

# Das Passionsfenster im Berner Münster und der Glasmaler Hans Acker von Ulm

Autor(en): **Frankl, Paul**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Anzeiger für schweizerische Altertumskunde : Neue Folge = Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série**

Band (Jahr): **40 (1938)**

Heft 3

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-162200>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Das Passionsfenster im Berner Münster und der Glasmaler Hans Acker von Ulm

Von Prof. Paul Frankl, München

Im Jahre 1935 bemerkte ich im Berner Münster die weitgehende Übereinstimmung der Geißelungsdarstellung des Passionsfensters mit der im Ulmer Westportal. Ich entsann mich, daß Hans Lehmann schon 1906 den archivalischen Fund veröffentlicht hatte, daß jenes Berner Passionsfenster vom Rat gestiftet worden sei und daß der Glasmaler Hans von Ulm 1441 Geld dafür erhalten habe<sup>1)</sup>. In Dehios' Handbuch aber stand geradezu «Hans Acker»<sup>2)</sup>. Nachforschungen ergaben, daß die hypothetische Deutung des Hans von Ulm als Hans Acker ebenfalls auf Lehmann zurückging<sup>3)</sup>. Den Namen Hans Acker kennen wir schon von Weyermanns<sup>4)</sup> und Pfeleiderers<sup>5)</sup> Forschungen her, aber er hing ebenso wie die Namen der anderen Acker und der Deckinger in der Luft, man vermochte nicht, sie mit bestimmten Glasgemälden in Verbindung zu bringen. Lehmann hatte seine Hypothese mit der Bemerkung in die Welt geschickt, die Beziehung des «Meisters Hans» zur Ulmer Kunst müsse erst nachgewiesen werden. Man hat seine Hypothese zwar als feste Behauptung wiederholt<sup>6)</sup>, jenen Nachweis aber der Beziehung zu Ulm bis heute nicht erbracht. Es stellt sich auch heraus, daß zwar der Nachweis an sich leicht zu führen ist, daß Werke des Hans von Ulm sich in Ulm finden und gleichzeitig mit mir hat auch Hans Rott in Karlsruhe die Zusammengehörigkeit des Berner Fensters und der Besserenfenster beobachtet<sup>7)</sup>. Ob aber dieser Hans von Ulm Hans Acker ist, oder etwa Hans Deckinger, erfordert eine besondere Überlegung und führt zu der vielleicht nicht jedermann restlos überzeugenden Entscheidung, daß der Name Acker zu Recht besteht. Aber ich will hier zuerst seine Werke, soweit ich sie finde, zusammenstellen und ihn solange nur Hans von Ulm nennen, bis ich zu der Verteilung der erhaltenen Ulmer Glasgemälde an die einzelnen Acker und Deckinger komme. Die volle Veröffentlichung aller Ulmer Glasgemälde der Zeit von 1395 bis 1460 war einem Bande vorbehalten, den ich seit Jahren schon weitgehend für den Deutschen Verein für Kunstwissenschaft in Berlin vorbereitet hatte<sup>8)</sup>.

## 1. Das Passionsfenster von 1441 im Berner Münster

Selbstverständlich füllte einst die Darstellung der Passion das ganze mittlere — aus 40 Scheiben und Maßwerk bestehende — Chorfenster; 1502 und 1517 wurde es durch Hagel auf weniger als die Hälfte der Scheiben reduziert. Nach Lehmann

<sup>1)</sup> Hans Lehmann, Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz. Mitt. der antiquar. Gesellschaft in Zürich XXVI, 1906 ff., S. 234.

<sup>2)</sup> Dehio, Handb. der deutsch. Kunstdenkmäler Bd. IV, Südwestdeutschland, 2. Aufl. 1926, S. 513. Diese Auflage enthielt als Anhang die deutschen Teile der Schweiz, bearbeitet von Konrad Escher.

<sup>3)</sup> Hans Lehmann, Die Glasmalerei in Bern am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts. Anzeiger f. schweiz. Altertumskunde NF. XIV, 1912, S. 288.

<sup>4)</sup> Albrecht Weyermann, Neue historisch-biographisch-artistische Nachrichten von Gelehrten und Künstlern . . . aus Ulm, Fortsetzung Ulm 1829, S. 5.

<sup>5)</sup> Rudolf Pfeleiderer, Münsterbuch, Ulm 1907, S. 100 und 130.

<sup>6)</sup> Schweizer Künstlerlexikon IV (Supplement), Frauenfeld 1917, S. 434, und Raoul Nicolas, Das Berner Münster, Leipzig 1923, S. 44.

<sup>7)</sup> Mündliche Mitteilung.

<sup>8)</sup> Für diese vorläufige Veröffentlichung der Forschungsergebnisse hat mir der Verein in dankenswerter Weise gestattet, die nötigen Photographien, die ich in seinem Auftrage herstellen ließ, zu verwenden; sie sind Eigentum des Deutschen Vereins.

erfolgte die nötige Reparatur erst 1574 durch den Glasmaler Thüring Walter, wobei zur Ausfüllung der leer gewordenen Fächer teils Reste des ebenfalls zerstörten Zehntausendritterfensters, teils Wappenscheiben — die sich auf andere Stiftungen beziehen — teils Einzelfiguren benutzt wurden. Eine nochmalige Reparatur ist für 1835 bezeugt, und eine Erneuerung, bei der man verloren gegangene Teile durch neu gemalte Ergänzungen ersetzte, erfolgte 1879 durch I. H. Müller und Adele Beck. Wieweit Restaurierungen vorliegen, ist zum Teil schon aus den Photographien zu erkennen, zum andern Teil aber wohl nur von einem Gerüst aus sicher zu unterscheiden. Lehmann scheint stellenweise geirrt zu haben, aber diese Frage mag späterer Untersuchung überlassen bleiben. Interessanter ist das Problem, wie die ursprüngliche Gesamtkomposition zu rekonstruieren sei; diese Frage läßt sich am besten im Zusammenhang einer Beschreibung des jetzigen Bestandes schrittweise aufrollen, kaum aber eindeutig lösen. Das Hauptziel meiner Beschreibung ist nicht diese Rekonstruktion, sondern die Erkenntnis derjenigen Merkmale, die es ermöglichen, die Hand des Hans von Ulm in anderen Werken wiederzuerkennen.

Das Fenster hat vier Achsen, zehn Zeilen und darüber Maßwerk. In der Mitte, über der fünften Zeile, geht ein steinerner Querriegel horizontal durch; er besteht aus vier Rundbogen mit gotischen Nasen, so daß hier noch vier kleeblattförmige Glasflächen sich für die Malerei darbieten.

Die unterste Zeile (1) ist — wohl schon 1574 — mit vier Fragmenten des Zehntausendritterfensters gefüllt worden; auf sie gehe ich nicht näher ein.

Die nächsten beiden Zeilen (2 und 3) sind zu einem einzigen Bild zusammengefaßt (Abb. 1). Ein breites rotes Band mit schmalen weißen Rändern ist als gestellter Halbkreisbogen über die ganze Fensterbreite durch beide Zeilen hindurchgeschlagen. Die Eckzwickel, die übrig bleiben, sind mit je drei schwebenden Engeln gefüllt, die beiderseits das Berner Stadtwappen tragen; aber die Scheibe rechts (3d) ist von Adele Beck nach dem Vorbild des linken Zwickels ergänzt; sie bietet eine willkommene Gelegenheit bei sehr treuer Arbeit Original und Kopie zu vergleichen. Unter dem Halbkreis steigt auf zwei Bündelpfeilern ein Rippengewölbe auf, dessen Kappen in sehr störender Weise mit einem unruhigen und völlig ebenen Muster gefüllt sind, so daß die ganze Wölbung um ihre Krümmung gebracht ist. Ob dies Muster selbst alt ist und aus einem anderen Zusammenhang gerissen, kann ich nicht sicher sagen. Man muß die Gewölbekappen ähnlich rekonstruiert denken, wie die in der Zeile 5 erhaltenen. Hinter dem Architekturgerüst, das zwischen den Pfeilern, den Gewölben und den Halbkreisbogen freien Durchblick gewährt, breitet sich die weite Landschaft aus, in deren Vordergrund die Ölbergsszene ausgeteilt ist.

Der rote Halbkreisbogen enthält auf jeder Seite vier lesende oder schreibende Sitzfiguren, alle mit Büchern, einige auch mit Schreibpulten ausgestattet. Die oberste rechts hat eine Tiara, dürfte also wohl Papst Gregor der Große sein, und es scheint daher naheliegend, daß die vier großen Kirchenväter und die vier Evangelisten gemeint sind. Da aber die Evangelistensymbole fehlen und auch für die Kirchenväter keine weiteren Attribute sprechen, mag man diese mit Nimben ausgestatteten heiligen Schreiber auch anders deuten. Gewiß sind sie ikonographisch Abkömmlinge der plastischen Sitzfiguren, welche die Archivolte des Ulmer Westportals begleiten, was schon J. L. Fischer beobachtete. Von diesem Bauglied sind auch die Baldachine übernommen, die jede Sitzfigur decken und zugleich der nächstfolgenden als Postament dienen. Nur über den beiden untersten Schreibern fehlen die Baldachine, sie sind an Stelle der hier eingeflickten weiblichen Halbfiguren zu rekonstruieren. Diese betenden Frauen <sup>9)</sup>, im Maßstab größer als die Schreiber und ungefähr gleich

---

<sup>9)</sup> Nicht weibliche Heilige, wie ich irrtümlich in meinem (erst im Dezember 1937 erschienenen, aber schon Juni 1936 ausgedruckten) Band: Der Meister des Astalerfensters von 1392 in der Münchner Frauenkirche, Berlin 1936, S. 45, geschrieben habe.

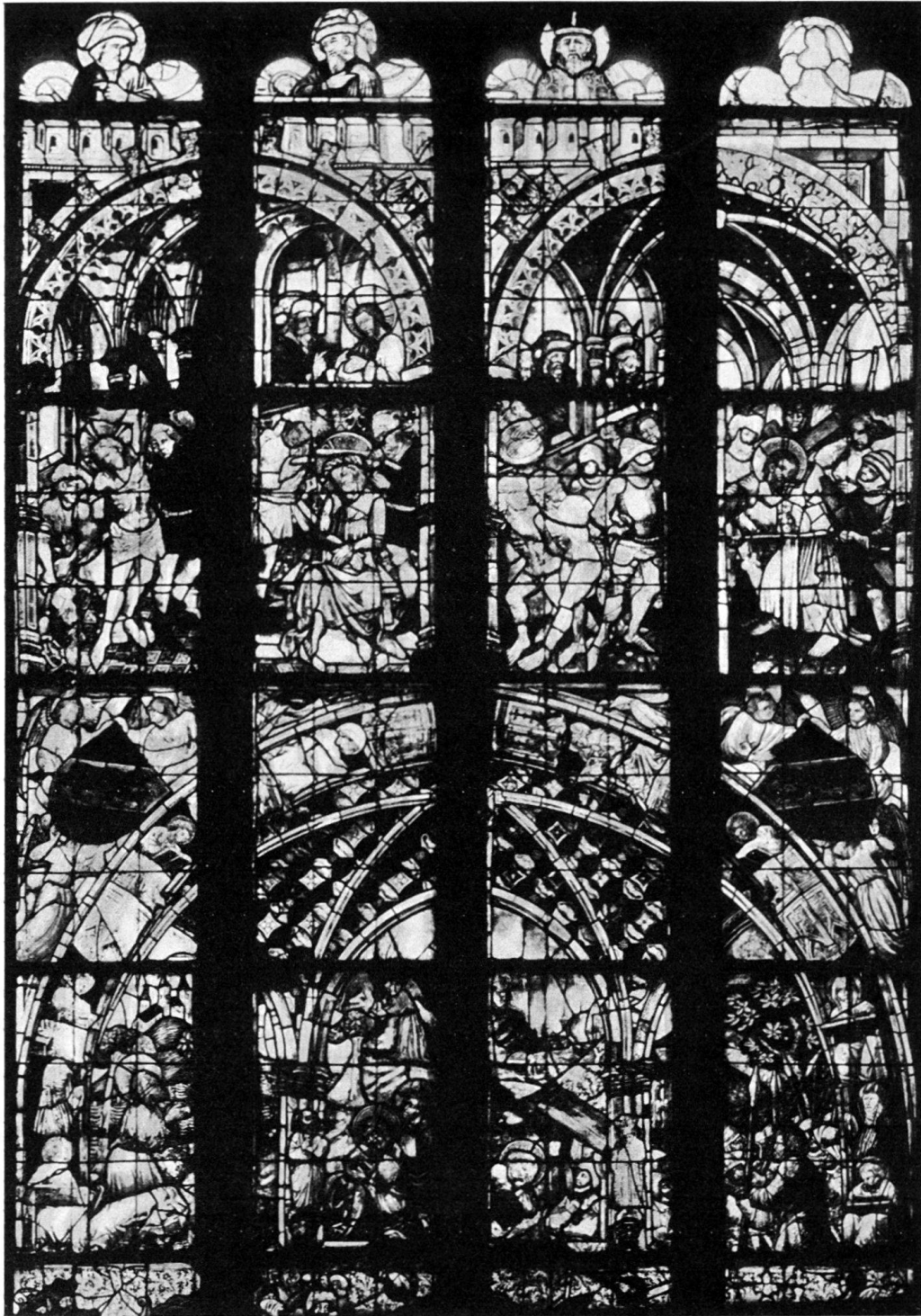


Abb. 1. Passionsfenster im Berner Münster von 1441, Zeile 2-5



Abb. 2. Christus am Ölberg



Abb. 3. Die Jünger im Garten Gethsemane

Berner Passionsfenster (Scheiben 2 a und 2 b)

den Kriegern der Ölbergsszene, ebenfalls von Hans von Ulm gemalt — allerdings die Gesichter jetzt stark übermalt, die Hände der linken Frau wohl ganz neu — halte ich für Reste einer Stiftergruppe, die in der untersten verlorenen Zeile zu ergänzen ist. Ein schwacher Ansatz für die Komposition dieser Zeile ergibt sich daraus, daß die beiden Freipfeiler, die das Rippengewölbe tragen, unten durch eine Brüstung verbunden sind, deren oberster Rand gerade noch — am jetzt untersten Rand der Zeile 2 — erhalten ist. (Abb. 1 und 3). Diese Brüstung läuft zwischen den Pfeilern, also im Mittelteil, frontal, dagegen nach den Seiten im Winkel schräg nach vorn, so daß eine Art eckige Nische sich ergeben haben muß, die den Raum für die knieenden und betenden Stifter, die Ratsherren mit ihren Frauen umschloß.

Zu diesem wohldurchdachten klaren Bildgerüst gehören als Dekoration schließlich noch die beiden Pfeilerfiguren, Moses und David. Die Konsolen, auf denen sie stehen, sind neu, die Figuren selbst dagegen alt. Man zweifelt wohl zuerst an der Echtheit der Mosesfigur (Abb. 3), aber sowohl der Leib wie der Kopf sind alt, nur gehört dieser Kopf nicht zu diesem Leib, er kann vielleicht aus demselben Fenster stammen, ist aber durch Übermalung schwer entstellt und oben ist die Schädeldecke abgeschnitten, was alles zusammen einen fatalen und irreführenden Eindruck macht. Es ist durchaus möglich, daß es sich um den Rest des Kopfes eines der männlichen Stifter handelt.

Das Bild innerhalb dieses Rahmenaufbaus, die Ölbergsszene, breitet sich im Vordergrund über alle vier Scheiben aus. Links kniet Jesus (Abb. 2). Schräglinien leiten den Hügel empor, wo hinter einem einzelnen Baum auf der Bergspitze der Engel mit dem Leidenskelch steht (Abb. 3). Die Schräglinien, die mit dem Brüstungswinkel (unten) zusammengehen, erfassen auch den über dem Buch eingeschlafenen, hockenden Petrus und den inbrünstig mit halbgeöffnetem Mund und gefalteten



Abb. 4. Berner Passionsfenster (Scheibe 2c)

Händen betenden zweiten Jünger. Deutlich entspricht dieser steigenden Schräglinie die symmetrisch absteigende der rechten Seite, gebildet durch das Dach des Gartentors (Abb. 4). Ein gepanzerter Krieger mit einer brennenden Fackel in der Hand tritt in das Tor herein und stößt auf den liegend eingeschlafenen Johannes. Der Krieger steht tiefer, er ist von der Brüstung halb überschritten. Entsprechend sieht man in der vierten Scheibe (2d) Judas und die hinter ihm stehende, mit Speißen bewaffnete Soldatenschar nur bis herab zu den Knien (Abb. 1). Nach Lehmann soll die Scheibe ganz von Adele Beck herrühren. Sicher ist der Judas neu und ebenso der Baum des Hintergrundes, aber die Krieger sind in der Hauptsache original und ebenso die gesamte Komposition. Die Figuren setzten sich gewiß in die erste Zeile bis zur Schräglinie der Brüstung hinunter fort.

Jesus ist größer als die übrigen Figuren. Seine Haltung ist frei und natürlich, sein Ausdruck beseelt. Die Modellierung des Gesichts, der Haupthaare, des Bartes, des langfließenden Gewandes ist weich. So sehr die Gewandfalten durch Abblättern des Schwarzlots undeutlich geworden sind, deutlich ist noch die breite unbekümmerte Pinselführung, die mit abgestuften Übergängen von Flächenstücken, nicht etwa mit Einzellinien oder Schraffuren rechnet. Das Gesicht Christi ist lang und schmal. Petrus hat den traditionellen breiten Kopf, die niedrige Stirn, den breiten Bart; an ihm fällt die unnatürliche Stellung des Ohres auf: es ist etwas zu nahe an das Auge herangerückt. Der zweite Apostel ähnelt Jesus; Johannes ist jugendlich rundlich; die Soldaten haben energische, beinahe an alte Römer mahnende Gesichter. Relativ gut erhalten ist noch der Kopf des untersten Schreibers links, mit kahlem Scheitel und einem Kranz langer Locken, und der des mehr ins Niedliche stilisierten Engels. Diese flüchtigen Hinweise mögen nur dazu dienen, daß man sich die verschiedenen Typen einpräge; Hans von Ulm hat einen kleinen Vorrat von Modellen oder inneren



Abb. 5. Geißelung



Abb. 6. Dornenkrönung

Berner Passionsfenster (Scheiben 4a und 4b)

Vorstellungen, die er zwar durchaus nicht sklavisch wiederholt, die aber in seinen sichern Werken in freier Abwandlung wiederkehren, so daß sie damit eines der Erkennungsmerkmale für Hans von Ulm abgeben.

Noch unverkennbarer sind die Elemente der Landschaftshintergründe dieses Meisters. Steile, verschiedenfarbige Kegelberge, die alle wie kleine Vesuve aussehen, stehen neben- und hintereinander. Gebäude mit Türmen krönen die Bergspitzen, es mögen Kirchen, Klöster oder auch Burgen gemeint sein. Ein großer See mit bewegter Oberfläche liegt mitten im Bild am Fuß der Berge. Zwei leere Ruderboote liegen am Ufer, ein großes Segelschiff fährt mit geblähten Segeln durchs Wasser, und am Rande erscheint die Silhouette einer Stadt mit vielen Wehrtürmen verschiedener Gestalt. Im Ölbergbild ist die Landschaft vielfach durch Flickstücke entstellt: ein Stück des blauen gefiederten Grundes des zerstörten Zehntausendritterfensters, ein Stück eines blauen Damastgrundes ist hier an falschem Platz erhalten geblieben, ein Knie eines Kriegers «geht einsam durch die Welt» (Abb. 4). Und doch ist so viel erhalten, daß man sieht, es liegt hier eine schon ganz ausgereifte Komposition des Meisters vor. Die Bühne der vorderen Figureschicht ist flach, die ferneren Berge und das Städtchen am See — Konstanz am Bodensee? — wirken wie ein Theaterprospekt, aber der Hügel, auf dem der Engel steht, ist Mittelgrund, Übergang von Rampe zu Prospekt, und das Ganze hat viel Raumtiefe und Weite. Lehmann hat gemeint, diese Landschaft stamme von Thüring Walter, also erst von 1574; Walter habe vielleicht eine ältere Darstellung teilweise benützt. Er traute dem Maler von 1441 so viel Naturbewältigung nicht zu. Aber dieses Mißtrauen ist ganz unberechtigt. Wir finden die Vorstufen dieser Landschaft in den früheren



Abb. 7. Kreuztragungszug



Abb. 8. Kreuztragung

Berner Passionsfenster (Scheiben 4c und 4d)

Werken des Hans von Ulm, und seine Vorbilder sind in der burgundischen Malerei schon seit 1400 leicht nachweisbar.

Über dem Gethsemanebild folgen in Zeile 4 nebeneinander die Geißelung in 4a (Abb. 5), die Dornenkrönung in 4b (Abb. 6), und auf zwei Scheiben verteilt die Kreuzschleppung in 4c und d (Abb. 7 und 8). Ikonographisch ist diese Folge einleuchtend. In Zeile 5 sind über je zwei Scheiben Rundbogen geschlagen, mit dem Reichsadlerwappen in den Zwickeln und mit Zinnenabschluß. Der eine (linke) Ast des rechten Bogens (5c) entspricht dem vollständig erhaltenen ersten Bogen links (5a und b). Die Scheibe 5d bringt zwar auch einen Viertelkreis mit Zwickel, aber von anderer Einzelbildung und ohne Zinnen (Abb. 1). Lehmann hielt diese Scheibe für neu. Sie ist bestimmt alt. Man hätte als Ergänzung gewiß eine zu 5c symmetrische Scheibe gemalt. Die hier eingesetzte Bogenhälfte zwingt vielmehr zu der Annahme, daß drei entsprechende Scheiben verloren sind, so daß ein ganzes Geschoß der Komposition sich ahnen läßt, das dem vorhandenen sehr ähnlich sah. Nun paßt zwar das erste Bogenstück 5a so genau zur Geißelung, daß die ursprüngliche Zugehörigkeit der ersten drei Bogenstücke zur jetzigen Zeile 4 gesichert erscheint; aber innerhalb der folgenden Bogenstücke sieht man Szenen, die in keiner Weise hineinpassen. Die erste (in 5b) stellt das Ecce homo dar (Abb. 9). — Pilatus berührt Jesus am Arm und zeigt auf ihn —, die zweite, 5c, bietet die Hauptfiguren der Händewaschung des Pilatus (Abb. 10) und setzt sich in die untere Scheibe, nach 4c fort, wo die beiden Schächer mit Stockschlägen vorangetrieben werden. Jesus wendet sich von Pilatus ab und schaut durch die Öffnung hinab auf — seine eigene Kreuzschleppung! Ikonographisch gehört die Händewaschung laut Matthäus 27,24 vor die Geißelung, während das Ecce homo laut Johannes 19,5 erst hinter der Dornenkrönung folgen müßte.





Abb. 9. Ecce Homo



Abb. 10 Händewaschung

Berner Passionsfenster (Scheiben 5 b und 5 c)

Zu diesem Bedenken kommt: im Berner Münster ist noch eine Einzelscheibe des Hans von Ulm im Fenster der Erlachkapelle erhalten<sup>10)</sup>. Dies ist die nördliche Kapelle des fünften Langhausjochs. Sie enthält mehrere alte Scheiben<sup>11)</sup>, darunter — in 4b — ein Bruchstück der Vorführung Christi vor Pilatus (Abb. 11). Diese Scheibe hat etwas kleinere Maße wie die des Passionsfensters, ist aber oben beschnitten und stammt gewiß von da her<sup>12)</sup>. Sie zeigt links Pilatus mit dunkelrotem Talar mit Ausschiffmuster, weißem Hut mit gelber Krone; hinter ihm die von seiner Frau geschickte Magd, die ihn warnen soll, vor ihm einen gepanzerten Mann, den Strick in der Hand, an welchem er Jesus vorführt. Aber hier endet die Scheibe. Jesus und der übliche Haufe von Rohlingen folgte auf der anschließenden Scheibe. Nur eine der Begleitfiguren ist noch auf der erhaltenen Scheibe zu sehen, ein Mann, das Gesicht im Profil zu Pilatus gewandt und beide Arme erregt beschwörend hochhaltend.

<sup>10)</sup> Dagegen halte ich Lehmanns Meinung, daß die kleine, unbedeutende Wappenscheibe der Gerber (in der Taufkapelle des Münsters) von Hans von Ulm stamme, für irrig.

<sup>11)</sup> In 2c eine Wappenscheibe gegen 1500. In 3c Ermordung eines knieend betenden Heiligen (Thomas Becket?) um 1400. In 4c Kreuzigung und in 4d Auferstehung, beide in der Palette verwandt mit 3c und vielleicht noch vor 1400. Jedenfalls sind diese Scheiben älter als das Münster, das erst 1421 begonnen wurde; sie sind heute die ältesten Scheiben des Münsters, stammen aber aus einem anderen Bau.

<sup>12)</sup> Maße der Pilatusscheibe der Erlachkapelle: 91 cm hoch, 61,5 (bis 63) cm breit. Die Maße des Passionsfensters sind 97,5 (bis 98,5) cm hoch und 59 bis 61 cm breit. In der Pilatusscheibe der Erlachkapelle sind unten mehrere störende Flickstücke eingesetzt. Aber der Hund gehört hierher.



Abb. 11. Verhör vor Pilatus  
(Erlachkapelle) Berner Münster

Aus der Existenz dieser und der an sie anschließend zu ergänzenden Scheibe ergibt sich, daß ursprünglich auf die Ölberggeschichte das Verhör folgte, also sich in 4a und b befand, wo jetzt Geißelung und Dornenkrönung zu sehen sind. Daneben folgte die Händewaschung und vermutlich in 4d das Ecce homo, obwohl es erst nach der Dornenkrönung an die Reihe kommen müßte. Aber bei anderer Verteilung stößt man auf formale Unmöglichkeiten. Die Händewaschung ist bei der Renovierung vermutlich ganz willkürlich verwendet worden, soweit eben Reste noch vorhanden waren. Jesus muß (von uns aus gesehen) links gestanden haben, Pilatus wendete sich von ihm ab, aber Jesus ihm zu, also umgekehrt wie jetzt.

Ist diese Annahme richtig und folgten in der Zeile 5 zwei Bogen, von denen nur eine Bogenhälfte jetzt in 5d erhalten ist, so sind die zwei hier aufragenden Stangenreste Überbleibsel des beim Verhör hinter Christus zu ergänzenden Haufens von Wachsoldaten. Die jetzt in Zeile 4 befindlichen Scheiben gehören dann nach Zeile 6, und der Zinnenkranz ist, so sehr er mir an seiner jetzigen Stelle zum Querriegel und zugleich als Brüstung zu den Propheten der Kleeblattflächen passend scheint, doch in den oberen Fensterteil, d. h. in Zeile 7, zu versetzen. Die Halbfiguren der Propheten in den Kleeblattflächen des Querriegels sind bei der Annahme, daß unter ihnen die Pilatusbilder waren, auf diese Szenen zu beziehen, hatten aber kaum einen engen ikonographischen Anschluß an sie. Die drei Propheten links sind alt, der dritte (c) hat statt des Oberkörpers ein Stück flachen gemusterten Hintergrund bekommen; in d ist ein Engel eingesetzt, der ursprünglich zum Zehntausendritterfenster gehörte.

In Zeile 8 und 9 breitete sich fast rahmenlos die Kreuzigung aus, die jetzt sich in Zeile 6 und 7 befindet. Für Zeile 10 haben wir keinerlei Anhaltspunkte. Ikono-

graphisch konnte die Kreuzabnahme und Grablegung, die Auferstehung und Himmelfahrt Christi oder auch ein Jüngstes Gericht folgen. Es ist aber unklar, wie man sich hier zuoberst kleine Bilder ohne Bogenabschluß denken soll, für den wenig Raum bleibt — es sei denn, man benutzt als Vorbild die Ulmer Westportalscheiben. Diese Rekonstruktion mag also teilweise unsicher sein, aber der Gesamtaufbau ist vor allem durch die Halbkreisbogen in seiner stilistischen Wirkung nicht so ausgesprochen gotisch, wie man für das Jahr 1441 bei einem aus Ulm stammenden Maler erwarten mag, man denkt wohl an die damals in Italien erstarkende Renaissancearchitektur, kann aber die Rundbogen allein nicht für ein hinreichendes Merkmal eines derartigen Einflusses anerkennen, weil ja in der Spätgotik der Halbkreisbogen gelegentlich auch vorkommt, wenn auch nicht in so wirkungsvoll beherrschender Weise.

Der Gedanke an italienische Renaissance meldet sich aber sofort wieder bei der Betrachtung der Geißelung Christi in 4a (Abb. 5). Mag die Einziehung zwischen Brustkorb und Hüfte, mag die Schwingung des Leibes gotisch sein: die noch reichlich erhaltene Angabe der Brustmuskulatur, die vorzüglich verstandene «Anatomie», die elastische Kraft und das Ebenmaß dieses Aktes sind in dieser Zeit für einen Ulmer Maler sehr fortgeschritten. Die Schwingung des Leibes ist übrigens hier sachlich motiviert und daher nicht eigentlich gotisch. Sehr überzeugend und frei von Steifheit ist auch die Bewegung des Knechtes links. Sein Anzug ist zerlumpt; er trägt keine Unterkleidung, der offene Kittel läßt Brust und Bauch sehen, die Hose ist am Knie durchgerissen und alle Zehen sehen aus dem Stiefel heraus, und dies an beiden Füßen<sup>13)</sup>. Den Kopf deckt eine Art Turban, das etwas restaurierte Gesicht ist von einer gemäßigten Gemeinheit, die Lippen zugekniffen, das Kinn energisch, das Ohr — auch hier — auffällig nahe an das Auge gerückt. Wieviel am Gesicht des anderen Knechtes übermalt ist, weiß ich nicht; es ist ein breiter knolliger Kopf mit schielendem Blick und harter Entschlossenheit. Der Anzug ist nicht zerrissen. Die ganze Figur vom Restaurator ziemlich aufgefrischt. Für diesen kennzeichnend sind die modellierenden Federstrichlinien um das Knie herum. Hans von Ulm verwendet solche Linien zwar als Grenzlinien, z. B. im Gewand des Knechtes links, aber nicht zur Modellierung der Falten<sup>14)</sup>. Für die Komposition dieser Gruppe ist entscheidend, daß die Schräglinie der Schultern Christi mit ihrer Gequältheit das ganze Bild beherrscht. Alle drei Köpfe sind in diese schräge, aufwärts führende Blickbahn gelegt, die sich in gleicher Neigung vom gesenkten Arm des Mannes links über das Lententuch Christi zum Gürtel des Knechtes rechts wiederholt.

Im Gegensatz zu diesen aufsteigenden Schräglinien ist die benachbarte Dornenkrönung (Abb. 6) ganz auf Horizontale und Vertikale hin geordnet und beruhigt. Manches ist erneut, aber die Komposition der Figuren ist alt. Der grüne Damastvorhang an gelber Stange scheint erneut — er könnte schon von der Renovierung des Walter Thüring stammen. Mit Linien ist stellenweise nachgeholfen, wo die Modellierung für moderne Bedürfnisse aussetzt, so z. B. unter dem Kinn des Knechtes rechts. Wie farbig der Maler denkt, sieht man an der Modellierung des Knies dieses Mannes. Falten sind hell herausgewischt. Hier sieht man die modernen Linien unmittelbar daneben. Das Modellieren mit Lichtkanten und hellen Gipfelinien lehrt auch das Gewand Christi gut kennen, das auf der Brust die Vertikalfalten klar und straff zeigt, als wären sie durchgekämmt. Das Purpurrot dieses Gewandes beherrscht das Bild. Jesus ist auch hier der traurig Duldende und Edle. Die beiden Knechte sind kühl sachlich an ihrer Arbeit, die freie Hand des Mannes rechts verrät die Scheu, an die schwere Dornenkrone heranzukommen, der Mann links schlägt sie mit einem Knüttel

<sup>13)</sup> Es kann sein, daß es sich um eine Art «Halbstrümpfe» handelt. Ein solches Kleidungsstück trägt der Mann, der Christus zum Verhör vorführt, auf Multschers Wurzacher Altar in Berlin.

<sup>14)</sup> Die Modellierung durch Strichlagen kommt erst nach Schongauer in die Glasmalerei.

fest, damit sie an Christi Haupt haftet. Da die gebogene Stange nicht stetig durchgeht, muß hier ein Fehler der Renovierung vorliegen.

In der Kreuzschleppung eröffnen die beiden fast ganz nackten Schächer den nach links gehenden Zug. Ihre sprechende Bewegung, das schwere Schreiten nach links und das gequälte Zurückblicken auf den Krieger, der sie mit rohen Stockhieben wie Tiere vorantreibt, erinnert an die schuldbewußte Haltung des ersten Menschenpaares bei der Austreibung aus dem Paradies, wie Hans von Ulm sie schon vorher in der Bessererkapelle darstellte. Der gute und der böse Schächer sind physiognomisch deutlich unterschieden. Hochmütig ist die stolze Wendung des Gepanzerten, der Christus am Strick führt und sich nach ihm umblickt. Die Überkreuzung der Beine und Richtungen ergibt den beabsichtigt wirren Eindruck eines solchen Zuges. Aber die Akte sind auffallend klar durchmodelliert und das meiste — bis auf wenige Flickstücke und den übermalten Kopf oben — sehr gut erhalten. Fraglich bleibt nur, wie der obere Teil zu ergänzen ist, wenn man hier die Hände der Handwaschung usw. streicht.

Vielleicht gibt die letzte Scheibe der Reihe dafür einen Wink (Abb. 8). Das Mittelstück Christi ist durch Flickstücke ersetzt (darunter, reichlich unpassend, der Oberleib eines nackten Mädchens, wohl aus einem jüngsten Gericht stammend, das in der obersten Zeile gewesen sein kann). Aber die erhaltenen Bruchstücke sind verschoben eingeleit. Der Kreuzesstamm ist geknickt und der Kopf Christi wirkt so abgebrochen am Hals, daß man meinen könnte, er stamme aus einer anderen Scheibe. Aber man brauchte ihn nur so zu drehen, daß seine Mittellinie vertikal steht. Einwandfrei ist die Haltung des Simon und des Mannes rechts, der mit der gepanzerten Faust zum Schläge ausholt, wenn auch das Zufassen der Rechten jetzt unklar geworden ist. Sehr unklar wirkt auch der Mann links, dessen Beine im Profil nach links schreiten und dessen Wendung nach rechts völlig überdreht scheint. Ebenso unklar ist der Zusammenhang des über Jesus erscheinenden Schweißtuches, ohne die zugehörige Veronika. Der Oberkörper des Kriegers könnte dorthin gehören, wo jetzt die Hände des Pilatus sich befinden, während der zu den Profilbeinen gehörende Oberleib verloren ging. Das Schweißtuch dagegen bringt auch bei einem Versuch, es in die Nachbarscheibe zurückzusetzen, in die gleiche Verlegenheit, daß für die Veronika sich kaum ein Platz findet, da eine Fortsetzung des Bildes nach oben wenig Wahrscheinlichkeit hat. — In der linken oberen Ecke der Scheibe 4d sieht man noch einen stark überschrittenen Kopf mit Schuppenhelm, breiter Nase und gierigem Blick; er ist das Gegenstück zu dem gefühlvoll blickenden Krieger, der nur im Oberleib erhalten ist, und wäre wohl mit ihm zusammen nach 4c zu versetzen.

Die Bruchstücke der Pilatusbilder sind hauptsächlich wegen der Köpfe des Pilatus für die Zusammenstellung des Oeuvres wichtig. Auch dieser Typus des Edelmanns mit langem weichgewellten Bart und gekröntem Hut findet sich in Ulm wieder. Hier allerdings in Bern stimmen die Physiognomien nicht ganz überein (in der Handwaschungsszene die scharfe Hakennase), so daß ich nicht ganz sicher bin, wieviel auf Rechnung der Restauratoren zu setzen ist.

Von der Kreuzigung sind nur drei Scheiben erhalten. Die Vierachsigkeit des Fensters zwang zur Verschiebung des gekreuzigten Christus aus der Mitte. Der gute Schächer, dessen anima ein Engel in Empfang nimmt, füllt die Scheibe links, jetzt 7a (Abb. 13). Darunter steht Johannes mit den Frauen (Abb. 12). In der anschließenden Scheibe ist eindeutig Longinus zu ergänzen, dessen Kopf und Lanze in 7b erhalten sind (Abb. 14). In 7c oder 7d folgte der böse Schächer am Kreuz und sonst war der Raum vielleicht mit Berittenen gefüllt und unten mit den Knechten, die um Christi Mantel wüfeln. — Das Gesicht Christi ist modern übermalt und etwas versüßt. Der Leib hat noch viel von der originalen Malerei erhalten, er ist wenigstens nicht durch Übermalung verdorben. Sehr großartig ist die Gruppe unter dem Schächer. Maria mit gefalteten Händen, eine beinahe massige Gestalt, sich kraftvoll aufrecht haltend,



Abb. 12. Gruppe unter dem Kreuz (Scheibe 6 a)  
Passionsfenster

in den Mantel eingehüllt (Abb. 12). Johannes mit der Geste, daß er die ihm anvertraute Mutter Christi beschützen wolle. Hinten vier interessante Köpfe, ein schöner Ares im Profil, ein häßlicher Bauer mit Wucherungen auf der Nase, ein Patriziergesicht und schließlich ein Kopf mit etwas zugekniffenen Augen und Mund, an gewisse Lutherporträts mahnend. Daß es sich um späte Ergänzungen handle, glaube ich nicht, aber manches ist vielleicht übermalt. Es war übrigens ursprünglich in der Mitte dieser Reihe noch ein fünfter Kopf vorhanden, der jetzt durch ein dunkles Glas ersetzt ist.

Sehr bezeichnend für Hans von Ulm ist die Ausführlichkeit des Blumenrasens (u. a. Akelei und Maiglöckchen) mit Verwendung von Silbergelb zur Erzeugung von Grün auf blauem Glas, und die weite Landschaft. Den Himmel füllen hier große Wolkenkrausen. Im See ziehen zwei Segelschiffe dahin; in deren einem ein Schiffer am Steuerruder sitzt, man sieht auch seine kleine Fracht; das andere Schiff scheint unbemannt, es hat einen sonderbaren Aufbau am Spitz und eine Art Kabine am Steuerende; eine Kreuzesfahne flattert am Mast. Die Kegelberge wirken phantastisch und bis zu einem gewissen Grad gilt das auch für die zweitürmige Kirche (in 7b) mit Dächern in Segmentbogenform. Das ganze Kreuzigungsbild ist mit einem schmalen Rahmen umfaßt, auf dessen inneren Rand ein Flechtband gemalt ist: zwei sich kreuzende Wellenlinien.

Die Farbigkeit des ganzen Passionsfensters ist einheitlich. Eine relativ kleine Zahl von Farben stand zur Verfügung und sichert die Zusammengehörigkeit aller



Abb. 13. Guter Schächer (Scheibe 7 a)



Abb. 14. Kruzifixus (Scheibe 7 b)

Berner Passionsfenster

Scheiben schon abgesehen vom Thema. Die Palette ist ohne Härten, sie ist ebenso weich und wohlilig wie die Modellierung. Und wie im Ölbergbild eine freie Symmetrie deutlich angelegt ist, so setzt sie auch in der Reihe: Geißelung, Dornenkrönung an und würde wohl, wenn die Scheibe 4c (mit dem Anfang der Kreuzschleppung) nicht beschädigt auf uns gekommen wäre, auch dort zu spüren sein. Im ganzen ist dieser Meister von 1441 noch ein Maler des «weichen Stils». Seine Ausbildung muß beträchtlich weit zurückliegen.

## 2. Die Scheiben des Hans von Ulm in Ulm und Freiburg i. Br.

Vor der hohen äußeren Turmvorhalle des *Ulmer Münsters* führt ein aus zwei Türen bestehendes Portal in die innere Turmhalle, die anfangs die Höhe des Mittelschiffs hatte und durch das obere Fenster beleuchtet werden sollte, dessen großes Glasgemälde des hl. Martin völlig zugrundegegangen ist. Trotz dieses Fensters mochte man aber schon vor der Unterteilung der Raumhöhe durch das (1882?) eingezogene Zwischengewölbe ein Oberlicht über den Eingangstüren für notwendig gehalten haben. Über jeder Tür steht ein gesondertes Rechteckfenster mit Spitzbogenabschluss, Mittelpfosten und von ihm aufsteigend zwei Korbbogen, die durch einen gemeinsamen Korbbogen zusammengefaßt werden; darüber noch Maßwerk (Abb. 15 und 16).

Die Rechteckteile sind durch eiserne Armaturen in kleinere Felder zerlegt. Es entstehen dadurch zwei Zeilen zu je vier Achsen. Da jetzt die Erzählung von links

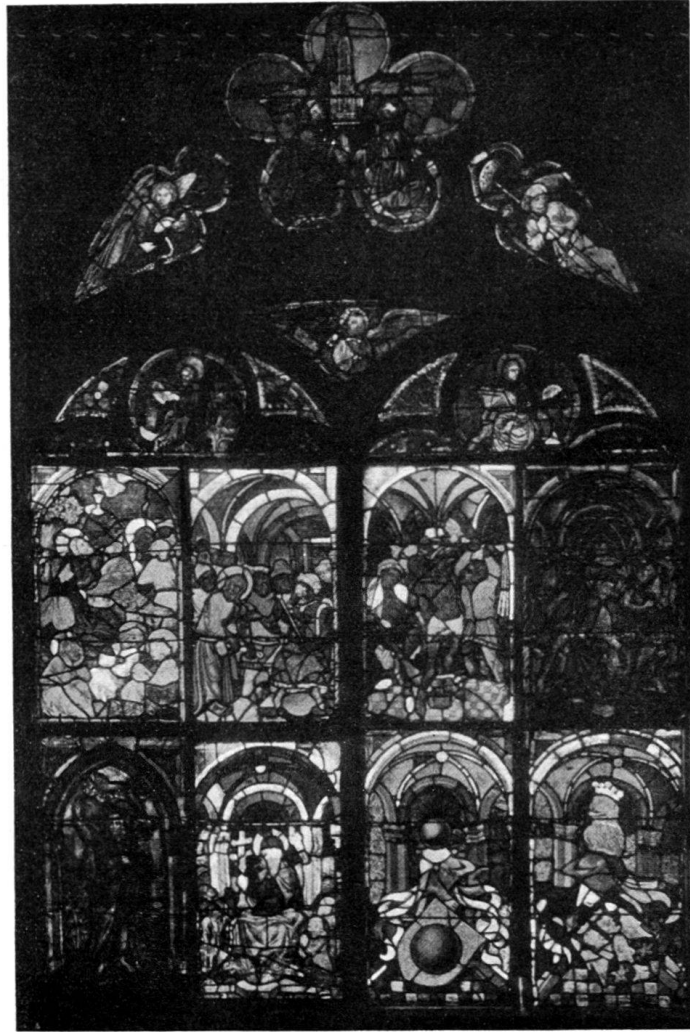


Abb. 15. Westportal des Ulmer Münster (a-d)

nach rechts durch beide Fenster durchgeht, bezeichne ich die Scheiben durchlaufend von a bis h. Aber, abgesehen davon, daß in der unteren Zeile nicht mehr alles ikonographisch stimmt, passen die heutigen Glasgemälde der Felder über der Kämpferlinie gar nicht zu den unteren Scheiben. Die oberen Teile enthalten viel alte Bruchstücke und trotz sehr starker Ergänzungen <sup>15)</sup> möchte ich glauben, daß diese oberen Teile von Anfang an hierher gehörten. Daraus aber folgt, daß die unteren Scheiben früher anderswo eingesetzt waren. In dem oberen Mittelzwickel des rechten Fensters befindet sich ein Engel mit dem Hammer und drei Nägeln. Ähnliche Engelköpfe hat das Bruchstück, das jetzt in einem Fenster des Münsterbauamts untergebracht ist (ich erkenne darin die Hand des Peter Deckinger), ähnliche auch das Westfenster des nördlichen Seitenschiffes. Jene Engel mit den Leidenswerkzeugen lassen auf eine einstige große Kreuzigungsdarstellung im unteren Teil schließen, der im Maßstab größer war, als die jetzigen Bilder, und daher die eisernen Unterteilungsstäbe nicht brauchte.

<sup>15)</sup> Die vier Evangelisten sind neu.

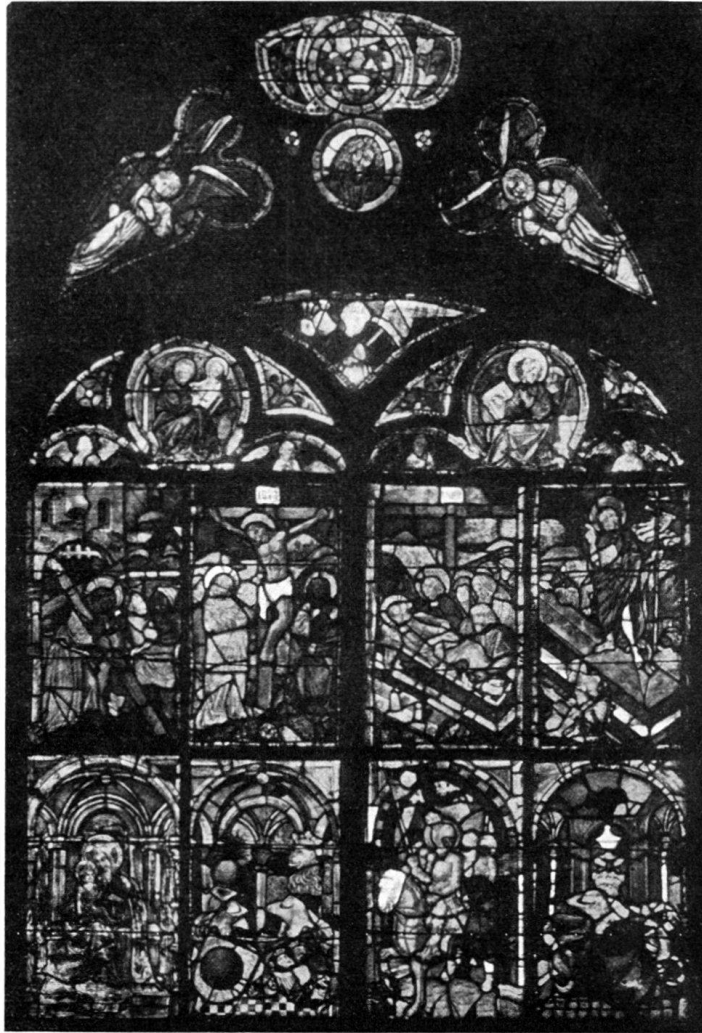


Abb. 16. Westportal des Ulmer Münster (e-h)

Jetzt wird dieser Unterteil durch die Passion — vom Ölberg bis zur Auferstehung — ausgefüllt und in der unteren Reihe teils durch Wappen, teils durch ikonographisch nicht recht mit einander vereinbare Darstellungen. Die Scheibe 1a und 1e, sowie 2d sind neu <sup>16)</sup>. Alles andere ist, abgesehen von den hier leicht erkennbaren Renovierungen, von der gleichen Hand wie das Passionsfenster in Bern. Die untere Zeile hat durchwegs Halbkreisbogen, die Zwickel sind vertieft und teils mit einem dünnen Ornament versehen. In der oberen Zeile haben nur die vier Scheiben links Rundbogen mit Zwickelkassetten, die vier rechts sind rechteckig und zum Teil von dem gleichen Bandornament umrandet, wie die Berner Kreuzigung.

Da ich hier nicht mit gleicher Ausführlichkeit alles Einzelne besprechen kann, wie bei dem Berner Fenster, beschränke ich meine Hinweise auf die wichtigsten Übereinstimmungen.

<sup>16)</sup> 1 a, der stehende Johannes Bapt., und 1 c, die thronende Maria mit Kind, sind von Friedrich Dirr, einem Ulmer Maler, der von 1842 bis 1884 lebte. Ein Entwurf zur Maria ist im Ulmer Archiv erhalten. Vielleicht ist die Komposition eine Erinnerung an eine teils noch erhalten gewesene Scheibe. Letzteres ist mit großer Wahrscheinlichkeit für die Dornenkrönung anzunehmen, die vielleicht auch von Dirr gemalt ist.



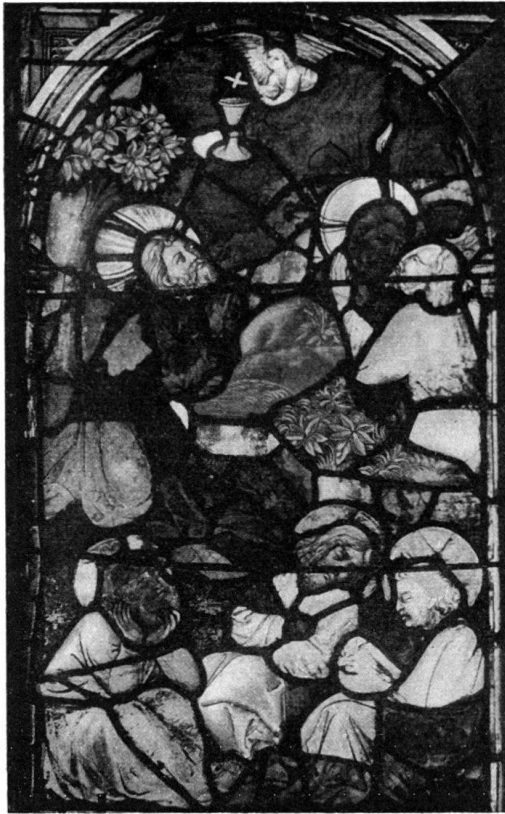


Abb. 17. Ölberg (2 a)



Abb. 18. Verhör Christi (2 b)

Westportal des Ulmer Münster

Im Ölberg <sup>17)</sup> (Abb. 17) sind die Blumen auf blauem Glas ausgespart, die Blätter mit Silbergelb aufgesetzt, so daß auf dem gleichen Glas blaue Blumen und grüne Blätter vereinigt sind <sup>18)</sup>. Es ist unklar, ob der Judaskuß von Anfang an in diese Scheibe eingesetzt war. Wenn die acht Passions­scheiben früher anderswo sich befanden, steht nichts im Wege, für den Judaskuß eine gesonderte Scheibe anzunehmen. Die jetzige Komposition ist für Hans von Ulm befremdlich.

Im Verhör des Pilatus (Abb. 18) ist der Kopftypus Christi ebenso wie im Judaskuß der nämliche wie in Bern. Die Verschiebung des Ohres ist bei ihm wie bei dem hinter ihm stehenden Mann, der die Faust zum Schlage erhebt, bezeichnend. Sprechend ist die Geste des Mannes mit der porträthaft jüdischen Physiognomie, der Jesus am Strick führt. Von renaissancehafter Schönheit ist der Zeuskopf daneben. Ergänzt <sup>19)</sup> ist wohl der Kopf des Pilatus, er läßt aber noch den ursprünglichen Typus erkennen,

<sup>17)</sup> Neu der Kopf des betenden Jesus und des mittleren schlafenden Apostels. Nach der Ähnlichkeit dieser dilettantischen Stücke mit Einzelheiten im Ulmer Ratsfenster (Kopf Christi in der Steinigung Christi) und im Ulmer Kramerfenster (Kopf des Gabriel in der Verkündigung und der schielenden, ganz verunglückten Frau hinter Maria im Beschneidungsbild) sind diese Renovierungen von Autenrieth, der die Chorfenster 1859 ergänzte. Vgl. Auszüge aus den Stiftungsraths-Protokollen im Städtischen Archiv in Ulm. Jedenfalls heben sich diese Renovierungen von denen des Nürnberger Glasmalers Kellner stark ab, die 1866 begannen. Von Autenrieth sind daher im Ölberg auch die Bauern und die ergänzten Rasenteile.

<sup>18)</sup> Stellenweise sind Spuren von Silbergelb auch auf den Blumen.

<sup>19)</sup> Ich zähle nicht alle Ergänzungen auf. Daß der Unterteil des Rockes Jesu und die eine Hand neu sind, sieht man auch auf der Photographie.

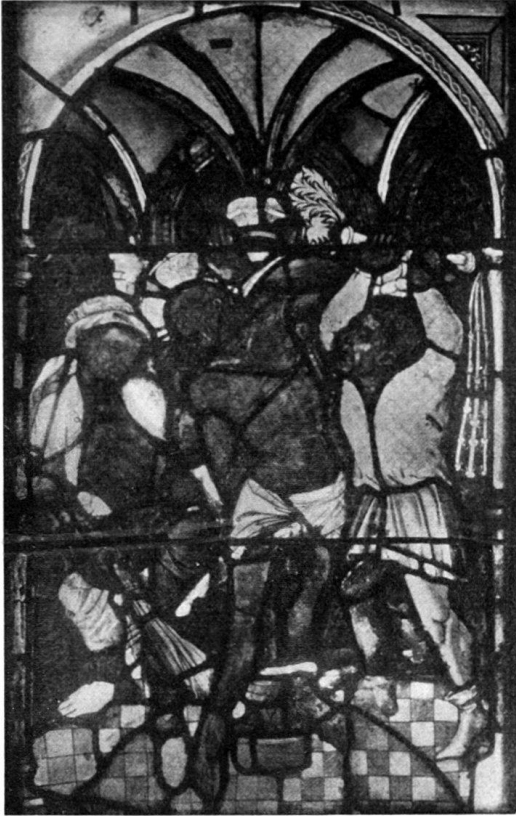


Abb. 19 Geißelung (2 c) Ulm, Westportal



Abb. 20. Kreuztragung (2 e)

der mit dem Berner übereinstimmt. Auch hier hat das Gewand des Pilatus ein Ornament, das durch Ausschliß aus rotem Überfang hergestellt ist. Hans von Ulm scheint der erste zu sein, der diese Technik handhabte.

Kaum einer Erörterung bedarf die Ähnlichkeit der Geißelung mit der in Bern (Abb. 19). Der Fußboden ist schlecht ergänzt. Der blaue Grund hat jene Ranken, die Hans von Ulm anwendet, wenn er keine Landschaft bringt. Der zerrissene Anzug des Knechtes links, die Haltung Christi sind so ähnlich mit dem Berner Stück, daß die Zeitdifferenz nicht sehr groß sein kann. Aber hier ergeben die Köpfe nicht den schrägen Bildstreifen, die Stellung des Schlägers rechts ist lahmer und auch die des linken hat nicht die volle Energie seines Berner Bruders. Daher glaube ich, daß die Ulmer Passion älter ist als die Berner, aber nicht sehr viel älter; ich will annehmen, sie sei gegen 1440 entstanden.

In der Kreuztragung ist im Hintergrund ein Rundbau mit Kuppel und Laterne gemalt (Abb. 20), was abermals die Frage weckt, ob Hans von Ulm Italien kannte.

Der Kruzifixus der Kreuzigung (Abb. 21) ist durch den Restaurator (wohl Autenrieth, nach 1860) verdorben, von Maria ist trotz Verwitterung noch viel erkennbar, vor allem der Eindruck königlich-stiller Haltung. Im Hintergrund sieht man noch Reste der Landschaft.

Die Landschaft ist in den beiden letzten Bildern: Grablegung und Auferstehung (Abb. 22 und 23) so deutlich erhalten und in ihren Elementen — dem grauen Wasser und den Segelschiffen, den Kegelbergen und den Stadtsilhouetten — den Berner-münster-Landschaften so verwandt, daß an der Identifizierung des Meisters kein Zweifel bleiben kann. Auch hier bilden die Figuren der heiligen Geschichte eine



Abb. 21. Christus am Kreuz (2f)



Abb. 22. Auferstehung (2g)

Westportal des Ulmer Münster

Vordergrundschrift von geringer Tiefe und die Landschaft hängt weit dahinter wie ein Prospekt.

Während die Passionsdarstellungen zunächst nur beweisen, daß Hans von Ulm auch in Ulm Werke ausgeführt hat, bringen die Scheiben der unteren Zeile Kompositionen, die unsere Vorstellung von seiner Art bereichern. — Der heilige Antonius mit Glocke und Doppelkreuzstab thront in einer kreuzgewölbten Halle, er ist mehr als doppelt so groß wie seine Anbeten: Kranke und Krüppel (Abb. 24). Im Vordergrund das Schwein als Attribut. Aber oben an einer Stange aufgehängt: Devotionalien, zwei schräg hängende Wachspuppen, ein paar Beine und ein kleiner Hund. Ich kenne keine analoge Darstellung. Jedenfalls muß sie selten sein. — Der heilige Ritter, der zu einem Tor herausreitet (Abb. 25) hat einen Stern als Helmschmuck, der Stern kehrt auf seinem Wimpel wieder. Der schwere Gaul ist reich gezäumt. Brust und linkes Vorderbein des Pferdes sind ergänzt, aber die Punktreihe auf den Riemen ist durch den Stirnriemen und Zügel für das einstige Original genügend verbürgt. Die Deutung auf einen der heiligen drei Könige dürfte richtig sein. Aber die beiden nachreitenden Gerüsteten sind nicht die beiden anderen Könige, sondern Gefolge. Neben dem König sprengt ein Pferd durch das Tor, der zugehörige Reiter ist noch vom Pfeiler verdeckt. — Die Wappen sind groß, in gewölbte Hallen gestellt <sup>20)</sup>, die

<sup>20)</sup> Es sind nach R. Pfeleiderer Wappen der Familie Aslabinger von Asselfingen (rote Kugel auf goldenem Schild), der Coporell (goldener Doppeladler mit gekrönten Löwenköpfen) und Besserer (silberne Becher auf schwarzem Schild). Die Ulmer Lokalforscher können vielleicht aus dem einen Allianzwappen ein genaueres Datum feststellen.



Abb. 23. Grablegung (2 h)

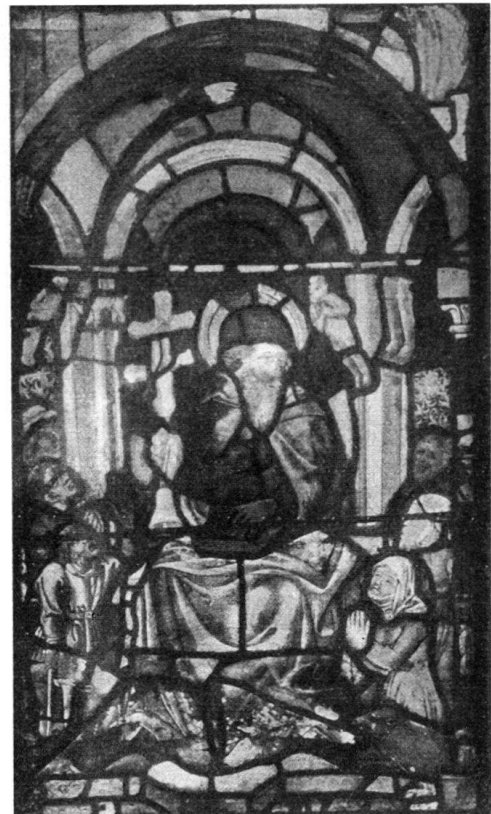


Abb. 24. Hl. Antonius (1 b)

Westportal des Ulmer Münster

Helme haben herabgeklappte Visiere und das Kinnstück springt weit vor (Abb. 26).

Die Georgsscheibe des *Münsterarchivs* (56 : 106,5 cm) ist in den Maßen mit den Scheiben des Westportals (60 : 106) beinahe übereinstimmend. Nach Aussage des Münsterbaumeisters Dr. Friederich stammt sie nicht aus dem Münster. Woher sie stammt, verriet er mir nicht. Da die Westportalscheiben ursprünglich anderswo waren, kann die Georgsscheibe sehr wohl aus dem gleichen Zusammenhang herrühren. Das vorzüglich erhaltene, nur geringfügig ergänzte, schöne Stück ist jetzt so bequem in der Nähe zu besehen, daß es schade wäre, es — wie die Absicht besteht — im Münster in eins der hoch ansetzenden Fenster zu verbannen. Eine Abbildung hat Fischer veröffentlicht <sup>21)</sup>, ohne die Zugehörigkeit zu den Scheiben des Westportals zu erkennen.

Der Reiter, gepanzert, noch mit tiefsitzendem Dusing gegürtet, hat auf dem Helm ein großes Kreuz auf einer Art Scheibe. Der Schimmel hat ein ähnliches Zaumzeug wie der des hl. Königs im Westportal. Der Drachen bäumt sich nach rückwärts, er scheint auf der Flucht vor dem nachdrängenden Ritter. Alles bewegt sich im Profil nach rechts, und die Aufwärtsbewegung gibt dem Bild die starke Erregung. Es fehlen nicht im Vordergrund die typischen blauen Blumen und im Hintergrund die Landschaft mit den Kegelbergen, dem See und den Schiffen, dem Baum, der zweitürmigen Basilika und der Stadtsilhouette. In der Landschaft kniet betend

<sup>21)</sup> J. L. Fischer, *Ulm, Berühmte Kunststätten*, Leipzig 1912, Abb. 91, S. 148. Er datiert auf zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts.

die gekrönte Prinzessin; vor ihr hockt ein Lamm und vervollständigt die lebenswürdige Mischung von idyllischer und heroischer Stimmung. Die Scheibe ist zusammen mit denen des Westportals auf etwa 1440 zu datieren.

Die Glasgemälde im «Chörlein» und im Südfenster der *Bessererkapelle* hat Stadler relativ eingehend behandelt. Eine der Bedeutung dieser Serie entsprechende Publikation fehlt bisher <sup>22)</sup>.

Die Bessererfenster (Abb. 27) genießen eine ungewöhnliche Beliebtheit und Popularität. Das mag mit an der ganzen Situation liegen. So oft man aus dem geräumigen Chor mit seinen etwas verwirrenden, hoch monumentalen Glasmalereien durch die kleine Seitentür in die Bessererkapelle tritt, fühlt man die Behaglichkeit privater Intimität, die Entspannung nach der anspruchsvollen Repräsentation. Dieser Ablauf und Kontrast überträgt sich auch auf die Glasmalereien. Man sieht zuerst auf der gegenüberliegenden Schmalseite das Fenster mit dem Jüngsten Gericht, dann, erst im Weiterschreiten, das «Chörlein», das nach Osten herausragt, man ist von der sanften Buntheit gefangen, dem relativ kleinen Maßstab der Figuren, der kindlich klaren Erzählung altvertrauter, heiliger Geschichten, die mit dem vor aller Schöpfung thronenden Gottvater beginnt und mit dem Jüngsten Gericht des Südfensters endet <sup>23)</sup>.

Ohne auf diese Bilderreihe mit ihren Einzelheiten einzugehen, zähle ich nur kurz die auch hier wiederkehrenden Merkmale auf, die zur Bestimmung ihres Malers dienen. Ein Teil der Bilder füllt das ganze Rechteckfeld und ist von nur schmalen Streifen umrandet, ein Teil hat Rundbogen auf Säulchen. Der Rundbogen als solcher findet sich zwar gerade in der Architektur des Ulmer Münsters häufig, so auch im Maßwerk der Bessererfenster selbst, aber den renaissancehaften Charakter bekommt er in den Bildern durch seine völlig ungotische Profilierung. Die Füllungen der Zwickel enthalten teils Mauerung, teils Löwenköpfe, teils Engel, teils schräg gelehnte, halb liegende Figuren (über der Visitation, Mittelfenster, 4b). Letztere lassen auf

<sup>22)</sup> Stadler hat in seinem Buche: Hans Multscher und seine Werkstatt, Strassburg 1907 (Studien zur dt. Kg. Heft 82), S. 43ff. bereits den Zusammenhang mit den Scheiben des Westportals erkannt, aber seine Ausdrucksweise führte irre, er sagte S. 48 in der Anmerkung: «Die Martinsfenster über dem Westportal des Münsters stimmen in ihrem Stil mit den Bessererfenstern überein, sie stammen aus derselben Zeit.» Es gab aber nur *ein* Martinsfenster, und zwar im oberen Fenster der Turmhalle; von ihm ist seit dem Hagelschlag von 1688 nichts mehr erhalten. Offenbar unterließ Stadler hier eine Verwechslung und er meinte mit «den Martinsfenstern» die Scheiben des Westportals. Er hat die ursprüngliche Ordnung der Scheiben des «Chörleins» richtig rekonstruiert, so daß ich darauf nicht eingehe. Nur übersah er die Renovierungen, bei denen verschiedene Hände und Zeiten zu unterscheiden sind. Der Kopf der Elisabeth in der Heimsuchung, der «die sehnsüchtige Schönheit der Berliner Anbetungen» (sc. von Multschers Wurzacher Altar) hat, ist nach meiner Überzeugung neu. Stellenweise sind Bruchstücke späterer Glasmalereien eingesetzt, z. B. der Christus der Himmelfahrt und der eine Kriegsmann in der Auferstehung. Stadler hat aber in vielem Recht behalten, wenn heute auch niemand mehr die Glasgemälde selbst mit Multscher persönlich in Verbindung bringen wird. Der Glasmaler dagegen kannte Multscher. Freilich darf man nicht etwa die Bessererfenster vom Wurzacher Altar ableiten, der 1437 datiert ist, während die Glasgemälde vermutlich schon gegen 1430 entstanden. Aber Multscher hatte das Ulmer Bürgerrecht und wurde schon 1427 in Ulm steuerfrei. Daß die in Ulm lebenden, beide für das Münster tätigen Künstler, sich kannten, ist selbstverständlich. Man hat den mit dem Antlitz Christi geschmückten Schlußstein des «Chörleins» Multscher zugeschrieben (Ernst Weil, Eine frühe Arbeit Multschers, Repertor. f. Kunstw. 1925, S. 36) oder wenigstens als Arbeit seiner Werkstatt anerkannt (Kurt Gerstenberg, Hans Multscher, Leipzig 1928, S. 136 und Abb. 89); ein örtlich näheres Zusammenarbeiten eines Glasmalers und eines Bildhauers ist kaum denkbar.

<sup>23)</sup> Es ist nicht schwer, die sämtlichen Scheiben, soweit sie erhalten sind, an ihre ursprüngliche Stelle zurückzusetzen, was vielleicht einmal geschieht. Im ersten Fenster fehlen — die ursprüngliche Anordnung angenommen — zwei Schöpfungstage (Schöpfung der Tiere und des Menschen), im nächsten zwei alttestamentliche Geschichten, im mittleren wohl die Flucht nach Ägypten und Jesus im Tempel lehrend.



Abb. 25. Hl. König (1f)



Abb. 26 Wappen Aslabinger (1g)

Westportal des Ulmer Münster

antike Vorbilder raten. Nur die oberen Endungen der Reihen, dort wo sie in das Maßwerk hinauffragen, haben Kielbogen und jene damals modischen Aufbauten, die in den Chorfenstern in Ulm besonders reich ausgebildet sind, aber hier in der Bessererkapelle sind sie sehr unaufdringlich und vereinfacht. Am überraschendsten renaissancehaft wirkt der Innenraum im Bilde der Verkündigung. Vor der grauen Rückwand stehen Säulen mit geradem Gebälk, die Proportionen sind antik. Auf dem Gebälk ruht ein Tonnengewölbe mit Gurten. Im Hintergrund des Weihnachtsbildes sieht man Kuppeldächer auf Rundtürmen, die beinahe wie Vorläufer der Hauben wirken, mit denen man in München ein Jahrhundert später die Türme der Frauenkirche deckte.

Die Menschentypen, vor allem die der bärtigen alten Männer, Gottvaters oder Abrahams, stimmen mit denen in Bern überein. Sehr stark scheint mir die Übereinstimmung der drei Männer, die Abraham besuchen, mit jenem untersten Schreiber im Passionsfenster in Bern, den ich früher schon hervorhob. An vielen Köpfen fallen die verschobenen Ohren auf. Die Sicherheit dagegen in der Zeichnung der Akte ist schon hier ebenso voll ausgebildet wie im Berner Fenster: bei den Bildern von Adam und Eva, bei den Auferstandenen des Jüngsten Gerichts. Überall herrscht noch der «weiche Stil» in den Gewändern, den Haaren, den Bewegungen. Völlig gleichartig sind die Landschaften, die blauen Blumen, das Graublau des leicht gewellten Wassers in der Sintflut, die Seen mit den Segelschiffen (z. B. auf dem Weihnachtsbild), die bunten Kegelberge, die lebhaften Stadtsilhouetten. Gleich ist die Art der dünnen Ranken auf blauem Grund, wo keine Landschaft anzubringen war; es sind z. B. die

Ranken in den Gründen der Schöpfungsbilder sehr ähnlich denen in den Wappenbildern des Ulmer Westportals. Übereinstimmend ist schließlich auch die Palette, die Wohlgekeit der Harmonie bei aller leuchtenden Buntheit, die Delikatheit in den Zusammenstellungen von Violettrosa mit Grün, das brennende Rot in der Mandorla des Weltenrichters. Vielleicht ist mehr als mit einer ausführlichen Beschreibung damit gesagt, daß die rote — und das soll wohl andeuten schmerzhaft glühende — Kette, mit der die von einem Teufel in den Höllenrachen gezogenen Verdammten umschlossen sind, «köstlich» wie dunkler Korallenschmuck wirkt. Auch Luzifer im zweiten Bild des Schöpfungsfensters, so phantasievoll er mit seinem roten Gewand und seinen grünen Fledermausflügeln erfunden ist, wirkt nicht grausig. Alles ist unendlich geschmackvoll, traumhaft und die ganze Heilsgeschichte hindurch ist Gutes und Böses gleichmäßig bejaht.

Für die Technik ist außer der Verwendung von Silbergelb (auf Weiß und auf Blau) auch der Ausschliß aus Überfangglas für Hans von Ulm beweisend. Ausschliß findet sich im Gewölbe des Kindermordbildes (im Chörlein I r, 2b). Die teilweise bis zur Unkenntlichkeit vorgeschrittene Dunkelheit einiger Köpfe ist der Verwitterung dieser Glasstücke zuzuschreiben.

Schon vor vielen Jahren hat Glasmaler Geiges erkannt, daß die jetzt im sechsten Joch des rechten Seitenschiffes im Münster in *Freiburg* i. Br. eingesetzten Reste einer Passion und eines Jüngsten Gerichts vom Meister der Bessererfenster gemalt sind. Veröffentlicht wurde diese Beobachtung erst 1913 von J. L. Fischer, der diese Kenntnis wohl von Geiges übernahm, wie wenigstens letzterer andeutet<sup>24</sup>). War die Beziehung einmal ausgesprochen, so war auch jeder Zweifel an ihrer Richtigkeit ausgeschlossen, so nahe verwandt sind beide Zyklen. Offen blieb nur die Beantwortung der Frage nach dem Meisternamen<sup>25</sup>).

Vom Jüngsten Gericht sind im Freiburger Münster drei Scheiben erhalten: Jesus als Weltenrichter thronend, Auferstehende und der Höllenrachen. Geiges erkannte die Zugehörigkeit einer vierten Scheibe (Abb. 28), die in das Freiburger Augustiner-museum geraten ist; sie stellt eine Gruppe der Beisitzer des Gerichtes dar und schloß

<sup>24</sup>) Fritz Geiges, *Der mittelalterliche Fensterschmuck des Freiburger Münsters*, 1931 ff. (Schau ins Land, Bd. 56—58), S. 352 ff., und J. L. Fischer, *Handb. der Glasmalerei*.

<sup>25</sup>) Fischer erörterte, ob Lucas Moser der Maler sei, zweifelte aber, ob der in den Ulmer Hüttenbüchern genannte «maister Lucas» mit Lucas Moser identisch sei; dann sprach er S. 120 geradezu von Hans von Ulm, der 1441 das Passionsfenster im Berner Münster gemalt habe, und: — lehnt ihn ab. Geiges wiederum war als Freiburger Lokalpatriot gekränkt durch die Vorstellung, ein Ausländer, nämlich ein Ulmer, hätte den Breisgauern etwas Ruhmvolles beige-steuert. Daher konstruierte er eine auf sehr gelehrter Forschung beruhende These. Der unbekannte Meister muß während des Konstanzer Konzils (1414—1418) in Konstanz gelebt haben, wo auch (1415—1417) der Reichstag versammelt war; die Anhäufung so vieler geistlicher und weltlicher einflußreicher Männer brachte ihm viele Aufträge. Freilich verschweigt Geiges, welche das waren. In Konstanz — und nicht etwa in Ulm — waren Segelschiffe zu sehen. In Konstanz war (nach Hans Rott) ein Glasmaler Paul Murer aus Ravensburg tätig, der 1428 für die Gesellschaft zur Katze ein Glasgemälde geliefert hat und 1431 ein Wappenfenster für König Sigismund. In die Gesellschaft zur Katze waren als Mitglieder ein Neidhard und ein Besserer aus Ulm eingetragen und außerdem lebten mehrere Leute namens Besserer in Konstanz. Aus alledem soll hervorgehen, daß ein Konstanzer Glasmaler — Geiges sagt nicht geradezu Paul Murer, der ja aus Ravensburg ist, also auch Ausländer war — die Freiburger Fenster wohl vor 1418 gemalt hat und 1418 nach Ulm gegangen ist, um dort als Mitarbeiter Multschers die Ulmer Kunst zu befruchten. Paul Murer kommt in der Tat nicht in Frage; denn da die Freiburger Reste mit den Bessererfenstern in Ulm, diese mit dem Berner Passionsfenster zusammengehören und deren Meister Hans heißt, kann es nicht Paul Murer sein. Es wäre verlockend, diesen Namen für einen der beiden Meister der Ravensburger Fenster festlegen zu können, deren eines 1419 datiert ist. Ich habe es publiziert in: *Der Meister des Astalerfensters von 1392 in der Münchner Frauenkirche*, Berlin 1936, S. 53. Vgl. auch: *Die Herkunft der Helena-Scheiben im Genfer Museum*, Genava XIV, 1936, S. 107.



Abb 27. Ulm, Bessererkapelle





Abb. 28. Augustina Museum in Freiburg i. Br. Teil des jüngsten Gerichtes

rechts an die Scheibe mit dem Weltenrichter an. Eine im Halbkreis geführte Wolkenkrause umschließt diesen oberen Bildteil. Das von einem Engel getragene Wappen des Lammes mit dem Kreuznimbus deutete Geiges auf die Freiburger einstige Bruderschaft zum Lämmlein, für deren längst zugrunde gegangene Kapelle demnach das Jüngste Gericht bestimmt war. Die Rekonstruktion des Glasgemäldes ist insofern gesichert, als die Auferstehenden in die Mitte der untersten Zeile gehören und der Höllenrachen anschließend rechts daneben. Daß der Scheibe des Museums mit dem im Vordergrund knieenden Johannes dem Täufer als Fürbitter auf der symmetrischen Scheibe links Maria als Fürbitterin entsprach, ist gewiß; ebenso, daß unten an die Auferstehenden nach links (wie in Ulm) die von Engeln in Empfang genommenen Seligen zu denken sind. Es fehlt aber jeder Anhaltspunkt, ob eine ganze mittlere Zeile zu rekonstruieren ist, die dann die Stände als Vertreter der Menschheit in größerem Maßstabe enthielt als in Ulm, da ja die Apostel als Beisitzer hier in die oberste Zeile geschoben sind.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß auch die Reste der Passion aus dem Reglerhaus zum Lämmlein stammen, da die Maße der Scheiben mit denen des Jüngsten Gerichts übereinstimmen. Erhalten ist: Auferstehung, Jesus als Gärtner (der Maria Magdalena erscheinend) und die Himmelfahrt Jesu.

Die Erhaltung des Erhaltenen ist durch Übermalungen getrübt, was an dem Stück des Museums in der Nähe gut zu erkennen ist. Die Übereinstimmungen aufzuzählen, erscheint beinahe überflüssig. Der Weltenrichter, dem Schwert und Lilie vom Mund ausgehen, in seiner rotflammenden Mandorla, Einzelheiten wie der auf dem Nasenrücken des Höllenrachen kletternde silenhafte Teufel, der mit einem Blasrohr die Flammen anfacht, die vorzüglichen Akte, die Landschaften in den Passionsbildern, der stark gebogene Uferrand im Bilde der Himmelfahrt ähnlich wie in

dem der drei Könige in der Bessererkapelle, die Männertypen mit langen weichen Bärten und verschobenen Ohren, schläfrigen Augen, auch die Farbenwahl überzeugt von der gleichen Hand des Hans von Ulm. Auch hier mögen die mit Schraffuren arbeitenden Renovierungen (z. B. in der Wolkenkrause des Museumstückes) klar machen, wie in den unberührt erhaltenen Stellen der Meister noch ganz auf die abgestuften Schattenflächen des weichen Stils allein sich festgelegt fühlte.

### 3. Die unsicheren und die irrigen Zuschreibungen

Im historischen Museum in *Basel* befindet sich eine Rundscheibe kleinen Formats (nur 32 cm im Durchmesser) mit der Umschrift: anno d<sup>m</sup> mccccxxvii . . . . . gr fr jodocus langenberg minister provincialis fecit hoc vitrum. Die Scheibe soll aus dem Barfüßerkloster in Lindau stammen. R. F. Burckhardt, der sie publiziert hat <sup>26)</sup>, bezieht den Namen mit Recht auf den Besteller, so daß fecit bedeutet: ließ malen.

Dargestellt ist die Verkündigung an Maria. Der Engel hat ein rosa-violettes Gewand, seine Flügel sind innen zinnober, außen tiefrot. Maria ist blau gekleidet, mit weißem Mantel umhüllt. Diese Farben in diesen eigentümlich blumigen Tönen und dem lebendigen Wechselspiel zusammen mit dem grün gerankten Polster auf der rosavioletten Bank entsprechen durchaus der Palette der Bessererkapelle. Auch die zarte weiche Modellierung würde dazu berechtigen, dies schöne stille Schmuckstück Hans von Ulm zuzuschreiben. Aber die Köpfe sind dem nicht ähnlich genug, was an Frauenköpfen in den sicheren Werken des Hans von Ulm vorliegt. Deshalb kann ich das Stück nur unbestimmt anreihen. Es kann als Schulwerk angesprochen werden, es kann vielleicht auch Lucas Moser näher stehen als Hans von Ulm, ja es könnte sogar von Lucas Moser sein; gewiß gehört es seiner Herkunft nach zu Ulm.

In *Alltötting* ist an die Südostecke des Kreuzganges der Pfarrkirche die Kapelle der Familie Tilly angebaut, in deren Südostfenster des Chorpolygons ein Glasgemälde erhalten ist. Am unteren Rande steht: Hans ponhayner anno dm mccccxxvi. Die Erhaltung ist ungewöhnlich vollständig und ungewöhnlich gut. Es ist nicht übermalt, nur wenig ist ergänzt <sup>27)</sup>.

<sup>26)</sup> Jahresberichte und Rechnungen des Vereins für das Historische Museum in Basel, Jahr 1912, Basel 1913, S. 15.

<sup>27)</sup> Eine unzulängliche Abbildung der unteren Hälfte ist in: Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, I. Oberbayern, S. 2301, veröffentlicht. Die Lesung des Namens entnehme ich von dort, bin aber nicht sicher, ob sie ganz richtig ist.

Das Fenster hat zwei Achsen, vier Zeilen und Maßwerk. In der untersten Zeile ist ein Rahmengerüst gemalt: gedrehte Säulen tragen eine Flachdecke, die von gelben Unterzügen unterstützt wird. Links in 1 a kniet der Stifter in blauem vornehmem Rock mit Pelzbesatz und Hängetasche. Sein Gebet auf dem Schriftband: orate pro nobis deū, richtet sich an Maria und die hl. Kunigunde, die in den nächstfolgenden Zeilen stehen. Vor dem Stifter steht in 1 b das Wappen, ein weißer, mit feinen Ranken getönter Schild mit blauem, steigendem Diagonalbalken, der drei goldene Lilien trägt. Ein Löwe hält den Schild. Sein Kopf ist vom Visierhelm völlig verdeckt. Die Form des Helmes ist dieselbe wie auf den Wappen der Ulmer Westportalscheiben. Auch die feinen Ranken auf dem blauen Grund entsprechen der Art des Hans von Ulm.

In der zweiten Zeile ist die Verkündigung dargestellt, links in 2 a Gabriel, rechts in 2 b Maria. Jede Scheibe ist für sich gerahmt, aber beide Rahmen haben die gleiche Form: Pfeiler mit Halbkreisbogen. Die Pfeiler (mit weißer Vorderseite und violetter Leibung, die Füße grün, die Kapitelle gelb, in der Mitte ein blauer, eckiger Schaftring) kommen prinzipiell ähnlich im Berner Fenster vor, aber diese Form ist ebenso wie die gedrehten Säulen der ersten Zeile für sich allein nicht beweisend, da sie in der Glasmalerei seit etwa 1390 weit verbreitet sind. Mehr besagen die weißen Halbkreisbogen mit breiter Archivolte von durchaus italienischem, renaissancehaftem Charakter. — Der Engel kniet ehrfurchtsvoll nieder, macht den Segensgestus und spricht die Worte des Spruchbandes: (ave) maria grat . . . Die Zusammenstellung des weißen Gewandes mit einem grünen Mantel, dessen schmale gelbe Säume das Rot des Grundes noch feuriger machen, gibt eine Kombination

Das Glasgemälde steht dem Hans von Ulm ungemein nahe, aber solange keine Detailaufnahmen der Köpfe vorliegen, zögere ich, ihn selbst für den Schöpfer dieses Werkes zu erklären. Wäre es aber ein zweiter Meister, von dessen Hand sonst nichts erhalten ist, so nähme es dem Hans von Ulm die sonderbare Vereinzelung, die seinem Italianismus in diesem Jahrzehnt anhaftet. An Kultiviertheit und künstlerischer Qualität stünde dieser zweite Meister dem Hans von Ulm durchaus gleich. Es ist erlaubt, auch hier zu fragen, ob etwa eine Werkstattarbeit des Lucas Moser oder gar ein eigenhändiges Werk von ihm vorliegt.

Dem Meister der Bessererkapelle hat Fischer drei Scheiben zugesprochen, die er im Schweizer Kunsthandel gesehen hatte<sup>28)</sup>; sie befanden sich damals bei Herrn A. Huber in *Sihlbrugg* bei Zürich in der Nähe von Kappel<sup>29)</sup>. Zwei von diesen Scheiben konnte ich im *Schloß Girsberg* (bei Stammheim) im Besitz der Herren Gebrüder Bodmer-Zürich wiederfinden. Sie sind süddeutsche Arbeiten, vielleicht sogar auch schwäbisch, aber bestimmt nicht von Hans von Ulm. Selbst wenn man sämtliche Gesichter für erneuert hält (auf altem Glas), spricht die Faltenbehandlung, so weit sie noch unberührt erhalten ist, gegen diese Zuschreibung. Die beiden Scheiben, die jetzt in der Kapelle des Schlosses eingesetzt sind, stellen die Dornenkrönung und die Kreuzschleppung dar. Die dritte von Fischer mitpublizierte Scheibe ist zurzeit unauffindbar. Nach der Abbildung stellt sie die drei Marien dar (die vielleicht zu einer Kreuzigung gehörten) und den aus Wolken sich vorbeugenden Jeremias mit dem Spruchband: *jermia pp frotea ano dn XLIIII*. Sie ist höher als die zwei andern Scheiben (145 cm gegenüber 108), hat aber gleiche Breite (72 cm). Wenn alle drei Scheiben zur gleichen Serie gehörten, dann wundere mich das späte Datum für die beiden mir zugänglich gewordenen, denn hier sieht man noch Zaddeltracht, und mir wäre einleuchtender, wenn das Datum XXIII lautete, also 1424.

von Zurückhaltung und Erregtheit, die auch sonst im ganzen Fenster wiederkehrt. Maria steht vor ihrem Betpult, die Hand auf das Buch gelegt, den Blick scheu gesenkt. Ihr Mantel ist blau, ihr Gewand unter dem Mantel rotviolett. Über ihr schwebt eine weiße Taube. Die Farben sind in kleinen Stücken über die Fläche verteilt. Wie drüben beim Engel die schmalen gelben Säume, hat hier das Gelb der Horizontalstange des roten Vorhangs, das Gelb des Pultes, die Funktion, bei scheinbar nur sachlich bedingter Färbung der Gegenstände ein lebhaft kleinteiliges Farbmuster freudiger Lebendigkeit zu erzeugen. Der Kopf des Gabriel ist fast ganz verblaßt, er widerspricht nicht den wenigen unverändert erhaltenen weiblichen Köpfen der Werke des Hans von Ulm. Die Maria ist von einer für diese Zeit von 1427 ganz überragenden Holdheit und Süße, so daß ich den Kopf früher für eine Ergänzung der zweiten Jahrhunderthälfte hielt. (Die Glasmalerei des 15. Jahrhunderts in Bayern und Schwaben, Strassburg 1912, S. 46.) Das glaube ich jetzt nicht mehr. Aber der Kopf ist allerdings geglückter als alles, was sonst bisher von weiblichen Köpfen des Hans von Ulm vorliegt. In Zeile 3 folgt links die hl. Kaiserin Kunigunde mit Szepter und Krone; sie hält in ihrer Linken eine hellrot glühende Pflugschar, das Attribut, das auf ihre Feuerprobe hinweist. Rechts steht Maria mit dem Kinde; das Kind ist moderne Ergänzung. Beide Figuren sind durch einen auf grauen Bündelsäulen ruhenden Segmentbogen zusammengefaßt.

Auf diesem Bogen bauen sich in 4a und 4b nebeneinander zwei gleichgeformte Tabernakel von rein gotischer Figuralität auf. Die Wimperge sind noch geradlinig, während sie sonst bei Hans von Ulm geschweift sind (z. B. in der Bessererkapelle). In 4a steht Petrus, einen großen hellblauen Schlüssel quer vor den Leib haltend, in 4b Paulus, das Schwert vor der Brust schräg aufwärts richtend. Beide Männer sind nicht restlos für die Hand des Hans von Ulm sprechend, aber auch nicht sehr von seinem Typus verschieden. — Im Maßwerk: der Kopf Christi. Völlig neu.

<sup>28)</sup> J. L. Fischer, *Drei süddeutsche Glasgemälde aus der Mitte des 15. Jahrhunderts*. Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei 1913, S. 49.

<sup>29)</sup> Zu Kappel, das ich erst jetzt, 1937, kennen lernte, sei hier bemerkt, daß es in seinen Glasgemälden die unmittlere Vorstufe zu Königsfelden darbietet. Der Stifter Walter von Eschenbach gehörte zu den Mördern Albrechts I. (Fortsetzung folgt)