

CORPUS VITREARUM MEDII AEVI

DEUTSCHLAND BAND XII

DIE MITTELALTERLICHEN GLASMALEREIEN IN AUGSBURG  
UND BAYERISCH-SCHWABEN

# CORPUS VITREARUM MEDII Aevi

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

DEUTSCHLAND BAND XII: AUGSBURG UND BAYERISCH-SCHWABEN

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

HARTMUT SCHOLZ

DANIEL PARELLO

DIE MITTELALTERLICHEN  
GLASMALEREIEN IN AUGSBURG  
UND BAYERISCH-SCHWABEN



DEUTSCHER VERLAG FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

BERLIN 2022

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 Baden-Württemberg erarbeitet.

Akademienprogramm der



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 978-3-87157-258-6

© 2022 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: <http://cvma-freiburg.de>, <https://corpusvitrearum.de>

Gesetzt in Stempel Garamond OSF/SC  
auf arto satin 130 g/m<sup>2</sup> von inapa

Druck: druckhaus köthen GmbH & Co. KG, Köthen

Printed in Germany

# INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT . . . . .	7	EHEMALS KAUFBEUREN, RATHAUS . . . . .	323
HINWEISE FÜR DEN BENUTZER . . . . .	9	<i>(mit Katalog Kaufbeuren, Stadtmuseum)</i>	
ALLGEMEINE ABKÜRZUNGEN . . . . .	16	KAUFBEUREN, STADTMUSEUM . . . . .	326
VERZEICHNIS DER ABGEKÜRZT ZITIERTEN LITERATUR . . . . .	17	EHEMALS LINDAU, FRANZISKANERKLOSTER . . . . .	331
KUNSTGESCHICHTLICHE EINLEITUNG . . . . .	32	<i>(mit Katalog Basel, Historisches Museum)</i>	
KATALOG DER MITTELALTERLICHEN GLASMALEREIEN IN AUGSBURG UND BAYERISCH-SCHWABEN . . . . .	81	Anhang: Verlorene Glasmalereien . . . . .	337
AUGSBURG, DOM . . . . .	82	LINDAU, STADTMUSEUM . . . . .	338
1. Die Prophetenfenster im Langhausobergaden . . . . .	93	LINDEN, FILIALKIRCHE . . . . .	341
2. Das Thron-Salomonis-Fenster im Südquerhaus . . . . .	131	MEMMINGEN, STADTKIRCHE ST. MARTIN . . . . .	343
<i>(mit Katalog Schaffhausen, Münster Allerheiligen)</i>		Anhang I: Abgewanderte Glasmalereien . . . . .	348
3. Die Verglasung des Ostchores . . . . .	175	<i>(mit Katalog Brixen, Hotel Grüner Baum)</i>	
Anhang: Abgewanderte Glasmalereien . . . . .	192	Anhang II: Verlorene und verschollene Glasmalereien . . . . .	350
<i>(mit Katalog Augsburg, Diözesanmuseum)</i>		METZENRIED, FILIALKIRCHE . . . . .	353
4. Das Marienfenster im Nordseitenschiff . . . . .	195	MICKHAUSEN, PFARRKIRCHE . . . . .	359
5. Anhang: Verlorene Glasmalereien . . . . .	212	MICKHAUSEN-MÜNSTER, FILIALKIRCHE . . . . .	366
AUGSBURG, ST. ANNA . . . . .	215	OBERWITTELSBACH, FILIALKIRCHE . . . . .	369
1. Die Verglasung der Fugger-Kapelle . . . . .	218	OTTOBEUREN, KLOSTERMUSEUM . . . . .	372
2. Die Wappenscheiben im Kreuzgang . . . . .	225	SIELENBACH, FILIALKIRCHE . . . . .	373
Anhang: Verschollene und verlorene Glasmalereien . . . . .	226	WEISSENSBERG, PFARRKIRCHE . . . . .	376
AUGSBURG, ST. ULRICH UND AFRA . . . . .	230	1. Die Reste der Chorverglasung . . . . .	377
Die Glasgemälde der Abtskapelle in der Sakristei . . . . .	238	2. Die Wappenscheibe im Langhaus . . . . .	381
Anhang I: Abgewanderte Glasmalereien . . . . .	251	PRIVATBESITZ . . . . .	382
<i>(mit Katalog Augsburg, Dom)</i>		PRIVATBESITZ . . . . .	387
Anhang II: Verlorene Glasmalereien . . . . .	261	ANHANG: VERSCHOLLENE ODER VERLORENE GLASMALEREIEN . . . . .	388
1. Glasmalereien des Vorgängerbaues . . . . .	265	REGESTEN . . . . .	401
2. Fensterstiftungen für den spätgotischen Kirchenneubau . . . . .	268	SYSTEMATISCHER TAFELTEIL . . . . .	433
3. Glasmalereien in den Klostergebäuden . . . . .	272	REGISTER . . . . .	529
AUGSBURG, MAXIMILIANMUSEUM . . . . .	274	BILDNACHWEIS . . . . .	551
AICHACH, STADTPFARRKIRCHE . . . . .	284	STAND DER VERÖFFENTLICHUNGEN . . . . .	553
AUHAUSEN, ST. MARIA UND GODEHARD . . . . .	288		
FÜSSEN, HOHES SCHLOSS . . . . .	304		
EHEMALS GUTENBERG, PFARRKIRCHE . . . . .	316		
<i>(mit Katalog Kaufbeuren, Stadtmuseum)</i>			
KAUFBEUREN, PFARRKIRCHE . . . . .	320		
Anhang: Verlorene Glasmalereien . . . . .	323		

zählten<sup>102</sup>. So gab er, um nur ein Beispiel zu nennen, bei Hans Kels d. Ä. und seinen beiden Söhnen das Ambraser Spielbrett für König Ferdinand I. (1531–1564) in Auftrag, nachdem der Habsburger Hörmann im Jahr 1536 zum kaiserlichen Rat ernannt hatte<sup>103</sup>. Konzeption und Vorlagenbeschaffung, an der unter anderem die Werkstatt Jörg Breus d. J. beteiligt war, dürften in den Händen des humanistisch gebildeten Auftraggebers gelegen haben. Für die Ausstattung seines neu erbauten stattlichen Anwesens beauftragte Hörmann neben dem Augsburger Glasmaler Hans Braun auch Hans Has. Der Künstler ist möglicherweise mit jenem Hans Has von Füssen identisch, der im Jahr 1514 in der Werkstatt Jörg Breus d. Ä. als Lehrknabe aufgenommen worden war. Da allerdings bereits 1507 ein Lehrling gleichen Namens aus dem hessischen Friedberg in dessen Werkstatt eingetreten war, ist die Identifizierung letztlich nicht eindeutig<sup>104</sup>. Dessen ungeachtet bleibt die Frage, bei wem Has das Glaserhandwerk erlernt hatte, da für Breu anders als im Falle Gumpolt Giltlingers d. Ä. eine Doppeltätigkeit als Maler und Glasmaler bislang nicht nachgewiesen werden konnte<sup>105</sup>. Da die Breu-Werkstatt allerdings zahlreiche Entwürfe für Glasmalereien anfertigte, wäre auch eine weiterführende Ausbildung in einem entsprechenden Handwerksbetrieb vorstellbar, mit dem Breu vorzugsweise zusammenarbeitete. Zu den ersten Auftragsarbeiten von Has zählen Fassarbeiten und Tafelbilder für Abt Kaspar II. (1508–1528) im Kloster Wessobrunn, wovon sich noch die Tafel eines volkreichen Kalvarienbergs von 1518 erhalten hat<sup>106</sup>. Die Votivscheibe der Familie Hörmann für die Pfarrkirche in Gutenberg (vgl. Fig. 308) gehört bereits dem fünften Jahrzehnt an und führt die männlichen Familienmitglieder in einer etwas steifen Komposition, aber mit lebendig wiedergegebenen Physiognomien vor.

Die konfessionellen Auseinandersetzungen waren einem weiteren Gedeihen des Kunsthandwerks in der Stadt nicht förderlich. So finden wir im Jahr 1532 einen Kaufbeurer Glaser Jörg Propst in Basel wieder, der dort um Aufnahme in die Himmelszunft bat<sup>107</sup>. Dennoch konnte sich nach dem Tod von Hans Has der Glasmaler Ludwig Seybrand in der Stadt behaupten. Seybrands Klientel für Wappen- und Kabinettscheiben stammt überwiegend aus dem bürgerlichen Milieu<sup>108</sup>. Die wenigen erhaltenen Arbeiten lassen auf eine Schulung in der benachbarten Schweiz schließen; diese sind technisch solide und ansprechend, zeugen allerdings von nur mittelmäßiger künstlerischer Begabung (vgl. Fig. 322).

### *Die Glasmalerei Augsburgs vom Ausgang des Mittelalters bis zur Reformation*

Für die Jahre nach Abschluss der Arbeiten am Augsburger Domchor bis zum Auftreten der ersten Werke in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts klafft in den erhaltenen Beständen eine empfindliche Lücke. Nicht viel besser sieht es in den anderen Bildmedien aus; die wenigen Wand- und Tafelmalereien scheinen kaum geeignet, sich ein zuverlässiges Bild über die künstlerische Entwicklung zu verschaffen, sie können aber als Beleg für die divergierenden Strömungen dienen, denen sich die Stadt damals öffnete. Das gegen 1430 entstandene und erstaunlich gut erhaltene Fragment

<sup>99</sup> MILLER 2001; LAUSSER 2018a.

<sup>100</sup> HAMPE 1918, S. 23, 29, 31f.; ROTT 1934, S. 129; LAUSSER 2018a, S. 46–50.

<sup>101</sup> Richard HIPPER, Die Beziehungen der Faktoren Georg und Christoph Hörmann zu den Fuggern. Ein Beitrag zur Familiengeschichte der Freiherrn von Hermann auf Wain (Familiengeschichtliche Beilage), in: ZVHSN 46, 1926 (ohne Pag.); zur Familiengeschichte zuletzt Thomas Max SAFLEY, Die Fuggerfaktoren Hörmann von und zu Gutenberg. Werte und Normen einer kaufmännischen Familie im Übergang zum Landadel, in: Johannes BURCKHARDT (Hrsg.), Augsburger Handelshäuser im Wandel des historischen Urteils (Colloquia Augustana 3), Berlin 1996, S. 118–129.

<sup>102</sup> Ein lediglich archivalisch dokumentierter Auftrag von 1514/15 für die Johanneskapelle des Klosters St. Mang in Füssen ist insofern von Interesse, als in diesem Fall der Kaufbeurer Bildschnitzer Hans Kels d. Ä., für »zway geprante gemalte gleser« entlohnt wurde. Kels wird im Einnahme- und Ausgabebuch des Klosters als Bildschnitzer und Maler geführt, der neben Schnitzarbeiten offenbar auch Gemälde lieferte. Allerdings wird man in Kels nur den Vermittler für diesbezügliche, an ihn gerichtete Aufträge zu sehen haben. ROTT 1934, S. 145. Einnahme- und Ausgabebücher des Klosters St. Mangen 1513–18.

<sup>103</sup> Heute Wien, Kunsthistorisches Museum. Hierzu Veronika von MENGDEN, Das Ambraser Spielbrett von 1537. Hauptwerk des Hans Kels d. J., Phil. Diss. München 1973; MILLER 2001, S. 88–90.

<sup>104</sup> VISCHER 1886, S. 550f., 546f. Für die Aufnahme des Hans Has aus Füssen bürgten Gal Deckinger, Jörg Reysser und Sebastian Burgkmair. Hierzu LAUSSER 2018a, S. 46f.

<sup>105</sup> MORRALL 1994. Erst im Verlauf des 16. Jahrhunderts kam es zur Ausdifferenzierung der innerhalb der Malerzunft versammelten Berufsfelder und zu einer strikten Trennung der Gewerke. Doppelausbildungen wurden vom Augsburger Rat aber allem Anschein nach auch in späterer Zeit geduldet. BRENNER 2021, S. 123–126. Ein im Jahr 1560 dem Rat der Stadt vorgebrachter Konflikt um die Zuständigkeiten zwischen Malern und Glasern belegt, dass jeder Handwerker die Interessen seiner Kollegen respektierte und nur in seinem eigenen Bereich arbeitete. Der Glaser Sigmund Ost, der seit 40 Jahren eine Werkstatt führte, berichtete, sofern ein Maler kirchliche Aufträge erhielt, die sowohl Glasmaler als auch Malerarbeiten umfasste, sei es jahrelang üblich gewesen, hierfür einen Glasmalergesellen einzustellen. MORRALL 1994, S. 136f.

<sup>106</sup> Georg HAGER, Die Bautätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn und die Wessobrunner Stuccatoren, in: OA 48, 1893–1894, S. 195–521, hier S. 236 und 295f.; Abb. bei BAUER u.a. 2001, Taf. VIII. Die für das Klosterrefektorium bestimmte Tafel befindet sich heute im Kaufbeurer Stadtmuseum.

<sup>107</sup> Paul Leonhard GANZ, Die Basler Glasmaler der Spätrenaissance und der Barockzeit, Basel und Stuttgart 1966, S. 16.

<sup>108</sup> Vgl. BAUMANN, III, 1894, S. 601; ROTT 1934, S. 130, 147; MILLER 2001, S. 97.



Fig. 35. Grablegung des Hl. Ulrich. Sigismund Meisterlin, Augsburger Chronik. WLB Stuttgart, HB V 52, fol. 84r. Augsburg, 1457.

men<sup>111</sup>. Der stark ausgeprägte Sinn für die stoffliche Erscheinung von Gegenständen, die exakte Wiedergabe architektonischer Versatzstücke oder die lebendigen Physiognomien sprechen beim Betrachter jene Schau- und Entdeckerlust an, die später auch von den Malereien Hans Holbeins d. Ä. und seiner Generation bedient wird. Für St. Afra ist etwa zur gleichen Zeit der Import eines Kreuzigungsbildes überliefert, das man in Flandern erworben hatte<sup>112</sup>.

Zeitlich anzuschließen ist die Stuttgarter Meisterlin-Chronik von 1457. Die Augsburger Chronik wurde von dem Historiographen Sigismund Meisterlin, der Benediktinermönch in St. Ulrich war, auf Anregung des Frühhumanisten Sigismund Gossembrot in lateinischer und deutscher Sprache verfasst<sup>113</sup>. Die vorliegende Abschrift besorgte der Kauf-

einer Beweinungsgruppe im Dom trägt unverkennbar böhmische Züge. Einzelne Elemente der Rahmenarchitektur, wie der tiefenräumlich gestaffelte Arkadensockel, die untersetzten Atlanten oder die auf den Gebäudekern spielenden Löwen, greifen Formen auf, die vielleicht nicht zufällig in den Rothenburger Chorflankenfenstern vorgebildet sind<sup>109</sup>. Von gänzlich anderer Machart ist hingegen die etwas früher anzusetzende Gruppe der großformatigen und in weite, stimmungsvolle Landschaften eingebetteten Darstellungen des Hirn'schen Grabhauses<sup>110</sup>. Die Vorbilder weisen nach Süden und lassen auf einen in Südtirol oder Norditalien geschulten Meister schließen. Die Vergabe an einen auswärtigen Künstler zeugt von dem hohen Anspruchsniveau des Stifters, der die künstlerisch überlegene Malerei Italiens offenbar zu schätzen wusste. Mit der Malerei Böhmens und Italiens sind die beiden Pole benannt, von der die Kunst in der bayerisch-schwäbischen Grenzregion in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts ihre entscheidenden Anregungen bezog. Ein drittes, noch in situ erhaltenes Einzelwerk wurde zur Jahrhundertmitte von dem Konvent von St. Ulrich und Afra in Auftrag gegeben und weist künstlerisch in eine Richtung, die die Malerei Augsburgs in den folgenden Jahrzehnten prägen sollte. Die zwei Tafeln mit den Wundertaten des Hl. Ulrich lassen zunächst an das zeitgenössische Werk eines Niederländers denken. Tatsächlich sind die Parallelen zum Werk Rogiers van der Weyden so zahlreich, dass man nicht umhinkommt, hierfür einen Aufenthalt des Künstlers in der Brüsseler Werkstatt Rogiers anzunehmen

<sup>109</sup> Zum Wandmalereifragment im Augsburger Dom WILHELM 1983, S. 118–120, 228–232; zu Rothenburg SCHOLZ 2002, II, Abb. 359f.

<sup>110</sup> WILHELM 1983, S. 114–118, 184–223; Johannes WILHELM, Die Geschichte der Goldschmiede-Kapelle bei St. Anna in Augsburg, in: ZHVSN 37, 1979, S. 96–125.

<sup>111</sup> BUCHNER 1928, S. 7–21; KEMPERDICK 1997, S. 141–145; KEMPERDICK 2007, S. 21–28. Stephan KEMPERDICK weist dem Meister der Ulrichstafeln auch eine Krönung Mariens (Hl. Dreifaltigkeit) im Kreis von Heiligen im Besitz des Basler Kunstmuseums zu (Fig. 36). Die geometrische Grundstruktur des von Engeln und Heiligen kreisförmig umschlossenen Krönungsbildes geht auf Kompositionsformen zurück, die zuvor bereits von den Glasmalern, unter anderem für das Passionsfenster des Augsburger Domes und das Medaillonfenster des Ulmer Münsterchores, benutzt worden waren. In Ulm sind die Kreise wechselweise mit Engeln und Heiligen besetzt. SCHOLZ 1994, S. 74–83 und Taf. 91–95. Hartmut SCHOLZ, der die mit den Initialen *IM* monogrammierte und 1457 datierte Tafel dem in Ulm tätigen Maler und

Glasmaler Jos Mathis zuschreiben möchte, sieht hierin ein weiteres Indiz für die Entstehung der Marienkrönung in Ulm. Überdies war Mathis Pfründner des Basler Spitals, das zunächst den vier Evangelisten, seit der Mitte des 15. Jahrhunderts aber der Hl. Dreifaltigkeit geweiht war. Jos Mathis könnte die Tafel demnach für die Spitalkapelle angefertigt haben. SCHOLZ 1992, S. 144, Anm. 166, und S. 148, Anm. 179. Stephan KEMPERDICK zufolge wurden Monogramm und Datierung jedoch erst zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt. Zur Marienkrönungstafel siehe KEMPERDICK 2007.

<sup>112</sup> »Item zu(o) oftern in dem selben jar ward die tafel bei zu(o) dem hailigen creutz auf den fronaltar [gemacht]; sie gestu(o)nd bei 2 hundert gulden, und sie ist dinn in Flandern gemacht worden.« Fr. Johannes Franks Augsburger Annalen vom Jahre 1430 bis zum Jahre 1462, in: Chronik, XXV, S. 307.

<sup>113</sup> WLB Stuttgart HB V 52. Hierzu LEHMANN-HAUPT 1929, S. 35f., 38f., 41f., 64–71, 209f.; OTT 2011 (<http://kdih.badw.de/datenbank/handschrift/26A/2/9>; zuletzt geändert am 26.05.2021).



Fig. 36. Krönung Marias durch die Hl. Dreifaltigkeit im Kreis von Engeln und Heiligen sowie Fürbittenden geistlichen und weltlichen Stands. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum, Inv. Nr. 473. Augsburg oder Ulm, um 1470(?).

mann Georg Müllich, der sein Manuskript reich mit Illustrationen ausstatten ließ (Fig. 35). Den besonderen Reiz der kolorierten Federzeichnungen machen die lebendigen Figurengruppen aus, die meist in bezaubernde und tiefenräumlich ausgedehnte Landschaften hineinkomponiert sind. Das ausgeprägte Raumverständnis des Zeichners geht Hand in Hand mit einer sehr körperhaften Durchbildung der Gestalten. Hervorzuheben sind ferner die freundlich-zarten und mit Rötel akzentuierten Gesichter. In der runden Gesichtsform und den weit auseinanderstehenden Glupschäugen tritt zum ersten Mal jener prägnante physiognomische Typus in Erscheinung, dem man in den Glasmalereien der kommenden Jahrzehnte immer wieder begegnen wird (vgl. Fig. 13).



Mit dem Werk des Meisters von 1477, so benannt nach der Signatur auf der Kreuzigungstafel des Zisterzienserklosters Kaisheim<sup>114</sup>, betreten wir mit Blick auf die Glasmalerei erstmals festen Boden. Das nervöse und fahriges Temperament des Malers hat wenig gemein mit den ausgewogenen und ruhigen Bildkompositionen der Meisterlin-Chronik; gleichwohl ist seine Handschrift in einem gegen 1490 entstandenen Exemplar der Meisterlin-Chronik fassbar<sup>115</sup>. Die Szenen sind bevorzugt aus einem erhöhten Blickwinkel wiedergegeben. Die Lebhaftigkeit der Figuren geht Hand in Hand mit betont knittig wiedergegebenen Gewändern. Ernst BUCHNER sah die nächsten Bezugspunkte des Meisters in der niederdeutschen Malerei<sup>116</sup>. Dagegen wiesen Michael ROTH und Katharina KRAUSE zu Recht auf die vergleichbare »Turbulenz« in den Zeichnungen des bayerischen Meisters der Worcester-Kreuztragung hin: Da diese aber auch in einer oberrheinischen Brechung in den Nachzeichnungen des Meisters der Gewandstudien vorliegen, wäre hiermit vielleicht ein möglicher Hinweis auf seine Herkunft gegeben<sup>117</sup>. Von dem Maler hat sich eine größere Anzahl an Zeichnungen erhalten, überwiegend Blätter eines Passionszyklus, aber auch Entwürfe für Glasmalereien<sup>118</sup>. Hinzu gesellen sich spätere Arbeiten, in denen sich bereits eine gewisse Formberuhigung bemerkbar macht. Die Drastik der Passionsbilder scheint im Frühwerk Jörg Breus d. Ä. nachzuwirken<sup>119</sup>. Hans Holbein d. Ä. verdankt dem Maler dagegen weniger Anregungen motivischer Natur als die ausgiebig angewandte Technik der lavierten Federzeichnung, die in der Augsburger Buchillustration als Endprodukt längst gang und gäbe war<sup>120</sup>. Mit dem Meister von 1477 setzt die Reihe kleinformatiger Rundscheiben ein, die sich zu einem regelrechten Augsburger Exportschlager entwickelten (Fig. 37). Eine zwischen 1486 und 1488 entstandene Scheibengruppe aus der Schlosskapelle der Deutsch-



Fig. 37. Aristoteles und Phyllis sowie weitere Minneszenen. SMB, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 5565. Augsburg, um 1475/80 (Meisters von 1477).



Fig. 38. Jüngstes Gericht mit Maria und Johannes dem Täufer als Fürbitter. Aus der Kapelle des Deutschherrenschlosses in Neckarsulm, WLM Stuttgart, Inv. Nr. KK 120. Augsburg(?), um 1486/88.

<sup>114</sup> Staatsgalerie Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. L 11. Leihgabe der Katholischen Kirchenverwaltung Kaisheim.

<sup>115</sup> SMB, Kupferstichkabinett, Min. 1050, Min. 4073–4079, und Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Collection Masson dessins 204–209. Hierzu LEHMANN-HAUPT 1929, S. 44–46, 151–168, 212–219; OTT 2011 (<http://kdih.badw.de/datenbank/handschrift/26A/2/5>; zuletzt geändert am 08.01.2020).

<sup>116</sup> BUCHNER 1928, S. 37–54.

<sup>117</sup> KRAUSE 2002, S. 51–54. Vgl. Michael ROTH, Straßburger Zeichnungen in der Nachfolge der Karlsruher Passion, in: Die Karlsruher Passion. Ein Hauptwerk Straßburger Malerei der Spätgotik. Katalog der Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, hrsg. von Stefan ROLLER, Stuttgart 1996, S. 173–185, bes. S. 176–181.



Fig. 39. Rosenkranzbild. Dagersheim, Pfarrkirche. Augsburg, um 1490 (nach Entwurf von Leo Maurer).



Fig. 40. Vierpassrundscheibe mit Szenen der Weibermacht mit Wappen des Deutschmeisters Reinhard von Neipperg. Aus der Kapelle des Deutschherren-Schlusses in Neckarsulm. WLM Stuttgart, Inv. Nr. KK 129. Augsburg(?), 1486.

ordensherren in Neckarsulm, darunter auch eine frühe Vierpassscheibe mit den Weiberlisten, soll hier versuchsweise dem Meister von 1477 zugeschrieben werden (Fig. 40)<sup>121</sup>. Hinsichtlich der Figurenbildung ergeben sich engere Zusammenhänge mit seinen Zeichnungen, zudem weisen die maltechnischen Qualitäten und die Ornamentik bereits auf die folgenden Werke der Augsburger Glasmalerei voraus<sup>122</sup>. In den neunziger Jahren nimmt die Anzahl an erhaltenen Grisaillescheiben rapide zu, meist runde Monolithe mit farbig abgesetzter Borte, die mitunter wie ins Glas übersetzte lavierte Federzeichnungen wirken. Die Umrisszeichnung aus feinen und sicher gezogenen Linien wird mit einer weichen, sorgsam ausgewischten Binnenmodellierung kombiniert, einzelne Partien sind mit Silbergelb und Eisenrot akzentuiert.

Diese maltechnischen Zusammenhänge bleiben auch für die Erzeugnisse der nachfolgenden Generation bestimmend und deuten bereits auf eine noch näher zu bestimmende Verbindung zwischen Malern und Glasmalern hin. Ein bemerkenswertes Zeichnungskonvolut aus dem Nachlass des Augsburger Goldschmiedes Jörg Schweiger, der sich später in Basel niederließ, führt tiefer in den Problembereich dieser künstlerischen Wechselbeziehungen hinein. Bei einem Großteil der Werkstattzeichnungen, die heute im Basler Kupferstichkabinett aufbewahrt werden, handelt es sich um Kopien nach Vorlagen aus der Werkstatt Hans Holbeins d. Ä. und seines Umkreises, vereinzelt auch um

118 Vgl. BUCHNER 1928, S. 48–52; Engelbert BAUMEISTER und Walter BOLL, Eine Sammlung von Zeichnungen in der Universitätsbibliothek zu Würzburg, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst N. F. 11, 1934, S. 26–49. Allerdings wird man innerhalb des Würzburger Konvolutes bei näherer Betrachtung eigenhändige Arbeiten von Werkstattkopien zu scheiden haben.

119 FALK 1979, S. 89, Kat. Nr. 199. FALK weist in diesem Zusammenhang auf ein Blatt mit der Verspottung Christi aus der Holbein-Werkstatt hin (Kupferstichkabinett Basel, Inv. Nr. U.VIII.21), das sich motivisch auf den Meister der Worcester-Kreuztragung zurückführen lässt und zu einer Zeichnung der Dornenkrönung Christi von Jörg Breu d. Ä. in Bezug steht (Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 38009).

120 Alfred STANGE sieht hingegen in der »drängerische(n) Formgestaltung« und der lebhaften Farbgebung einiger, Sigmund Holbein zugeschriebenen Tafeln Bezüge zum Meister von 1477 und schließt daraus auf eine Schulung in dessen Werkstatt. STANGE, VIII, 1957, S. 77. In diesem Sinne zuletzt auch KAT. AUSST. STUTTGART 2010, S. 316–319, Sigmund Holbein(?), Entkleidung Christi und Christus in der Rast (Elsbeth WIEMANN), sowie S. 346–349, Kat. Nr. 103, Meister von 1477, Entkleidung Christi (Katja NELLMANN).

121 BECKSMANN 1986, S. 130–133, Abb. 161–166 (»Straßburg?«). Heute Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum.

122 Man vergleiche etwa den muskulös durchgebildeten Oberkörper des Weltenrichters mit der Figur Christi in der Würzburger Geißelung. BECKSMANN 1986, Abb. 161, und Universitätsbibliothek Würzburg, Delin.VII.2.34.

eigenhändige Entwürfe des Malers (vgl. Fig. 241)<sup>123</sup>. Der Fundus an Vorlagen gewährt einen interessanten Einblick in die Werkstattpraxis, dem eine wichtige Funktion bei der Bildherstellung zukam. Darauf deutet allein schon die versatzstückartige Verwendung einzelner Motive in zahlreichen Werken des Ateliers hin<sup>124</sup>. Die Vorlagen dürften darüber hinaus auch dazu beigetragen haben, die unterschiedlichen Handschriften der Mitarbeiter auf ein einheitliches Gesamtbild einzuschwören. Und schließlich belegen die Zeichnungen, wie breit das Atelier Holbeins aufgestellt war, indem es Visierungen für Bildhauer, Goldschmiede und Glasmaler gleichermaßen bereitstellte<sup>125</sup>.

Die medienübergreifende Nutzung von Vorlagen soll lediglich an einem Beispiel verdeutlicht werden: Die kolorierte Nachzeichnung einer Kreuzigungsszene (Fig. 43) – vermutlich ein Entwurf zu einem verlorenen Tafelbild – diente Ulrich Taler als Vorlage für das Kanonblatt im Missale der Münchner Frauenkirche von 1499<sup>126</sup>. Der Buchmaler könnte in der Werkstatt Holbeins tätig gewesen sein, aber auch anderweitig Zugriff auf dessen Vorlagenmaterial gehabt haben. Eine Umzeichnung der Kreuzigung befand sich auch im Atelier des Glasers, der die Figurendisposition leicht veränderte, um die Komposition in das gängige Rundscheibenformat einzupassen (Fig. 41). Taler selbst verwendete die Vorlage ein Jahrzehnt später erneut als Kanonbild für das Missale des Bischofs Hugo von Hohenlandenberg (Fig. 42)<sup>127</sup>. Etwa zur gleichen Zeit führte die Glaserwerkstatt noch einmal eine monumentalere Version der Kreuzigung aus<sup>128</sup>.

Die Tatsache, dass die Entwürfe zu den erhaltenen Glasmalereien von der Holbeinwerkstatt parallel auch für andere Medien ausgewertet wurden, lässt zweifellos auf eine engere Kooperation von Maler- und Glaserwerkstatt schließen, die den Glasern den Zugriff auf die zeichnerischen Vorlagen der Tafelmaler sicherte<sup>129</sup>. Für eine solche Form der Zusammenarbeit lassen sich noch weitere Beobachtungen anführen: Die ältere Forschung sah in der virtuos gemalten Madonnenscheibe aus der Abtskapelle von St. Ulrich und Afra (vgl. Fig. 221) einen Beleg für die eigenhändige Ausführung der Verglasung durch Holbein selbst<sup>130</sup>. Die chronikalische Überlieferung legt jedoch eine Ausführung in der Werkstatt des Augsburger Malers und Glasers Gumpolt Giltlinger d. Ä. nahe (vgl. Reg. Nr. 85)<sup>131</sup>. FALK wies nach, dass Giltlinger als Betreiber einer Großwerkwerkstatt häufig nach Entwürfen Holbeins arbeitete und »stärker an Holbeins Werkstatt gebunden (war), als man bislang annahm«<sup>132</sup>. Aus Giltlingers Werkstatt stammen auch die prächtigen Glasmalereien im Mortuarium des Eichstätter Domes<sup>133</sup>. An dem Auftrag hatte Holbein erheblichen Anteil. Seine



Fig. 41. Kreuzigung Christi. Rundscheibe nach einem Entwurf der Holbeinwerkstatt. Köln, Museum Schnütgen, Inv. Nr. M 616. Augsburg, 1512.

<sup>123</sup> FALK 1979, S. 101–115, Kat. Nr. 269–370, Taf. 67–88.

<sup>124</sup> Vgl. hierzu etwa Hanspeter LANDOLT, Hans Holbein der Ältere und die Renaissance, in: ZAK 18, 1958, S. 167–171.

<sup>125</sup> PARELLO 2019.

<sup>126</sup> FALK 1979, S. 96, Kat. Nr. 239, Taf. 62 (»Umkreis Holbeins d. Ä.«). Dem Wasserzeichen zufolge wurde das Papier zwischen 1497 und 1502 hergestellt. Zum Missale der Münchner Frauenkirche zuletzt MERKL 1999, S. 345–347, Kat. Nr. 42, Abb. 266.

<sup>127</sup> MERKL 1999, S. 358–363, Kat. Nr. 50, Abb. 111F, Abb. 287–288.

<sup>128</sup> Unpubliziert. Aufnahmen im Bildarchiv der Freiburger Arbeitsstelle des CVMA. Zu der noch 100 – von ehemals fast 130 – Scheiben umfassenden Sammlung des Grafen Wilczek siehe jetzt BUCHINGER u.a. 2017, S. 1–167.

<sup>129</sup> Dass Holbein andererseits an der Verbreitung seiner künstlerischen Entwürfe gelegen war, bezeugt auch die von Israhel van Meckenem gestochene Serie des Marienlebens nach Vorlagen des Malers. KRAUSE 2002, S. 32–46.

<sup>130</sup> DIRR 1908; FISCHER 1914, S. 151–153; WENTZEL<sup>2</sup> 1954, S. 75.

<sup>131</sup> BEUTLER/THIEM 1960, S. 163–169; WILHELM 1983, S. 479–482.

<sup>132</sup> FALK 1976, S. 4–11. Hierzu auch ROTH 1988, S. 450–452. – So liegen den Heiligendarstellungen auf dem Altar der Abtskapelle Entwürfe Holbeins d. Ä. zugrunde, die sich in London und Basel (Nachzeichnungen) erhalten haben. ROWLANDS 1993, I: S. 137–138, Nr. 299, II: 2, Taf. 196; FALK 1979, S. 87f., Kat. Nr. 189–195, Taf. 54. Allerdings dürfte es sich bei dem heute im Langhaus von St. Ulrich und Afra aufgestellten Retabel um eine Nachbildung aus dem späteren 16. Jahrhundert handeln. Hierzu KONRAD 2010, S. 20 und S. 48, Anm. 22, und ebenso STANGE, VIII, 1957, S. 61.

<sup>133</sup> SCHOLZ 2002, I, S. 119–154. Gunther THIEM erschloss Gumpolt Giltlinger d. Ä. (tätig um 1480 bis 1521) als ausführenden Glasmaler der Fenster, der laut Rechnungsauszug im Jahr 1509 für eine eng mit dem Eichstätter Gerichtsfenster verwandte Verglasung in der Friedhofskapelle der Stadtpfarrkirche von Schwaz in Tirol bezahlt worden war. BEUTLER/THIEM 1960, S. 169, 173–175.

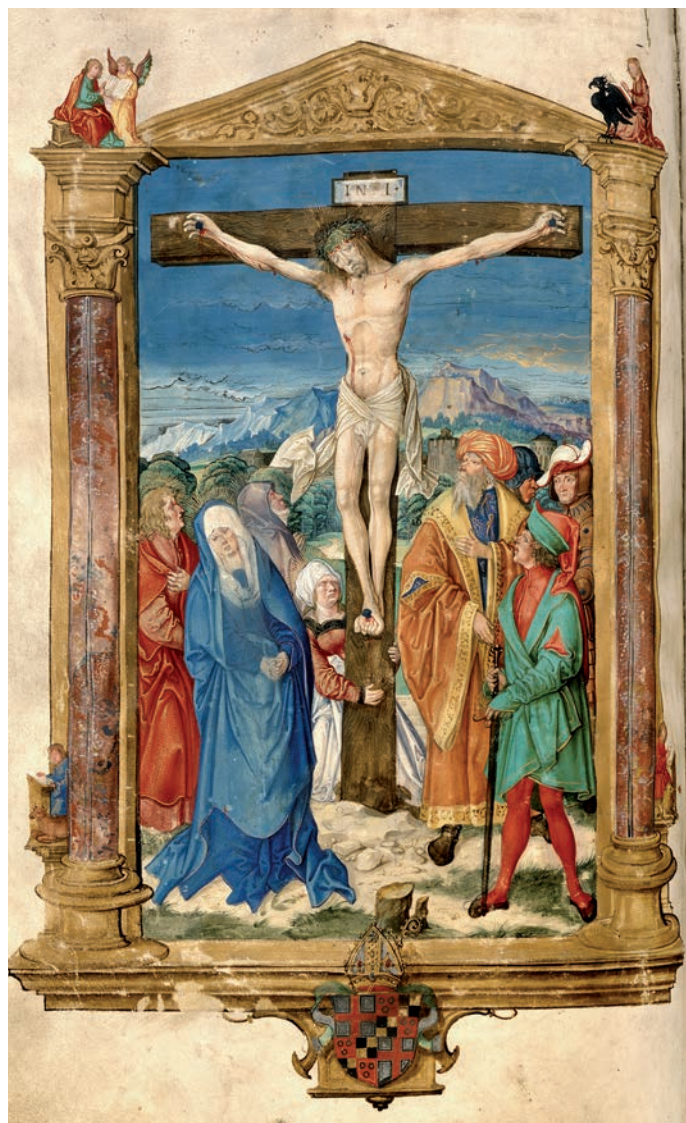


Fig. 42. Kreuzigung Christi. Missale des Konstanzer Bischofs Hugo von Hohenlandenberg. Freiburg, Erzbischöfliches Archiv, DA 42,4, fol. 120v. Augsburg, um 1510/15 (Ulrich Taler).



Fig. 43. Kreuzigung Christi. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. U.III.30. Umkreis Hans Holbeins d. Ä., um 1497–1502.

Signatur begegnet in den Fenstern mehrfach<sup>134</sup>. Nun wird man die Namensnennung allein noch nicht als Ausweis einer eigenhändigen Beteiligung des Meisters zu werten haben, denn der ausführende Glasmaler könnte den Namen schlichtweg von der Visierung übernommen haben. Eine wirkliche Besonderheit der Verglasung sind allerdings die lebensnah wiedergegebenen Physiognomien der Schutzsuchenden im Schutzmantelbild (Fig. 44). Holbeins ausgeprägtes Interesse an der Vielfalt menschlicher Physiognomie war bei seinen Auftraggebern sehr geschätzt<sup>135</sup>. Die überragende Qualität dieser auf Glas übertragenen Kopfstudien hat in der Vergangenheit mehrere Autoren zu der Überzeugung geführt, Holbein müsse an der Ausführung der Glasgemälde beteiligt gewesen sein. Diese Überlegung wird durch eine bislang nicht beachtete maltechnische Besonderheit gestützt. Einzelne Köpfe wurden nach dem Brand mit einem kalten Farbauftrag übergangen, um die Physiognomien realitätsnäher erscheinen zu lassen<sup>136</sup>. Mit dieser nachträglichen

<sup>134</sup> Darüber hinaus muss es noch ein Fenster mit Standfiguren der Eichstätter Bistumspatrone gegeben haben, von dem sich eine am Rationale Willibalds »signierte« Visierung Holbeins in Form einer kolorierten Nachzeichnung im Basler Kupferstichkabinett erhalten hat. FALK 1979, S. 96, Kat. Nr. 241, Taf. 62.

<sup>135</sup> Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Erstes Silberstiftskizzenbuch, Inv. Nr. U.XX.20, fol. 3v, 4r, um 1502.

<sup>136</sup> Gut zu erkennen ist etwa der blaugraue Bartschatten des im Profil gezeigten Mannes mit der Hakennase; der gleiche Überzug findet sich auch auf der Tonsur und legt sich erkennbar über die gebrannte Braunlotzeichnung. Ein mehr grünlicher Farbton ist auf dem Haupthaar und Bartschatten des bereits gezeigten hageren Alten auszumachen, dessen Ärmelsaum mit *HOLBON* bezeichnet ist.



Fig. 44. Schutzmantelmadonna. Eichstätt, Dom, Mortuarium. Augsburg, 1502 (Giltlinger-Werkstatt unter Mitarbeit Hans Holbeins d. Ä.).

Bemalung ließ sich stellenweise eine differenzierte farbliche Wirkung erzielen, die allein mit der begrenzten Farbpalette der Glasmaler schwerlich umsetzbar gewesen wäre<sup>137</sup>. Dieses bislang erst ansatzweise untersuchte Phänomen der Kaltbemalung tritt vermutlich bevorzugt dort auf, wo sich zwischen Malern und Glasmalern eine engere Zusammenarbeit ergab<sup>138</sup>. Holbeins außergewöhnliche Begabung auf dem Gebiet der Porträtdarstellung mag also die Werkstatt dazu bewogen haben, den Maler an der Ausführung der Glasmalereien zu beteiligen. Die Zunftbestimmungen in Augsburg standen einer solchen gewerbeübergreifenden Tätigkeit nicht im Weg<sup>139</sup>.

<sup>137</sup> Diese Überlegungen gewinnen noch dadurch an Gewicht, dass die Farben seiner Tafelgemälde jüngsten Untersuchungen zufolge einen überproportional hohen Anteil an zerriebenem Glas aufweisen und der Maler offenbar häufiger Schwarzlot als Konturmittel verwendete. Hierzu Stephanie DIETZ u.a., *Die Graue Passion von Hans Holbein d. Ä. – Material und Technik*, in: *KAT. AUSST. STUTTGART 2010*,

S. 107–122, bes. S. 116–120, sowie Stephanie DIETZ, *Malen mit Glas. Studien zur Maltechnik von Hans Holbein d. Ä. (= Kölner Studien zur Geistes- und Gesellschaftswissenschaftlichen Forschung I)*, Technische Hochschule Köln, zweite, korrigierte Auflage 2018. Die Publikation ist auf dem Publikationsserver der Technischen Hochschule Köln online verfügbar: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:832-cos4-7678>.

Als Hans Holbein d. Ä. im Sommer 1509 vorübergehend die Stadt verließ, um einem Auftrag im Elsass nachzugehen, erfahren wir erstmals von einem Aufenthalt Hans Schäußeles in Augsburg<sup>140</sup>. Schäußelein war zuvor Mitarbeiter im Atelier Albrecht Dürers in Nürnberg gewesen und gegen 1507 nach Tirol aufgebrochen, wo sich noch mehrere Zeugnisse seiner Tätigkeit erhalten haben. Uwe GAST konnte jüngst die Mitwirkung Schäußeles an der Verglasung der Stadtpfarrkirche zu Schwaz in Tirol belegen<sup>141</sup>. Die 1507 datierte Zeichnung im Nationalmuseum in Arezzo stellt einen Entwurf für ein von Heinrich Zehentner und seiner Frau gestiftetes Fenster dar und ist zugleich der früheste Nachweis für den Aufenthalt des Malers in Tirol. Es ist gut möglich, dass Gumpolt Giltlinger die Ausführung dieser Verglasung übertragen wurde, der bereits in den Jahren 1493 und 1506 Fenster nach Schwaz geliefert hatte und 1509 erneut für die Ausstattung der Friedhofskapelle mit Glasmalereien eine bedeutende Summe erhielt<sup>142</sup>. Gemeinhin wird angenommen, Schäußelein habe nach seiner Ankunft in Augsburg als Geselle Aufnahme in der Werkstatt Hans Holbeins gefunden. Als Beleg hierfür werden die doppelseitig bemalten Tafeln eines Altartabls genannt, die heute auf verschiedene Sammlungen verteilt sind<sup>143</sup>. Den Szenen aus dem Marienleben und den Passionsbildern liegen Entwürfe Holbeins zugrunde; die Ausführung besorgte Schäußelein zusammen mit einem weiteren Werkstattgehilfen<sup>144</sup>. Zu Recht wiesen Daniela ROBERTS und Elsbeth WIEMANN jedoch darauf hin, dass sich allein aus der Verwendung von Vorlagen Holbeins noch kein zwingender Grund für eine Mitarbeit Schäußeles in Holbeins Atelier ergibt. Die beiden Autorinnen erwägen stattdessen eine Anstellung Schäußeles in der Werkstatt Gregor Erharts. Vor dem Hintergrund der hier aufgezeigten Werkstattverbindungen dürfte jedoch die vorübergehende Tätigkeit Schäußeles in der Werkstatt Gumpolt Giltlingers d. Ä. eine größere Wahrscheinlichkeit besitzen. Giltlinger, der sowohl in den Werken der Glasmalerei als auch in der Tafelmalerei mehrfach auf Entwürfe des Meisters zurückgriff, verfügte offenbar über ausgezeichnete Kontakte zur Holbeinwerkstatt<sup>145</sup>. Zwei bislang unbekannte Arbeiten Schäußeles können diese Überlegung stützen: In der Sammlung Kisters in Kreuzlingen werden zwei Glasgemälde mit der Darstellung einer Schutzmantelmadonna und einer Allerheiligenversammlung aufbewahrt (Fig. 45)<sup>146</sup>. Beide Scheiben gehen zweifellos auf Entwürfe Schäußeles zurück und sind in der für Augsburg charakteristischen zarten Malweise aus dünnen Umrisslinien in Verbindung mit einer weich ausgewischten Halbtonmodell-



Fig. 45. Schutzmantelmadonna. Kreuzlingen, Sammlung Kisters. Augsburg, um 1510 (Giltlinger-Werkstatt(?) nach Entwurf Hans Schäußeles).

138 Zur Kaltbemalung auf Farbverglasungen des Mittelalters siehe jetzt Germanisches Nationalmuseum Nürnberg und Corpus Vitrearum Deutschland (Hrsg.), *Originale Kaltmalerei auf historischen Glasmalereien: Beiträge des Arbeitsgesprächs vom 10./11. März 2016 im Germanischen Nationalmuseum, Heidelberg 2018*. Die Publikation ist online auf [arthistoricum.net](https://doi.org/10.11588/arthistoricum.383.545) verfügbar: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.383.545>.

139 TACKE 2018, I, S. 69f.; BRENNER 2021, S. 123–125.

140 METZGER 2002, S. 567f., Dok. 2 und 3.

141 GAST 2019.

142 BEUTLER/THIEM 1960, S. 169; BACHER u.a. 2007, S. 430f.; GAST 2019, S. 116f.

143 STRIEDER 1990; METZGER 2002, S. 43–47, S. 278–290, Kat. Nr. 17; zuletzt KAT. AUSST. STUTTGART 2010, S. 376–387, Kat. Nr. 122–124 (Daniela ROBERTS und Elsbeth WIEMANN). Zu der Gruppe der Nachzeichnungen nach Entwürfen Holbeins ebenda, S. 306–309, Kat. Nr. 68–70 (Daniela ROBERTS).

144 METZGER 2002, S. 76f., 288.

145 FALK 1976, S. 4–11.

146 Die Freiburger Arbeitsstelle des CVMA besitzt Schwarz-Weiß-Aufnahmen sowie ein mehrseitiges Typoskript mit einer Beschreibung der Glasgemäldesammlung Kisters von Hans Wentzel. Die beiden Glasgemälde sind gegenwärtig nicht auffindbar. Freundl. Hinweis von Friedrich Kisters, Kreuzlingen.



Fig. 46. Vierpasscheibe mit Turnierszenen. SMB, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. 1907.164. Nürnberg, um 1508 (Hirsvogel-Werkstatt nach Entwurf Hans von Kulmbachs).



Fig. 47. Turnierszene. Scheibenriss. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, Inv. Nr. 89.GA.16. Augsburg, um 1510/15 (Mitarbeiter der Breu-Werkstatt?).

lierung ausgeführt<sup>147</sup>. Der Glasmaler hat die künstlerische Handschrift Schäufoleins überraschend gut auf das Glas übertragen. Diese Beobachtung lässt eigentlich nur den Schluss zu, dass der ausführende Glasmaler sehr eng an jenes Atelier angebunden war, in dem Schäufolein als Geselle mitwirkte. In Giltlingers Werkstatt waren diese Voraussetzungen in idealer Weise erfüllt. Gegen eine Ausführung der Altartafeln in Holbeins Atelier ließe sich im Übrigen das stilistisch stark divergierende Erscheinungsbild der Tafeln ins Feld führen, das eine auf den Holbein'schen Werkstattstil bedachte Qualitätskontrolle vermutlich nicht passiert hätte.

Während seines Augsburger Aufenthalts entwarf Schäufolein auch eine Serie von Vierpasscheiben, die auf den Augsburger Bischof Heinrich von Lichtenau (1505–1517) als Auftraggeber hinweisen. Kompositorische wie technische Eigenheiten verbinden die Gruppe mit einer 1504 datierten Fensterstiftung seines Vorgängers für das Hohe Schloss in Füssen (vgl. Fig. 297f.). Sollte sich die Herkunft der Neckarsulmer Scheiben aus Augsburg als zutreffend erweisen, dann muss die besondere Form der Vierpasscheibe in Augsburg jedenfalls bereits zu einem Zeitpunkt bekannt gewesen sein, als auch in Nürnberg die ersten Kabinettscheiben dieses Typs mit Genre- und Turnierdarstellungen entstanden. Dort waren entsprechende Vorlagen aus dem Umkreis des am Mittelrhein tätigen Hausbuchmeisters verfügbar, die später auch der Dürerschüler Hans von Kulmbach als Vorbilder für seine Entwürfe heranzog<sup>148</sup>. Eine vergleichbare Vermittlerrolle könnte dem Meister von 1477 für Augsburg zugefallen sein. Wird man Schäufolein demnach nicht mit der Etablierung dieser ansprechenden Kompositionsform in Verbindung bringen können, so dürfte er dennoch entsprechende Vorlagen aus seiner Nürnberger Zeit mit im Gepäck geführt haben.

Was die Frage der Verbreitung und Verarbeitung Nürnberger Vorlagen in Augsburg betrifft, so kommt hier dem gegen 1510/15 entstandenen Scheibenriss mit der Darstellung einer Turnierszene besondere Bedeutung zu (Fig. 47). Die zugehörige, in einem Augsburger Atelier ausgeführte Rundscheibe hat sich erhalten (vgl. Fig. 262)<sup>149</sup>. Die Komposition lässt sich in den wesentlichen Motiven auf eine Vorlage des Hans von Kulmbach für die Nürnberger Hirsvogel-Werkstatt zurückführen, die ihrerseits wohl wiederum Musterblätter des Hausbuchmeisters verarbeitet (Fig. 46). Der Zeich-

<sup>147</sup> Eine Gegenüberstellung mit der kompositorisch verwandten Schutzmantelmadonna in Eichstätt lässt es denkbar erscheinen, dass sich der Maler wie im Falle des Altartabells bei der Anfertigung der Visierung an bereits vorgefertigten Vorlagen orientierte. PARELLO 2019, S. 13f.

<sup>148</sup> Vgl. SCHOLZ 1991, S. 34f.

<sup>149</sup> HUSBAND 1998, S. 181–183; LEE HENDRIX, in: KAT. AUSST. LOS ANGELES/SAINT LOUIS 2000, S. 203–205, Kat. Nr. 78; ROWLANDS 1993, I, S. 191.

ner unterzog die Vorlage einem Transformationsprozess, indem er die vier Einzelmotive in den Pässen auf einem runden Blatt zu einer atmosphärischen Schilderung des Reitturniers zusammenführte. Die Zeichnung weist einige Neuerungen auf, die für die weitere Entwicklung der Augsburger Glasmalerei von Bedeutung sind: Mit der Turnierszene hat sich ein erstes Zeugnis einer spezifisch profanen Bildthematik erhalten, die auf eine weltliche, in vorreformatorischer Zeit zunehmend wichtiger werdende Klientel abzielt. Indem der Zeichner die Bildthemen von der traditionellen Vierpassform in eine zeitgemäße runde Form überführte und tiefenräumlich erschloss, erweist er sich als moderner Interpret einer nicht mehr ganz aktuellen Vorlage. Der Künstler vereint zeichnerische Begabung mit kompilatorischem Geschick und besitzt zudem ein besonderes erzählerisches Talent, Eigenschaften, die Lee HENDRIX zuletzt dazu bewogen, den Entwurf Jörg Breu d. Ä. zuzuschreiben<sup>150</sup>.

Der Augsburger Maler Jörg Breu d. Ä., der seit seiner Rückkehr aus Österreich im Jahr 1502 eine leistungsfähige Werkstatt betrieb, wird gemeinhin als Urheber einer Reihe von Rundscheibenrissen genannt, die bevorzugt als Serien angelegt und überwiegend profanen Themen gewidmet waren<sup>151</sup>. Die danach in Grisaille auf einem runden monolithen Glasträger ausgeführten und mit Eisenrot und Silbergelb sparsam kolorierten Scheiben erinnern an die zeitgleichen und qualitativ überaus hochwertigen niederländischen Kabinettscheiben und lassen es denkbar erscheinen, dass man in Augsburg, auch was die Bildthemen und die episodische Anlage der Serien betrifft, von dort wichtige Impulse bezog<sup>152</sup>. Von dem außerordentlichen Erfolg der Augsburger Rundscheiben zeugt eine bis heute kaum überschaubare Vielzahl an Kopien und Abklatschen. Rundscheibenzyklen waren als Fensterschmuck in den Wohnhäusern des Adels wie des wohlhabenden Bürgertums gleichermaßen begehrt. Bereits früh wurde allerdings gesehen, dass »der oft und mit Recht bei den Gemälden Breus betonte Hang zum Derben, ja Gemeinen in der psychologischen Charakterisierung der Gesichter keine Entsprechung in der zarten Liniensprache seiner Zeichnungen findet«<sup>153</sup>. Dem impulsiven Temperament des Malers ist der »leichte unbefangene Plauderton« der Scheibenrisse fremd<sup>154</sup>. Während in den Zeichnungen eine klare und übersichtliche Ordnung der Figurengruppen vorherrscht und die Gestalten sich spontan und ungezwungen im Raum bewegen, haftet den Bildkompositionen in den Gemälden stets etwas Additives und Konstruiertes an. Die Figuren agieren un gelenk und bilden mit ihrer Umgebung keine stimmige Einheit. In der heiteren Formensprache der Renaissance ist der Maler Breu, der seine Herkunft aus der Werkstatt Ulrich Apts d. Ä. schwerlich leugnen kann, offenbar nicht heimisch. Als Beleg für die Zuschreibung an denselben Künstler wird jedoch das Signet des Malers angeführt, das sich nicht nur auf den Gemälden, sondern vereinzelt auch auf den Scheibenrissen und den ausgeführten Rundscheiben findet (vgl. Fig. 259). Die Zweifel an der personalen Identität lassen sich aber letztlich mit dem Hinweis auf das hier wie dort verwendete Monogramm nicht ausräumen. Um diese Widersprüche aufzulösen, wird man das Monogramm daher nicht als handschriftlichen Ausweis eines einzelnen Künstlers, sondern als Werkstattsignet zu deuten haben, mit dem die Erzeugnisse aus der Werkstatt Breus gemeinhin bezeichnet wurden. Dasselbe Verfahren kann etwa auch für die Augsburger Holbein-Werkstatt nachgewiesen werden. Die heute im



Fig. 48. Brautszene. Scheibenriss. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, Inv. Nr. 89.GG.17. Augsburg, um 1525/30 (Mitarbeiter der Breu-Werkstatt?).

<sup>150</sup> Lee HENDRIX, in: KAT. AUSST. LOS ANGELES/SAINT LOUIS 2000, S. 204f., Kat. Nr. 78.

<sup>151</sup> Eine Liste sämtlicher Serien bei MORRALL 2001, mit wichtigen Nachträgen in der Rezension des Werkes von Guido MESSLING: ArtHist.net, 18.08.2002. Letzter Zugriff 22.11.2021.<<https://arthist.net/reviews/200>>.

<sup>152</sup> Eine Einwirkung Antwerpener Rundscheiben auf Augsburg hat-

te bereits Hermann SCHMITZ erwogen. SCHMITZ, I, 1913, S. 134f. Vgl. hierzu KAT. AUSST. NEW YORK 1995; HUSBAND 2019. Der Antwerpener Formschneider Jost de Negker ließ sich um 1508/10 auf Empfehlung Maximilians in Augsburg nieder und könnte als Vermittler eine Rolle gespielt haben.

<sup>153</sup> WEGNER 1959, S. 17.

<sup>154</sup> BUCHNER 1928b, S. 372.



Limburger Diözesanmuseum aufbewahrten und mit Hans Holbein signierten Tafeln mit Apostelmartyrien stammen zweifellos nicht von der Hand Holbeins, sondern wurden von einem Werkstattmitarbeiter ausgeführt<sup>155</sup>. Daher wäre es folgerichtig, für die Rundscheibenrisse die Mitwirkung eines in »welschen« Formen geübten Mitarbeiters in Erwägung zu ziehen, der die Großwerkstatt Breus vor dem Hintergrund einer beständig anwachsenden Konkurrenz darin unterstützte, den Anschluss an die in Augsburg rasant sich vollziehende künstlerische Entwicklung zu halten<sup>156</sup>. Wo dieser äußerst begabte, Hans Burgkmair d. Ä. nahestehende Zeichner seine Ausbildung erhalten hatte, wird sich nicht mehr ermitteln lassen; dass er aber zur gleichen Zeit wie Schäufelein in Augsburg die Bühne betrat und vermutlich erstmals in der Umsetzung einer Nürnberger Vorlage greifbar wird, kann vielleicht als Ausgangspunkt für weitere diesbezügliche Überlegungen dienen. Der »Meister der Augsburger Rundscheibenrisse« dürfte neben seiner Tätigkeit für den Buchdruck vor allem als Schöpfer zahlreicher Glasmalereientwürfe in Breus Werkstatt tätig gewesen sein. Wenden wir unseren Blick den ausführenden Glasmalern zu. Außer Gumpolt Giltlinger d. Ä., der offenbar eng mit der Holbeinwerkstatt kooperierte, sind aus vorreformatorischer Zeit eine ganze Reihe von Meisternamen überliefert, wobei nicht immer ersichtlich ist, ob diese lediglich das einfache Glaserhandwerk ausübten oder Glasmaler waren<sup>157</sup>: Zu den Glasmalern zählten insbesondere die über mehrere Generationen hinweg tätigen Familien der Hamer, Giltlinger, Ost und Heberlein sowie der »Glasschmelzer« Hans Braun, der im Jahr 1560 auf eine bemerkenswert lange, fünfzigjährige Tätigkeit als Meister zurückblicken konnte<sup>158</sup>. Letzterer begegnet wiederholt im Zusammenhang mit Auftragsarbeiten für Tirol<sup>159</sup>. Nur in wenigen Fällen lassen sich jedoch die Meisternamen aufgrund archivalischer Nennungen mit einzelnen Werken verbinden und ermöglichen es uns so, eine Vorstellung von der künstlerischen Qualität ihrer Erzeugnisse zu gewinnen. Neben dem bereits erwähnten Gumpolt Giltlinger d. Ä., der die Glasmalereien für Schwaz/Tirol, Eichstätt und St. Ulrich und Afra anfertigte, können Hans Braun zwei großformatige Rundscheiben aus dem Rittersaal von Schloss Neuburg zugeschrieben werden<sup>160</sup>. Anhand eines Quellenfundes im Bruderschaftsbuch der Priester zu Straubing, in das Jörg Hamer und seine Frau Barbara zwischen 1484 und 1489 als Mitglieder eingetragen wurden, identifizierte Franz EBNER darüber hinaus den Glasmaler Jörg Hamer als verantwortlichen Glas-

<sup>155</sup> Vgl. TEGET-WELZ 2021, S. 98. Limburg, Diözesanmuseum und Domschatz. Das Signet wurde abermals von einem Maler in den Augsburger Prachtbüchern in Eton und im Escorial verwendet, das man bisher mit Jörg Breu d. J. verband, der dasselbe Signet wie der Vater führte. Doch entstanden die Codices zu Teilen nachweislich nach dem Tod Jörg Breus d. J. Hierzu Heidrun LANGE-KRACH, Die Augsburger Prachtcodices in Eton und im Escorial, in: KAT. AUSST. AUGSBURG 2011, II, S. 52.

<sup>156</sup> So bereits Daniel PARELLO, Rundscheibe mit der Darstellung des Hennegau-Krieges und Scheibenriss mit der Darstellung des Venezianischen Krieges, in: KAT. AUSST. AUGSBURG 2019, S. 264–267. Zur Rolle »welscher« Formen in der Malerei Augsburgs zur Holbeinzeit und zur künstlerischen Konkurrenzsituation zwischen Burgkmair d. Ä. und Holbein d. Ä. vgl. KRAUSE 1998 sowie KRAUSE 2002, S. 93–113.

<sup>157</sup> Die Quellen überliefern für das 15. und 16. Jahrhundert die Namen folgender Glasermeister für Augsburg (nach VISCHER 1886, LIEBKE 1986 und WILHELM 1983; die Zahlenpaare in Klammern beziehen sich auf den Erwerb der Zunftgerechtigkeit, soweit bekannt, und das Todesjahr, im Falle einer einzelnen Jahreszahl liegt nur eine einmalige Nennung vor): Conrad Judmann (vor 1377–1421/22) – Peurlin d. Ä. (1410–1433/34) – Hanns Peurlin d. J. (1434–1452/53) – Caspar II Magerbain (1455–1467) – Leonhard Burckhardt (vor 1454–1462/3) – Thoman Burckhardt (vor 1467–1487/88) – Jörg Burckhardt (1493–1515) – Bartholomäus Winkler (1454/55–1504) – Jörg I Hamer (vor 1478–1504/5) – Jörg II Hamer (1493–1502) – Leonhard I Hamer (um 1483–1504) – Leonhard II Hamer (1499–1537) – Jörg III Hamer (1524–um 1560) – Gumpolt Giltlinger d. Ä. (1479/80–1522) – Florian Giltlinger (1510–1547) – Jakob Knopf (vor 1490–1499) – Hans Knopf (verlässt die Stadt 1512) – Konrad Heberlein (tätig vor 1488) – Erhart I Heberlein (vor 1486–1538) – Erhart II Heberlein (1514) – Lienhart Heberlein (ab 1523) – Thoman Heberlein (1517–1546) – Hans I Ost (ab 1493–1536) – Hans II Ost (1532–1537) – Sigmund Ost (1520–nach 1560) – Hans Graf (1510) – Lorenz Thoman (–1505) – Hans Thoman (ab 1515–1533) – Jakob Preslauer von Speyer (vor 1493–1515) – Jörg Glier (vor 1508–1533) – Hans Braun (1511–nach 1563) – Peter Zan (1511–1543) – Conrad Ötlin (tätig

vor 1514) – Bartholomäus Nussfelder (1520–1528/9) – Marx Sättelin (ab 1521–1532) – Ambrosius Spiegel (1528–) – Better Stainmair (–1533) – Melchior Stainmair (1538) – Conrad Sulzer (vor 1503–1540) – Laux Beck (1528–1548) – Endris Miller (1506–nach 1525) – Hans Miller (1532) – Mercurius Miller (1534) – Hieronymus Sax (1534) – Sebastian Michl (1534) – Hans Stainmetz (1534) – Anofferus Wolff (1541). Das Register zum Nachsteuereintrag der Jahre 1500–1633 (Erstes Buch 1500–1600) nennt darüber hinaus Hans Baur (1594) – Narziss Bairmann (1586) – Andreas von Biener (1593).

<sup>158</sup> Vgl. MORRALL 1994, S. 136f.

<sup>159</sup> So waren am Wiederaufbau der 1534 durch Brand beschädigten Hofburg in Innsbruck (goldener Saal und Paradiesstube) neben dem Hofglaser Urban Telchinger und dem Maler Paul Dax auch die Augsburger Glasmaler Thomas Heberlein und Hans Braun beteiligt. Die Innsbrucker Raitkammer beauftragte hierzu unter anderem den Faktor Georg Hörmann, der die ihm zugesandte Visierung von Hans Braun ausführen ließ. David SCHÖNHERR, Urkunden und Regesten aus dem k. k. Statthaltereiarchiv in Innsbruck, in: Jb. der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 2, 1884, S. 1–CLXXXVIII, CLXVf., Reg. Nr. 2141 (Hörmann), 2146f. (Häberlein), 2151 (Braun). Zur Auftragsvergabe an Telchinger und Dax ebenda, S. CLXI–CLXIII, Reg. Nr. 2100–2111. Hierzu auch LIEB 1958, S. 152. Noch 1557 und 1563 wurde Hans Braun gebeten, Probestücke für die anstehende Verglasung der Hofkirche zu Innsbruck zu liefern. Der Auftrag erging schließlich an Thomas Neidhart von Feldkirch. Hierzu David SCHÖNHERR, Geschichte des Grabmals Kaiser Maximilians und der Hofkirche zu Innsbruck, in: in: Jb. der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 11, 1890, S. 140–311, hier S. 254–259.

<sup>160</sup> Vgl. die zwischen 1534 und 1538 ausgeführte Rundscheibe mit der Opferung Isaaks nach Entwürfen Jörg Breus d. J. oder Hans Bocksbergers. Kunst & Glaube. Ottheinrichs Prachtbibel und die Schlosskapelle Neuburg. Katalog der Ausstellung auf Schloss Neuburg, hrsg. von Brigitte LANGER und Thomas RAINER, Regensburg 2016, S. 291f., Kat. Nr. 10.23 (Brigitte LANGER).



Fig. 49. Fenster mit Szenen aus dem Leben der Hll. Ulrich und Afra (Rekonstruktion Uwe Gast). Straubing, St. Jakob, Chor N II und S II. Augsburg, um 1500 (Werkstatt Jörg Hamer d. Ä?).



Fig. 50. Dornenkrönung aus dem Passionsfenster. Landsberg am Lech, Stadtpfarrkirche, Chor nord II, 17–24a–c. Augsburg, um 1510.

maler für eine Gruppe von Fenstern in der Straubinger Jakobskirche<sup>161</sup>. Jörg zählt zur ersten Generation des bereits 1478 nachweisbaren und bis gegen 1560 existierenden Familienbetriebes und ist in den Augsburger Steuerbüchern bis 1504 bezeugt<sup>162</sup>. Die heute auf mehrere Fenster verteilten Darstellungen aus dem Leben der Hll. Ulrich und Afra waren Uwe GAST zufolge ursprünglich im Scheitelfenster des Hochchores vereint (Fig. 49)<sup>163</sup>. Die Augsburger Schutzheiligen verweisen auf die Herrschaftsrechte des Augsburger Domkapitels, das über St. Jakob das Patronatsrecht aus-

übte. In dem vierbahnigen Fenster waren in übereinanderliegenden Registern jeweils paarweise zwei bahnübergreifend komponierte Szenen in tiefenräumlich gestaffelten Gewölberäumen angebracht. Darunter befand sich vielleicht einmal die fensterbreite Anbetung der Könige mit zugehöriger, heute jedoch verlorener Stifterzeile. Die Bezüge zur Malerei Augsburgs sind evident und wurden schon von EBNER gesehen<sup>164</sup>. Augsburgisch ist auch die Verwendung weich vertriebener Überzüge in Verbindung mit einer zurückhaltend zarten Linienzeichnung, die in den Schattenlagen stellenweise als Schraffur angelegt ist<sup>165</sup>. Im Kolorit wird neben violetten, roten und blauen Grundtönen bevorzugt ein Farbakkoord aus weißen, silbergelben und moosgrünen Tönen angeschlagen. Friedrich KOBLENER möchte die Verglasung aufgrund einer beiläufigen Erwähnung über »das Glas in sannt Jacob Kirchn«, die in den Abrechnungen eines Festmahls aus Anlass des Straubinger Gerichtstages von 1485 begegnet, entsprechend früh datieren. In der sich luftig entfaltenden Raumvorstellung steht das Fenster jedoch bereits auf einer jüngeren Entwicklungsstufe und setzt offenbar die Kenntnis des wohl 1493 entstandenen Münchner Scharfzandtfensters voraus<sup>166</sup>. Mit EBNER wäre daher der Augsburger Kanoniker Ulrich von Westerstetten und Katzenstein als möglicher Stifter des Fensters in Erwägung zu ziehen, der 1495–1505 Pfarrer der Jakobskirche in Straubing war. Völlig zutreffend ist dagegen die Beobachtung KOBLENERs, der für die aufwendig gestalteten Rahmenarchitekturen auf die Vorbildhaftigkeit oberrheinischer Glasmalereien hinweist<sup>167</sup>. Die oberrheinische Färbung erstreckt sich aber auch auf die figurativen Teile des Fensters. Viele der handelnden Personen zeigen sprechende, freundlich gestimmte Gesichter und haben überaus zartgliedrige Hände, die an die Figuren Martin Schongauers erinnern.

Aus Augsburger Produktion hat sich eine größere Anzahl von Scheiben mit oberrheinischem Einschlag erhalten, darunter die beiden Johannesfiguren aus der Abtskapelle von St. Ulrich und Afra (vgl. Abb. 107f.), die entsprechende Vorlagen voraussetzen scheinen, oder die von Leo Maurer entworfenen Dagersheimer Rundscheiben (vgl. Fig. 39), welche bereits irrtümlich nach Straßburg verortet wurden<sup>168</sup>. Die gleiche Tendenz weisen auch die Nachzeichnungen aus dem Besitz des bereits genannten Basler Goldschmiedes Jörg Schweiger auf, von denen einige nachweislich auf Visierungen für Augsburger Glasmalereien zurückgehen<sup>169</sup>. Diese Feststellung ist insofern von Bedeutung, als Ludwig Schongauer, der Bruder Martins, in Augsburg im Jahr 1486 das Bürgerrecht erkaufte und dort eine offenbar gut gehende Werkstatt führte<sup>170</sup>. Im Jahr 1491 kehrte der Maler zusammen mit seinen beiden Kindern der Stadt den Rücken, um in Colmar die Werkstatt des verstorbenen Bruders fortzuführen. Über Ludwigs Schaffen ist zwar sehr wenig bekannt, doch käme er als Vermittler oberrheinischen Formenguts nach Augsburg wie auch als Zulieferer von Vorlagen durchaus in Frage<sup>171</sup>. Ein zweiteiliger Bildentwurf Ludwigs mit der Vorbereitung zur Kreuzigung Christi, der von einem breiten unbemalten Mittelstreifen jäh durchtrennt wird, könnte als Visierung für eine zweibahnige Fensterverglasung gedient haben<sup>172</sup>. Oberrheinische Werke gelangten damals auch auf dem Exportweg nach Augs-

<sup>161</sup> EBNER 1920, 116–120. Ihm folgt KOBLENER 2018.

<sup>162</sup> WILHELM 1983, S. 488f. Ob auch der noch 1560 nachweisbare Jörg III. Hamer als Glasmaler tätig war, ist ungewiss, die Quellen lassen auf den Verkauf von Gebrauchsglas schließen. MORRALL 1994, S. 145f.

<sup>163</sup> Vgl. GAST 2004, S. 142.

<sup>164</sup> EBNER 1920, S. 116–120. Dagegen sprach sich Gunther THIEM für ein Werk des Landshuter Malers und Glasmalers Hans Wertinger nach Vorlagen Hans Holbeins d. Ä. aus. BEUTLER/THIEM 1960, S. 203–209.

<sup>165</sup> Diesem Atelier muss auch das Gruppenbild der Bruderschaft der Kaltschmiede zugewiesen werden. Vgl. GAST 2004, S. 143. EBNER hatte zwar den augsbürgischen Charakter der Komposition betont, störte sich aber an den monotonen Gesichtern und vermutete im Straubinger Glaser Heinrich Schaidler ihren Urheber. Schaidler erscheint zur gleichen Zeit wie Jörg Hamer als Mitglied der Priesterbruderschaft und wird 1503 auch unter den Vierern der Bruderschaft der Kaltschmiede genannt. EBNER 1920, S. 121.

<sup>166</sup> Vgl. FRANKL 1956, S. 104–115 und 120, FISCHER 1994, S. 420–426, und zuletzt Hartmut SCHOLZ, in: KAT. AUSST. NÜRNBERG 2012, S. 132–145, hier S. 134f.

<sup>167</sup> KOBLENER 2018, S. 163f.

<sup>168</sup> BECKSMANN 1986, S. 25–28. Hierzu PARELLO 2019, S. 5–7. Darüber hinaus lassen sich eine Reihe von Augsburger Rundscheiben auf die damals sehr beliebten druckgraphischen Vorlagen des Meisters AG zurückführen, so etwa die Rundscheibe mit Christus in der Vorhölle im Museum Unterlinden in Colmar oder die Gefangennahme Christi

im GNM Nürnberg (Inv. Nr. MM 722). HÉROLD/GATOUILLET 1994, S. 284f., Fig. 282. Zur Rolle der Druckgraphik als vermittelndes Medium siehe Christof METZGER, Als die Bilder laufen lernten, in: KAT. AUSST. BRÜGGE 2010, S. 105–111.

<sup>169</sup> Vgl. hierzu PARELLO 2019, S. 6f.

<sup>170</sup> WILHELM 1983, S. 548f.

<sup>171</sup> Hierzu zuletzt Anna MORAHT-FROMM, Ludwig Schongauer und die anderen. Zum Problem des künstlerischen Austausches zwischen der schwäbischen und oberrheinischen Kunstlandschaft, in: KAT. AUSST. KARLSRUHE 2001, S. 31–39. Der für 1488 gesicherte Aufenthalt Hans Burgkmairs d. Ä. in der Werkstatt Martin Schongauers in Colmar könnte auf Ludwigs Vermittlung hin erfolgt sein und zur Verbreitung entsprechender Stilvorstellungen in Augsburg beigetragen haben.

<sup>172</sup> Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. U.VIII.22/23. FALK 1979, S. 54f., Taf. 17. Wenig überzeugend ist der Vorschlag, den breiten Streifen, der einen Teil der Komposition »überdeckt«, mit einem Entwurf für die beiden Außenseiten eines Flügelaltars erklären zu wollen. So zuletzt KAT. AUSST. KARLSRUHE 2001, S. 245f., Kat. Nr. 138 (Anna MORAHT-FROMM). Auch Holbein verarbeitete in seinem Frühwerk Anregungen Ludwigs: Das Ludwig Schongauer zugeschriebene Gemälde der Geburt Christi (um 1485/90?) im Philadelphia Museum of Art stand Holbeins Geburtsdarstellung (um 1494) in der Sammlung Würth in Schwäbisch Hall Pate. KAT. AUSST. AUGSBURG 1965, S. 75f., Kat. Nr. 30 (Bruno BUSHART); GRIMM/KONRAD 1990, S. 62, 164–166, Kat. Nr. 34; KRAUSE 2002, S. 25f.



Fig. 51. Marientod. Detail des Prager Altars von Hans Holbein d. Ä., Prag, Nationalgalerie, Inv. Nr. O 40. Augsburg, 1507(?).

von wenigen erhaltenen monumentalen Augsburger Exportwerken und steht zeitlich zwischen den Straubinger Fenstern (Fig. 49) und den Glasmalereien im oberösterreichischen Steyr (Fig. 52). Wie in Straubing, so füllen auch hier die Darstellungen den gesamten Fensterspiegel aus. Die Szenen sind in gewohnter Weise in mehreren Bildregistern übereinander angeordnet und in Rahmenarchitekturen gefasst, doch wurden die Figurengruppen gegenüber Straubing in die vordere Bildebene unmittelbar an das Fenstermauerwerk herangeführt, wodurch die seitlichen Rahmenabschlüsse in den Hintergrund rücken und das Passionsgeschehen umso plastischer hervortreten scheint. Anstelle gliederpuppenartig agierender Typen finden wir nun ungewöhnlich kraftvolle und überraschend lebensnah gezeichnete Figuren vor. Der Entwerfer scheint an der Zusammenstellung individueller Charaktere Gefallen gefunden zu haben. Die Darsteller sind anatomisch stimmig und in dynamischen und raumgreifenden Posen wiedergegeben. Eine kluge Bildregie wusste in Haupt- und Nebenschauplätze zu unterscheiden und trug zur räumlichen Klärung des Handlungsgeschehens bei. Hier war eine jüngere Generation am Werk, die das traditionelle Vorlagenmaterial überformte und durch eigene Beobachtung an die Wirklichkeit heranführte. Eine Zuweisung des Fensters an ein bestimmtes Atelier gestaltet sich indes schwierig. Zeitlich steht die Verglasung auf der Stufe mit jenem, womöglich in der Giltlinger-Werkstatt ausgeführten Altartafel, an dem auch Hans Schäufelein als Geselle beteiligt war, doch geht das Fenster in der psychologischen Durchdringung der Figuren weit darüber hinaus. Für Giltlinger als ausführende Werkstatt spräche der subtile Einsatz aufwendig hergestellter Spezialgläser, die der Maler bereits für Schwaz und St. Ulrich und Afra in Augsburg heranzog, doch wird man hierin schwerlich ein Alleinstellungsmerkmal erkennen dürfen. Vielleicht ist es in diesem Zusammenhang von Interesse, dass Florian Giltlinger im Jahr 1510 die Meistergerechtigkeit erhielt, der anders als

burg. Im ausgehenden 15. Jahrhundert belieferte eine der bereits weithin berühmten Straßburger Werkstätten um Peter Hemmel von Andlau die Domkirche mit ihren begehrten Glasmalereien (vgl. Fig. 173). Die ortsansässigen Künstler könnten dies zu einer tiefgehenden Auseinandersetzung mit dem Bildmaterial angeregt haben<sup>173</sup>. Auch Holbein war davon nicht ausgenommen, doch gehen bei ihm die Anregungen über einzelmotivische oder kompositorische Anleihen nicht hinaus<sup>174</sup>. Angesichts des Umstandes, dass das Straßburger Importwerk entgegen früherer Annahmen kaum vor 1490 entstanden sein kann, wird man den Bildvorstellungen jedoch eine gewisse Rückwärtsgewandtheit bescheinigen müssen, denen am Ende des Jahrhunderts sowohl Holbein als auch eine jüngere Generation von Augsburger Künstlern wie Ulrich Taler oder Thoman und Hans Burgkmair d. Ä. bereits entwachsen waren.

Wie die weitere künstlerische Entwicklung hätte verlaufen können, wenn man den neuen Impulsen in der sakralen Glasmalerei ausreichend Raum zur Entfaltung gegeben hätte, kann das gegen 1510 entstandene Passionsfenster für den Chor der Landsberger Pfarrkirche ansatzweise aufzeigen (Fig. 50)<sup>175</sup>. Das Passionsfenster ist eines

<sup>173</sup> Unter oberrheinischem Einfluss stehen auch die Reste eines Augsburger Stifterfensters in der Wallfahrtskirche Maria Schatten im oberösterreichischen Lauffen. Das Damastmuster im Hintergrund des knienden Stifters ist mit dem Teppichmuster der Madonna aus der Abtskapelle von St. Ulrich und Afra identisch. (vgl. S. 14, Muster XII,19). Unpubliziert.

<sup>174</sup> Bruno BUSHART wies in diesem Zusammenhang auf motivische Anregungen durch Hemmels Marienfenster im Frühwerk Holbeins d. Ä. hin: KAT. AUSST. AUGSBURG 1965, S. 25, und Katalog S. 71–73, Kat. Nr. 28 (Basilika Santa Maria Maggiore), S. 99, Kat. Nr. 57 (Basler

Fensterentwurf mit der Anbetung des Kindes; vgl. Fig. 241), S. 135, Kat. Nr. 134 (Tempelgang Marias im Marienaltar Bernhard Strigels mit Übernahme der vermutlich über Holbein vermittelten Architektur des Marienfensters).

<sup>175</sup> BEUTLER/THIEM 1960, S. 179, 210–216, 235. Zu den weiteren von Münchner Werkstätten geschaffenen Fenstern im Chor siehe auch KNÖBBER 2010 und Susanne FISCHER, Die Glasgemälde in der Stadtpfarrkirche von Landsberg, in: Landsberger Geschichtsblätter 110, 2011/12, S. 33–46.

<sup>176</sup> WILHELM 1983, S. 477f.



Fig. 52. Prandstetter-Fenster mit Marientod und Marienkrönung in einer Triumphbogenarchitektur.  
Steyr/Oberösterreich, Stadtpfarrkirche. Augsburg, nach 1522.

sein Vater Gumpolt im Zunftbuch ausschließlich als Glasmaler geführt wird<sup>176</sup>. Bedauerlicherweise haben sich keine weiteren Arbeiten dieses Qualitätsniveaus mehr erhalten. Angesichts des zahlenmäßig nicht gerade geringen Bestands an erhaltenen sakralen Glasmalereien der Folgezeit möchte man aber an einer Fortsetzung dieses künstlerischen Aufbruchs leise Zweifel äußern. Es scheint vielmehr so, dass sich künftig eine konservative Richtung durchsetzen sollte.

Das monumentale Marienfenster der Stadtpfarrkirche zu Steyr/Oberösterreich führt dies beispielhaft vor Augen. Die Verglasung konnte zuletzt von Christina WAIS-WOLF überzeugend nach Augsburg lokalisiert werden<sup>177</sup>. Die Wappen weisen das Fenster als eine Stiftung der in Steyr ansässigen Familie der Prandstetter aus (Fig. 52)<sup>178</sup>. Doch ist weder die Person noch der Zeitpunkt der Stiftung bekannt, da die zugehörige Stifterzeile heute verloren ist<sup>179</sup>. Der 1521 verstorbene Hans Prandstetter war durch den venezianischen Levantehandel zu großem Reichtum gelangt und erhielt von Kaiser Maximilian im Jahr 1508 einen Wappenbrief<sup>180</sup>. Das Fenster selbst kann aber nicht vor 1522 entstanden sein, da der nahezu fertiggestellte Neubau der Pfarrkirche damals durch einen verheerenden Stadtbrand stark beschädigt und dabei große Teile der Ausstattung zerstört wurden. Am Wiederaufbau, der auch die Neuanfertigung der Fenster mit einschloss, beteiligten sich zahlreiche Steyrer Familien<sup>181</sup>. Für das Prandstetter-Fenster käme daher in erster Linie der gleichnamige Sohn des Hans Prandstetter in Frage, der 1536 verstarb<sup>182</sup>.

Die beiden Bildszenen des Marientodes und der Marienkrönung sind in eine überaus prächtige, die gesamte Fensterbreite beanspruchende Triumphbogenarchitektur integriert, die hochaktuelle, über Italien vermittelte Formen aufgreift<sup>183</sup>. Die Architektur schöpft das gesamte Repertoire antiker Schmuckformen aus Füllhörnern, Putten mit Festons und Tondoreliefs mit (Stifter?-)Porträts aus. Hans Burgkmair d. Ä. zählte zu den ersten Künstlern, die das fremde Formengut der italienischen Renaissance zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Augsburg bekannt machten. Die neuen Formen fanden rasch Aufnahme<sup>184</sup>. Stellvertretend für vieles sei hier Daniel Hopfers Radierung eines Sakramentshauses für die Augsburger Dominikanerkirche von 1518 genannt, das in Form eines mehrstöckigen Triumphbogens ausgebildet war und Stationen aus dem Leben Christi vorstellte. Nun würde man, was die die figürlichen Bildentwürfe betrifft, ebensolche zeitgemäße Lösungen erwarten. Die Komposition geht allerdings auf einen älteren Entwurf Hans Holbeins d. Ä. für den vermutlich bereits 1507 entstandenen Prager Marienaltar zurück (Fig. 51)<sup>185</sup>. Der Glasmaler erweist sich immerhin als ein durchaus geschickter Kompilator, indem er sich in den wesentlichen Motiven und Gesten zwar an Holbeins Bildentwurf orientierte, der Komposition aber noch weitere Figuren aus anderen Bildzusammenhängen hinzufügte<sup>186</sup>. Wie in Steyr, so vertrauten die Ateliers auch für eine Reihe weiterer Werke auf die bewährten Bildformulierungen der Holbeinwerkstatt, die man dem Zeitgeschmack entsprechend im Gewand- und Figurenstil behutsam anpasste und in hochaktuelle Rahmenformen steckte<sup>187</sup>.

177 Christina SEIDL, Die mittelalterlichen Glasbilder, in: Rudolf KOCH und Bernhard PROKISCH, Stadtpfarrkirche Steyr, Baugeschichte und Kunstgeschichte, Steyr 1993, S. 109–122; WOLF 2007, S. 240–248.

178 Volker LUTZ, Das Bummerhaus. 1. Teil: Die Besitzer Pandorfer, Prandstetter, Händl und Frizler, in: Veröffentlichungen des Kulturamts der Stadt Steyr, Heft 32, 1975, S. 37–63; Anton von PANTZ, Die Gewerke im Bannkreise des Steyrischen Erzberges, Wien 1918, S. 249–252 (Prandstetter).

179 Anstelle der verlorenen Stifterzeile (mit weiteren Heiligen?) wurden im ausgehenden 19. Jahrhunderts die Reste eines zweiten Fensters eingefügt, das von Wolfgang Pichler und seiner Frau Katharina Prandstetter gestiftet worden war. Diese Reste waren einst mit der Jahreszahl 1523 versehen und sind dem Prandstetter-Fenster stilistisch an die Seite zu stellen, sodass sich hieraus eine Entstehung des Fensters in zeitlicher Nähe ableiten ließe. PREUENHUBER 1740, S. 151f.; Hans RIEWEL, Die Pfarrkirche zu Steyr in Ober-Oesterreich, in: Berichte und Mitteilungen des Alterthum-Vereines zu Wien 9, 1865, S. 97–109, hier S. 106.

180 Die stellenweise verstümmelten Wappen sind im Obergeschoss der Triumphbogenarchitektur angebracht und zeigen im geteilten Schild oben den geflügelten venezianischen Markuslöwen, unten in Gold sechs rote Feuerzungen. Das Prandstetter-Wappen bei PREUENHUBER 1740, S. 152.

181 PREUENHUBER 1740, S. 218. Dass die Neuanfertigung der Fenster mitunter mehrere Jahrzehnte auf sich warten ließ, bezeugt die Farbverglasung für den 1470 verstorbenen Friedrich Traindt, die erst 1552, also drei Jahrzehnte nach dem Brand, von dessen Enkel Hans Traindt erneuert wurde. PREUENHUBER 1740, S. 126. Eine weitere Gedächtnisstiftung tätigte der mit Barbara von Rottal – einer unehelichen Tochter Maximilians I.? – verheiratete Sigmund von Dietrichstein für den 1509 verstorbenen Truchseßen Christoph von Dietrichstein. PREUENHUBER 1740, S. 161.

182 Das durch Brand zerstörte Vorgängerfenster könnte entweder auf den 1521 verstorbenen Hans oder dessen Mutter Apollonia zurückgehen, die 1511 ein Benefizium für ihren verstorbenen Mann Georg Prandstetter auf den Marienaltar stiftete. Franz Xaver PRITZ, Beschreibung der Geschichte der Stadt Steyer und ihren nächsten Umgebungen, Linz 1837, S. 193.

183 Das Bildprogramm nimmt das Patrozinium des ehemals benachbarten Familienaltars auf, der Maria Himmelfahrt und den Hll. Johannes Evangelist, Leopold, Erasmus und Katharina geweiht war. WOLF 2007, S. 247. Elisabeth OBERHAIDACHER-HERZIG möchte daher in der Rahmenform einen Reflex zeitgleicher Altaraufbauten erkennen. Elisabeth OBERHAIDACHER-HERZIG, Glasmalerei, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich III: Spätmittelalter und Renaissance, hrsg. von Arthur ROSENAUER, München u.a. 2003, S. 554, Kat. Nr. 295.

184 Man vergleiche etwa die Triumphbogenarchitektur eines 1518 datierten Flachreliefs von Hans Daucher im Kunsthistorischen Museum in Wien, die im Jahr darauf auch von Hans Holbein d. Ä. in seinem Lebensbrunnen (Lissabon, Museu de Arte Antiga) aufgegriffen wurde. Hierzu KRAUSE 2002, S. 95–99. Möglicherweise gehen auch die Kaiserfenster des Freiburger Münsters von 1528 auf Entwürfe Burgkmairs oder der Breu-Werkstatt zurück. Hierzu Hartmut SCHOLZ, Kaiserliche Fensterstiftungen in Freiburg, in: Der Kaiser in seiner Stadt. Maximilian I. und der Reichstag zu Freiburg. Katalog der Ausstellung im Freiburger Augustinermuseum hrsg. von Hans SCHADEK, Freiburg im Breisgau 1998, S. 384–419, hier S. 410; zuletzt SCHOLZ 2018, S. 431–433. Zu den Kaiserfenstern siehe BECKSMANN 2010, I, S. 471 und 474, 499–507.

185 Nationalgalerie Prag, Inv. Nr. O 40. KAT. AUSST. AUGSBURG 1965, S. 28f., 90–92, Kat. Nr. 45f. (Bruno BUSHART). Zur Datierung der Tafeln um 1507 siehe KRAUSE 2002, S. 135–138.

186 So dürfte etwa der Apostel im Hintergrund rechts der Johannesfigur einer Kreuzigungsszene nachgebildet sein.

187 PARELLO 2019.

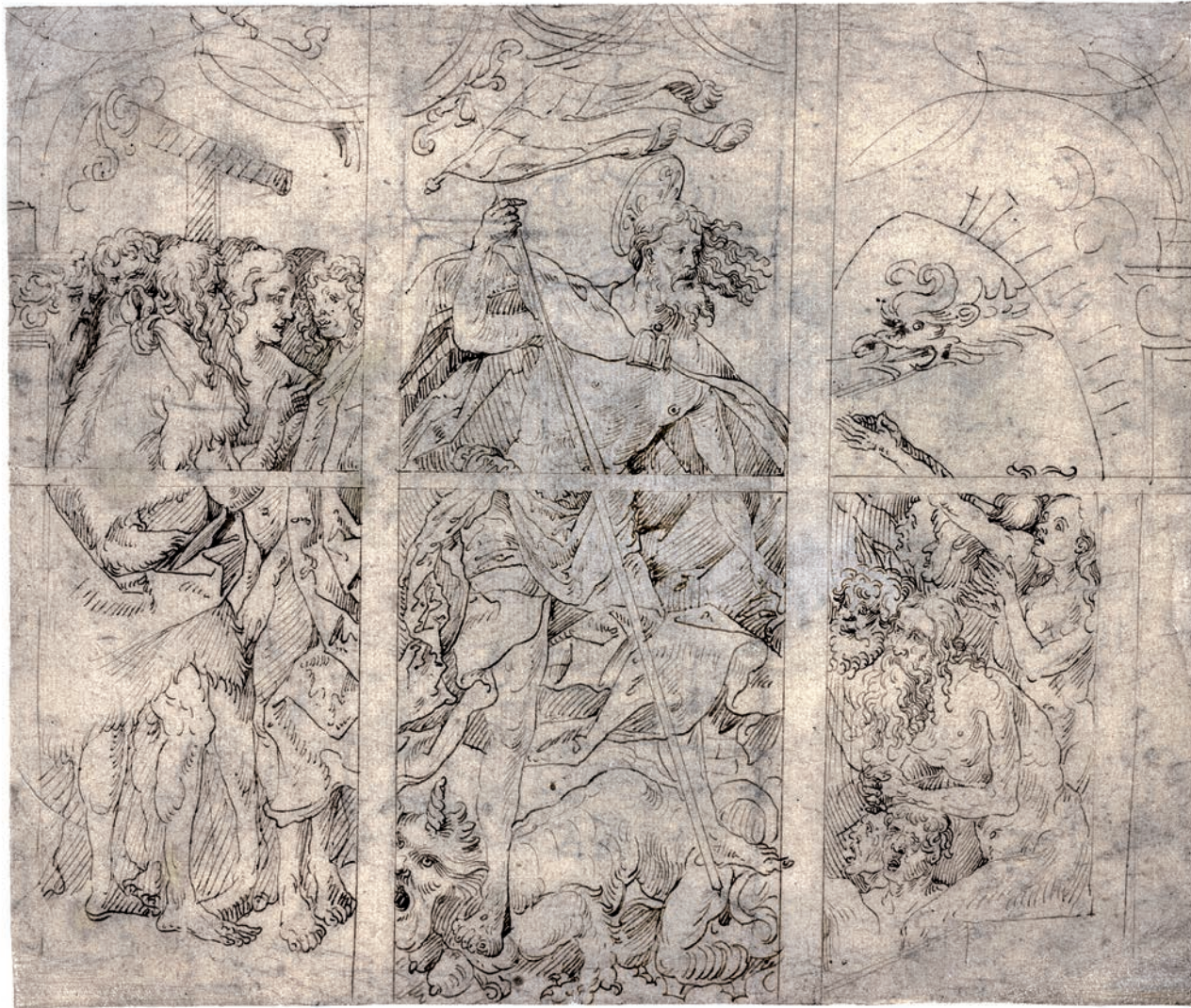


Fig. 53. Christus in der Vorhölle. Visierung der Breu-Werkstatt für ein dreibahniges Maßwerkfenster.  
SMB, Kupferstichkabinett. Inv. Nr. KdZ 24614. Augsburg, um 1530/35.

Weshalb kamen für derart anspruchsvolle Aufträge – sofern uns die Überlieferung nicht trügt – keine Vertreter der jüngeren Künstlergeneration zum Zug? Bezeichnenderweise werden die Namen von Malern wie Hans Burgkmair d. Ä., Christoph Amberger oder Jörg Breu d. J. stets nur im Zusammenhang mit Aufträgen für profane Farbverglasungen genannt<sup>188</sup>. In diesen Fällen scheinen der Rat der Stadt, die Fugger oder die bayerischen Herzöge als Auftraggeber direkt an die entwerfenden Künstler herangetreten zu sein, weil man mit deren Werken bestimmte Stilvorstellungen verband. Der Wunsch nach einer Gestaltung des Kunstwerks auf »welsche« – im Sinne einer italienische Formen aufgreifenden – Art schlug sich im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts erstmals explizit in den Vertragstexten nieder<sup>189</sup>. Die Künstler waren somit als Zulieferer einer modernen ästhetischen Kultur geschätzt, mit der sich die neuen Führungsschichten, insbesondere auch im wirtschaftlich prosperierenden Augsburg, identifizieren konnten. Unter tatkräftiger Unterstützung Maximilians, der seine großen Publikationsprojekte in Augsburg anfertigen ließ, und der Vermittlungstätigkeit des Humanisten Konrad Peutinger entwickelte sich die Stadt damals zu einem Zentrum der Renaissancekunst<sup>190</sup>. Von diesem Prozess scheint zunächst allerdings vor allem die profane Glasmalerei profi-

<sup>188</sup> Hans Burgkmair d. Ä. entwarf im Auftrag des Rates Scheiben für die Ratsstube (s. S. 393f.). Christoph Amberger lieferte Visierungen für Glasmalereien, die vermutlich für das Schloss Raymund Fuggers in Mickhausen bestimmt waren (vgl. S. 362f.). Für das Jagdschloss in Grünau und den Rittersaal auf Schloss Neuburg an der Donau ist die Beteiligung Breus indirekt zu erschließen. MORRALL 1994, S. 140.

<sup>189</sup> KRAUSE 1998, S. 119; Christoph BELLOT, »Auf welsche art, der zeit gar new erfunden«. Zur Augsburger Fuggerkapelle, in: MÜLLER 2010, S. 445–490.

<sup>190</sup> Siehe hierzu jetzt Heidrun LANGE-KRACH, Konrad Peutinger und Kaiser Maximilian I., in: KAT. AUSST. AUGSBURG 2019, S. 146–155.



tiert zu haben, die ihre großen Erfolge wiederum der überragenden Entwurfstätigkeit des Meisters der Augsburger Rundscheibenrisse in der Breu-Werkstatt zu verdanken hat. In den Bereich der monumentalen sakralen Glasmalerei drangen diese Errungenschaften jedoch erst allmählich vor. Als Beleg hierfür lässt sich lediglich der Entwurf der Breu-Werkstatt für ein dreibahniges Fenster mit der Höllenfahrt Christi anführen, der bereits in das vierte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts weist (Fig. 53)<sup>191</sup>.

Offenbar, so ließe sich daraus schließen, wurde der Markt für sakrale und profane Glasmalerei zu jener Zeit nicht mehr von denselben Kräften bedient. Die erhaltenen Werke sakraler Glasmalerei verraten nach wie vor eine vorlagenbasierte Arbeitsweise, wie sie in der um 1500 führenden Werkstatt Hans Holbeins ausgiebig gepflegt worden war. Die generationsübergreifend tätigen Familienbetriebe, die sich im Zuge des wirtschaftlichen Aufschwungs der Stadt im ausgehenden 15. Jahrhundert etabliert hatten, konnten auf eine jahrelange Expertise mit erprobter Organisationsstruktur und eingespielten Produktionsabläufen zurückgreifen und verfügten über ein entsprechend reiches, über die Jahre gewachsenes Dossier an Vorlagen. Ein solches Produktionsverfahren war der Übernahme neuer Strömungen nicht förderlich. Doch wäre zu fragen, ob Begriffe wie »Krise« oder »Stagnation der künstlerischen Entwicklung« geeignet sind, den Kern dieses Phänomens zu erfassen. Wenn sich etwa Holbein als Vertreter einer älteren Generation von Künstlern mit der Aufnahme moderner Bildformen zurückhielt, so könnte dies auch als ein Prozess der bewussten Abgrenzung gegenüber den Neuerern auf dem umkämpften Markt zu verstehen sein<sup>192</sup>. Ein solcher Prozess verlangt aber die Mitwirkung der entsprechenden Stifterklientel. Katharina KRAUSE hat in diesem Zusammenhang das Beharren auf einmal erlernte Bildschemata mit dem Anspruch des Malers zu erklären versucht, verständliche und der Frömmigkeit der Laien zuträgliche Werke zu schaffen<sup>193</sup>. Der Rückgriff auf jahrzehntealte Vorlagen wäre demzufolge nicht allein einer eingespielten Werkstattökonomie geschuldet, sondern auch auf eine stillschweigende Übereinkunft von Künstler und Auftraggeber zurückzuführen, die ihre Glaubensvorstellungen in den geschätzten Bildformeln in idealer Weise repräsentiert sahen.

Die Nachwirkung Holbeins im Umfeld der katholischen Reform scheint dies zu bestätigen. Nachdem das Augsburger Interim von 1548 in Augsburg zu einer vollständigen Wiederherstellung des katholischen Ritus geführt hatte, betraute das Domkapitel Christoph Amberger mit der Neuanfertigung des von den Bilderstürmern zerstörten Hochaltars. Der Maler war dabei strikt angehalten, sich an Holbeins vier Jahrzehnte alten Entwurf für die Altartafel zu orientieren<sup>194</sup>. In der Übernahme von Kompositionsform und Bildprogramm kommen zweifellos die restaurativen Absichten der Auftraggeber zum Ausdruck, die Rückkehr zum vorreformatorischen Zustand ihrer Kirche sichtbar zu dokumentieren. Auf gleiche Weise ließen damals auch die Mönche von St. Ulrich und Afra das zerstörte Retabel Gumpolt Giltlingers für die Abtskapelle wiederherstellen<sup>195</sup>. Der bemerkenswerte Umstand, dass der Maler hierfür auf die originalen Vorlagen Holbeins zurückgreifen konnte, die in Giltlingers Werkstatt weiterhin verfügbar gewesen sein müssen, wirft noch einmal ein Schlaglicht auf einen offenbar fest mit dem eigenen Erbe verwachsenen Betrieb, dessen Erfolg auf der bewährten Zusammenarbeit mit Holbein gründete.

<sup>191</sup> Dem vierten Jahrzehnt gehört auch die kleinformige Rundscheibenreihe der Breu-Werkstatt mit alttestamentlichen Szenen aus dem Leben Josephs an, die Herzog Ludwig X. (1514–1545) für die 1536–1543 erbaute Landshuter Residenz bestellte. KAT. AUSST. LOS ANGELES/ SAINT LOUIS 2000, S. 225–232, Kat. Nr. 98–109 (Lee HENDRIX).

<sup>192</sup> Hierzu KRAUSE 1998.

<sup>193</sup> KRAUSE 1998, S. 118.

<sup>194</sup> STRECKER 1997, S. 178–191.

<sup>195</sup> KONRAD 2011, S. 48, Anm. 22. Denselben retrospektiven Tendenzen gehorcht der »gotische« Hochaltar von St. Ulrich und Afra, der in den Jahren 1570/71 in spätgotischen Formen errichtet wurde. TEGET-WELZ 2011, S. 84ff. Demgegenüber zweifelt Christoph BELLOT an einem stilgeschichtlichen Wissen der Auftraggeber und führt die altertümliche Gestaltung auf deren konventionelles Verständnis für Form und Inhalt eines Altares zurück. Christoph BELLOT, Zur Neuausstattung von St. Ulrich und Afra zwischen 1600 und 1612, in: WEITLAUFF 2011, S. 856–902, hier S. 862–865.