

Entwicklung versus Beharrlichkeit : der Habitus der Kleinmeister in den spätmittelalterlichen Werkstätten

Autor(en): **Konrad, Bernd**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera**

Band (Jahr): **58 (2007)**

Heft 3: **Spätmittelalterliche Kunst auf Wanderschaft = Echanges artistiques à la fin du Moyen Age = Scambi artistici alla fine del Medioevo**

PDF erstellt am: **19.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-394373>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Entwicklung versus Beharrlichkeit

Der Habitus der Kleinmeister in den spätmittelalterlichen Werkstätten

Gilt es bei Künstlern wie Albrecht Dürer oder der Malerfamilie Holbein als belegt, dass sie fremde Regionen beeinflusst haben und ihrerseits von einem Austausch profitierten, ist bei einer Mehrzahl der handwerklich arbeitenden Kleinmeister ein solcher Einfluss kaum oder gar nicht festzustellen. Ihnen fehlt es an Interesse und wohl auch an der intellektuellen Erkenntnisfähigkeit, Neues und Anderes überhaupt wahrzunehmen. In diesem Sinn ist von einem unterschiedlichen Selbstverständnis auszugehen: einmal der Künstler, der das Neue als Herausforderung begreift, einmal der Meister, der auf sein Auskommen bedacht ist und am Überlieferten festhält. Diese beiden Szenarien werden im Folgenden miteinander konfrontiert.

1515 verliess Hans Holbein seine Heimatstadt Augsburg, um seine beiden noch minderjährigen, aber hochbegabten Söhne Ambrosius, wohl 19 Jahre alt, und den etwa 17-jährigen Hans nach Basel zu führen, wo sie fortan vor allem für den dort stark aufkommenden Buchdruck Schmuckholzschnitte entwerfen sollten. Aber auch der eine oder andere Auftrag an Tafel- und Wandmalerei sollte für die Familie in der Fremde abfallen. Die Holbeins kamen aus einer Stadt, in der die Formsprache der italienischen Renaissance in Malerei und Architektur bereits fest Fuss gefasst hatte. Auf ihrem Weg, der sie über Konstanz führte – wovon allerdings keine Bildzeugnisse überkommen sind –, gelangten sie rheinabwärts nach Stein am Rhein in das Kloster St. Georgen. Die soeben begonnenen Ausmalungen der Unteren und der Oberen Abtsstube, Festsäle im Erweiterungsbau zum Rheinufer hin, waren zu diesem Zeitpunkt das bedeutendste Malereiprojekt in der westlichen Bodenseegegend. Auftraggeber war Abt David von Winkelsheim, Auftragnehmer der Schaffhauser Maler Thomas Schmid. Wir wissen nicht, ob eine Mitarbeit der Holbein-Familie bereits von Augsburg aus vereinbart worden war oder ob es sich um eine eher zufällige Beteiligung handelte. Fest steht, dass alle

drei Augsburger daran gearbeitet haben, der Vater an den heute nur noch bruchstückhaft erhaltenen Fresken in der Unteren Abtsstube, die Söhne in der Oberen, die dann von weiteren Konstanzer Malern 1516 vollendet wurde und heute noch vollständig erhalten ist.¹

Während die Thomas Schmid zuzuweisenden Bildszenen der *Zurzacher Messe* kleinteilig und in der Figurenbildung ungelenkt sind, der Renaissancebogenrahmen wie nachträglich aufgesetzt wirkt, treten die mit den Holbein-Brüdern in Verbindung zu bringenden Darstellungen in grosszügiger Figurenbildung und -anordnung sowie in bislang nicht gekannter Homogenität der Bildkomposition auf. Namentlich der Innenraum beim *Schwur des Hannibal* ist ohne die Kenntnis der um diese Zeit in Augsburg nach italienischem Vorbild errichteten St. Anna-Kapelle nicht denkbar. Nicht von ungefähr weisen drei der darin dargestellten Personen grosse Ähnlichkeit mit den Holbeins auf, selbst wenn dieses Gemälde in der Hauptsache von einem Konstanzer Maler stammt (Abb. 1–3). Die ein Jahr später den Festsaal vollendenden Maler Christoph Bockstorffer und Andreas Haider finden ebenfalls nicht ganz unvorbereitet den neuen Boden vor. Bei Bockstorffer klingt schon in den Gemälden seiner Zeit zuvor in Luzern wenigstens in den Architekturelementen Kenntnis dieser neuen Kunst an.² Dennoch gehe ich so weit zu sagen, dass durch die Begegnungen in Stein am Rhein ein innovativer Schub in die Konstanzer Malerei gekommen ist. Allerdings ändert sich der Personalstil der lokalen Meister nicht wesentlich. Werke etwa des Konstanzer Malers Rudolf Stahel bleiben vor und nach Stein am Rhein auch weiterhin erkennbar.³

Auch später in Basel treffen die Holbeins auf nahezu gleichwertige Künstler wie Hans Herbst und den aus Konstanz um diese Zeit hinzugezogenen Conrad Apoteker, der sich dann Schnit nennt. Bestes Zeichen dafür ist die Unsicherheit der Forschung bei den Hans Holbein d. J. stilistisch nahestehenden, aber nicht zuzuschreibenden Gemälden beziehungsweise uneinheitlich wirkenden Bildfolgen wie die *Leinwandpassion*, an der mit Sicherheit auch andere Basler Maler mitgewirkt hatten.⁴ Für Basel in den

1515–1520er-Jahren ist also berechtigterweise von einem künstlerischen Austausch für diese hochrangigen Maler durch gemeinsame Wirkungskreise zu sprechen.

Albrecht Dürer auf Reisen

Als exemplarisch für einen besonders fruchtbaren künstlerischen Austausch können Albrecht Dürers Aufenthalte in Venedig beschrieben werden. Hellwach und voller eigener gestalterischer Fragestellungen kommt Dürer 1494 über das Südtirol zum ersten Mal in die Lagunenstadt und bleibt für mehrere Monate dort. Während seines zweiten Aufenthalts schreibt er am 7. Februar 1506 seinem Freund, dem Nürnberger Humanisten Willibald Pirckheimer: «[...] und das Ding ich vor elf Jahren gesehen habe, gefällt mir heut' nicht mehr». Er hielt sich wohl beide Male in der damals führenden Werkstatt des Giovanni Bellini auf, trat mit ansässigen Malern in Wettstreit – «das habe ich in 5 Tagen gemalt», verewigt er auf einer Tafel, die den zwölfjährigen Jesus in Disputation mit den jüdischen Schriftgelehrten zeigt⁵ –, verkauft zudem aus Nürnberg mitgenommene Tafeln und tauscht vor allem seine Druckgrafik gegen solche von Mantegna, Peregrino und anderen. Dürer interessiert sich besonders für Körperproportionen und die verschiedenst möglichen Körperhaltungen in Bezug zum Raum. Hand- und Fingerstellungen in grösster Variabilität wiederum sind das künstlerische Thema seines in Venedig 1506 gemalten Schriftgelehrten-Bilds. Dann interessiert er sich für die Farbbehandlung der italienischen Maler und für repräsentative Bildkompositionen, die er schliesslich noch vor Ort in seinem Rosenkranzbild für die deutschen Kaufleute⁶ anwendet. Umgekehrt vermittelt er seine Fähigkeit zur akkuraten Zeichnung und Detailbeobachtung. Von Dürers überragender Fähigkeit als Vorlagenzeichner für Holzschnitte und selbst ausgeführte Kupferstiche profitierte – im wahrsten Sinn des Worts – am meisten Marcantonio Raimondi.⁷

Mit vollem Recht von Künftlerausaustausch sprechen kann man auch von seiner 1520/21 über Köln führenden niederländischen Reise, als Dürer vor allem mit seinen Meisterstichen reüssierte, sich aber auch Malerei früherer Generationen – wohl Lochner und Rogier van der Weyden sowie den Genter Altar – vorführen liess und zumindest in Lucas van Leyden, vielleicht auch Bernart van Orley (annähernd) gleichwertige Künstler fand, die ihrerseits von Dürer beeinflusst wurden. Sein Gewinn wird vor allem an den auf die Reise folgenden Bildnissen sichtbar.

Die Kleinmeister

Angesichts eines solchen Panoramas erstaunt es nicht, dass der Begriff des künstlerischen Austauschs von der Forschung gern aufgegriffen und auf scheinbar ähnlich gelagerte Vorgänge übertragen wird. Dem Schwerpunkt werden jährlich zahlreiche Artikel gewidmet, und auch ganze Kongresse und Tagungen wurden unter dieses Thema gestellt. Meist handeln solche Beiträge von ikono-



1

1–3 Matthäus Gutrecht d. J., Schwur des Hannibal (Ausschnitte), 1515, Kloster St. Georgen, Stein am Rhein. – 1: Bildnis des Hans Holbein d. Ä.; 2: Bildnis des Hans Holbein d. J.; 3: Bildnis des Ambrosius Holbein.

grafischen Übernahmen, mithin Motivwanderungen, vermittelt durch die Druckgrafik, und nur selten wird konsequent hinterfragt, auf welche Weise und in welchem Umfang dieser Austausch im Spätmittelalter jenseits der am Beispiel Dürer und Holbein grob umrissenen Künstlerebenen vonstatten gegangen sein soll.

Ganz wesentlich für die Frage nach dem künstlerischen Austausch ist dabei die Beurteilung des Anspruchs als Künstler bei den Ausführenden. Und es wird sich erweisen, dass dieser eben nicht besonders ausgeprägt war bei den sich hauptsächlich als Handwerker und nicht als Künstlerpersönlichkeiten verstehenden Malern. Sie machen zahlenmässig den grössten Anteil im Spätmittelalter aus.⁸ Ich bezeichne sie als Kleinmeister. Ausschlaggebend dafür ist ein allgemein ökonomisches Selbstverständnis, welches darauf beruht, dass ein einmal erfolgreiches Vorgehen nicht unbedingt in Frage gestellt wird zugunsten neuer, aber noch unsicherer Wege. Nicht weniger bedeutend aber ist ein kaum beachteter Bereich, nämlich die Fähigkeit, Neues, Anderes überhaupt erkennen zu können, was wiederum voraussetzt, dass



2

3

über die bislang vorhandenen Ansätze reflektiert worden ist. Am Beispiel des Konstanzer Rudolf Stahel, tätig zwischen 1472 und 1528, soll dies erläutert werden.

Von Stahel stammt ein 1498 datierter Flügelaltar, der sich heute im Chor der ehemaligen Klosterkirche SS. Maria und Markus auf der Insel Reichenau befindet.⁹ Auf den Aussenansichten der Flügel sind Szenen aus der Passion Christi gemalt, darunter die Handwaschung des Pilatus (Abb. 4). Für diese Darstellung benutzte Stahel den gleichnamigen Kupferstich von Martin Schongauer (Abb. 5). Während andere Maler den Kupferstich sozusagen wörtlich übernahmen und ihn lediglich in Farbe wiedergaben, liess Stahel wichtige Elemente der Bilderfindung fort und verwässerte dadurch das Neue an Schongauers Komposition. Dieses bestand darin, eine doppelte Podeststufe einzuführen, wodurch der die weltliche Macht verkörpernde Pilatus gegenüber dem herangeführten Christus erhöht positioniert erscheint. Gleichzeitig wurde damit die Möglichkeit geschaffen, die Figuren sowohl in der Tiefe des Raums als auch in der Höhe differenzier-

ter agieren zu lassen. Ein auf den unteren Podest springender Hund verdeutlicht dies ebenso wie die noch eine Ebene tiefer stehende Rückenfigur. Gerade eine Repoussoir-Figur bildet Raumentiefe, die zudem noch den Betrachter – gedanklich als noch weiter vorn stehend – mit einbezieht. Bei Stahel spielt sich alles auf einer einzigen Podestebene ab. Auch hat Stahel das Herabsteigen des Mannes mit der Wasserkanne nicht erkannt und bei beibehaltener Ponderation eine sehr ungelenke Figur erzielt.

Stahel hat also überhaupt nicht begriffen, worauf es Schongauer ankommt. Wieder einmal wird Goethes Jahrhunderte später geäussertes Wort bestätigt, wonach Gleiches nur von Gleichem/Gleichen erkannt werden kann. Auch in Hinsicht auf physiognomische Eigenarten in der Anatomie der dargestellten Figuren, einem wichtigen Raster für die stilkritische Zuordnung, ist ein Beharren auf einmal gefundene Formen festzustellen. Dies lässt sich bei Rudolf Stahels über 40-jähriger Tätigkeit deutlich zeigen, so versetzte er bei Profilansichten männlicher Figuren mit Vollbart, also in erster Linie bei der Darstellung von Aposteln, den



4

5

4 Rudolf Stahel, Christus vor Pilatus, 1498, Tempera auf Nadelholz, 84 × 48 cm, Reichenau-Mittelzell.

5 Martin Schongauer, Christus vor Pilatus, um 1480, Kupferstich, 16,2 × 11,5 cm.

6 Hans Huber, Martyrium des hl. Sebastian, um 1500, Tempera auf Nadelholz, 83,5 × 66 cm, Bayerisches Nationalmuseum, München.

7 Hans Huber, Weltgericht, um 1500, Tempera auf Nadelholz, 150 × 197 cm, Bayerisches Nationalmuseum, München.

Bartverlauf zu den Schläfen hin hinter das Ohr! Niemand in der an Malern so reichen Stadt Konstanz hatte ihn offensichtlich auf diesen Fehler aufmerksam gemacht, wie auch er selbst bei den Werken anderer, die man zweifellos kannte, seinen Irrtum nicht gesehen und demzufolge abgeändert hatte.

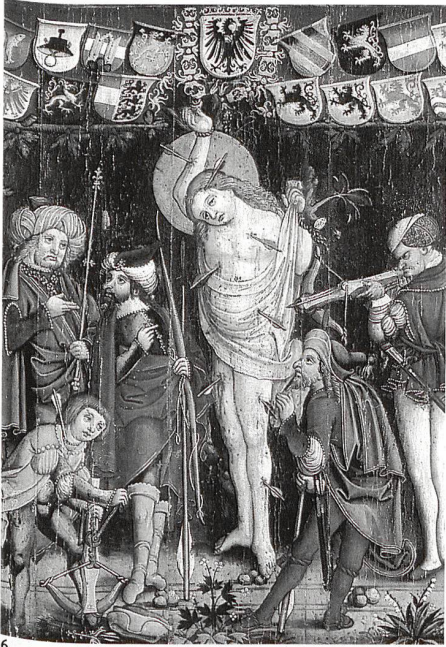
Kann die oben beschriebene Betriebsblindheit negativ gesprochen als künstlerischer Mangel gewertet werden, ist sie positiv gefasst Garant für die Kontinuität des Personalstils über Jahrzehnte hinweg und spielt somit der Erforschung und Zusammenstellung eines anonymen Künstlerœuvres in die Hände.

Ein wichtiger Gesichtspunkt ist auch die Erwartung des Auftraggebers, am deutlichsten nachprüfbar an der Lebensnähe bei Bildnissen. Hier wäre der Künstler stark gefordert. Doch auch auf diesem Gebiet sind beträchtliche Unterschiede zu beobachten. Allerdings ist die Gleichförmigkeit bei Porträts nicht allein ein Stilmerkmal der Kleinmeister, auch bei hoch geschätzten Malern wie Cranach, Schäufelin oder Strigel fällt die Gleichbehandlung bei den dargestellten Individuen auf, die ebenso auch als Typen auf

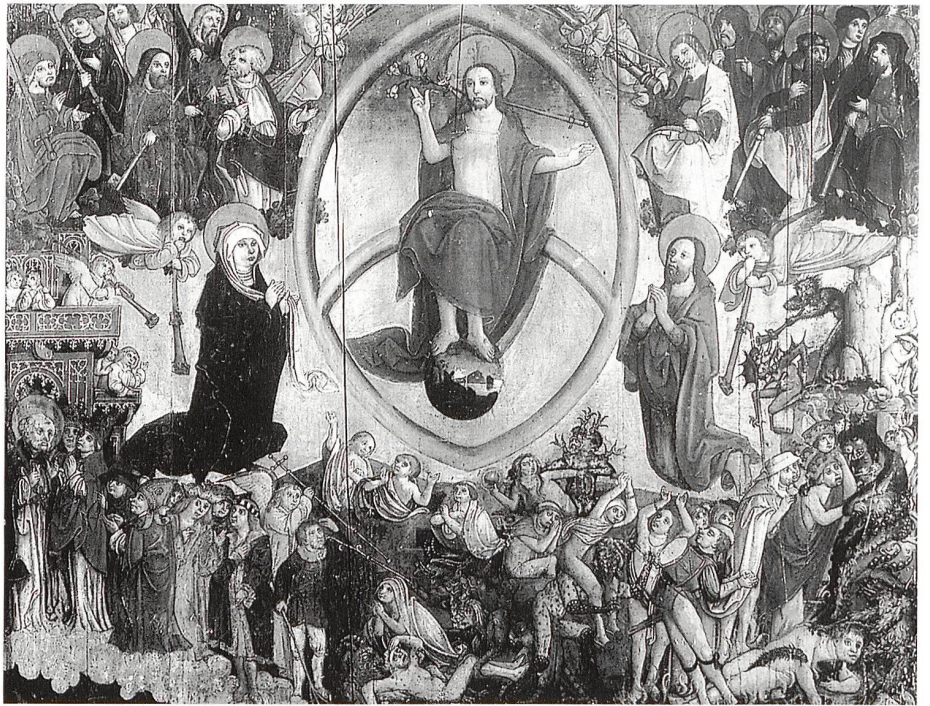
religiösen Bildern verwendet werden. Lediglich durch Bekleidung, Alter oder anatomische Besonderheiten wie Vollbart oder Glatze wird eine Differenz zu anderen Darzustellenden gebildet. Wappen und Inschriften tragen das Ihrige dazu bei.

Das Beispiel des Kleinmeisters Hans Huber

Was ist also von künstlerischem Austausch in der Breite zu erwarten? Dies kann am Beispiel des Kleinmeisters Hans Huber, einem nach den Quellen für Feldkirch gesicherten Maler,¹⁰ geprüft werden. Er ist zwischen 1462 und 1510 mit Werken in zahlreichen Regionen des Alpenraums nachweisbar: Allgäu, Schwaben, Bodensee, Vorarlberg und schliesslich – hier in bedeutendem Umfang – in Graubünden. Durch Thomas Brachert, seinerzeit Restaurator am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft in Zürich, erfolgte 1966 ein erster, kunstwissenschaftlich haltbarer Umriss von Stil und Œuvre des Hans Huber.¹¹ Diesen habe ich 1996 um zahlreiche Objekte ergänzt.¹² Während Brachert ausschliesslich Graubünden und das benachbarte heutige Fürsten-



6



7

tum Liechtenstein als Objektregionen vorstellte – natürlich einschliesslich der aus diesen Gegenden in Museen abgewanderten Werke – und zudem Hans Huber lediglich als Tafelmaler zu fassen bekam, wurde der Blick über dieses Genre hinaus erweitert und konnte mit Werkbeispielen der vom Grössenverhältnis her so gegensätzlichen Gattungen Buch- und Wandmalerei bereichert werden. Gerade die Wandmalerei ist natürlich ein besonders nützlicher Hinweis auf das Gegenwärtigsein eines zu besprechenden Malers am Ort der Ausführung, während Tafeln eben auch importiert werden konnten. In geringerem Masse trifft letztere Überlegung auch auf die Buchmalerei zu, denn sie kann dem Künstler zum Illuminieren in seine Heimatwerkstatt geschickt worden sein oder dieser weilte zur Ausführung nur kurzfristig und dort vielleicht sogar isoliert am Ort des Auftraggebers.

Es ist im Besonderen der Kontinuität des Personalstils zu verdanken, dass auch nach der Veröffentlichung in *Montfort* 1999¹³ neue Werke dieses charakteristischen und somit unverwechselbaren Stilbilds erkannt werden konnten:

- Buchmalerei des thronenden Königs Salomon in einer Rechtsbuchsammlung für das Augsburger Augustinerchorherrenstift Heiligkreuz.¹⁴
- Augsburg, Dom: acht Täfelchen aus einem ehemaligen Altarzusammenhang, davon sicher eine von Hans Huber, zwei weitere sein Kreis. Herkunft nicht gesichert.¹⁵
- Gölfan/Covelano im Vinschgau (nördliches Südtirol): zwei Kirchen mit Wandmalerei von Hans Huber, beide ab 1470 spätgotisch errichtet.¹⁶ Die Malerei an der Ostwand des Chors in der Martinskirche wirkt wie eine stark vergrösserte Buchmalerei Hubers.¹⁷
- Morter (Vinschgau), St. Stephan bei Obermontani, Wandmalerei an der Eingangswand, 1487 datiert.¹⁸
- Bozen, ehem. Pfarrkirche: Wandmalerei zu einer Dorotheenlegende.¹⁹
- Meran, Museum auf der Landesfürstlichen Burg: Rückseite eines ehemaligen Retabelschreins mit der Darstellung des Weltgerichts in zwei Teilen – kann allerdings auch im 19. Jahrhundert



8



9

8 Hans Huber, Waldburg-Gebetbuch, 1476, Deckfarbe auf Pergament, 17,5 × 12, 5 cm, Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart, Cod. brev. 12 (C 1990-2019), fol. 30v.

9 Hans Huber, Wandmalerei in der Heilig-Kreuzkapelle Mels, um 1490/1500.

10 Karte zum Œuvre Hans Hubers mit sicheren Provenienzen.

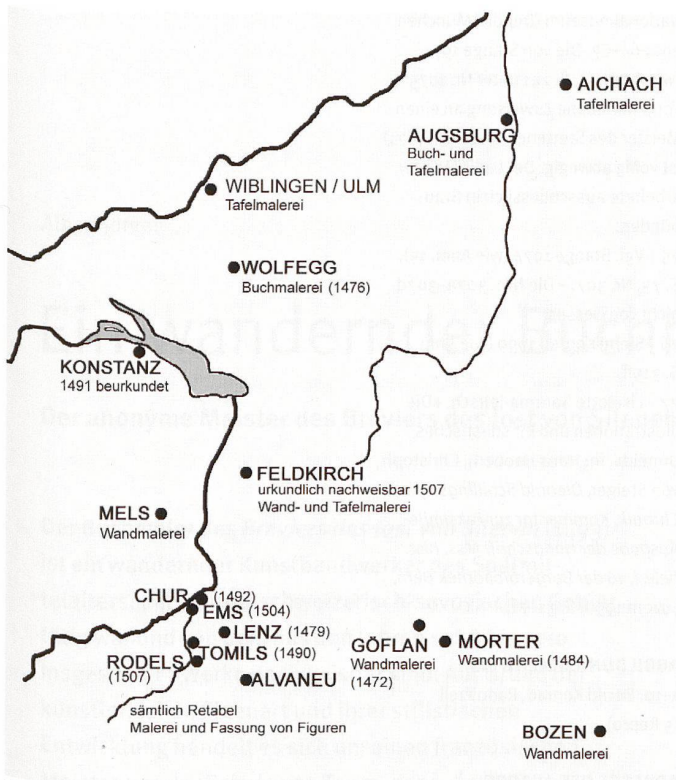
dert aus dem Kunsthandel gekommen sein, denn sie besitzt keine weitergehende Provenienz.²⁰

- Das Gleiche gilt für eine Tafel im Depot des Bayerischen Nationalmuseums. Dargestellt ist die Marter des hl. Sebastian.²¹ Überfangen durch den österreichischen Bindenschild und die Wappen von 15 österreichischen Kronländern, wobei wenigstens das hier fehlende, da noch nicht um 1500 dazugehörige Vorarlberg als Bestimmungsort auszuschliessen ist. Demnach war die Tafel eher für einen Auftrag in Tirol/Südtirol bestimmt (Abb. 6).
- Ebenfalls im Münchener Depot befindet sich ein Weltgericht, dessen Herkunft mit der Burgkapelle in Oberwittelsbach angegeben wird (Abb. 7).²² Diese ehemalige Stammburg des gleichnamigen Geschlechts ist bei Aichach, ca. 25 km nordöstlich von Augsburg in Richtung Ingolstadt beheimatet. Geografisch ist auch das nicht unwahrscheinlich für einen Auftrag an Hans Huber – wenn die Tafel nicht später auf Umwegen dorthin gekommen sein mag.

- Wahrscheinlich aus dem Kloster Wiblingen bei Ulm kamen zwei Tafeln mit der Darbringung im Tempel und dem Marientod später in die Sammlung La Roche, Rheinfelden.²³

Hieraus ergibt sich ein breiter Streuungsraum von Werken Hubers, wobei durch Wandmalerei sicher Bozen, Göflan, Morter, Mels und Feldkirch seine persönliche Anwesenheit voraussetzen (Abb. 10).

Interessant ist nun, dass aufgrund wesentlich jünger zu datierender Werke Hubers ältere überhaupt erst erkannt werden konnten, so die Autorschaft am Waldburg-Gebetbuch 1476 und, noch früher, die Mitarbeit an einem Graduale für das Kloster Salem, das zwischen 1462 und 1463 entstand. Garant für diese Zuweisung war eben die nahezu unveränderte stilistische Ausprägung eines Kleinmeisters, dabei spielt es auch keine Rolle, ob es sich um Buch- oder Wandmalerei handelt. Eine «Funktionsanalyse» ist deshalb bei solchen Kleinmeistern wenig fruchtbar; es sieht immer alles gleich aus, gleichwie Format und Technik beschaffen sind (Abb. 8, 9).



10

Die Hans Huber regional und zeitlich am nächsten stehenden Werkgruppen in Vorarlberg und in Graubünden sind, obschon Kontakte zwingend anzunehmen sind, in der Qualität ähnlich, im Stil aber deutlich voneinander trennbar. So die Wand- und Tafelmalerei des sogenannten Ladir-Meisters²⁴, so Ulrich Gesser²⁵, so der Buchmaler B im Waldburger Gebetbuch Hand²⁶. Dasselbe lässt sich auch in anderen Kreisen beobachten: Die Illustrationen in der Berner Chronik des Diebold Schilling für Rudolf Erlach in Spiez sind wiederum unbeeinflusst von der Malerei der Nelkenmeisterwerkstätten in Fribourg und in Bern. Sie geben unverändert ihre Allgäuische Herkunft zu erkennen, wie Liselotte Saurma-Jeltsch zu Recht festgestellt hat.²⁷ Und auch im Vinschgau sowie im weiteren Südtirol laufen die einmal ausgeprägten Personalstile trotz eines hinsichtlich Beleuchtung und Plastizität der Körper innovativen Malers wie Michael Pacher scheinbar unbeeindruckt nebeneinander.

Dass die Architektur mit den schlitzartigen Fenstern bei Huber wie auch auf den gemalten Flügeln des Churer Hochaltars,

einem Auftrag an den Bildhauer Jakob Russ (mit Unteraufträgen an Kaufbeurer Maler), aufzufinden ist, dass dieselbe Sternchenverzierung auf anderen Vorarlberger Retabeln wie in Ludesch nachgewiesen werden konnte, sind eher Marginalien und sprechen gegen einen *fruchtbaren* künstlerischen Austausch. Entsprechend muss die Frage, ob sich für die Region oder für einen zeitweilig dort tätigen auswärtigen Maler am Stil etwas ändert, für die Mehrzahl der spätmittelalterlichen Beispiele verneint werden. Die sogenannten Kleinmeister bleiben bis in die frühe Neuzeit, also bis zum Eintreten der Reformation in den 1520er-Jahren spätmittelalterliche Handwerker.

Résumé

Les échanges artistiques entre les ateliers du Moyen Age tardif et du début de l'époque moderne pouvaient se produire de différentes manières: grâce aux années de formation itinérante et à l'exécution de commandes à l'extérieur, grâce aux travaux exécutés en commun avec d'autres ateliers, et surtout, grâce aux nouvelles connaissances diffusées par les gravures. Tandis que des artistes devant être considérés comme éminents, tels Albrecht Dürer ou la famille des Holbein, ont incontestablement exercé une influence à l'étranger, et profité par là même de ces échanges, on ne peut constater un tel phénomène chez la plupart des petits maîtres travaillant à un niveau artisanal. Il leur manquait l'intérêt, mais aussi les capacités intellectuelles leur permettant de saisir de nouveaux apports et influences. C'est pourquoi le style personnel de nombreux petits maîtres n'évolue pratiquement pas. Cette continuité offre néanmoins aux historiens de l'art la possibilité de reconstituer les relations existant entre leurs ateliers.

Riassunto

Lo scambio artistico fra le botteghe del tardo Medioevo e dell'inizio dell'epoca moderna poteva avvenire in vari modi: attraverso i viaggi di formazione e la realizzazione di incarichi fuori sede, tramite la collaborazione con altre botteghe e, soprattutto, grazie alle nuove conoscenze diffuse dalla stampa d'arte. Mentre per gli artisti di alto livello, quali Albrecht Dürer o gli Holbein, si possono chiaramente riconoscere l'influenza esercitata su altre regioni e il vantaggio che essi stessi seppero trarre dagli scambi, per la maggior parte dei maestri minori non è possibile rilevare simili influssi. Dotati di una curiosità limitata, erano forse anche sprovvisti della necessaria perspicacia intellettuale per cogliere ciò che era nuovo e diverso. Di conseguenza, lo stile personale di molti pittori minori è rimasto praticamente immutato. Questa continuità offre tuttavia agli studiosi la possibilità di ricostruire i rapporti fra le diverse botteghe.

ANMERKUNGEN

- 1 Überholt sind die Händezuweisungen von Heinrich Alfred Schmid, *Die Wandgemälde im Festsaal des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein*, Frauenfeld 1950. Ausführlich dazu in: Bernd Konrad, «Die Wandgemälde im Festsaal des St. Georgen-Klosters zu Stein am Rhein», in: *Schaffhauser Beiträge zur Geschichte* 69, 1992, S. 75–111.
- 2 Siehe Bernd Konrad, «Christoph Bockstorffer – Maler der Frührenaissance in Luzern und Konstanz», in: *Jahrbuch der Historischen Gesellschaft Luzern* 10, 1992, S. 41–60.
- 3 So die 1522 datierte Geburt Christi-Tafel im Rosgartenmuseum Konstanz. Siehe *Rosgartenmuseum Konstanz. Die Kunstwerke des Mittelalters*, Bearbeiter B. Konrad, Konstanz 1993 (Konstanzer Museums-kataloge III), Nr. 1.20.
- 4 Neuerdings werden stilistische Unterschiede bei Holbein II mit «Stilpluralismus» erklärt. Siehe Oskar Bätschmann, Pascal Griener, *Hans Holbein*, Köln 1997, S. 126. – Dazu die Rezension von Christian Rümelin zu Jochen Sander, *Hans Holbein. Tafelmaler in Basel 1515–1532*, München 2005, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 70, 2007, S. 121–125. – Auch «Funktionsanalysen» zur Erklärung abweichender stilistischer Erscheinungsbilder sind zur Beibehaltung eines *Ceuvres* in Mode gekommen.
- 5 Sammlung Thyssen-Bornemisza, Madrid.
- 6 Für deren Pfarrkirche S. Bartolomeo am Fondaco dei Tedeschi. Heute Nationalgalerie Prag.
- 7 Dürer musste 1505 durchsetzen, dass dieser auf seinen Nachstichen nach Dürer wenigstens sein eigenes Signum wegzulassen hatte.
- 8 Ihre Anonymität führte zur Einführung von sogenannten Notnamen. Ein ganzer Band des Sammelwerkes von Thieme-Beckers *Künstlerlexikon* ist nur ihnen gewidmet.
- 9 Bernd Konrad, Gertrud Weimar, *Heilige am Bodensee*, Sigmaringen 1997 (Reichenauer Texte und Bilder 6).
- 10 Stadtarchiv Konstanz, Missivbuch der Jahre 1490/91, fol. 41, zum 13. Mai 1491 unten: hans huber der maler von veldkilch.
- 11 Thomas Brachert, «Die Malerwerkstatt des Meisters hh (Hans Huber von Feldkirch)», in: *Montfort, Vierteljahresschrift für Geschichte, Heimat- und Volkskunde Vorarlbergs* 18, 1966, S. 280–324.
- 12 Bernd Konrad, «Neue Forschungen zu Hans Huber und seiner Werkstatt», in: *Montfort, Vierteljahresschrift für Geschichte und Gegenwart Vorarlbergs* 51, 1999, S. 307–329.
- 13 Wie Anm. 12.
- 14 Aus dem Augustinerchorherrenstift Heiligkreuz zu Augsburg, Bayerische Staatsbibliothek, München, Cgm 552. Weitere Illustrationen darin ebenfalls Allgäu.
- 15 Denis A. Chevalley, *Der Dom zu Augsburg*, München/Oldenburger 1995 (Die Kunstdenkmäler in Bayern N. F. 1), S. 207, Abb. 317–324. – Alfred Stange, *Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer*, Bd. II, München/Berlin 1974, S. 222, Nr. 972.
- 16 Über dem Chorfenster von St. Martin findet sich die Datierung 1472 und ist somit nicht überraschend vergleichbar mit der Buchmalerei im Waldburg-Gebetbuch von 1476. – Die Walpurgiskapelle wurde 1502 geweiht.
- 17 Ein Weg von Graubünden über Zernez/Müstair ist ebenso denkbar wie die Route von Feldkirch über Arlbergpass via Landeck und weiter nach Meran und Bozen. Vgl. *Reiseweg des Konstanzer Konrad Grünemberg 1486 nach Venedig*.
- 18 Vgl. Mathias Frei, *Kunstreise durch Südtirol*, München 1978, S. 60 mit Abb. S. 61 unten rechts.
- 19 Josef Weingartner, *Gotische Wandmalerei in Südtirol*, Wien 1948, Titelbild bzw. Abb. 56. Dagegen Abb. 54, 55 aus demselben Zyklus ungleich Huber. Wandmalerei abgenommen und im Städtischen Museum deponiert.
- 20 Inv. 6812/13. – Frdl. Mitteilung von Caterina Longo, Stadtmuseum Meran, 12. Dezember 2006.
- 21 Karl Voll u. a., *Katalog der Gemälde des Bayerischen Nationalmuseums*, München 1908, S. 252, K 914, Inv. MA 2823. Hier noch als Martyrium einer (!) Heiligen benannt. Herkunft unbestimmt.
- 22 Voll 1908 (wie Anm. 21), S. 248, K 891, Inv. MA 3326.
- 23 Vgl. Stange 1974 (wie Anm. 15), S. 126, Nr. 581, dort mit andersartigen Tafeln irrig zu einem Retabel rekonstruiert.
- 24 Siehe Konrad 1999 (wie Anm. 12), S. 316ff. – Nachzutragen sind noch vier Tafeln eines Marienaltars, Bayerisches Nationalmuseum (Depot), München, Inv. 264–67. Die von Stange 1974 (wie Anm. 15), S. 241 unter Nr. 1075 vorgenommene Zuweisung an einen Meister des Stettener Altars (Nr. 1071) ist völlig abwegig. Der Ladir-Meister arbeitete ausschliesslich in Graubünden.
- 25 Vgl. Stange 1974 (wie Anm. 15), S. 73, Nr. 307. – Die Nrn. 307a–307d nicht von Gesser.
- 26 Siehe Konrad 1999 (wie Anm. 12), S. 315ff.
- 27 Liselotte Saurma-Jeltsch, «Die Illustrationen und ihr stilistisches Umfeld», in: Hans Haeberli, Christoph von Steiger, *Diebold Schillings Spiezer Chronik. Kommentar zur Faksimile-Ausgabe der Handschrift Mss. hist. helv. I. 16 der Burgerbibliothek Bern*, Luzern 1990, S. 31–71.

ABBILDUNGSNACHWEIS

1–10: Bernd Konrad, Radolfzell (5 Repro)

ADRESSE DES AUTORS

Dr. Bernd Konrad, Kunsthistoriker,
Fichtenstrasse 7, D-78315 Radolfzell