für Forschung und Information zur Glasmalerei, Romont.

IV. Die Zuger Glasmalerei des 16.–18. Jahrhunderts, von Uta Bergmann, Bern 2004

Herausgegeben vom Kanton Zug und dem Schweizerischen Zentrum für Forschung und Information zur Glasmalerei, Romont; Mitherausgeberin: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte.

V. Die Schaffhauser Glasmalerei des 16. bis 18. Jahrhunderts, von Rolf Hasler, Bern 2010

Herausgegeben vom Vitrocentre Romont und von der Kommission für das Corpus Vitrearum der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften.

In Vorbereitung:
Die Glasmalereien des 16. und 17. Jh. im Kanton Fribourg, von Uta Bergmann (2 Bände)

SKANDINAVIEN
Vorgesehen und erschienen: 1 Band

Die Glasmalereien des Mittelalters in Skandinavien, von Aaron Andersson, Sigrid Christie, Carl A. Nordman und Aage Roussel, Stockholm 1964

Herausgegeben von Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien.

SPANIEN (mit KATALONIEN)
Vorgesehen: Zahl der Bände nicht festgelegt

Erschienen:
I. Las vidrieras de la catedral de Sevilla, von Victor Nieto Alcaide, Madrid 1969

Herausgegeben vom Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla und dem Instituto Diego Velasquez del Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, Madrid.

II. Las vidrieras de la catedral de Granada, von Victor Nieto Alcaide unter Mitarbeit von Carlos Muñoz de Pablos, Granada 1973

Herausgegeben von der Universidad Granada, Departamento de Historia del Arte, Granada.

In Vorbereitung:
III. Las vidrieras de Castilla-Léon, von Victor Nieto Alcaide und Carlos Muñoz de Pablos
IV. Las vidrieras de la catedral de Léon, von Victor Nieto Alcaide und Carlos Muñoz de Pablos

Erschienen:
VI. Katalonien I
Els vitralls medievals de l'esglesia de Santa Maria del Mar a Barcelona, von Joan Ainaud i de Lasarte, Joan Vila-Grau und M. Assumpta Escudero i Ribot, Barcelona 1985
VII. Katalonien II
Els vitralls de la catedral de Girona, von Joan Ainaud i de Lasarte, Joan Vila-Grau, M. Assumpta Escudero i Ribot, Antoni Vila i Delclòs, Jaume Marquès, Gabriel Roura und Josep M. Marquès, Barcelona 1987
VIII. Katalonien III
Els vitralls del monestir de Santes Creus i de la catedral de Tarragona, von Joan Ainaud i de Lasarte, Joan Vila-Grau, Ma. Joana Virgili, Isabel Companys und Antoni Vila i Delclòs, Barcelona 1992
IX. Katalonien IV
Els vitralls de la catedral de Barcelona i del Monestir de Pedralbes, von Joan Ainaud i de Lasarte (†), Anscari Manuel Mundó, Joan Vila-Grau, M. Assumpta Escudero i Ribot, Silvia Cañellas und Antoni Vila i Delclòs, Barcelona 1997

In Vorbereitung:
X. Katalonien V
Els vitralls de Santa Maria de Cervera i de la Seu d'Urgell, von Anscari Mundo, Xavier Barral, Joan Vila-Grau und Antoni Vila i Delclòs

Herausgegeben vom Institut d'Estudis Catalans, Barcelona.

TSCHECHIEN / SLOWAKEI
Vorgesehen und erschienen: 1 Band

Mittelalterliche Glasmalerei in der Tschechoslowakei, von František Matouš, Prag 1975

Herausgegeben von der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften, Prag.

USA
Vorgesehen: 14 Bände (ohne Checklists und Occasional Papers)

Erschienen:
I. English and French Medieval Stained Glass in the Collection of the Metropolitan Museum of Art (New York), von Jane Hayward, überarbeitet und

herausgegeben von Mary B. Shepard und Cynthia Clark, London/Turnhout 2003 (2 Bände)

II,1. Stained Stained Glass from before 1700 in Upstate New York, von Meredith P. Lillich und Linda Papanicolaou, London/Turnhout 2004

VI,1. Stained Glass before 1700 in the Philadelphia Museum of Art, von Renée K. Burnam, London/Turnhout 2012

VIII. Stained Glass before 1700 in the Collections of the Midwest States: Illinois, Indiana, Michigan, Ohio, von Virginia C. Raguin, Helen J. Zakin unter Mitarbeit von Elizabeth C. Pastan, London/Turnhout 2001 (2 Bände)

Herausgegeben vom Nationalkomitee des Corpus Vitrearum der USA

In Vorbereitung:

I,2. German and Netherlandish Medieval Stained Glass in The Metropolitan Museum of Art, New York, von Timothy B. Husband

II,2. Stained Glass before 1700 in the New York City Metropolitan Area (excluding The Metropolitan Museum), von Tricia Pongranz u.a.

V. Stained Glass before 1700 in the Glencairn Museum, Bryn Athyn, Pennsylvania, von Michael W. Cothren

Die folgenden Bände sind in Planung:

III. Stained Glass before 1700 in Connecticut and Rhode Island, von Madeline H. Caviness mit Ellen Shortell und Marilyn M. Beaven

IV. Stained Glass from before 1700 in Massachusetts, von Madeline H. Caviness, mit Marilyn M. Beaven und Virginia C. Raguin

VI,2. Stained Glass before 1700 in the Princeton University Art Museum, von Mary B. Shepard

VII,1. Stained Glass before 1700 in the Walters Art Gallery, von Evelyn Lane

VII,2. Stained Glass from before 1700 in the Atlantic Seaboard States, from Delaware to Florida, von Renée Burnam u.a.

IX. Stained Glass from before 1700 in the Central States (Arizona, Colorado, Iowa, Kansas, Kentucky, Minnesota, Missouri, Oklahoma, Tennessee, Texas and Wisconsin), von Madeline H. Caviness u.a.

X. Stained Glass from before 1700 in California, von Virginia C. Raguin, Alice Jordan u.a.

Reihe: »Checklist«

Erschienen:

I. Stained Glass before 1700 in American Collections: New England and New York State (Studies in the History of Art XV), von Madeline H. Caviness u.a., Washington 1985

II. Stained Glass before 1700 in American Collections: Mid-Atlantic and South-Eastern Seabord States (Studies in the History of Art XXIII), von Madeline H. Caviness u.a., Washington 1987

III. Stained Glass before 1700 in American Collections: Mid-Western and Western States (Studies in the History of Art XXVIII), von Madeline H. Caviness u.a., Washington 1989

IV. Stained Glass before 1700 in American Collections: Silver-Stained Roundels and Unipartite Panels (Studies in the History of Art XXXIX), von Timothy B. Husband, Washington 1991

Occasional Papers

I. Studies on Medieval Stained Glass: Selected Papers from the XIth International Colloquium of the Corpus Vitrearum, New York, 1-6 June 1982, hrsg. von Madeline H. Caviness und Timothy B. Husband, New York 1985

II. The Art of Collaboration. Stained-Glass Conservation in the Twenty-First Century, hrsg. von Mary Shepard, Lisa Pilosi und Sebastian Strobl, London/Turnhout 2010

Herausgegeben vom Nationalkomitee des Corpus Vitrearum der USA.