

man auch die monumentale Glasmalerei um 1530 als endgültig zu Grabe getragen ansehen. Der Grund ihres Falles liegt keineswegs in dem Durchdringen der perspektivischen und anatomischen „Richtigkeit“, welche die reisenden Künstler aus Italien heimbrachten. Dieses Prinzip fand vielmehr in Deutschland kaum mehr Gelegenheit, sich zu betätigen, da mit dem Erlöschen der Spätgotik die Kirchenbauten und das Bedürfnis nach Glasfenstern aufhörten. So wenig es in Italien in erheblichem Umfange Monumentalfenster gegeben hatte, so feindlich war auch die Raumbildung der Renaissancekirche und erst recht die des Barock den farbigen Scheiben gesinnt.

Als eine Schöpfung der romanischen Baukunst hatte das Figurenfenster begonnen. Seine mystische und strenge Feierlichkeit war unlösbar verbunden mit dem Begriff des nordischen Kirchenraumes, seiner geschlossenen Einheit, seinem monarchischen Prinzip der Überordnung des Architektonischen. Das Fenster war die Fortsetzung der Wand, nicht die Lichtquelle in erster Linie. Der italienische Renaissanceraum bereitete ihm mit seiner Forderung klarer Proportionen und Aufhellung durch Tageslicht den Todesstoß; das Barock ging noch einen Schritt weiter und stellte das helle Licht in seine Rechnung von Raumwirkungen ein. Damals sind vielleicht mehr alte Scheiben absichtlich zerstört und durch weißes Glas ersetzt worden als durch Kriege und Bilderstürmer. Die Nachblüte der deutschen Glasmalerei vor allem in der Schweiz bis tief ins XVII. Jahrhundert gilt lediglich der Kabinettscheibe und bedeutet künstlerisch wenig mehr als einen Nebenzweig der gleichzeitigen Graphik.

Wohl aber kann man außerhalb Deutschlands die Folgen des italienischen Formeneinbruchs an großen Fenstern kennen lernen. Frankreich bewahrt sich auch hier die angeborene Logik und Mäßigung; die Fenster in Montmorency, Autun, Gisors und andern Orten gehen kaum über die Grenze hinaus, die bei uns Holbein und Baldung bezeichnen. Die Niederlande sind es, die mit dem Fanatismus der gründlich Bekehrten dem Fenster künstlerisch den Garaus machen. Dirk Vellert genannt van Star, den Dürer auf seiner niederländischen Reise in Antwerpen besuchte und hochschätzte, führt das Bildmäßige konsequent nach der Richtung durch, daß hinter dem Maßwerk sich eine einheitliche Szene in illusionistischem Sinne vollzieht (Hauptwerk in King's College Chapel zu Cambridge von 1528). Das ausschlaggebende Motiv dieses Illusionismus, die Vorherrschaft perspektivischer Architekturlinien, wird aber erst um die Mitte des XVI. Jahrhunderts in Holland zu methodischem Aberwitz hinaufgeschraubt, in der Amsterdamer Oudekerk, wo Pieter Aertsen, und in St. Jan zu Gouda, wo Lambert von Stoort vier von dreißig Riesenfenstern entwarf. Die gewaltigen Pfeiler und Gewölbe bramantesker Bauten sind hier im verwegenen Sinne zu Helden der Glasgemälde erhoben. Die Figuren stehen in demselben räumlichen Maßstab darunter wie bei Raffaels Schule von Athen. Der Widerspruch liegt darin, daß mit doktrinärer Absicht jeder Flächenwirkung entgegengearbeitet ist und die steile Führung verkürzter Gesimsmassen, durchgehende Tonnen-