

2.2

Les artistes polyvalents et le vitrail monumental dans les anciens Pays-Bas pendant la première moitié du XVI^e siècle : l'exemple de Bernard van Orley et de Pieter Coecke

Isabelle Lecocq

Corpus Vitrearum Belgique, Institut royal du patrimoine artistique, Bruxelles (KIK-IRPA)

Versatile Artists and Monumental Stained Glass in the Ancient Netherlands during the First Half of the 16th Century: The Example of Bernard van Orley and Pieter Coecke – Abstract

Two major artists from the southern Netherlands, Pieter Coecke (1502–1550) and Bernard Van Orley (1487–1541) distinguished themselves by their versatility and their skills as “entrepreneurs”. Both were personally involved in the creation of works in various techniques including panel painting, tapestry and stained glass. Archives and preserved works docu-

ment or attest to the activity of these artists in these different fields but, beyond the certified or supposed supply of a scale model (“vidimus”) or full-scale drawing (“cartoon”), the exact degree of involvement remains difficult to establish. From selected examples, this paper will show the importance and the limits of a connoisseurship approach in surveying the compartmentalization of artistic techniques and in understanding the complex dynamic of artistic creation in the southern Netherlands during the first half of the 16th century.

Les artistes polyvalents et le vitrail monumental dans les anciens Pays-Bas pendant la première moitié du XVI^e siècle : l'exemple de Bernard van Orley et de Pieter Coecke – Résumé

Deux artistes majeurs des anciens Pays-Bas, Pieter Coecke (1502-1550) et Bernard Van Orley (1487-1541) se sont distingués par leur polyvalence et leur aptitude d'entrepreneur. Tous les deux ont personnellement été impliqués dans la création d'œuvres dans des techniques diverses : tableaux, tapisseries et vitraux, principalement. Des archives et des œuvres conservées documentent ou attestent l'activité de ces

artistes dans ces différents domaines mais, au-delà la fourniture attestée ou supposée d'un modèle à échelle (« vidimus ») ou à grandeur d'exécution (« carton »), le degré d'implication exact de ceux-ci reste en définitive difficile à établir. À partir d'exemples choisis, l'exposé montrera l'importance et les limites d'une démarche qui relève du connoisseurship pour dépasser le cloisonnement des techniques artistiques et pour approcher au mieux la dynamique complexe de la création artistique dans les anciens Pays-Bas pendant la première moitié du XVI^e siècle.

La présente contribution propose d'examiner l'implication dans le domaine du vitrail de deux artistes majeurs des anciens Pays-Bas, Bernard van Orley et Pieter Coecke. La renommée de ces deux artistes était bien établie de leur vivant et l'importance de leur production artistique vient encore d'être confirmée par deux grandes expositions qui leur ont été consacrées, respectivement à Bruxelles, de février à mai 2019,¹ et à New York d'octobre 2014 à janvier 2015.² Comme d'autres artistes des anciens Pays-Bas de la fin du XV^e et de la première moitié du XVI^e siècle, ils se sont distingués par leur polyvalence artistique et tous deux ont été personnellement impliqués dans la création d'œuvres dans des techniques diverses : tableaux, tapisseries et vitraux, principalement. Des vitraux mis en rapport avec ces deux personnalités et conservés en Belgique et en Angleterre ont pu être récemment observés de près et permettent *in fine* de poser la question des modalités de transposition des créations ou « inventions » de ces artistes dans ce domaine et du degré d'implication de ces artistes – « inventeurs » dans le processus de transposition.

Bernard van Orley (1487-1541)

Bernard van Orley fut assurément impliqué dans la création de vitraux dans trois grandes métropoles des anciens Pays-Bas, Malines, Bruxelles et Haarlem.³ Seuls les vitraux de la collégiale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles sont conservés et à leur emplacement d'origine. L'ensemble se déploie dans le

¹ Voir Véronique BÜCKEN et Ingrid DE MEÛTER, *Bernard van Orley. Bruxelles et la Renaissance* (cat. d'expo., Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 02.02.2019-26.05.2019), Bruxelles, Bozar Books-Mardaga, 2019.

² Elizabeth A. H. CLELAND (éd.), *Grand Design. Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry* (cat. d'expo., New York, The Metropolitan Museum of Art, 08.10.2014-11.01.2015), New Haven et Londres, Yale University Press, 2014.

³ Pour un état sur la question et la bibliographie, voir Isabelle LECOQ, « Bernard van Orley et l'art du vitrail », dans BÜCKEN et DE MEÛTER 2019, p. 66-76. Voir également dans le volume de la série belge du *Corpus Vitrearum* qui traite de ces vitraux : Jean HELBIG et Yvette VANDEN BEMDEN, *Les vitraux de la première moitié du XVI^e siècle conservés en Belgique. Brabant et Limbourg* (*Corpus Vitrearum*, Belgique, III). Gand – Ledeborg, 1974, p. 13-129.

transept et la chapelle du Saint-Sacrement. Il est remarquablement bien documenté par une série de comptes.⁴ Cet ensemble sert de référence pour évoquer Van Orley et l'art du vitrail et l'image la plus connue est celle du grand vitrail du bras nord du transept (1537), où Charles Quint et Isabelle de Portugal, aux côtés de leurs patrons respectifs, prient devant les hosties miraculeuses présentées dans un reliquaire cruciforme tenu par Dieu le Père. L'intervention de Van Orley dans ce vitrail est renseignée dans des archives qui se rapportent à celui offert en 1538 par sa sœur, Marie de Hongrie, et qui lui fait face dans le bras méridional du transept. Le vitrail de Marie de Hongrie honore la mémoire de l'époux de celle-ci, le roi Louis II Jagellon, tué le 29 août 1526 dans la bataille de Mohács, comme le rappelle la grande inscription de la partie inférieure. Pour sa réalisation, Van Orley reçoit 375 florins du Rhin par l'intermédiaire de la fabrique de la collégiale, avec un supplément de 50 florins qu'il réclamait pour la réalisation du vitrail de Charles Quint. Les termes des comptes sont vagues⁵ et ne précisent pas ce que la réalisation a impliqué, mais il s'agit certainement de la conception (projet à échelle et carton), supervision de la réalisation et sans doute du placement.

Van Orley a également été impliqué dans la conception de l'ensemble de la vitrerie de la nouvelle chapelle du Saint-Sacrement, même s'il n'a conçu que deux des sept verrières qu'elle abritait jadis et dont quatre existent aujourd'hui. Ces vitraux (1540 et 1547) racontent l'« Histoire des Hosties miraculeuses, qu'on nomme le Très Saint-Sacrement de Miracle ». Avec les représentations de donateurs illustres dans la partie inférieure, ils témoignent des alliances prestigieuses grâce auxquelles les Habsbourg ont imposé leur pouvoir et leur renommée en Europe ; on y voit Charles Quint (1500-1558), son frère Ferdinand I^{er} (1503-1564), ses sœurs Éléonore d'Autriche (1498-1558), Marie de Hongrie et Catherine d'Autriche (1507-1578), et leurs conjoints respectifs (Anne de Bohême, François I^{er}, roi de France, Louis II Jagellon de Hongrie et Jean III de Portugal). Van Orley a été payé à la fois pour la conception et la réalisation du vitrail de François I^{er} et Éléonore d'Autriche (300 florins). C'est le seul vitrail de la chapelle qu'il a pu voir terminé, dans le courant de l'année 1540 : il décède le 6 janvier 1541. D'autres concepteurs prennent la relève : Pieter Coecke van Aelst (1502-1550) et Michel Coxcie (1499-1592). Pieter Coecke n'a réalisé qu'un projet à échelle, pour le vitrail du roi Jean III de Portugal⁶ (conservé à l'Hermitage de Saint-Pétersbourg) et c'est finalement Michel Coxcie qui mène les travaux à leur terme, avec l'appui du verrier anversois Jan Hack pour la réalisation proprement dite des vitraux. Cet atelier a manifestement été chargé de la réalisation de tous les vitraux de la chapelle du Saint-Sacrement. Michel Coxcie a dessiné les cartons de ce vitrail du roi de Portugal très certainement à partir d'un projet de Van Orley, cité dans le compte qui en mentionne le rachat le 3 avril 1542 par la fabrique de la collégiale Saints-Michel-et-Gudule au nouvel occupant de la demeure de Van Orley, le peintre Gilles Willems.⁷

Il faut l'avouer, sans les mentions dans les archives, le rapprochement avec l'art de Van Orley ne se serait pas imposé. Des rapprochements pertinents avec des physionomies peintes par Van Orley ont bien été proposés, mais ils reposaient sur la connaissance de l'intervention de Van Orley pour la conception. Ces vitraux apprennent donc peut-être plus sur l'art de Van Orley que l'art de Van Orley n'enrichit leur compréhension. On y remarque clairement l'empreinte durable qu'ont eu sur l'artiste les cartons de tapisserie des *Actes des Apôtres* de Raphaël (1483-1520), tissées à Bruxelles en 1517 dans l'atelier de Pieter van Aelst (ou Pieter van Edingen),⁸ et de l'art de Tommaso Vincidor (1493-1536), un élève et collaborateur de Raphaël envoyé dans les anciens Pays-Bas par le pape Léon X afin de veiller à la bonne exécution d'une autre série de tapisseries, la « Scuola Nuova ».⁹

⁴ Placide LEFÈVRE, « Documents relatifs aux vitraux de Sainte-Gudule à Bruxelles, du XVI^e et du XVII^e siècles. », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 15 (1945), p. 117-162.

⁵ LEFÈVRE 1945, p. 120-121 et 138.

⁶ Voir HELBIG et VANDEN BEMDEN 1974, p. 107, fig. 84. L'attribution à Pieter Coecke du projet du vitrail de Jean III de Portugal est maintenue dans les publications récentes (voir CLELAND 2014, p. et Alexey LARIONOV, *Sankt-Petersburg. Gosudarstvennyi Ermitazh. Ot gotiki k man'erizmu: Niderlandskie risunki XV-XVI vekov v sobranii Gosudarstvennogo Ermitazha / From Gothic to Mannerism. Early Netherlandish Drawing in the State Hermitage* (cat. d'expo., Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, 05.2010-08.2010), Saint-Pétersbourg, 2010, p. 211-213, 359.

⁷ LEFÈVRE 1945, p. 139.

⁸ Voir LECOCQ 2019, p. 72-73.

⁹ La scène du meurtre de Jonathas dans la partie supérieure du vitrail de François I^{er} et Éléonore d'Autriche peut être rapprochée pour le choix des gestes expressifs et les interactions entre les personnages de la tapisserie du Massacre des Innocents de la suite de la Scuola Nuova (1520-1521), conservée aux Musées du Vatican (voir BÜCKEN et DE MEÛTER 2019, p. 33, fig. 3).

Par contre, un autre vitrail de la cathédrale qui n'est pas documenté dans les archives peut clairement être mis en rapport avec l'art de Van Orley. Il s'agit du vitrail du Jugement dernier de la façade occidentale (fig. 1), daté de 1528, et offert par le prince-évêque Érard de La Marck qui a régné sur la principauté de Liège de 1506 à 1538. Deux éléments amènent à proposer cette attribution à Van Orley. D'une part, l'iconographie du Jugement dernier est caractérisée par l'association du thème du Jugement dernier proprement dit aux œuvres de miséricorde, selon une formule novatrice mise en œuvre peu auparavant et de manière comparable par Van Orley, dans le triptyque du Jugement dernier de la cathédrale d'Anvers. D'autre part, la manière de représenter les personnages et de traiter leurs physionomies se ressent manifestement de l'art de Van Orley et il ne s'agit pas là d'une coïncidence : les comparaisons avec des œuvres de Van Orley sont nombreuses et elles peuvent être effectuées tant avec des tableaux que des tapisseries (fig. 2). Ces comparaisons ont nécessité une approche directe des œuvres qui a été rendue possible grâce à l'exposition consacrée à l'artiste, à Bruxelles et à l'examen du vitrail, à deux reprises.¹⁰



Fig. 1. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, détail du vitrail du Jugement dernier, 1528 : tête d'un élu. Photo I. Lecocq.



Fig. 2. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (inv. 1822), détail du revers du volet droit du polyptique de Job et de Lazare (Bernard van Orley, 1521) : tête du mauvais riche dans l'Enfer.

Pieter Coecke (1502-1550)

L'examen des œuvres de Van Orley dans le domaine du vitrail mène naturellement à celles de Pieter Coecke, qui aurait été élève du premier. L'activité de celui-ci dans le domaine de la tapisserie a fait l'objet d'une exposition au Metropolitan Museum of Art. Par ailleurs, de décembre 2015 à avril 2017, le Musée de la Ville de Bruxelles a entrepris la conservation-restauration du carton d'une scène de la Vie de saint Paul, pour l'épisode correspondant de la fameuse suite de tapisseries dont des exemplaires ont été acquis par des commanditaires aussi prestigieux que François I^{er}, Henri VIII et les Médicis.¹¹ Ces événements

¹⁰ En octobre 2002, à partir d'une nacelle, et en décembre 2019-janvier 2020, à partir des échafaudages élevés devant la fenêtre pour une étude préalable portant sur les différents éléments qui la composent.

¹¹ Le Musée de la Ville de Bruxelles (« Maison du Roi ») a offert au public de suivre en direct le travail des restaurateurs, séparés par une cloison de l'espace où le public avait également la possibilité de voir une exposition sur les cartons (« Renaissance d'une œuvre d'exception: le carton de tapisserie de Pieter Coecke ») (du 12 décembre 2015 au 30 avril 2017). Voir Cecilia PAREDES, « Entre peinture, tapisserie et restauration. Autour du carton de saint Paul des Musées de la Ville de Bruxelles », dans N. GESCHÉ-KONING, V. HENDERIKS, F. ROSIER et S. ZDANOV, *Catheline Périer-D'leteren. Étudier, enseigner et préserver l'Œuvre d'Art. Éloge de l'interdisciplinarité. Liber amicorum*, Bruxelles, p. 55-68) et les actes de la journée d'études consacrés à ces cartons : *Le Martyre de saint Paul : renaissance d'un chef-d'œuvre de papier. Études autour de la restauration d'un carton de tapisserie du XVI^e siècle (Studia Bruxellae 2019/1, 13)*, Bruxelles, Musées et Archives de la Ville de Bruxelles, 2019 (consultable en ligne, <https://www.cairn.info/revue-studia-bruxellae-2019-1.htm>).

étaient centrés sur Pieter Coecke, principalement en tant qu’auteur de projets de tapisserie, alors que le talent de celui-ci rayonnait également dans l’art du vitrail, comme l’attestent des documents d’archives et des œuvres.¹²

Les textes d’archives qui mettent Pieter Coecke en rapport avec l’art du vitrail concernent des paiements pour des opérations très diverses : d’un côté, la réalisation de projets à échelle réduite pour deux vitraux destinés l’un à la cathédrale d’Anvers et l’autre à la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles¹³ (cf. *supra*) ; de l’autre, la responsabilité du placement du vitrail, semble-t-il.¹⁴ Cependant, l’ensemble qui permet le mieux d’observer l’implication de Pieter Coecke dans le vitrail¹⁵ n’est pas documenté par des archives qui mentionnent celui-ci. Il a été conçu pour l’église de l’ancienne abbaye de Herkenrode, aujourd’hui détruite, mais autrefois certainement la plus riche de l’ancienne principauté de Liège. Après la fermeture de l’abbaye, il a été ôté des fenêtres et finalement vendu par l’intermédiaire du marchand anglais Brooke Boothby au chapitre de la cathédrale St-Chad-and-St-Mary de Lichfield en Angleterre, dans laquelle les vitraux ont été réinstallés. Étonnamment, ces vitraux n’avaient pas été mis en rapport avec l’art de Pieter Coecke par l’auteur de la première importante monographie réservée à l’artiste, où il n’y est fait aucune allusion. C’est Yvette Vanden Bemden et Jill Kerr qui ont révélé les liens qui unissent les vitraux et d’autres productions de l’artiste.¹⁶ Des rapprochements ont pu être précisés et de nouveaux proposés lors de l’étude des vitraux à l’occasion de leur restauration en Angleterre,¹⁷ dans le Barley Studio de York-Dunnington, dans la perspective de la publication d’une étude, en collaboration, dans la série anglaise du *Corpus Vitrearum*.¹⁸ Ces rapprochements concernent plusieurs scènes des vitraux de Lichfield/Herkenrode et des dessins (dont un projet pour la scène de l’un des vitraux – l’Arrestation du Christ), tableaux, gravures et même des tapisseries. Ils concernent la totalité d’une scène ou, au contraire, des emprunts limités, et ils mènent à considérer une implication directe de Pieter Coecke dans la conception des vitraux de Lichfield/Herkenrode, sur toute la durée de la campagne de vitrerie de l’église abbatiale, de 1532 à 1539. Il ne s’agit pas uniquement de la reprise de compositions et de motifs, mais également de types de personnages et de physionomies. L’intervention de Pieter Coecke ou de l’un de ses proches collaborateurs est manifeste au niveau de la conception.

La réalisation des vitraux a impliqué la confection de cartons à grandeur d’exécution sur la base des projets à échelle et les cartons préparatoires aux vitraux de Lichfield ne devaient pas être bien éloignés dans leur présentation générale du carton de la tapisserie du Martyre de saint Paul conservé au Musée de la Ville de Bruxelles. Des comparaisons de détail entre le carton de tapisserie de Bruxelles et les vitraux de Lichfield (fig. 3 et 4) montrent une parenté telle que l’intervention des mêmes dessinateurs pour les cartons de tapisseries et les cartons de vitraux doit sérieusement être envisagée. Pieter Coecke avait développé une activité importante dans le domaine de cartons de tapisseries. Une étude sur la taille et l’examen concret du fonctionnement de l’atelier de Pieter Coecke a mené à la conclusion que cet atelier

¹² Pour une vue d’ensemble, voir Isabelle LECOCQ, « Pieter Coecke van Aelst et le vitrail, ou le défi de l’invention à l’échelle monumentale », *Revue belge d’archéologie et d’histoire de l’art*, LXXXVI, 2017, vol. 1, p. 141-142 ; Isabelle LECOCQ, « Pieter Coecke : auteur de cartons de vitraux ? », *Studia Bruxellae*, 2019/1, n° 13), p. 65-81. DOI : 10.3917/stud.011.0065. URL : <https://www.cairn.info/revue-studia-bruxellae-2019-1-page-65.htm>.

¹³ Voir LECOCQ 2017, vol. 1, p. 141-142.

¹⁴ Voir LECOCQ 2017, p. 142.

¹⁵ Des vitraux de l’église Sainte-Catherine de Hoogstraten ont également été mis de manière convaincante en rapport avec Pieter Coecke, mais l’importance des parties remplacées en limite l’analyse au point de vue stylistique. Au sujet de cet ensemble, voir le troisième volume de la série belge du *Corpus Vitrearum* : Jean HELBIG, *Les vitraux de la première moitié du XVI^e siècle conservés en Belgique, Anvers et Flandres*, Bruxelles, F. Van Buggenhoudt, 1968, p. 133-227, sp. p. 138-152 (vitrail de Philippe de Lalaing et Anne de Rennenberg, 1530-1532; vitrail de Charles de Lalaing et Jacqueline de Luxembourg, 1533; vitrail des États de Hollande, 1532-1535).

¹⁶ Voir Yvette VANDEN BEMDEN, Jill KERR et Carmelia OPSOMER, “The Sixteenth-Century Glass from Herkenrode Abbey (Belgium) in Lichfield Cathedral”, *Archaeologia*, CVIII, p. 189-226 et Yvette VANDEN BEMDEN, « The 16th-Century Stained Glass from the Former Abbey of Herkenrode in Lichfield Cathedral », *The Journal of Stained Glass*, XXXII, Londres, 2008, p. 49-90.

¹⁷ Les vitraux ont été observés conjointement par l’auteur et Yvette Vanden Bemden. L’auteur remercie Yvette Vanden Bemden de lui avoir généreusement permis d’utiliser leurs observations communes dans le cadre de la présente contribution.

¹⁸ Voir Isabelle LECOCQ et Yvette VANDEN BEMDEN, avec Keith BARLEY, Alison GILCHRIST, Marie GROLL, Penny HEBGIN-BARNES, John McNEILL et Joseph SPOONER, *The Stained Glass of Herkenrode Abbey (Corpus Vitrearum Great Britain, VII)*, Oxford University Press, Oxford, 2021.

était l'un des plus grands à Anvers durant la première moitié du XVI^e siècle ;¹⁹ il est donc possible et même probable que Pieter Coecke ait suivi de près la confection des cartons de vitraux en tant qu'artiste-chef d'atelier. L'artiste devait avoir dans son entourage immédiat une équipe de dessinateurs qui œuvrait sous sa direction, tant à la confection de cartons de tapisseries que de vitraux. Les dessinateurs de cartons ne semblent pas avoir été spécialement familiers des techniques de peinture sur verre, puisque la technique picturale mise en œuvre dans les vitraux de Lichfield/Herkenrode n'est pas vraiment adaptée, particulièrement par une très large utilisation de plages sombres et d'ombres importantes, ce qui est rarement observé dans le domaine du vitrail.²⁰ Par ailleurs, le dessin est parfois d'une très grande complexité, avec beaucoup de détails, qui n'ont pas toujours été compris et correctement interprétés par les praticiens. La réalisation des vitraux proprement dite a été prise en charge par des praticiens spécialisés. Le détail des opérations n'est hélas pas connu, mais il peut être envisagé que Pieter Coecke ait été responsable de l'œuvre jusqu'à sa livraison, comme cela a été manifestement le cas pour le vitrail de la guilde des drapiers de la cathédrale d'Anvers.

Les vitraux créés d'après Van Orley et Pieter Coecke sont le fruit d'un travail d'équipe où se fondent les individualités, mais ils laissent transparaître, plus ou moins selon les cas, les fortes personnalités artistiques de ces deux « inventeurs ». Les deux situations qui viennent d'être présentées témoignent de l'importance de l'observation attentive des œuvres, qui souvent éclaire le processus de création et parfois mène à proposer des attributions.²¹ Trop souvent hélas, l'altération des vitraux ou de nombreux remplacements de pièces rendent la démarche impossible. Un cas n'est jamais l'autre, mais l'étude des pratiques d'ateliers permet de dégager des constantes qui orientent les scénarios possibles. Par ailleurs, outre le contexte direct de la commande, évidemment, différentes données doivent être prises en compte : le développement artistique d'une personnalité, dont « la manière » peut fortement varier au cours de son parcours, les réseaux économiques, ceux des commanditaires, etc.

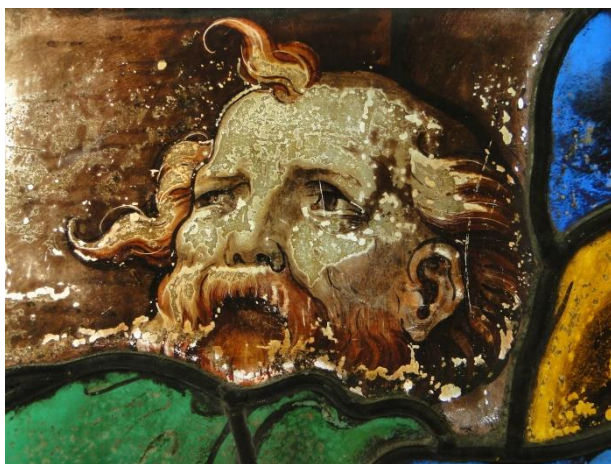


Fig. 3. Lichfield, détail de la scène de l'Entrée du Christ à Jérusalem (fenêtre SII) : tête de l'un des protagonistes de l'Entrée du Christ à Jérusalem. Photo I. Lecocq.



Fig. 4. Bruxelles, Musée de la Ville de Bruxelles, détail du carton du Martyre de saint Paul : tête d'un compagnon de saint Paul. Photo IRPA-KIK, Bruxelles.

¹⁹ Voir Linda JANSEN, « Considerations on the Size of Pieter Coecke's Workshop. Apprentices, Family and Journeymen. A Contribution to the Study of Journeymen on Micro Level' », dans Natasja PEETERS (éd.), *Invisible hands ? The Role and Status of the Painter's Journeyman in the Low Countries c.1450-c.1650* (Groeningen Studies in Cultural Change, XXIII), Leuven, Paris, Dudley, 2007, p. 83-105.

²⁰ Sur cet aspect, voir Isabelle LECOQ et Yvette VANDEN BEMDEN, « 'Oser l'ombre'. La lumière et l'ombre dans les vitraux de l'ancienne église abbatiale de Herkenrode », dans Katharina GEORGI, Barbara VON ORELLI-MESSERLI, Eva SCHEIWILLER-LORBER et Angela SCHIFFHAUER, *Licht(t)räume. Festschrift für Brigitte Kurmann-Schwarz zum 65. Geburtstag*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, p. 137-146.

²¹ Pour un bon état de la question sur la démarche du *connoisseurship* appliqué au vitrail, voir spécialement Frédéric ELSIG, *Connoisseurship et histoire de l'art, considérations méthodologiques sur la peinture des XV^e et XVI^e siècles*, Genève, Droz, 2019, sp. p. 53-54, 86, 126-129.

2.3.

Das Oberurbacher Passionsfenster – ein Exempel für die Kooperation zwischen Malern und Glasern/Glasmalern?

Ikuko Oda

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg

The Oberurbach Passion Window – an Example of Collaboration between Painters and Stained-Glass Artists/Glaziers? – Abstract

The stained-glass window in the nave of the parish church in Oberurbach (foundation stone laid in 1509) shows the scenes of the Entry into Jerusalem, the Last Supper and the Agony in the Garden. The window was probably made in Augsburg, because the church was under the jurisdiction of the diocese of Augsburg until 1534. The Last Supper scene is a quotation from the Frankfurt Dominican Altarpiece that Hans Holbein the Elder completed in 1501 together with Leonhard Beck

and Sigmund Holbein. However, the attribution to specific painters or stained-glass artists is as controversial as the dating of 1512/20 because of the stylistic differences between the altarpiece and the stained-glass window. Recently it has been argued that workshops of stained-glass artists, e. g. that of Giltlinger, with connections to Holbein's workshop could have reused previously collected designs. The possibility should, however, remain open that it was not a self-contained fabrication, but that Holbein's workshop provided the design in collaboration with a glazing workshop at the time of production.

Das Oberurbacher Passionsfenster – ein Exempel für die Kooperation zwischen Malern und Glasern/Glasmalern – Zusammenfassung

Heute befindet sich das Passionsfenster, das den Einzug Christi und das Abendmahl am Ölberg zeigt und ursprünglich ein Teil der Chorfenster war, im Langhaus der Oberurbacher Pfarrkirche (Grundsteinlegung 1509), die bis 1534 der Diözese Augsburg unterstand. Die Abendmahlszene ist dem 1501 vollendeten Frankfurter Dominikaneraltar verpflichtet, für den Hans Holbein d. Ä. mit Leonhard Beck und Sigmund Holbein zusammengearbeitet hat. Datiert wird das Fenster jedoch auf um 1512 oder 1520 – damit ist es mehr als 10 Jahre älter als der Altar –, da einerseits eine eingeflickte Butzenscheibe mit dem Datum 1512 versehen ist und andererseits der gemalte Architekturrahmen schon im moderneren Renaissance-Stil gehalten ist. Die Zuschreibung ist deshalb umstritten, da nicht klar ist, ob Holbein oder sein ehemaliger Mitarbeiter Beck die Vorlagen geliefert hat. Zuletzt vertrat Daniel Parello in dieser Diskussion die These, dass die direkte Zuschreibung an den Maler zu bezweifeln sei, da er „die ganz unschöpferische Wiederverwendung älterer Vorlagen“ beim Passionsfenster

erkenne, und daher solle ein spezifischer Entwerfer aus der Glasmalerwerkstatt, die dem Holbein'schen Atelier nahestand, z. B. Gumpolt oder dessen Sohn Florian Giltlinger, die Vorlage komponiert haben können. Im Umkreis von Holbein, Beck und Giltlinger bzw. seinem Sohn waren mehrere Handwerker tätig, die als „Glaser“ bezeichnet wurden. Sowohl um 1512 als auch um 1520 waren manche davon, gemessen an ihrer Steuerleistung, finanziell sogar erfolgreicher als die Giltlinger-Werkstatt, da Florian Giltlinger, der in Augsburg erstmals als „Glasmaler“ bezeichnet wurde, beispielsweise im Jahr 1512 nur eine Kopfsteuer leistete. Welche Glasmalerwerkstatt kann also einen so guten Zugang zu Holbeins Atelier gehabt haben, dass sie den Entwurf für das Oberurbacher Passionsfenster angefertigt haben kann? Oder lieferte doch eine Malerwerkstatt die Vorlage? Außer der von Giltlinger sind Glasmalerwerkstätten in Augsburg noch nicht eingehend erforscht. In meiner Präsentation möchte ich ihr Vorkommen und ihre Arbeitsweise darstellen und der Frage nachgehen, inwieweit die unterschiedlichen Berufsgruppen am Oberurbacher Passionsfenster beteiligt waren.

Heute befindet sich das sogenannte Passionsfenster im Langhaus (nord IV) der Oberurbacher Pfarrkirche, die bis 1534 der Diözese Augsburg unterstand (Abb. 1).¹ Der Grundstein zur Erbauung der Kirche wurde am 6. März 1509 gelegt, jedoch ist unbekannt, wann die Kirche geweiht wurde.² Die Jahreszahl 1512 in diesem Fenster, das ursprünglich ein Teil des Chorfensterensembles war, kann einen Anhaltspunkt geben, dass der Chorbereich im Jahr 1512 so weit fertig gestellt war, dass Fenster eingesetzt werden konnten. Das dreiteilige Glasgemälde stellt den Einzug Christi, das Abendmahl und die Ölbergzene unter einer Architekturräumung dar. Diese besteht aus zwei seitlichen Architraven und einem zentralen Rundbogen über Säulen. Bekrönt wird das Ganze von Füllhörnern, Delphinen und einem Putto. Aufgrund der Zugehörigkeit zur Diözese wies Paul Frankl bereits 1912 auf die Augsburger Herkunft des Fensters hin.³ Rüdiger Becksmann erkannte, dass die Abendmahlszene dem 1501 vollendeten Frankfurter

¹ Rüdiger BECKSMANN, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Schwaben von 1350 bis 1530 (ohne Ulm)* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland, Bd. I, 2), Dt. Verl. für Kunstwiss., Berlin, 1986, S. 133 f.

² Wilhelm BÖHRINGER, *Die Kirche von Oberurbach in ihrer Vergangenheit*, Schorndorf, 1957, S. 4–6.

³ Paul FRANKL, *Die Glasmalerei des fünfzehnten Jahrhunderts in Bayern und Schwaben* (Studien zur deutschen

Dominikaneraltar verpflichtet ist, den die Werkstatt von Hans Holbein d. Ä. (1494–1514/1516 in Augsburg tätig) unter Mitwirkung von Leonhard Beck (1503–1542 tätig) und Sigmund Holbein (1504–1542 in Augsburg nachweisbar) geschaffen hat.⁴ Datiert wird das Fenster jedoch auf die Zeit um 1512 oder 1520 – damit ist es mehr als 10 Jahre älter als der Dominikaneraltar –, da einerseits eine eingeflickte Butzenscheibe mit dem Datum 1512 versehen ist und andererseits der gemalte Architekturrahmen schon im moderneren Renaissance-Stil gehalten sei.⁵ Die Zuschreibung ist deshalb umstritten und es ist unklar, ob Holbein, Beck oder andere Maler die Vorlagen geliefert haben. Zuletzt vertrat Daniel Parello in dieser Diskussion die These, dass die direkte Zuschreibung an bestimmte Maler zu bezweifeln sei, da er „die ganz unschöpferische Wiederverwendung älterer Vorlagen“ beim Passionsfenster erkenne, und daher solle ein spezifischer Entwerfer aus der Glasmalerwerkstatt, die dem Holbein’schen Atelier nahestand, wie z. B. Gumpolt Giltlinger (1479/1480–1522 tätig) oder sein Sohn Florian Giltlinger (1510–1547 tätig), die Vorlage komponiert haben können.⁶



Abb. 1. Oberurbach, Pfarrkirche, Langhaus nord IV: Passion Christi, um 1512. © Rüdiger Becksmann, CVMA Freiburg.

In dieser Arbeit soll untersucht werden, ob eine Augsburger Glaserwerkstatt unter Wiederverwendung älterer Vorlagen selbständig den in sich geschlossenen Zyklus der Glasmalereiherstellung ausgeübt hat oder ob es sich um eine Kooperation verschiedener Werkstätten handelt.

Künstlerische Anlehnungen und Datierung

Während die Abendmahlskomposition ziemlich genau derjenigen der Predella des Frankfurter Dominikaneraltars entspricht, gleicht die Bildkomposition der Ölbergszene derjenigen in der Kunsthalle Hamburg (Inv.-Nr. 151), bei der sich der Hintergrund mitsamt der Christusfigur spiegelverkehrt verhält. Die Tafelmalerei gehört zu den Flügelbildern eines Altars, deren Entwürfe vor allem durch das 1508 datierte, möglicherweise aus Holbeins Hand stammende Blatt in der Eremitage (Inv.-Nr. 4563) der

Kunstgeschichte, Bd. 152), Heitz, Strassburg, 1912, S. 204.

⁴ BECKSMANN 1986, S. 135 f. Abendmahl, Predella des Frankfurter Dominikaneraltars, Frankfurt, Städel Museum, Inv.-Nr. LG 1.

⁵ FRANKL 1912, S. 204; vgl. HANS WENTZEL, *Meisterwerke der Glasmalerei*, 2., verb. Aufl., Verein f. Kunstwissenschaft, Berlin, 1954, S. 71; vgl. BECKSMANN, 1986, S. 135.

⁶ DANIEL PARELLO, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Regensburg und der Oberpfalz ohne Regensburger Dom* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland, Bd. XIII, 2), Dt. Verl. für Kunstwiss., Berlin, 2015, S. 334.

Holbeinwerkstatt zugeschrieben werden.⁷ Da Hans Holbein d. Ä. im Sommer 1509 aufgrund eines Auftrages ins Elsass reiste, übernahmen Mitarbeiter der Werkstatt die Arbeit, den von Holbein begonnenen Altar fortzuführen.⁸ Die Hamburger Ölbergszene wird als Werk in diesem Kontext betrachtet, das von dem vorübergehend in die Holbeinwerkstatt eingetretenen Hans Schüefelein und einem anonymen Gehilfen ausgeführt wurde.⁹ Schüefeleins Spuren sind auch bei der Szene des Einzugs Christi zu sehen. Sie steht in Zusammenhang mit einem Holzschnitt, und zwar mit dem Einzug Christi in Jerusalem aus dem 1507 gedruckten „Speculum passionis“, an dem Schüefelein mit Hans Baldung in der Werkstatt Albrecht Dürers arbeitete.¹⁰ Dieser Holzschnitt gilt als ein Werk aus Schüefeleins letzter Phase der Nürnberger Zeit, in der er in der Dürerwerkstatt arbeitete, bevor er auf Wanderschaft durch Tirol ging und anschließend von ca. 1509 bis ca. 1513 in Augsburg, vor allem in der Holbeinwerkstatt, arbeitet.¹¹ Trotz der kompositorischen Übereinstimmungen der Oberurbacher Passionszenen mit den Flügelbildern und dem Holzschnitt stehen ihre Gesichter besonders denen der von Holbein zwischen 1494 und 1500 gefertigten Grauen Passion (Inv.-Nr. 3753) nahe. Der Gesichtstyp der Grauen Passion, vor allem von Christus und Johannes d. J., tritt konsequent in allen drei Szenen des Passionsfensters auf, sodass eine narrative und stilistische Einheitlichkeit der Glasmalerei gegeben ist. Das weist darauf hin, dass das Oberurbacher Fenster nicht auf Schüefelein als einen selbstständigen Meister zurückgeht, sondern dass die Entwürfe wohl aus der Holbeinwerkstatt stammen, die durch Schüefeleins Eintreten neue kompositorische Impulse erhielt. Das heißt, dass Leonhard Beck, der schon 1503, also vor dem Eintritt Schüefeleins in die Holbeinwerkstatt, nicht mehr dort arbeitete und sich von Holbeins Stilauffassung abwendete, wie die ab 1514 entstandenen Illustrationen für den „Theuerdank“ zeigen,¹² somit als Autor des Passionsfensters nicht in Frage kommt. Der andere Mitarbeiter des Dominikaneraltars, Sigmund Holbein, ist ab 1501 in der Werkstatt seines Bruders, Hans Holbeins d. Ä., und mit ihm ist eine Wohngemeinschaft ab 1504 bezeugt, bis er die Werkstatt im Lauf des Jahres 1509 verließ. Da Schüefelein in diesem Jahr in die Holbeinwerkstatt eintrat, bleibt es möglich, dass er Schüefeleins Arbeiten kennenlernte.¹³ Jedenfalls stimmt die künstlerische Anlehnung an Holbein und Schüefelein mit dem inschriftlichen Entstehungsdatum 1512 des Passionsfensters überein. Es ist die Zeit, in der Schüefelein in der Holbeinwerkstatt mitwirkte. Selbst die Elemente des Architekturrahmens im Renaissance-Stil, wie Rundbogen, Putten und Grottesken, sind in den 1512 datierten, von Holbein signierten Flügeln des Katharinenaltars aus dem Augsburger Katharinenkloster zu sehen (Inv.-Nr. 5296 f., 5364 f.). Darüber hinaus taucht die massive steinerne Struktur als Architekturrahmen sowohl im 1513 datierten, Holbein zugeschriebenen Bildnis des Mannes mit Pelzmütze (Privatbesitz)¹⁴ als auch in der Predella des Auhauser Allerheiligenaltars auf, deren Inschrift die Jahreszahl 1513 nennt und das Monogramm Schüefeleins aufweist.¹⁵ Daraus folgt, dass der Stil der gemalten Architektur die Frühdatierung keineswegs ausschließt.

Ausführung

Dem Frankfurter Dominikaneraltar ist nicht nur das Oberurbacher Passionsfenster, sondern auch die 1502 datierte Schutzmantelmadonna im Eichstätter Dom verpflichtet, die Holbeins Signatur trägt.¹⁶ Vergleicht man die beiden Fenster, die Holbein zugeschrieben werden, ist jedoch der qualitative Unterschied deutlich zu erkennen (Abb. 2-3). Das Oberurbacher Fenster weist nicht die mit Holbeins Kopfstudien vergleichbaren, porträthaften Charakterköpfe auf. Stattdessen sind schablonenhafte Figuren dargestellt, die schon fast karikaturistisch wirken. Im Vergleich zu den gleichmäßig in Umrissen gezeichneten Motiven auf weißen Gläsern beim Oberurbacher Fenster mit einer großzügigeren Verwendung des Silbergelbs sind die individuell porträtierten Schutzflehenden unter dem Mantel auf unterschiedlich nuancierten weißen

⁷ Christof METZGER, *Hans Schüefelein als Maler*, Dt. Verl. f. Kunstwiss., Berlin, 2002, S. 285 f.

⁸ Ebd., S. 286, Anm. 14.

⁹ Ebd., S. 288.

¹⁰ Christof METZGER, „Schüefelein, Hans (um 1482)“, in *Allgemeines Künstlerlexikon*, 2018, Bd. CI, S. 354.

¹¹ METZGER, 2002, S. 36–47.

¹² PARELLO 2015, S. 81 f.

¹³ WILHELM 1983, S. 510 f.

¹⁴ Vgl. Norbert LIEB und Alfred STANGE, *Hans Holbein der Ältere*, Dt. Kunstverl., München [u. a.], 1960, S. 70, Kat.-Nr. 36, Abb. 108.

¹⁵ METZGER 2002, S. 320, Abb. 225.

¹⁶ Vgl. Hartmut SCHOLZ, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Mittelfranken und Nürnberg extra muros* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland, Bd. X, 1), Berlin, 2002, S. 135, 142–145.

Gläsern nicht nur durch positive, sondern auch durch negative Verfahren mit Hilfe von Schraffur modelliert. Was die beiden Fenster also am meisten voneinander unterscheidet, ist ihre Ausführung. Bei der Eichstätter Schutzmantelmadonna wurde die Eigenhändigkeit Holbeins in der Forschung mehrmals diskutiert.¹⁷ Dieselben schablonierten Muster der Kleidungen, die sowohl beim Dominikaneraltar als auch bei der Glasmalerei auftreten, weisen zumindest auf die direkte Beteiligung der Holbeinwerkstatt hin.¹⁸ Das Oberurbacher Fenster, das sich in der Art der Ausführung deutlich unterscheidet, muss also von einer anderen Werkstatt gefertigt worden sein.



Abb. 2. Detail, Eichstätt, Dom, Mortuarium, Fenster II: Schutzmantelmadonna, 1502.
© Andrea Gössel, CVMA Freiburg.



Abb. 3. Detail, Oberurbach, Pfarrkirche, Langhaus nord IV: Passion Christi, um 1512.
© Rüdiger Becksmann, CVMA Freiburg.

Dem Eichstätter Fenster näherstehend ist ein Zeitgenosse Holbeins, und zwar der ebenso erfolgreiche Maler Gumpolt Giltlinger, der in Schwazer Urkunden über Bezahlungen von 1506 und 1509 als Glaser bezeichnet wird.¹⁹ Die Zahlung von 1506 lässt sich mit dem Glasgemälde in der Schwazer Stadtpfarrkirche in Verbindung bringen, das den Propheten Daniel als Patron der Bergleute darstellt.²⁰ Die Ausführung des Danielskopfes unterscheidet sich wiederum deutlich von der Ausführung der Köpfe beim Oberurbacher Passionsfenster, bei der durchaus lineare Konturen zu sehen sind und man gleichgültig ob Haar, Bart oder Haut fast keinen Unterschied des Materials bzw. der Textur erkennen kann. Um 1512 war Gumpolt Giltlinger noch in Augsburg tätig, obwohl sich nach 1510 keinerlei Werkstücke mehr für ihn belegen lassen, „was auf einen starken Rückgang seiner Werkstätte zurückzuführen sein dürfte, der sich auch in dem Abwärtstrend seiner Steuerbeträge ausdrückt“.²¹

Das Hintergrundmuster des Oberurbacher Fensters, das in schwarzer Negativtechnik Rankenwerke aus Blattvoluten auf blauem Glas darstellt, zeigt zwar eine gewisse Ähnlichkeit mit demjenigen des Eichstätter Fensters, das mit der Familie Seckendorf in Verbindung steht und dessen Entwurf auf Holbein zurückgeht.²² Aber das Muster steht den 1512 datierten Heiligenscheiben sehr nahe, die sich über dem Bennoportal der Münchner Frauenkirche befinden (Lhs n VII, 6/7 b, c). Bei den Scheiben, die vermutlich aus der 1494 geweihten Salvatorkirche stammen,²³ zeigen die Teppiche hinter den Heiligen das Muster, dessen

¹⁷ Zuletzt Hans WENTZEL, *Meisterwerke der Glasmalerei*, Dt. Verein für Kunstwiss., Berlin, 1951, S. 73 f.

¹⁸ Vgl. Hartmut SCHOLZ und Daniel PARELLO, *Der Dom zu Eichstätt* (Meisterwerke der Glasmalerei, Bd. 7), Schnell & Steiner, Regensburg, 2017, Abb. S. 15. Dasselbe Muster kommt auf der Kleidung von ROBOAM des Frankfurter Dominikaneraltars (Inv.-Nr. HM 6) vor.

¹⁹ Vgl. Ernst BACHER, Günther BUCHINGER, Elisabeth OBERHAIDACHER-HERZIG und Christina WOLF, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Salzburg, Tirol und Vorarlberg* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich, Bd. IV), Böhlau, Wien/Köln/Weimar, 2007, S. 418, 431.

²⁰ Ebd., S. 418.

²¹ WILHELM 1983, S. 481.

²² SCHOLZ 2002, S. 126, 140–142.

²³ Susanne FISCHER und Cornelia Andrea HARRER, *Die Glasfenster der Münchner Frauenkirche*, Schnell & Steiner, Regensburg, 1998, S. 24.

Formen in München „sonst an keiner Stelle verwendet“²⁴ sind und das identisch mit demjenigen der Marienscheibe aus der Abtskapelle der St Ulrich und Afra ist, somit lässt sich ihre Augsburger Herkunft aus dem Umkreis Gumpolt Giltlingers vermuten. Die fortgeschrittene Stilisierung des Hintergrundmusters bei den Oberurbacher und Münchner Scheiben lässt auf eine Weiterentwicklung der Werkstatttradition schließen, bei der das Damastmuster wiederverwendet wird.

Einer der Söhne von Gumpolt Giltlinger, Florian Giltlinger, der erst in der Zunftbuch-Abschrift von 1542 als Glasmaler bezeichnet wird und von dem keine Werke bekannt sind, erhält die Gerechtigkeit im Jahr 1510.²⁵ Er lebte 1512 bei einem der reichsten Glaser, Jörg Vetterlin (1495–1523 in den Steuerbüchern nachweisbar), bei dem gleichzeitig auch ein anderer Maler wohnte,²⁶ und leistete nur die Kopfsteuer – die Habnit-Steuer oder *Stuira minor*.²⁷ Nach der Augsburger Steuerordnung von 1512 wurden nicht nur Immobilien, sondern auch die Barschaft und vor allem „Erz, Blei, Holz, Kohle, aller Bergwerksvorrat“ mit der Vermögenssteuer belegt.²⁸ Deshalb ist es unwahrscheinlich, dass der junge Meister ohne Besitz Aufträge eigenständig ausführen konnte, da er nicht ausreichend Materialien für die Glasmalereiherstellung zur Verfügung hatte. Woher kommt dann die Erscheinung der Giltlinger-Werkstatttradition und der Spuren der Holbein-Werkstatt auf das Oberurbacher Fenster?

Kooperation zwischen Maler, Glaser und Glasmaler

Betrachtet man den Herstellungsprozess der Glasmalerei, so kann man folgende vier Möglichkeiten des Entwerfens und Ausführens annehmen: 1. Eine Malerwerkstatt fertigt sowohl eine Visierung als auch ein Glasgemälde. Auf ein solches Vorgehen können beispielsweise die Inschrift Holbeins und die schablonierten Muster bei der Eichstätter Schutzmantelmadonna hindeuten. 2. Eine Malerwerkstatt stellt die Glasmalerei mithilfe des fremden Entwurfes her. 3. Eine Malerwerkstatt liefert einen Entwurf und anhand dessen stellt eine Glaserwerkstatt die Glasmalerei her. 4. Eine Glaserwerkstatt führt selbständig eine Glasmalerei aus. Sie kann dabei ihre Werkstattmaterialien, ältere Entwürfe und Vorlagen zu Hilfe nehmen.

Über die Lage bei den kirchlichen Aufträgen in der Zeit Gumpolt Giltlingers informieren die Schwazer Urkunden:

1506 erhielt er für die im Auftrag der Schwazer Bergwerksgesellschaft geschaffenen Glasgemälde „nach Laut vnd inhalt ainer visier“ insgesamt 91 Gulden, 2 Pfund 6 Kreuzer.²⁹ 1509 wurde er als Glaser mit 28 Mark Perner (= 56 Gulden) für Glasmalereien in der Friedhofskapelle der Schwazer Stadtpfarrkirche „für gschmeltzt vnd scheybenn glass“ entlohnt.³⁰

Die Schwazer Urkunden weisen den Glaser als den primären Auftragnehmer im Arbeitsprozess der Glasmalereiherstellung aus und sie zeigen, dass der Glaser nach „ainer“ Visierung Glasmalereien herstellte. Das scheint zwar dem dritten Fall – Kooperation zwischen Glaser und Maler – zu entsprechen, aber das kann eigentlich auch der erste oder zweite Fall gewesen sein, da Gumpolt Giltlinger in den Augsburger Urkunden nicht als Glaser oder Glasmaler, sondern stets als Maler bezeichnet wird.³¹

Der dritte Fall wird unter anderem bei profanen Aufträgen für das neu erbaute Augsburger Rathaus deutlich dokumentiert. 1515 wurden dem Maler Hans Burgkmair „umb visier zue glesern“ 1 Pfund 15 Schilling und dem Glaser Hans Braun „umb 8 scheiben gemalten gläser“ 24 Gulden bezahlt.³² Außerdem

²⁴ Susanne FISCHER, *Die Münchner Schule der Glasmalerei. Studien zu den Glasgemälden des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts im Münchner Raum*, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München, 1997, S. 80.

²⁵ WILHELM 1983, S. 477 f. Die Bezeichnung „Glasmaler“ wird in der Zunftordnung nie erwähnt. Lediglich die Maler und Glaser waren mitsamt den Bildschnitzern und Goldschlägern, die unter dem Oberbegriff „Maler“ subsumiert wurden, der politischen Zunft der Schmiede zugeordnet, aber es gab keine Kategorie des Glasmalers. (Vgl. Andreas TACKE (Hrsg.), *Statuta pictorum. Kommentierte Edition der Maler(zunft)ordnungen im deutschsprachigen Raum des Alten Reiches*, Bd. 1, Michael Imhof Verlag, Petersberg, 2018, S. 65).

²⁶ Ebd., S. 510 f.; Steuerbücher, Stadtarchiv Augsburg, Reichsstadt, 1512, 37c.

²⁷ Claus-Peter CLASEN, *Die Augsburger Steuerbuecher um 1600*, Muehlberger, Augsburg, 1976, S. 7.

²⁸ Ebd., S. 8.

²⁹ BACHER, BUCHINGER, OBERHAIDACHER-HERZIG und WOLF 2007, S. 431 (PAS, Raitbuch 2, 1506, fol. 520v, 26. März 1506).

³⁰ Ebd. (PAS, Raitbuch 3 (1508/09), 1509, pag. 83 vom 6. Juni 1509); vgl. Erich EGG, „Der Glasmaler Gumpolt Giltlinger“, in *Tiroler Heimatblätter*, 25, 1950, S. 38-41.

³¹ Vgl. WILHELM 1983, S. 479–482, Nr. 81.

³² Adolf BUFF, „Rechnungsauszüge, Urkunden und Urkundenregesten aus dem Augsburger Stadtarchive“, in *Jahrbuch*

wird Hans Braun auch als „glasschmelzer“ in verschiedenen Urkunden bezeichnet, also als Glasmaler im Sinne der Verse in einem Holzschnitt aus Jost Ammans „Eygentlicher Beschreibung aller Stände auff Erden“, während die Augsburger Zunft aus lediglich vier Zweigen – Maler, Goldschmiede, Bildhauer und Glaser – bestand.³³

Die Tatsache, dass es die Überschneidung des Arbeitsgebietes des Malers und Glasers gab sowie praktisch ein getrenntes Arbeitsfeld als Glasmaler, kann man anhand der Zeugenaussage des Glasers Sigmund Ost (Gerechtigkeitserwerb 1520), die er 1560 bei einem Streit um die Zuständigkeit zwischen Malern und Glasern machte, gut nachvollziehen.³⁴ Seine Zeugenaussage liefert uns folgende zwei wichtige Informationen:

Zum einen war das Arbeitsfeld eines Meisters trotz der Konflikte relativ uneingeschränkt und man konnte bis 1560 sowohl als Glaser wie auch als Glasmaler arbeiten. Zum anderen gab es die Tatsache, dass Meister, ob Glaser oder Maler, Glasmalergesellen für kirchliche Aufträge anstellten, „die sowohl Glas- als auch Malerarbeiten enthielten“.³⁵

Daher wird es angenommen, dass Florian Giltlinger, der nicht als Glaser, sondern als Glasmaler bezeichnet wurde, mit hoher Wahrscheinlichkeit mit kirchlichen Aufträgen verbunden war. Er wurde 1510 Meister, kann also schon einige Jahre zuvor in der Werkstatt seines Vaters gearbeitet haben. Die Glasmalereien, die in dieser Zeit von seiner Werkstatt in Auftrag gegeben wurden, sind die Werke in Schwaz. Der erhaltene Hl. Daniel zeigt eine ältere Pinselführung, die Gumpolt Giltlinger zugeschrieben wird, anders als die von Oberurbach. Florian Giltlingers eigenes Werk ist bisher noch nicht identifiziert worden.³⁶ Tatsächlich ist er bis 1514 nur als Kopfsteuerzahler verzeichnet, und er scheint weder eine eigene Werkstatt gehabt zu haben noch Aufträge entgegengenommen zu haben. Dieser Steuerstatus kann ein Beweis dafür sein, dass er als gesellenmäßiger Angestellter in einer fremden Werkstatt gearbeitet hat. Dies wird durch die Tatsache bestätigt, dass er zwischen 1511 und 1515 mit dem Glaser Jörg Vetterlin im Steuerbezirk „Vom Kunold Appentecker“ lebte.³⁷ Dort war der Wohnsitz des Malers Jakob Zan, und in dem Jahr, in dem sein Sohn Peter Zan (wahrscheinlich Glasmaler) Meister wurde, zog Florian Giltlinger ein,³⁸ was darauf schließen lässt, dass diese Werkstattgemeinschaft zwischen 1509 und 1517, als Vetterlin dort wohnte,³⁹ kirchliche Aufträge behandelte. Bei Jakob Zan, wahrscheinlich einem Fassmaler,⁴⁰ wohnten seit einiger Zeit wechselhaft verschiedene Glaser aus demselben Bezirk, manchmal auch mehrere gleichzeitig.⁴¹ Das Vorhandensein einer von Glasern initiierten Werkstattgemeinschaft, die den Bezirk umfasste, lässt vermuten, wie Einträge in den Steuerbüchern bestätigen, dass die Glaser zeitweilig miteinander lebten. Dort wohnte seit 1510 der Maler Sigmund Holbein bei Goldschmied Silvester Natan.⁴² Es wird auch bestätigt, dass einer der Nachbarn dieses Hauses der Glaser Jakob von Speur Preselaer war, der zuvor eine Zeit lang bei Jakob Zan gewohnt hatte.⁴³ Wenn es die den Bezirk umfassende Werkstattgemeinschaft gab, ist es sehr wahrscheinlich, dass Sigmund Holbein ihr angehörte und mit Jörg Vetterlin zusammenarbeitete. Der Grund dafür ist, dass seine Steuerzahlungen in diesem Bezirk zwischen 1510 und

der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 13, 1892, S. I–XXV, S. 25, Nr. 8640 (StA, Baumeisterb. fol. 51, 1515 samstag post Judica; fol. 53', 1515 samstag nach Pentecoste); vgl. Adolf BUFF, *Augsburg in der Renaissancezeit*, Bamberg, 1893, S. 22, Anm. 36.

³³ Andrew MORRALL, „Die Zeichnungen für den Monatzkyklus 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*, Hartmut BOOCKMANN und Pia Maria GRÜBER (Hrsg.), Hirmer, München, 1994, S. 128–147, S. 135.

³⁴ Ebd., S. 136 f.

³⁵ Ebd., S. 137, Anm. 18.

³⁶ WILHELM 1983, S. 478.

³⁷ Steuerbücher, 37a (1511), 37c (1512), 38a (1513), 37d (1514), 38c (1515).

³⁸ WILHELM 1983, S. 571 ff.; Steuerbücher, 37a (1511).

³⁹ Vgl. Anm. 37, dazu Steuerbücher, 36c (1509), 37a (1510), 39d (1516), 40d (1517).

⁴⁰ WILHELM 1983, S. 573.

⁴¹ Vgl. Steuerbücher, z. B. 36c (1509), 37a (1510).

⁴² WILHELM 1983, S. 510.

⁴³ Steuerbücher, 25c (1487), 28b (1488), 27c (1490), 27b (1491), 24a (1492), 37b (1511), 37c (1512), 38b (1513), 38a (1514), 38c (1515), 39d (1516), 40d (1517).

1518 zu finden sind, also etwa zur gleichen Zeit, als Vetterlin bei Jakob Zan tätig war, bei dem Florian Giltlinger zwischen 1511 und 1515 sowie 1517 und 1519 wohnte.⁴⁴

Wenn das Oberurbacher Fenster 1512 in der Werkstattgemeinschaft hergestellt worden ist, fand die Wiederverwendung älterer Vorlagen und die Schaffung neuer Kompositionen nicht innerhalb der Glaserwerkstatt, sondern in der Malerwerkstatt statt, wo Sigmund Holbein eine mäßige Steuer bezahlte.⁴⁵ Also gilt das Oberurbacher Passionsfenster als ein Beispiel der Kooperation zwischen Maler, Glaser und Glasmaler. Die Wiederverwendung älterer Vorlagen eignet sich zur effektiveren Arbeit, da die Visierung der Glasmalereien den Malern keinen großen Gewinn brachte, wie die zuvor genannte Bezahlung für Burgkmair zeigt.

Als Resümee⁴⁶ ergibt sich daraus also für die Entstehungszeit des Oberurbacher Passionsfensters, dass Maler- oder Glaserwerkstätten Glasmalereien nach den von Malern gefertigten Visierungen herstellten. Bei kirchlichen Aufträgen waren Glasmaler(gesellen) in Einsatz, wie es Florian Giltlinger in dem Fall war. Er gehörte zur der von Glasern initiierten Werkstattgemeinschaft, der auch Sigmund Holbein angehörig war. Er fungierte wohl lediglich als Lieferant der Entwürfe, für die er die gemeinsamen Materialien aus der Werkstatt seines Bruders, Hans Holbeins d. Ä., wiederverwenden konnte. Während dieser Reproduktionsprozess Holbeins Werk und seinen Stil weithin bekannt machte, geht die fehlende Schöpferkraft auf einen solchen Reproduktionsprozess zurück, und das scheint vor allem bei der Glasmalereiherstellung in der Glaserwerkstatt deutlicher als in der Malerwerkstatt gewesen zu sein. Technik und Material der Glasmalerei erforderte eine Kooperation von Malern, Glasern und Glasmalern, die allerdings den Glaserwerkstätten überaus große Vorteile brachte, da diese den ausführenden und somit weitaus lukrativeren Part übernahmen. Im Gegensatz zu Glasern konnten Glasmaler wie Florian Giltlinger, der aus der Malerwerkstatt herkam, kaum ihren Vorteil genießen. Trotz der Kooperation demonstriert das Oberurbacher Passionsfenster einen Macht- und Kontrollmangel der Malerwerkstatt in Bezug auf die Glasmalerei.



⁴⁴ Ebd. 38d (1518), 40b (1519).

⁴⁵ WILHELM 1983, S. 510.

⁴⁶ Dieses Ergebnis stellt lediglich einen Zwischenstand meiner Forschungen dar. Abschließend werde ich dieses Thema in meiner Dissertation behandeln.