

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 76 (2019)

Heft: 3

Artikel: Zu einigen Zeichnungen aus dem Umkreis Hans Holbeins d.Ä. im
Basler Kupferstichkabinett : Hypothesen zum Verhältnis von Malerei
und Glasmalerei im spätmittelalterlichen Augsburg

Autor: Parello, Daniel

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-846963>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

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

Zu einigen Zeichnungen aus dem Umkreis Hans Holbeins d. Ä. im Basler Kupferstichkabinett: Hypothesen zum Verhältnis von Malerei und Glasmalerei im spätmittelalterlichen Augsburg

VON DANIEL PARELLO

Das Basler Kupferstichkabinett besitzt eine stattliche Anzahl von Zeichnungen aus der Werkstatt Hans Holbeins d. Ä. Tilman Falk hat in seinem Bestandskatalog von 1979 die Wege zurückverfolgt, über welche diese Zeichnungen Eingang in die Sammlung des Basilius Amerbach und von dort später in die Öffentliche Kunstsammlung gefunden haben.¹ Demnach könnten Teile des Werkstatt-nachlasses im Jahr 1578 über den Maler Hans Hug Kluber und den Glasmaler Balthasar Han, der wahrscheinlich in der Werkstatt des jungen Holbein mitgearbeitet hatte, an Amerbach gelangt sein. Holbein hatte auf Nachfrage vom Prior des Antoniterklosters Isenheim allem Anschein nach die Hinterlassenschaft des dort im Jahr 1524 verstorbenen Vaters erhalten. Im gleichen Jahr erhielt Basilius auch den Nachlass des Goldschmieds Hans Schweiger, der nebst Goldschmiedemodellen und Werkzeugen auch Hunderte von Goldschmiederissen umfasste, darunter vielleicht auch gezeichnetes Material aus der Werkstatt Holbeins d. Ä. Denn Schweigers Vater Jörg stammte aus Augsburg, wo er wohl in der Werkstatt des Goldschmieds Jörg Seld mitgewirkt hatte. Überdies deutet der zeichnerische Duktus auf eine Ausbildung in Holbeins Atelier hin. Jörg Schweiger kaufte sich 1507 in die Basler Goldschmiedezunft ein und bürgte dort 1518 für die Aufnahme Ambrosius Holbeins.² Ein damals von Ambrosius angefertigtes Porträt Schweigers lässt sich als Ausdruck freundschaftlicher Verbundenheit deuten.³ Beim Grossteil der etwa hundert Zeichnungen, die Schweiger zugeschrieben werden, handelt es sich um Kopien nach Vorlagen aus der Werkstatt Hans Holbeins d. Ä., und zwar überwiegend um frühe Arbeiten aus der Zeit des ausgehenden 15. Jahrhunderts.⁴ Ist schon die Tatsache an sich ungewöhnlich, dass ein Goldschmied über solch grosse Mengen an Vorlagen verfügt, so wirft auch der Umstand, dass er diese Kopien offenbar erst nach seiner Niederlassung in Basel angefertigt hat, Fragen sowohl nach deren Herkunft als auch nach dem Zweck der Kopien auf. Es lässt sich heute nicht mehr prüfen, welche Bedeutung dieses Dossier für Schweigers Schaffen hatte, da die wenigen erhaltenen Werke in dieser Hinsicht kaum aussagekräftig sind.⁵

Zusammen mit den eigenhändigen Arbeiten Holbeins, den Visierungen und Nachzeichnungen öffnet Schweigers Konvolut der Forschung jedoch einen Türspalt zu Holbeins Atelier. Dort erfüllte der reiche Fundus an Vorlagen eine wichtige Funktion bei der Bildherstellung. Darauf

lässt etwa die versatzstückartige Wiederverwendung von Motiven schliessen, die für die Werke der Holbeinwerkstatt charakteristisch ist; es muss sich um einen ökonomisch organisierten Betrieb gehandelt haben, in dem das Vorlagenmaterial auch dazu beitrug, die unterschiedlichen Handschriften der Mitarbeiter auf ein möglichst einheitliches Gesamtbild einzuschwören. Der Bestand zeigt schliesslich auch, wie breit das Atelier Holbeins aufgestellt war, indem es Visierungen für Bildhauer, Goldschmiede und Glasmaler gleichermaßen lieferte.

Im Folgenden sollen einige Zeichnungen aus diesem Fundus vorgestellt werden, die nachweislich als Vorlagen für die künstlerische Umsetzung in Glas gedient haben. Daran ist die Hoffnung geknüpft, dass sich daraus Rückschlüsse auf die Augsburger Glasmalerei der Holbeinzeit ziehen lassen, von der wir leider nur sehr lückenhafte Zeugnisse haben. Denn anders als etwa Nürnberg mit seinen immer noch reichen Beständen an monumentaler Farbverglasung ist Augsburg heute diesbezüglich bis auf geringe Reste in St. Ulrich und Afra sowie im Dom weitgehend leergefegt. Ausserhalb haben sich grössere Bestände nur noch in Straubing, Landsberg, Eichstätt sowie im niederösterreichischen Steyr erhalten. Die immensen Verluste sowohl in der Tafel- als auch in der Glasmalerei sind sicher ein Grund dafür, weshalb seit den Forschungen Ernst Buchners von 1928 und Gunther Thiems aus dem Jahr 1960 keine übergreifenden Untersuchungen zur Augsburger Kunst der Spätgotik mehr erschienen sind.⁶ Gleichwohl sind mit der flächendeckenden Bestandserfassung mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Glasmalereien durch das Corpus Vitrearum in den letzten Jahrzehnten eine Reihe überwiegend kleinformatiger Arbeiten in Bayern, Baden-Württemberg, Österreich und Südtirol erschlossen worden, die belegen, dass Augsburger Glasmalereien bis weit über die Mitte des 16. Jahrhunderts hinaus ein überregional begehrtes Handelsprodukt gewesen sein müssen.⁷

*Oberrhinesisches in der Augsburger Glasmalerei –
Der Maler Leo Maurer*

Die enge Zusammenarbeit zwischen Malern und Glasern hatte in Augsburg nicht erst mit der Ära Holbein eingesetzt. Der Meister von 1477, so benannt nach der Datie-



Abb. 1 Aristoteles und Phyllis sowie weitere Minneszenen. Scheibenriss des Meisters von 1477, um 1470/80. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.

zung seines Kaisheimer Passionsretabels, fertigte auch eine Reihe kleinformatiger Scheibenrisse an, darunter jenes bezaubernde, gegen 1480 entstandene Berliner Blatt mit Phyllis, die auf Aristoteles reitet (Abb. 1).⁸ Zweifellos Augsburgs Herkunft sind auch die beiden Rundscheiben mit dem Rosenkranzfest und einer Kreuzigungsszene, die



Abb. 2 Kreuzigung Christi. Rundscheibe nach einem Entwurf von Leo Maurer, Augsburg, 1490er Jahre. Dagersheim, Pfarrkirche.

sich im schwäbischen Dagersheim erhalten haben (Abb. 2, 3).⁹ Die gegen 1490 entstandenen Scheiben gelten seit Langem als Strassburger Arbeiten, doch stand die Glasmalereiherstellung in der Stadt an der Ill damals ganz unter dem Einfluss der Werkstatt um Peter Hemmel, welche technisch und künstlerisch andere Wege ging. Die in stilistischer Hinsicht wesentlich grafischere Ausarbeitung der Dagersheimer Scheiben ist wohl von der lavierten Federzeichnung herzuleiten, wie sie schon der Meister von 1477 gepflegt und nach ihm Holbein perfektioniert hatte. Auch Hintergrundmuster und Randborten kehren später in den kleinformatigen Augsburger Arbeiten wieder. Bisher unentdeckt blieb die Signatur des entwerfenden Künstlers in der Kreuzigungsscheibe. Auf dem Rocksaum des rechts neben dem Kreuz stehenden Joseph von Arimathäa mit Turban ist der Name LEO · MAVRER zu lesen (Abb. 4).¹⁰ Der Maler Leo Maurer war Sohn des Augsburger Goldschmieds Hans Maurer und erwarb 1498 die Meistergerechtigkeit; er starb bereits 1502, im gleichen Jahr wie sein Vater.¹¹ Von Maurer war bislang kein Werk bekannt, doch könnte die Signatur LEO CO(?) neben HOLBEIN auf dem Eichstätter Afra-Altar von 1490 auf seine Mitarbeit in Holbeins Werkstatt hindeuten.¹² Bei der Verortung dieser Scheiben an den Oberrhein mag die an Schongauer erinnernde Figurenbildung eine Rolle gespielt haben; allerdings ist daran zu erinnern, dass Ludwig, der Bruder Martin Schongauers, im Jahr 1486 in Augsburg das Bürgerrecht erkaufte. Über Ludwigs Schaffen ist sehr wenig bekannt; zuletzt hat Anna Morah-Fromm versuchsweise ein kleines Werk an Tafelbildern zusammengetragen, das ihn als zaghaften Epigonen seines Bruders vorstellt.¹³ Unter den Kopien Schweigers ist auch



Abb. 3 Rosenkranzspende. Rundscheibe nach einem Entwurf von Leo Maurer, Augsburg, 1490er Jahre. Dagersheim, Pfarrkirche.



Abb. 4 Detail der Dagersheimer Kreuzigungsscheibe mit Künstlersignatur «LEO MAVRER».



Abb. 6 Hl. mit Buch. Lavierte Tuschezeichnung, Jörg Schweiger zugeschrieben, um 1510. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

eine Vorzeichnung Ludwigs für einen Stich der Kreuzabnahme überliefert.¹⁴ Die Gruppe der ebenfalls von Schweiger kopierten und Martin Schongauer nahestehenden Basler Blätter könnte durchaus auf Vorlagen zurückgehen, die damals in Augsburg zirkulierten. Einen Hinweis in diese Richtung liefert eine heute im Bayerischen

Nationalmuseum aufbewahrte Rundscheibe mit den Heiligen Barbara und Katharina, deren ganze Machart nach Augsburg weist (Abb. 5);¹⁵ die hl. Barbara steht bezüglich Körperbau und Haltung einer Heiligen mit Buch in Schweigers Konvolut verwandtschaftlich nah (Abb. 6).¹⁶ Noch enger am Schongauerschen Figurenrepertoire orientiert sich eine Madonnenscheibe im Besitz des Berliner Märkischen Museums, welche die für Augsburg charakteristischen Schmuckelemente wie den durchgesteckten Masswerkrahmen und den feinen Fiederrankengrund aufweisen.¹⁷ Oberrheinische Kunst ist in Augsburg ansonsten heute noch mit dem Marienfenster im Dom vertreten;¹⁸ ob diese Strassburger Exportarbeit aus der Hemmel-Werkstatt für die örtliche Kunstproduktion Folgen gehabt hat, ist mangels erhaltener Werke schwer zu entscheiden. Aber es erscheint durchaus möglich, dass dieses vermutlich erst im ausgehenden 15. Jahrhundert entstandene Fenster den Glasmalern, die sich damals künstlerisch bereits weiterentwickelt hatten, nichts Neues mehr bieten konnte.



Abb. 5 Die Hll. Barbara und Katharina. Rundscheibe, Augsburg, um 1490. München, Bayerisches Nationalmuseum.

Die Glasmalereien von St. Ulrich und Afra. Gumpolt Giltlinger d. Ä. arbeitet nach Vorlagen verschiedener Künstler

Als erste Arbeiten Holbeins d. Ä. für farbige Kirchenfenster werden gewöhnlich die Heiligenfiguren aus der Abtskapelle von St. Ulrich und Afra in Augsburg genannt, die heute in der Sakristei aufbewahrt werden (Abb. 7, 8).¹⁹ Einer zeitgenössischen Klosterchronik lässt sich entneh-

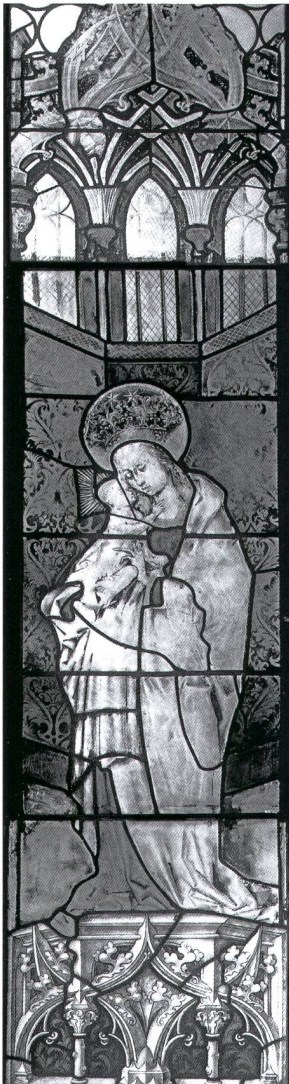


Abb. 7 Maria mit Kind. Glasmalereien von Gumpolt Giltlinger d. Ä. nach Entwurf Hans Holbeins d. Ä.(?), um 1496. Augsburg, St. Ulrich und Afra.



Abb. 8 Maria und Mohrenkönig aus einer Anbetung der Könige. Glasmalerei von Gumpolt Giltlinger d. Ä., um 1500, aus St. Ulrich und Afra. Augsburg, Dom.

men, dass man für die Ausstattung des Kirchenneubaus bevorzugt auf den Maler und Glasmaler Gumpolt Giltlinger d. Ä. zurückgriff, unter anderem auch für den gegen 1496 entstandenen Altar der Abtskapelle.²⁰ Es liegt daher nahe, Giltlinger auch die Ausführung der Glasmalereien dieser Kapelle zuzuschreiben. Über die Tätigkeit Giltlingers als Maler ist trotz seiner bemerkenswerten wirtschaftlichen und sozialen Stellung so gut wie nichts bekannt.²¹ Dennoch haben ihn Gunther Thiem und Tilman Falk mit Blick auf die künstlerische Ausstattung der Abtskapelle vornehmlich als den unselbstständigen Leiter einer Grosswerkstatt gesehen, der sowohl als Maler als auch als Glasmaler bevorzugt nach Entwürfen Holbeins arbeitete.²² Gerade aber hinsichtlich der Abtskapelle ist

dieses Urteil zu differenzieren: Jüngsten Untersuchungen zufolge sind die beiden von Falk für Giltlinger in Anspruch genommenen Tafeln keineswegs um die Mitte des 16. Jahrhunderts nur übermalt worden, sondern zu diesem Zeitpunkt überhaupt erst entstanden; dies hatte schon Alfred Stange angenommen.²³ Da die Darstellungen aber das in der Klosterchronik überlieferte Bildprogramm Giltlingers wiederholen, muss ein Holbeinepigone die beiden Flügel unter Zuhilfenahme der älteren Vorlagen neu geschaffen haben. Dieser Umstand wirft wiederum ein bezeichnendes Licht auf die anhaltende Wertschätzung holbeinscher Werke in Augsburg, worauf in einem anderen Zusammenhang noch einmal zurückzukommen sein wird.

Auch die Frage nach der Urheberschaft der Glasmalereien ist wohl nicht so eindeutig zu beantworten, wie dies Thiem vermeinte (Abb. 7). Die beiden prachtvollen Figuren des Evangelisten Johannes und der Maria zeugen von der Auseinandersetzung mit Werken Schongauers. Die Heiligen sind in leichter Untersicht wiedergegeben, was ihnen eine gewisse monumentale Wirkung verleiht. Holbeins übriges erhaltenes Frühwerk ist stilistisch nicht derart vom oberrheinischen Maler geprägt. Die Physiognomie des Evangelisten lässt sich gut mit einer Kopfstudie aus dem Wolfegger Kleinen Klebeband vergleichen, die von einem Mitarbeiter in Holbeins Atelier herrührt; die schmächtigen Figuren von Johannes dem Täufer, Benedikt und Andreas mit ihren kleinen Mündern und ihrem etwas sorgenvollen «barocken» Sentiment weisen hingegen in das Umfeld des von Ernst Buchner eingeführten «Meisters von 1477». ²⁴ Die Glasmalereien sind technisch wie künstlerisch von unterschiedlicher Qualität und lassen auf die Mitwirkung mehrerer Kräfte schliessen. Hans Wentzel hatte dies darin bestärkt, in der virtuos ausgearbeiteten Madonnendarstellung, die sich von den anderen Figurenfenstern auch durch eine aufwendigere Rahmenform abhebt, ein eigenhändig ausgeführtes Werk Holbeins zu sehen. ²⁵

Es gibt noch eine zweite Gruppe von Glasmalereien aus St. Ulrich und Afra, die jedoch in der bereits genannten und ansonsten recht auskunftsfreudigen Abtschronik keine Erwähnung findet, da die Aufzeichnungen nicht über das Jahr 1497 hinausreichen. Die vier Felder einer Anbetung der Könige (Abb. 8) und eine hl. Ursula mit Stifterin wurden in der Literatur bis in die jüngste Zeit hinein als verschollen beschrieben, doch sind sie heute

mehr oder weniger wohlbehalten in einem Seitenschiffenfenster des Augsburger Doms eingesetzt. ²⁶ Was die zugrunde liegenden Entwürfe angeht, so dürften an einer Autorschaft der Holbeinwerkstatt keine Zweifel bestehen. Im Basler Kupferstichkabinett werden Kopien der Visierungen aufbewahrt (Abb. 9), die vielleicht von der Hand Schweigers stammen, allerdings hat der Zeichner die Figuren ohne die charakteristischen Rahmenformen aus geschweiften und ineinander gesteckten Masswerkbögen kopiert. ²⁷ Vermutlich wurde die Vorlage einem Konvolut entnommen, das für die Wiederverwendung in der Werkstatt des Malers oder Glasmalers gedacht war. Die Gegenüberstellung mit den leidlich erhaltenen Originalen offenbart, um wie viel detailfreudiger und sorgfältiger die Figuren in den Fenstern ausgeführt wurden.

Die Glasmalereien im Mortuarium des Eichstätter Doms – War Hans Holbein d. Ä. auch an der Ausführung der Farbverglasung beteiligt?

Diese Detailverliebtheit charakterisiert auch die kurz danach entstandenen Fenster des Eichstätter Mortuariums (Abb. 10). ²⁸ Der zweischiffige Hallenbau wurde als Grablege für die Domherren errichtet, deren Fensterstiftungen vergleichsweise nahsichtig angebracht und mitunter wie spätgotische Retabel gestaltet sind. An dem Auftrag hatte Holbein zweifellos erheblichen Anteil; seine Signatur findet sich sogar zweimal, im Jüngsten Gericht und im Schutzmantelbild. Über die noch heute vorhandenen Darstellungen hinaus muss es noch ein Fenster mit Standfiguren der Eichstätter Bistumspatrone gegeben haben,



Abb. 9 Maria und Mohrenkönig aus einer Anbetung der Könige. Lavierte Tuschezeichnung, Umkreis Hans Holbeins d. Ä., um 1505–1510. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett



Abb. 10 Schutzmantelmadonna. Glasmalerei von Gumpolt Giltlinger d. Ä. unter Mitwirkung Hans Holbeins d. Ä.(?), Augsburg 1502. Eichstätt, Dom, Mortuarium.

von dem sich eine am Rationale Willibalds «signierte» Visierung Holbeins in Form einer sehr schön kolorierten Nachzeichnung im Basler Kupferstichkabinett erhalten hat.²⁹

Gunther Thiem erkannte in Gumpolt Giltlinger d. Ä. (tätig um 1480 bis 1521) den ausführenden Glasmaler der Fenster, da dieser laut Rechnungsauszug im Jahr 1509 für eine eng mit dem Eichstätter Gerichtsfenster verwandte Verglasung in der Friedhofskapelle der Stadtpfarrkirche von Schwaz in Tirol entlohnt worden war.³⁰ Dieses Fens-

ter ist zwar nur als moderne Nachzeichnung überliefert, doch haben sich in Schwaz noch einige weitere Verglasungsreste erhalten, die ebenfalls mit Augsburg zu verbinden sind.³¹

Eine Besonderheit der Eichstätter Schutzmantelmadonna sind die lebensnah wiedergegebenen Physiognomien der Schutzsuchenden, die bei Holbeins Zeitgenossen, insbesondere auch bei seinen Auftraggebern, allgemein hoch im Kurs standen (Abb. 11).³² Mit einiger Wahrscheinlichkeit wird man auch den Stifter Wilhelm von Rechberg unter den Dargestellten finden, der sich später in nächster Nähe zu seinem Fenster begraben liess. Holbeins ausgeprägtes Interesse an der Vielfalt menschlicher Physiognomie kommt seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert in vielen seiner Tafelbilder zum Ausdruck, in der Glasmalerei hingegen das erste und vielleicht einzige Mal in Eichstätt. Holbeins faszinierende Kopfstudien waren in gleicher Weise Teil seines Vorlagematerials wie die Visierungen, Figurenmodelle und Bildkompositionen. So findet sich etwa die von ihm im Basler Skizzenbuch mehrfach porträtierte Figur eines Greisen mit schütterem Haar nicht nur im Eichstätter Schutzmantelbild wieder, sondern etwa auch in der Beschneidungs-

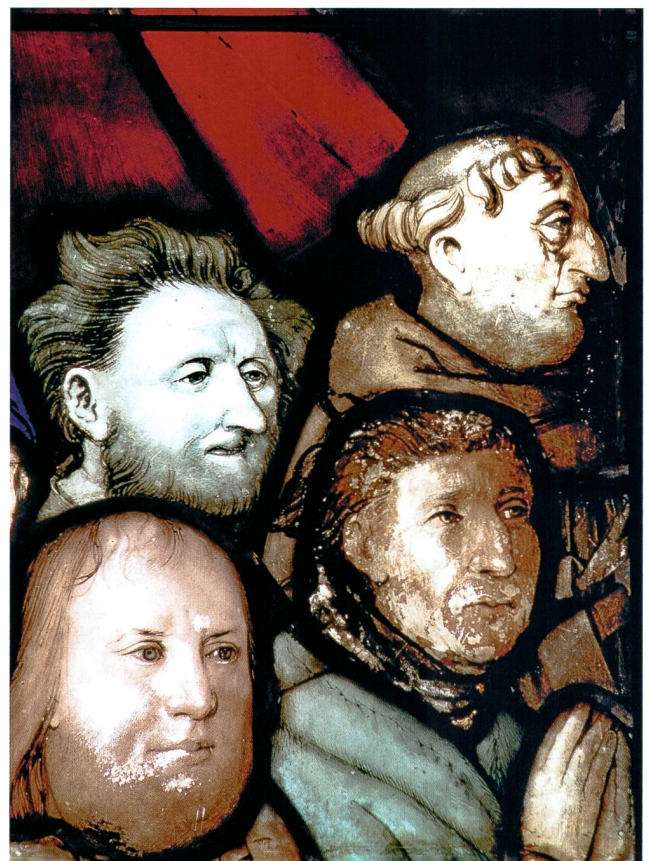


Abb. 11 Detail aus dem Fenster der Schutzmantelmadonna. In den Köpfen Reste einer gräulich-blauen Kaltbemalung, Augsburg, 1502. Eichstätt, Dom, Mortuarium.



Abb. 12 Christus in der Rast. Detail aus der Grauen Passion von Hans Holbein d. Ä., zwischen 1494 und 1500. Stuttgart, Staatsgalerie.

szenes des Kaisheimer Altars.³³ Trotz des schlechten Erhaltungszustands lässt sich die überragende Qualität dieser auf Glas übertragenen Kopfstudien noch gut erkennen, was in der Vergangenheit mehrere Autoren zur Überzeugung geführt hat, Holbein müsse an der Ausführung der Glasgemälde, die noch dazu seine Signatur tragen, beteiligt gewesen sein.³⁴ Eine aktive Mitwirkung des Malers wird sich letztlich nicht beweisen lassen, doch soll an dieser Stelle auf eine bislang nicht beachtete maltechnische Besonderheit hingewiesen werden, die sich dahingehend deuten ließe. Um die Physiognomie realitätsnäher erscheinen zu lassen, wurden einzelne Köpfe nach dem Brand mit einem kalten Farbauftrag übergegangen (vgl. Abb. 11). Gut zu erkennen ist etwa der blaugraue Bartschatten des im Profil gezeigten Mannes mit der Haken-nase; 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 «HOLBEIN» bezeichnet ist. Mit dieser nachträglichen Bemalung liess sich stellenweise eine differenzierte farbliche Wirkung erzielen, wie sie in Holbeins Tafelbildern zum Ausdruck kommt (Abb. 12), die jedoch allein mit der begrenzten Farbpalette der Glasmaler schwerlich umsetzbar gewesen wäre. Erst in jüngerer Zeit beginnt sich die Forschung für dieses Phänomen der Kaltbemalung zu interessieren, und es tritt vermutlich bevorzugt dort auf, wo sich zwischen Malern und Glasmalern eine engere Zusammenarbeit ergab.³⁵ Freilich liesse sich einwenden: Eine solche Bemalung könnte auch von Giltlinger selbst stammen, der ja als

Maler und Glasmaler tätig war. Mit gleichem Recht käme hierfür jedoch auch Holbein in Frage. Seine aussergewöhnliche Begabung auf dem Gebiet der Porträt-darstellung mag die ausführende Werkstatt dazu veranlasst haben, Holbein bei der Ausführung der Glasmalereien miteinzubeziehen. Diese Verfahrensweise erst garantierte den Betrachtern jenen zusätzlichen Schauwert, für den Holbeins Tafelgemälde weithin geschätzt wurden, Zudem standen die Zunftbestimmungen in Augsburg einer gewerbeübergreifenden Tätigkeit nicht im Weg.³⁶ Im Falle Holbeins gewinnt diese Überlegung 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. Möglicherweise experimentierte Holbein, so Stephanie Dietz in ihrer 2016 erschienenen Untersuchung zur Maltechnik Holbeins, mit Glas als Malmittel, mit dem Ziel, den Effekt transluzider Farbigeit in den Gemälden nachzuahmen.³⁷ Die These wird auch durch die Beobachtung gestützt, dass der Maler in einigen seiner Werke die Scheibennimben der Heiligen mit gelben und grünen Lüsterfarben überzog.

*Die medienübergreifende Verwertung von Vorlagen:
Hinweis auf eine enge Kooperation von Malern und Glasmalern*

Aus dem frühen 16. Jahrhundert haben sich eine ganze Reihe kleinformatiger Grisaillescheiben erhalten, meist runde Monolithe mit farbig abgesetzter Borte, die mitunter wie ins Glas übersetzte lavierte Federzeichnungen anmuten.³⁸ Die Umrisszeichnung aus feinen und sicher gezogenen Linien ist mit einer weichen, sorgsam ausgewischten Binnenmodellierung kombiniert, einzelne Partien sind mit Silbergelb und Eisenrot akzentuiert. Ein Beispiel aus den Basler Beständen möge genügen, um den Umgang mit den verschiedenen Vorlagenformaten vor Augen zu führen. Die kolorierte Nachzeichnung der Kreuzigungsszene ist im Umkreis der Holbeinwerkstatt des ausgehenden 15. Jahrhunderts anzusiedeln (Abb. 13) und erscheint auch auf dem Kanonblatt aus dem Missale der Münchner Frauenkirche von 1499.³⁹ Der vermutlich mit Ulrich Taler zu identifizierende Buchmaler wird damals in der Werkstatt Holbeins tätig gewesen sein und Zugriff auf dessen Vorlagenmaterial gehabt haben. Eine Umzeichnung der Kreuzigung muss auch im Atelier des Glasers vorhanden gewesen sein, wo die Figurendisposition leicht verändert wurde, um die Komposition ins Rund zu bringen (Abb. 14).⁴⁰ Wohl vom gleichen Zeichner hat sich in Basel eine Gruppe von Rundscheibenentwürfen erhalten, die diesen in seinem Bemühen zeigen, rechteckige Bildvorlagen in ein rundes Bildformat zu überführen.⁴¹

Eine entsprechende Umzeichnung nach einer hoch-rechteckigen Komposition lag auch für die Rundscheibe



Abb. 13 Kreuzigung Christi. Kolorierte Tuschezeichnung, Umkreis Hans Holbeins d. Ä., Augsburg zwischen 1497–1502. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

mit der Beweinungsszene in der Pfarrkirche von Kalbensteinberg in Franken vor (Abb. 15).⁴² Dem Glaser stand hierfür die Visierung zu einer Passionstafel aus dem Holbeinumkreis zur Verfügung, die heute in Darmstadt aufbewahrt wird (Abb. 16).⁴³ In monumentaler Form befand sich die Beweinungsgruppe zusammen mit dem Fragment eines Kreuzigungsbildes, welches der Darstellung im Missale der Münchner Frauenkirche von 1499 weitgehend entspricht, ein zweites Mal in der Sammlung Wilczek auf Burg Kreuzenstein bei Wien; die Kreuzensteiner Schei-



14 Kreuzigung Christi. Rundscheibe nach einem Entwurf der Holbeinwerkstatt, Augsburg, datiert 1512. Köln, Museum Schnütgen

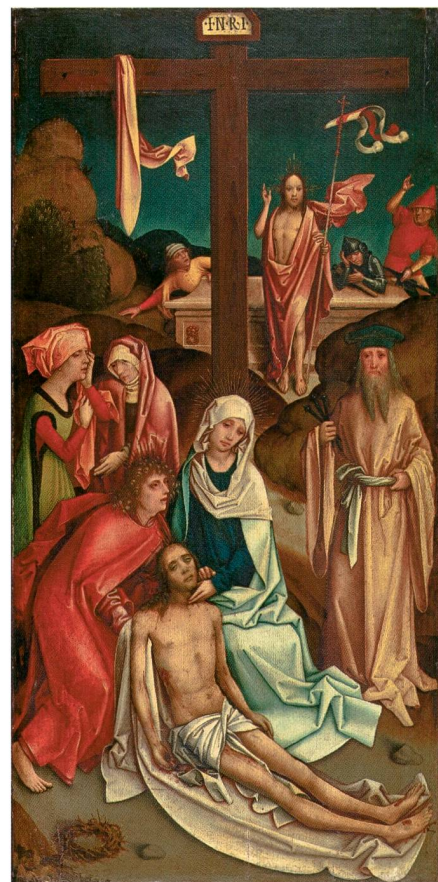


Abb. 15 Beweinung Christi mit Auferstehungsszene im Hintergrund. Teil eines Tafelbildes der Holbeinwerkstatt, Augsburg nach 1502. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.



Abb. 16 Beweinung Christi. Rundscheibe aus Augsburg, um 1500. Kalbensteinberg, Pfarrkirche.

ben gelten heute bedauerlicherweise als verloren.⁴⁴ All die genannten Beispiele lassen auf eine engere Kooperation von Maler- und Glaserwerkstatt schliessen, die den Gläsern den Zugriff auf die zeichnerischen Vorlagen der Tafelmaler erlaubte. Über die Qualität dieser Verbindung kann das folgende Beispiel weiteren Aufschluss geben:

Hans Schäußelein entwirft im Atelier Hans Holbeins d. Ä. auch Glasmalereien und orientiert sich dabei an dessen Vorlagen

Spätestens als Holbein im Sommer 1509 Augsburg vorübergehend den Rücken kehrte, um einem auswärtigen Auftrag im Elsass nachzugehen, muss Hans Schäußelein als Geselle in dessen Werkstatt eingetreten sein. Letzterer führte den Marienaltar nach Holbeins Entwürfen zusammen mit einem anonymen Mitarbeiter zu Ende (Abb. 17, 18) und war daneben auch an weiteren Aufträgen beteiligt.⁴⁵ In der Sammlung Kisters in Kreuzlingen haben sich zwei bislang unpublizierte Glasmalereien mit den Darstellungen einer Schutzmantelmadonna (Abb. 19) und einer Allerheiligenversammlung erhalten, die zweifellos auf einen Entwurf Schäußeleins zurückgehen und in der für Augsburg charakteristisch zarten Malweise aus dünnen Umrisslinien und weicher Halbtonmodellierung ausgeführt sind.⁴⁶ Der Glasmaler hat Schäußeleins Handschrift in den Köpfen sogar erstaunlich gut getroffen. Dem Autor ist keine weitere in Glas ausgeführte Arbeit bekannt, die dem Figurenstil des Meisters so nahe kommt. Bei genauerer Betrachtung gewinnt man aller-



Abb. 17 Geisselung Christi. Aquarellierte Federzeichnung, Nachzeichnung nach einem Entwurf Hans Holbeins d. Ä. für den Marienaltar, Augsburg, Holbeinwerkstatt, um 1508/09. Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Grafische Sammlung.



Abb. 18 Geisselung Christi. Tafel des Marienaltars von Hans Schäußelein und einem Mitarbeiter der Holbeinwerkstatt (Meister von Engerda?), um 1509/10. Stuttgart, Staatsgalerie.



Abb. 19 Schutzmantelmadonna. Glasmalerei nach einem Entwurf Hans Schüefeins mit modernen Ergänzungen in Kopf und Oberkörper Marias, Augsburg, um 1509/10. Kreuzlingen, Sammlung Kisters.

dings den Eindruck, dass der Entwurf einer älteren Bildidee zugrunde liegen könnte, die von den moderner anmutenden Figuren Schüefeins lediglich überformt wurde. Eine Gegenüberstellung mit der Eichstätter Schutzmantelmadonna von 1502 legt nahe, dass sich der Maler wie im Fall des Marienretabels bei der Anfertigung der Visierung an bereits vorgefertigten Vorlagen zu orientieren hatte (vgl. Abb. 10). Da die Kreuzlinger Scheiben sehr wahrscheinlich während Schüefeins Augsburger Zeit entstanden sind, ist dieser Prozess der Überformung älterer Bildvorlagen analog zu seiner Tätigkeit am Marienretabel zu werten. Gerade die erstaunliche Nähe der Scheiben zu Schüefeins Figurenstil lässt hier eigentlich nur den Schluss zu, dass die überwiegend nach Entwürfen Holbeins arbeitenden Glasmaler sehr eng an dessen Atelier angebunden gewesen sein müssen.

Dieses Verhältnis spiegelt sich auch in der spezifischen Zusammensetzung des in Basel aufbewahrten Vorlagenkonvoluts aus dem Wirkungskreis Holbeins. Daher erscheint es sehr gut möglich, dass Teile dieses Fundus mit dem Nebeneinander von Visierungen für Tafelbilder, von Scheibenrissen und Umzeichnungen von einer solchen Atelieregemeinschaft herrühren, die entweder mit einer Grosswerkstatt Holbeins selbst zu verbinden sind oder mit

einer Holbein-affilierten Werkstatt, in der Maler und Glaser nebeneinander tätig waren. In letzterem Fall käme hierfür die Werkstatt Gumpolt Giltlingers d. Ä. in Frage, für deren Zusammenarbeit mit Holbein Gunther Thiem und Tilman Falk überzeugende Argumente geliefert haben. An den Schüefein-Fenstern lässt sich überdies beispielhaft aufzeigen, wie sehr die eingespielte Werkstattpraxis der Vorlagenverwertung einem Aufbrechen der Konventionen im Wege gestanden haben muss. Offenbar bestand an einer Aktualisierung des Vorlagenfundus auch gar kein Interesse, nach wie vor galten die Entwürfe der Holbeinwerkstatt aus der Zeit um 1500 als mustergültig, andernfalls wäre es auch kaum zu erklären, weshalb sich die Glasmaler noch bis in die Zwanzigerjahre darauf stützten.

Übernahme der simultanen Bilderzählung aus der Tafelmalerei Hans Holbeins d. Ä. – Das Passionsfenster in Oberurbach

Die Afra-Kirche von Urbach unweit von Schwäbisch-Gmünd besitzt einige qualitativ bemerkenswerte Glasmalereien aus dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, welche schon Paul Frankl als Augsburger Exportarbeiten erkannt hatte (Abb. 20).⁴⁷ Die Bildfolge des leidlich erhaltenen Passionsfensters stellt eine reduzierte Version der Predella des Frankfurter Dominikaneraltars von 1501 dar (Abb. 21), wobei die Ölbergsszene allerdings der Darstellung im Kaisheimer Altar nähersteht.⁴⁸ Das dreiteilige Fenster ist in der Art eines venezianischen Frührenaissanceretabels gestaltet; man vergleiche hiermit etwa das Frari-Triptychon Giovanni Bellinis von 1488. Der triptychonale Aufbau bedient sich eines einheitlichen Bildraumes und greift damit Holbeins klassisches Kompositionsprinzip der simultanen Bilderzählung auf – eine Idee, die übrigens selbst noch im Basler Passionsretabel seines Sohnes Anwendung finden sollte.

Als Entwerfer der Urbacher Scheiben wurde verschiedentlich Leonhard Beck genannt. Dieser war zwar nachweislich am Frankfurter Altar beteiligt – wenn auch weniger an der Predella, die als weitgehend eigenhändige Arbeit Holbeins gilt –, aber zum Zeitpunkt der Entstehung der Urbacher Scheiben hatte sich Beck längst aus dessen Stilkorsett befreit und zu einer gelösteren Kunstauffassung gefunden, wie die Holzschnittfolgen zu «Theuerdank» und «Weißkunig» belegen. Auch in diesem Fall spräche die konservative Grundhaltung eher für ein der Holbeinwerkstatt angegliedertes Atelier, das auf die bewährten Bildformulierungen vertraute, allerdings den Gewand- und Figurenstil dem Zeitgeschmack entsprechend behutsam anpasste und die Komposition mit einer hochaktuellen Rahmenform versah, wie sie vielleicht über Hans Burgkmair d. Ä. vermittelt wurde.⁴⁹



Abb. 20 Einzug Christi in Jerusalem, Abendmahl und Ölberg. Glasmalerei, Augsburg, um 1512. Urbach, Pfarrkirche St. Afra.

Die Fensterstiftungen für das Ingolstädter Franziskanerkloster – Ist die Verwendung jahrzehntealter Vorlagen Ausdruck blosser Betriebsökonomie oder Ausweis der anhaltenden Wertschätzung Holbeinscher Kunst?

Augsburger Provenienz sind zuletzt auch mehrere Scheiben, die heute im Depot des Historischen Museums in Regensburg aufbewahrt werden.⁵⁰ Christine Steininger von der Münchner Arbeitsstelle der Deutschen Inschriften konnte unlängst ihre Herkunft aus dem Kreuzgang

der Ingolstädter Franziskanerkirche nachweisen.⁵¹ Einige Fensterstiftungen von Ingolstädter Familien sind in der Art eines Renaissance-Epitaphs gestaltet, wobei die weiblichen und männlichen Familienmitglieder in getrennten Bilderrahmen untergebracht sind. Die auf das Jahr 1520 datierte Stiftung des Matthäus Zilgast zeigt ein typologisches Bilderpaar mit Moses am brennenden Dornbusch und der Vision des Johannes auf Patmos (Abb. 22, 23). Die übergreifende Landschaftsgestaltung schliesst auch hier die ruhige und sehr malerische Bildkomposition zusam-



Abb. 21 Predella mit Passionsszenen vom Frankfurter Dominikaneraltar Hans Holbeins d. Ä., 1501. Frankfurt, Städel Museum.



Abb. 22 Moses am brennenden Dornbusch mit den männlichen Familienmitgliedern des Mattheus Zilgast. Fensterstiftung für den Kreuzgang des Ingolstädter Franziskanerklosters, Augsburg, 1520. Regensburg, Historisches Museum.

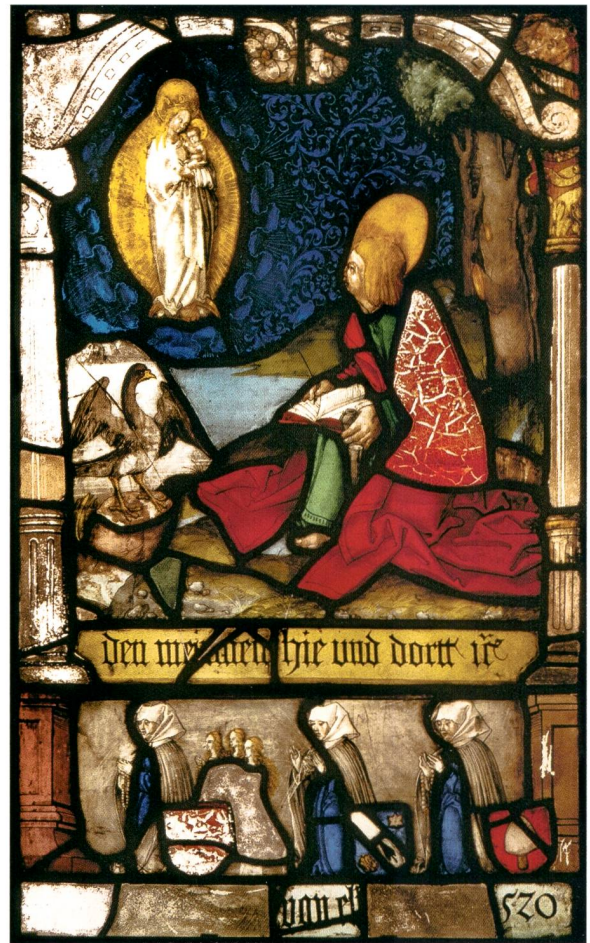


Abb. 23 Johannes auf Patmos mit den weiblichen Familienmitgliedern des Mattheus Zilgast. Fensterstiftung für den Kreuzgang des Ingolstädter Franziskanerklosters, Augsburg, 1520. Regensburg, Historisches Museum.

men. Die im Kupferstichkabinett aufbewahrten und fast drei Jahrzehnte älteren Vorlagen laden zu einer vergleichenden Gegenüberstellung ein (Abb. 24, 25). Insgesamt nehmen sich die Änderungen gegenüber der Vorlage vergleichsweise gering aus, bei Johannes sind die Eingriffe augenfälliger als bei Moses. Falk weist die Dornbuschszene der Holbeinwerkstatt der 1490er Jahre zu, wohingegen das offenbar erst zwei Jahrzehnte später in Basel kopierte Johannesblatt dem Goldschmied Jörg Schweiger zugeschrieben wird.⁵² Der Ingolstädter Befund lässt hier jedenfalls auch im Falle der Vorlagen auf eine gemeinsame Provenienz der Basler Zeichnungen schließen.

Die stark vorlagenbasierte Arbeitsweise der Holbeinwerkstatt war der Übernahme neuer Strömungen nicht gerade förderlich und scheint in Augsburg – sofern die schlechte Überlieferungssituation eine solche Aussage überhaupt zulässt – auch die sakrale Glasmalereiproduktion nachhaltig geprägt zu haben. Als Vertreter einer älteren Generation tat sich Holbein mit der Aufnahme moderner «welscher» Formen naturgemäß schwer. Erste zöger-

liche Übernahmen antikischer Rahmenformen treten ab 1507 anstelle des spätgotischen Masswerkschmucks in Erscheinung. Doch konnte Holbein damit nicht an den Italienreisenden Burgkmair und die maximilianische Künstlerentourage aufschließen. Infolge der tatkräftigen Unterstützung Maximilians und der Förderung Konrad Peutingers entwickelte sich Augsburg damals zu einem Zentrum der Renaissancekunst,⁵³ wovon in unserem Fall zunächst vor allem die profane Glasmalerei profitieren sollte, und zwar insbesondere dank der hier alles überragenden Entwurfstätigkeit der Breu-Werkstatt.⁵⁴ Diese Errungenschaften scheinen erst allmählich in den Bereich der sakralen Glasmalerei vorgedrungen zu sein und haben nun die älteren Vorlagen zu überformen begonnen (Abb. 26). Man würde dem Sachverhalt aber vermutlich nicht gerecht, wenn man den hier im Fokus stehenden Werken Rückwärtsgewandtheit unterstellte. War es der blossen Werkstattökonomie geschuldet, wenn die Glasmaler über Jahrzehnte hinweg die immer gleichen Vorlagen aus der Schublade zogen, oder verlangte nicht doch



Abb. 24 Moses am brennenden Dornbusch. Lavierte Federzeichnung der Holbeinwerkstatt, 1490er Jahre. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.



Abb. 25 Johannes auf Patmos. Lavierte Federzeichnung, Jörg Schweiger zugeschrieben, um 1510. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.



Abb. 26 Christus in der Vorhölle. Scheibenriss der Breu-Werkstatt für ein dreibahniges Masswerkfenster, Augsburg, um 1520. Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz.

auch die Stifterklientel nach den geschätzten traditionellen Bildformeln? Der Befund jedenfalls widerspricht, wie dies Katharina Krause in ihrer Holbein-Monografie zur Stellung des Künstlers zutreffend bemerkte, der immer noch verbreiteten Vorstellung einer linearen Entwicklung der Augsburger Kunst, die im vollständigen Erwerb aller Errungenschaften der italienischen Renaissance kulminiert und die überkommenen gotischen Motive konsequent verdrängt habe, sodass für Künstler wie Holbein kein Platz mehr gewesen sei.⁵⁵ Im Gegenteil: Der Umgang mit dem Vorlagenmaterial bestätigt die anhaltende Vorbildhaftigkeit holbeinscher Bildentwürfe.

AUTOR

Daniel Parello, Dr. phil., Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland, Lugostraße 13, D-79100 Freiburg im Breisgau

ANMERKUNGEN

- ¹ *Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett Basel*, bearbeitet von TILMAN FALK. Teil 1: Das 15. Jahrhundert. Hans Holbein der Ältere und Jörg Schweiger, Die Basler Goldschmiederrisse, Basel/Stuttgart 1979, S. 11–23. Siehe hierzu auch ELISABETH LANDOLT, *Das Amerbach-Kabinett und seine Inventare*, in: *Sammeln in der Renaissance. Das Amerbach-Kabinett. Beiträge zu Basilius Amerbach* (= Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Basel), Basel 1991, S. 73–305, hier S. 81–100.
- ² Zu Jörg Schweiger siehe FRANZ WINZINGER, *Die Zeichnungen Martin Schongauers*, Berlin 1962, S. 18–20, mit weiterführender Literatur.
- ³ Basel, Kunstmuseum, um 1518, Inv.-Nr. 296.
- ⁴ TILMAN FALK (vgl. Anm. 1), S. 101–115, Nr. 269–370, Taf. 67–88.
- ⁵ Für das mit 1519 datierte Büstenreliquiar des hl. Ursizinus in St. Ursanne kommt nebst Jörg Schweiger auch Urs Graf als Urheber in Frage. Eine nahe verwandte Entwurfszeichnung zu einem Büstenreliquiar stammt möglicherweise von Schweiger selbst. *Die Basler Goldschmiederrisse*, ausgewählt und kommentiert von PAUL TANNER, in: *Sammeln in der Renaissance. Das Amerbach-Kabinett. Beiträge zu Basilius Amerbach* (= Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Basel), Basel 1991, S. 64, Kat.-Nr. 59–60, Abb. S. 82–83. – TILMAN FALK (vgl. Anm. 1), S. 140, Nr. 555. Zu weiteren Schweiger zugeschriebenen Arbeiten siehe ULRICH BARTH / CHRISTIAN HÖRACK, *Basler Goldschmiedekunst. Meister und Marken – 1267 bis heute* (Geschichte bewegt), hrsg. vom Historischen Museum Basel, 2 Bde., Basel 2013, S. 91–92.
- ⁶ *Augsburger Kunst der Spätgotik und Renaissance*, hrsg. von ERNST BUCHNER / KARL FEUCHTMAYER (= Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 2), Augsburg 1928. – CHRISTIAN BEUTLER / GUNTHER THIEM, *Hans Holbein d. Ä. Die spätgotische Altar- und Glasmalerei* (= Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg, Bd. 13), Augsburg 1960.
- ⁷ Eine Aufzählung der Standorte mit erhaltenen Glasmalereien aus Augsburg würde hier zu weit führen. Stellvertretend seien daher nur folgende Inventare mit umfangreicheren Augsburger Beständen genannt: RÜDIGER BECKSMANN, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Schwaben von 1350 bis 1530* (CVMA Deutschland I, 2), Berlin 1986. – HARTMUT SCHOLZ, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Mittelfranken und Nürnberg extra muros* (CVMA Deutschland X, 1), Berlin 2002. – DANIEL PARELLO, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Regensburg und der Oberpfalz* (CVMA Deutschland III, 3), Berlin 2015. – ERNST BACHER / GÜNTHER BUCHINGER / ELISABETH OBERHAIDACHER-HERZIG / CHRISTINA WOLF, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Salzburg, Tirol und Vorarlberg* (CVMA Österreich IV), Wien u. a. 2007.
- ⁸ Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 5565. – ERNST BUCHNER, *Zur Augsburger Tafelmalerei der Spätgotik*, in: ERNST BUCHNER / KARL FEUCHTMAYER (vgl. Anm. 6), S. 1–133, hier S. 37–54 (Der Meister von 1477). – ENGELBERT BAUMEISTER / WALTER BOLL, *Eine Sammlung von Zeichnungen in der Universitätsbibliothek zu Würzburg*, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, NF 11, 1934, S. 26–49. – KATHARINA KRAUSE, *Hans Holbein d. Ä.*, München/Berlin 2002, S. 51–54.
- ⁹ RÜDIGER BECKSMANN (vgl. Anm. 7), S. 25–28. – HANS WENTZEL, *Kabinettscheiben aus Neckar-Schwaben*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 19, 1965, S. 117–133, hier S. 122–124. Aus derselben Augsburger Werkstatt stammen auch die Stifterrundscheibe des von 1498 sowie die nach einem Stich des Meisters AG gefertigte Darstellung mit Christus in der Vorhalle im Musée d'Unterlinden, Colmar. Siehe hierzu den *Katalog der Glasgemälde des Bayerischen Nationalmuseums*, verfasst von JOHANNES SCHINNERER, München 1908, S. 32, Nr. 131, Taf. XX. – MICHEL HÉROLD / FRANÇOISE GATOUILLAT, *Les vitraux de*

- Lorraine et d'Alsace (CV France Recensement V), Paris 1994, S. 285, Fig. 282.
- ¹⁰ Die Inschrift ist durch das Schwert (◀M) und (A) angeschnitten) und den Mantelsaum (◀R) angeschnitten) leicht überdeckt.
- ¹¹ Zu Leo Maurer siehe JOHANNES WILHELM, *Augsburger Wandmalerei 1368–1530. Künstler, Handwerker und Zunft* (= Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg, Bd. 29), Augsburg 1983, S. 524–525, Nr. 134. Der Name «Fraß» für Maurer ist als Nennname nur im Eintrag der Lehrknabenvorstellung von 1499 überliefert («Leo fraß, den man nept [nennt] den maurer»). ROBERT VISCHER, *Studien zur Kunstgeschichte*, Stuttgart 1886; darin: Quellen zur Kunstgeschichte von Augsburg, S. 478–582, hier S. 540.
- ¹² Entgegen der Vermutung von FRANZ STOEDTNER, *Hans Holbein der Ältere*, Berlin 1896, S. 35–37, handelt es sich bei der Signatur auf dem Weihwasserkessel nicht um eine Hinzufügung des 19. Jh., sondern ist jüngerer Untersuchungen zufolge alt; lediglich die Konturlinien der Inschrift wurden zu einem späteren Zeitpunkt nachgezogen. Dieser Eingriff geht vermutlich auf eine Ausbesserung der Tafeln infolge des Schwedeneinfalls zurück. Siehe hierzu MANFRED WEITLAUFF / MELANIE THIERBACH (Hrsg.), *Hl. Afra. Eine frühchristliche Märtyrerin in Geschichte, Kunst und Kult* (= Ausstellungskatalog, St. Afra, Augsburg), Lindenberg 2004, S. 241–245, Nr. 36 (MELANIE THIERBACH). Der letzte Buchstabe ist undeutlich (auch als CC gelesen), doch könnte es sich hierbei um ein in gotischer Majuskel wiedergegebenes «M» handeln.
- ¹³ ANNA MORAHNT-FROMM, *Ludwig Schongauer und die anderen. Zum Problem des künstlerischen Austausches zwischen der schwäbischen und oberrheinischen Kunstlandschaft*, in: Spätmittelalter am Oberrhein. Teil 1: Maler und Werkstätten 1450–1525 (= Ausstellungskatalog, Kunsthalle Karlsruhe), Karlsruhe 2001, S. 31–39.
- ¹⁴ TILMAN FALK (vgl. Anm. 1), S. 105, Nr. 282, Taf. 71.
- ¹⁵ JOHANNES SCHINNERER (vgl. Anm. 9), Nr. 130, S. 32 («Bayerisch [?] um 1500»).
- ¹⁶ Nach gleicher Vorlage wurde die Scheibe ein zweites Mal in einer mehr malerischen Qualität ausgeführt, worauf mich Dr. Barbara Giesicke, Badenweiler, dankenswerterweise aufmerksam gemacht hat.
- ¹⁷ UTE BEDNARZ / EVA FITZ / FRANK MARTIN / MARKUS LEO MOCK / GÖTZ J. PFEIFFER / MARTINA VOIGT, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Berlin und Brandenburg*, Bd. 1, Katalog (CVMA Deutschland XXII), Berlin 2010, Nr. 182, S. 303–305 (MARKUS LEO MOCK).
- ¹⁸ PAUL FRANKL, *A window by Peter Hemmel*, in: Parnassus 12, 1949, S. 11–15. In seiner späteren Monografie zu Hemmel schreibt Frankl das Werk hingegen einem Nachfolger Hemmels zu. PAUL FRANKL, *Peter Hemmel, Glasmaler von Andlau*, Berlin 1956, S. 121–122. – DENNIS A. CHEVALLEY, *Der Dom zu Augsburg* (= Die Kunstdenkmäler von Bayern, NF, Bd. 1), München 1995, S. 189–194.
- ¹⁹ Der Band zu den Augsburger Glasmalereibeständen befindet sich in Vorbereitung: DANIEL PARELLO, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Augsburg und Bayerisch-Schwaben* (CVMA Deutschland XII), Berlin 2020. Siehe dazu einstweilen PIUS DIRR, *Glasgemälde Hans Holbeins des Älteren*, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 4, 1909, S. 33–45. – CHRISTIAN BEUTLER / GUNTHER THIEM (vgl. Anm. 6), S. 148–156. Zu weiteren, im letzten Krieg zerstörten Figurenfenstern Giltlingers, darunter einen hl. Ulrich, siehe den Beitrag von ELGIN VAASSEN, *Ulrichsdarstellungen in der Glasmalerei vom 15.–20. Jahrhundert*, in: Bischof Ulrich von Augsburg 890–973. Seine Zeit – sein Leben – seine Verehrung. Festschrift aus Anlaß des tausendjährigen Jubiläums seiner Kanonisation, hrsg. von MANFRED WEITLAUFF (= Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistums-geschichte e. V., 26./27. Jahrgang), Weissenhorn 1993, S. 671–686, hier S. 674–677 mit Abb. 175.
- ²⁰ WILHELMUS WITTEW, *Catalogus Abbatum monasterii SS. Udalrici et Aefrae Augsburgensis*, ediert von ANTON STEICHELE, in: Archiv für die Geschichte des Bistums Augsburg, Bd. 3, Augsburg 1860, S. 10–437. – CHRISTIAN BEUTLER / GUNTHER THIEM (vgl. Anm. 6), S. 167–168. – WOLFGANG AUGUSTYN, *Historisches Interesse und Chronistik in St. Ulrich und Afra in Augsburg im Umfeld von monastischer Reform und städtischem Humanismus. Wilhelm Wittwer und sein «Catalogus abbatum»*, in: Humanismus und Renaissance in Augsburg. Kulturgeschichte einer Stadt zwischen Spätmittelalter und Dreißigjährigem Krieg, hrsg. von GERNOT MICHAEL MÜLLER, Berlin u. a. 2010, S. 329–388.
- ²¹ Zu Gumpolt Giltlinger d. Ä. siehe ROBERT HOFFMANN, *Der Maler Gumpold Giltlinger*, in: Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg 1, 1874, S. 115–122. – *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von ULRICH THIEME, Bd. 14, 1921, S. 53–55 (GRETE RING). Zu den archivalischen Quellen siehe CHRISTIAN BEUTLER / GUNTHER THIEM (vgl. Anm. 6), S. 163–169 und JOHANNES WILHELM (vgl. Anm. 11), S. 477–482, 585.
- ²² CHRISTIAN BEUTLER / GUNTHER THIEM (vgl. Anm. 6), S. 169. – TILMAN FALK, *Notizen zur Augsburger Malerwerkstatt des Älteren Holbein*, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 30, 1976, S. 3–20, hier S. 9–10. Zur Problematik dieser ungewöhnlichen Arbeitsteilung zwischen den Malern Holbein und Giltlinger und zur möglichen Rolle Giltlingers als Werkstattoberrhaupt eines Betriebes, der jede Art von Malerei ausführte, siehe auch MICHAEL ROTH, *Die Zeichnungen des «Meisters der Coburger Rundblätter»*, Diss., Freie Univ. Berlin 1988 (Ms.), S. 450–452.
- ²³ BERND KONRAD, *Hans Holbein d. Ä. – Eine Einführung in sein Leben und in sein Werk*, in: Hans Holbein d. Ä. Die Graue Passion in ihrer Zeit, hrsg. von ELSBETH WIEMANN (= Ausstellungskatalog, Staatsgalerie Stuttgart), Ostfildern 2010, S. 13–49, hier S. 20 und S. 48, Anm. 22. – ALFRED STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik*, Bd. 8: Schwaben in der Zeit von 1450 bis 1500, Berlin 1957, S. 61. Mein Dank gilt Dr. Bernd Konrad für die freundliche Überlassung der Infrarotreflektogramme. Den Heiligendarstellungen auf dem Altar der Abtskapelle liegen Entwürfe Holbeins d. Ä. zugrunde, die sich in London und Basel (Nachzeichnungen) erhalten haben: JOHN ROWLANDS, *Drawings by German Artists and Artists from German-speaking regions of Europe in the Department of Prints and Drawings at the British Museum: The Fifteenth Century, and the Sixteenth Century by Artists born before 1530*, London 1993, Bd. 1, S. 137–138, Nr. 299, Bd. 2, Taf. 196. – TILMAN FALK (vgl. Anm. 1), S. 87–88, Nr. 189–195, Taf. 54.
- ²⁴ Der «Kleine Klebeband» wird seit 2011 im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, aufbewahrt. Abb. bei NORBERT LIEB / ALFRED STANGE, *Hans Holbein der Ältere*, München/Berlin 1960, S. 85, Nr. 110, Abb. 187. Ernst Buchner hatte den Entwerfer der Glasmalereien von St. Ulrich und Afra dagegen mit dem Meister der Augsburger Heimsuchung verbinden wollen. ERNST BUCHNER (vgl. Anm. 8), S. 56. Zum «Meister von 1477» siehe etwa die Halbfigur des hl. Benedikt mit der gleichnamigen Darstellung auf dem Figurenflügel im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg: ERNST BUCHNER (vgl. Anm. 8), Abb. 34 auf S. 45, oder die Halbfigur des Apostels Andreas mit dem entsprechenden Heiligen auf einer im Kunsthandel angebotenen Tafel: ERNST BUCHNER (vgl. Anm. 8), Abb. 28 auf S. 40. Auf denselben Maler könnte auch die im letzten Krieg zerstörte Verglasung mit der Darstellung eines Hl. Ulrich aus der Andreaskapelle von St. Ulrich und Afra zurückgehen. ELGIN VAASSEN (vgl. Anm. 19), Abb. 175. – Ob die Köpfe – mit Ausnahme der Marienfigur – lediglich Erzeugnisse einer Restaurierung des ausgehenden 19. Jahrhunderts darstellen, wie dies CHRISTIAN BEUTLER/GUNTHER THIEM (wie Anm. 6), S. 151f., 222–224, vermutet hatten, wird erst die anstehende Autopsie der Fenster durch den Autor

- erweisen. Sollte dies der Fall sein, so wären die hier aufgezeigten künstlerischen Bezüge damit zu erklären, dass die Restaurierungswerkstatt von den damals offenbar noch vorhandenen Originalen getreue Kopien anfertigte.
- ²⁵ HANS WENTZEL, *Meisterwerke der Glasmalerei*, Berlin 1954, S. 75 («...doch ist der Kopf der Madonna von einer derartigen Feinheit der Zeichnung, dass sie eben nur von dem bedeutendsten Maler und Zeichner jener Zeit in Augsburg, eben von dem älteren Holbein, ausgeführt sein kann.») sowie S. 103 zu Abb. 233, 236–237.
- ²⁶ Der Dommesser hatte die in einer Kiste deponierten Felder 1975 zufällig wiederentdeckt. – PIUS DIRR, *Zur Kenntnis der mittelalterlichen Malerei Augsburgs*, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg 34, 1908, S. 201–204. – PIUS DIRR (vgl. Anm. 19), hier S. 33–42. – CHRISTIAN BEUTLER / GUNTHER THIEM (vgl. Anm. 6), S. 157–162. – DENNIS A. CHEVALLEY (vgl. Anm. 18), S. 192–195.
- ²⁷ TILMAN FALK (vgl. Anm. 1), S. 100, Nr. 262–265, Taf. 66. Die zwischen 1505 und 1510 entstandenen Nachzeichnungen stehen gemäss Falk stilistisch zwischen Hans Holbein d. Ä. und Jörg Schweiger.
- ²⁸ HARTMUT SCHOLZ (vgl. Anm. 7), S. 119–154.
- ²⁹ TILMAN FALK (vgl. Anm. 1), S. 96, Nr. 241, Taf. 62. Über die heute noch vorhandenen Glasmalereien hinaus konnte Hartmut Scholz den Nachweis für ein weiteres Fenster mit der Darstellung der Wurzel-Jesse-Fenster erbringen, dessen Reste sich heute in US-amerikanischem Privatbesitz befinden. HARTMUT SCHOLZ, *Ein unbekanntes Augsburger Wurzel-Jesse-Fenster nach Entwürfen aus dem Werkstattkreis Hans Holbeins d. Ä. und Thomas Burgkmaiers*, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 63, 2009, S. 199–214.
- ³⁰ CHRISTIAN BEUTLER / GUNTHER THIEM (vgl. Anm. 6), S. 173–175, 201–202. – ERICH EGG, *Der Glasmaler Gumpolt Giltlinger*, in: Tiroler Heimatblätter 25, 1950, S. 38–41.
- ³¹ ERNST BACHER / GÜNTHER BUCHINGER / ELISABETH OBERHAIDACHER-HERZIG / CHRISTINA WOLF (vgl. Anm. 7), S. 418–423, 429–431.
- ³² KATHARINA KRAUSE (vgl. Anm. 7), S. 223–241. – STEPHAN KEMPERDICK, *Die Gestalt der Menschen nach ihrem Tod bewahren. Bildnismalerei des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden*, in: Das frühe Porträt. Aus den Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein und dem Kunstmuseum Basel, bearbeitet von STEPHAN KEMPERDICK. Mit einem Beitrag von ANDREAS BEYER, München u. a. 2006, S. 19–37, hier S. 30–33.
- ³³ Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Erstes Silberstiftskizzenbuch, Inv.-Nr. U XX, fol. 3v, 4r, um 1502; Abb. bei NORBERT LIEB / ALFRED STANGE (vgl. Anm. 6), S. 92, Nr. 163, Abb. 240.
- ³⁴ So bereits PIUS DIRR (vgl. Anm. 26), S. 204. – GOTTFRIED FRENZEL, *Die Farbverglasung des Mortuariums im Dom zu Eichstätt*, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, 1968, S. 23.
- ³⁵ 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*, in: arthistoricum.net, 2018. Die Publikation ist unter folgender Adresse online abrufbar: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.383.545>
- ³⁶ *Statuta pictorum. Kommentierte Edition der Maler(zunft)ordnungen im deutschsprachigen Raum des Alten Reiches* (= Quellen und Studien zur Künstlersozialgeschichte), hrsg. von ANDREAS TACKE, Petersberg 2018, Bd. I, S. 69–70. Siehe dazu auch ANDREW MORRALL, *Die Zeichnungen für den Monatszyklus von Jörg Breu d. Ä., Maler und Glashandwerker im Augsburg des 16. Jahrhunderts*, in: «Kurzweil viel ohn' Maß und Ziel»: Alltag und Festtag auf den Augsburger Monatsbildern der Renaissance, hrsg. von HARTMUT BOOCKMANN / PIA MARIA GRÜBER (= Ausstellungskatalog, Deutsches Historisches Museum, Berlin), München 1994, S. 128–147; siehe hierzu auch MICHAEL ROTH (vgl. Anm. 22), S. 450–452.
- ³⁷ STEPHANIE DIETZ, *Malen mit Glas. Studien zur Maltechnik von Hans Holbein d. Ä.* (= Kölner Studien zur Geistes- und Gesellschaftswissenschaftlichen Forschung, Bd. 1), Diss., TH Köln 2016 (online verfügbar). Für die Graue Passion liegen entsprechende, in Kooperation mit der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, der Hochschule für Bildende Künste Dresden und dem Doerner Institut gewonnene Untersuchungsergebnisse bereits seit 2011 vor: STEPHANIE DIETZ u. a., *Die Graue Passion von Hans Holbein d. Ä. – Material und Technik*, in: ELSBETH WIEMANN (vgl. Anm. 23), S. 107–122, besonders S. 116–120.
- ³⁸ Siehe dazu etwa die Stifterscheiben mit wappenhaltenden Engeln aus der Franziskanerkirche in Ingolstadt von 1517, heute in Regensburg, Historisches Museum (hierzu DANIEL PARELLO (vgl. Anm. 7), S. 328–338) und St. Martin in Sielenbach, Bayerisch-Schwaben, von 1516.
- ³⁹ TILMAN FALK (vgl. Anm. 1), S. 96, 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 ULRICH MERKL, *Buchmalerei in Bayern in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Spätblüte und Endzeit einer Gattung*, Regensburg 1999, S. 345–347, Kat.-Nr. 42, Abb. 266. Derselbe Illuminist griff noch ein Jahrzehnt später für das Missale des Bischofs Hugo von Hohenlandenberg auf die gleiche, nur leicht modernisierte Vorlage zurück. ULRICH MERKL (vgl. diese Anm.), S. 358–363, Kat.-Nr. 50, Abb. 111F. Auf eine enge Verbindung mit der Holbein-Werkstatt deutet auch die Wiederholung der Kreuzigung des Kaisheimer Altars im Missale des Konstanzer Bischofs hin. Siehe dazu ULRICH MERKL (vgl. diese Anm.), S. 358–363, Kat.-Nr. 50, Abb. 287–288.
- ⁴⁰ BRIGITTE LYMANT, *Die Glasmalereien des Schnütgen-Museums*, Bestandskatalog, Köln 1982, S. 183–184, Nr. 112 (dat. 1512); zuletzt ELSBETH WIEMANN (vgl. Anm. 23), S. 168–169, Kat.-Nr. 3. In denselben Augsburger Werkstattkreis verortet Michael Roth die Nachzeichnung eines Kalvariensbergs im Berliner Kupferstichkabinett (KdZ 14699): MICHAEL ROTH (vgl. Anm. 22), S. 353–355, Nr. 157.
- ⁴¹ TILMAN FALK (vgl. Anm. 1), S. 95, Nr. 233–237, Taf. 61 (Werkstatt Holbeins d. Ä. oder Umkreis). – CHRISTIAN BEUTLER / GUNTHER THIEM (vgl. Anm. 6), S. 195.
- ⁴² HARTMUT SCHOLZ (vgl. Anm. 7), S. 253, Abb. 153.
- ⁴³ CHRISTIAN BEUTLER / GUNTHER THIEM (vgl. Anm. 6), S. 99. – *Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik* (= Ausstellungskatalog, Augsburger Rathaus), Augsburg 1965, S. 84, Nr. 38.
- ⁴⁴ 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 GÜNTHER BUCHINGER, / ELISABETH OBERHAIDACHER-HERZIG / CHRISTINA WAIS-WOLF, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich*, 3. Teil: Sammlungsbestände (ohne Stiftssammlungen), Burgenland, unter Verwendung von Vorarbeiten von EVA FRODL-KRAFT (CVMA Österreich V, 2), Wien u. a. 2017, S. 1–167.
- ⁴⁵ CHRISTOPH METZGER, *Hans Schäufelein als Maler* (= Denkmäler deutscher Kunst), Berlin 2002, S. 43–47, S. 278–290, Kat.-Nr. 17; zu den Nachzeichnungen nach Entwürfen Holbeins siehe ELSBETH WIEMANN (vgl. Anm. 23), S. 306–309, Kat.-Nr. 68–70. Christoph Metzger erwägt eine Mitwirkung Schäufeleins am verlorenen Hochaltar des Augsburger Doms, über die sich möglicherweise der Auftrag für einen mit 1510 datierten Scheibenzyklus für das Augsburger Hochstift ergeben habe. CHRISTOPH METZGER (vgl. diese Anm.), S. 44–45. Hierzu ausführlich: BARBARA BUTTS / LEE HENDRIX (Hrsg.), *Painting on*

Light, Drawings and Stained Glass in the Age of Dürer and Holbein (= Ausstellungskatalog, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles), Los Angeles 2000, S. 193–200, Nr. 71–76. Doch fügen sich die Rundscheiben nicht so recht in die Gruppe der bekannten Augsburger Glasmalereien. Friedrich Winkler wollte in ihnen eine eigenhändige Ausführung des Künstlers erkennen, die Umsetzung der Vorlage zeugt allerdings von den eher bescheidenen Fähigkeiten des Glasmalers. FRIEDRICH WINKLER, *Nürnberg Vierpass-Scheiben und ihre Entwerfer*, in: Pantheon 28, 1941, S. 243–249. Die Entdeckung einer weiteren Entwurfszeichnung Schäußeleins ist meinem Kollegen Uwe Gast zu verdanken, der das Blatt in absehbarer Zeit publizieren wird. Es handelt sich um den mit 1507 datierten Entwurf einer Fensterstiftung für die Schwazer Pfarrkirche, die noch heute Glasmalereien von Augsburger und Münchner Ateliers besitzt. Siehe hierzu demnächst UWE GAST, *Das Stifterfenster und der reisende Künstler: Hans Schäußelein in Schwaz*, in: Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen 2019.

- ⁴⁶ Die Freiburger Arbeitsstelle des CVMA besitzt Schwarz-Weiss-Aufnahmen sowie ein mehrseitiges Typoskript mit einer Beschreibung der Glasgemäldesammlung Kisters von Hans Wentzel.
- ⁴⁷ RÜDIGER BECKSMANN (vgl. Anm. 7), S. 133–138 und S. LVIII.
- ⁴⁸ Zum Frankfurter Altar zuletzt BODO BRINKMANN / STEFAN KEMPERDICK, *Deutsche Gemälde im Städel 1500–1550* (= Kataloge der Gemälde im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt am Main, Bd. 5), Mainz 2005, S. 388–428.
- ⁴⁹ DANIEL PARELLO (vgl. Anm. 7), S. 81–82, 333–334 (versuchsweise Zuweisung an den Sohn Gumpolt Giltlingers d. Ä., den Glasmaler Florian Giltlinger, der 1510 das Meisterrecht erwarb).
- ⁵⁰ DANIEL PARELLO (vgl. Anm. 7), S. 328–338.
- ⁵¹ *Die Inschriften der Stadt Ingolstadt*. Gesammelt und bearbeitet von CHRISTINE STEININGER (= Die Deutschen Inschriften, Bd. 99), Wiesbaden 2017, S. 131, Kat.-Nr. 107, S. 136–138, Kat.-Nr. 114a.
- ⁵² TILMAN FALK (vgl. Anm. 1), S. 92, Nr. 218, Taf. 58 (Moses am brennenden Dornbusch); S. 107, Nr. 307, Taf. 76 (Johannes auf Patmos).
- ⁵³ Siehe hierzu jetzt HEIDRUN LANGE-KRACH, *Konrad Peutinger und Kaiser Maximilian I.*, in: Maximilian I. 1459–1519. Kaiser. Ritter. Bürger zu Augsburg (= Ausstellungskatalog, Maximilianmuseum Augsburg), hrsg. von HEIDRUN LANGE-KRACH, Regensburg 2019, S. 146–155.
- ⁵⁴ BARBARA BUTTS / LEE HENDRIX (vgl. Anm. 45), S. 202–232. – ANDREW MORRALL, *Jörg Breu the Elder. Art, culture and belief in Reformation Augsburg*, Aldershot 2001, S. 53–72.
- ⁵⁵ KATHARINA KRAUSE (vgl. Anm. 7), S. 287.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 26: Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (Jörg P. Andres).
 Abb. 2, 3, 4, 20 (Rainer Wohlrabe); 5, 11, 22, 23 (Rafael Toussaint); 7, 19 (Archiv); 10, 11 (Andrea Gössel): Corpus Vitrearum Deutschland, Arbeitsstelle Freiburg.
 Abb. 6, 9, 13, 24, 25: Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett (Sammlung Online, Zugriff vom 18. Juni 2018).
 Abb. 8: The Warburg Institute Iconographic Database (Berthold Kreß).
 Abb. 12, 18: Stuttgart, Staatsgalerie.
 Abb. 14: Köln ©Rheinisches Bildarchiv (Wolfgang F. Meier, RBA-Nummer d022132).
 Abb. 17: Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Grafische Sammlung.
 Abb. 21: Frankfurt, Städel Museum – Artothek.

ZUSAMMENFASSUNG

Unter dem Fundus an Zeichnungen aus dem Werkstattumkreis Hans Holbeins d. Ä., die das Basler Kupferstichkabinett aufbewahrt, befinden sich auch Entwürfe für Glasmalereien. Einige hiernach ausgeführte Verglasungen haben sich bis heute erhalten, darunter weniger bekannte oder bislang falsch verortete Werke. Der vorliegende Beitrag stellt diese Arbeiten in chronologischer Folge vor und begibt sich auf Spurensuche nach dem Verhältnis von Malern und Glasmalern im spätmittelalterlichen Augsburg, das offenbar durch besondere Nähe geprägt war. Die Tatsache, dass die Vorlagen untereinander ausgetauscht wurden und in verschiedenen Bildmedien Verwendung fanden, lässt für den untersuchten Zeitraum auf eine Kooperation der Werkstätten oder gar eine Kooperative von Malern und Glasmalern schließen.

RÉSUMÉ

Parmi l'ensemble de dessins provenant de l'atelier de Hans Holbein l'Ancien et conservés au cabinet des estampes de Bâle se trouvent des esquisses destinées à des peintures sur verre. Quelques vitraux réalisés d'après ces dessins ont été préservés à ce jour, dont des œuvres moins connues ou déplacées au mauvais endroit. L'article présente ces travaux en succession chronologique et s'interroge sur les rapports entre les artistes et les peintres verriers actifs à Augsburg à la fin du Moyen Âge, qui manifestement étaient marqués par une proximité particulière. Le fait que les modèles aient été échangés les uns entre les autres et utilisés dans différents supports picturaux suggère une collaboration entre ateliers, voire l'existence d'une coopérative de peintres et peintres verriers durant la période étudiée.

RIASSUNTO

La collezione di disegni della bottega di Hans Holbein il Vecchio, che il «Kupferstichkabinett» di Basilea conserva, comprende anche bozze per dipinti su vetro. Alcune delle vetrate realizzate sono sopravvissute fino ad oggi. Alcune di queste opere sono meno note o sono state in precedenza attribuite erroneamente ad altri autori. Il presente contributo illustra queste opere in ordine cronologico e si propone di tracciare il rapporto, apparentemente caratterizzato anche da una particolare vicinanza, tra i pittori e i pittori di vetro nell'Augusta tardo medioevale. Il fatto che questi si scambiassero fra di loro le bozze e le utilizzassero per le loro opere suggerisce l'esistenza durante il periodo in esame di un rapporto di collaborazione fra le botteghe se non addirittura la presenza di una cooperativa di pittori e vetrai.

SUMMARY

A collection of drawings from Hans Holbein the Elder's workshop is preserved in the Basel Kupferstichkabinett and includes designs for glass paintings. Some of the panels painted after these drawings have survived, including lesser known or previously misplaced works. The article presents these works in chronological order and inquires into the relationship between painters and glass painters in late medieval Augsburg, which appears to have been extremely close. The mutual exchange of source images and their use in different pictorial media suggests mutual cooperation among workshops or even a cooperative of painters and glass painters during the period under study.