

Die Wandgemälde im Festsaal St.-Georgen-Klosters zu Stein am Rhein

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schaffhauser Beiträge zur Geschichte**

Band (Jahr): **69 (1992)**

PDF erstellt am: **21.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-841832>

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.

BERND KONRAD

Die Wandgemälde im Festsaal des St.-Georgen-Klosters zu Stein am Rhein

Die Wandmalereien im Festsaal des Klosters St. Georgen bilden das kunstgeschichtlich interessanteste Werk in der Malerei am Bodensee nach 1500 und vor den Ereignissen der Reformation ab 1520. Sie sind das umfassendste Zeugnis der Frührenaissance in dieser Landschaft. An dieser Ausstattung wirkten mehrere Maler von bedeutendem künstlerischem Vermögen. Die Klärung ihres jeweiligen Anteils gab in den letzten fünfzig Jahren zu Untersuchungen Anlass. Die Ergebnisse dieser Untersuchungen haben sich im Laufe der Zeit trotz offengebliebener Fragen und abweichender Anschauungen zu einem Kern verfestigt. So blieb trotz mehrfacher Stellungnahmen zur Autorschaft an den Wandgemälden (Frauenfelder, Fabian, Hieronymus 1984, Wagner und Konrad) die Monographie von Heinrich Alfred Schmid grundlegend. Schliesslich nehmen alle späteren Autoren bei ihren Vorschlägen auf Schmid's Arbeit Bezug und treten in Diskussion mit ihr. Da dort auch das Bildmaterial am umfangreichsten dargestellt ist, nehme auch ich bei meinen Besprechungen Bezug darauf.

Kurz sei noch einmal der Baugeschichte des Klosters im frühen 16. Jahrhundert erinnert, wie sie von den früheren Autoren übereinstimmend geschildert wurde:

David von Winkelsheim, von 1499 bis 1525 Abt des Klosters, begann bereits kurz nach seinem Amtsantritt Um- und Neubauten an seinem Kloster vorzunehmen. Einige Jahreszahlen geben über den Verlauf Auskunft:

- 1509 Wandgemälde im Aufgang zur alten Prälatur
- 1511 Schlussknauf mit König David in der unteren Abtstube, Süderker (und damit Fertigstellung der baulichen Arbeiten)
- 1515 zweimal an der geschnitzten Holzdecke des Festsaales sowie 1515 und
- 1516 Datierungen der Wandmalereien im Festsaal

Urkunden, die sich zweifelsfrei auf diese Bauetappen beziehen, gibt es nicht. Der Auftraggeber für die Malereien in der unteren Abtstube und für beide Programme im Festsaal ist der Bauherr: Abt David von Winkelsheim. Er liess ab 1508 den Klosterbau zum Rheinufer hin erweitern. 1511 waren die Bauarbeiten abgeschlossen, wie der Schlussknauf beweist. Die geschnitzten Decken beider Räume waren schon vor der Bemalung eingezogen.

Die ikonographische Seite der Wandmalereien ist bei Schmid (1936 und 1950) und von Frauenfelder (1958 und 1960) umfassend behandelt worden. Man hat sich darauf geeinigt, dass die Wahl der Motive von Abt David selbst bestimmt wurde. Offengeblieben war die Frage nach dem Verhältnis der «Zurzacher Messe» zu den mythologisch-antiken Themen. Deutlich ist, dass die beiden Felder mit Darstellungen der «Zurzacher Messe» bereits vor den anderen Malereien im Festsaal entstanden sind, denn es fällt auf, dass die beiden Darstellungen noch nicht durch einen aufgemalten Renaissancepfeiler voneinander getrennt waren. Wenngleich eine Übermalung der oberen Aussenecken nicht nachgewiesen werden kann, so liegt es nahe, anzunehmen, dass die Architekturteile erst im Zuge der weiteren Ausmalungen hinzugefügt wurden. Diese bilden jeweils die Fortsetzungen der Westfensterrahmung bzw. der Nordtür. So wurde von Schmid und Frauenfelder angenommen, dass ein ikonographischer Programmwechsel von seiten des Auftraggebers vorliegen muss, wofür die Gründe unbekannt seien. Doch wies Rüschi (1965) bereits darauf hin, dass die Wandmalereien in der unteren Abtstube ebenfalls antike Themen behandeln. Daneben finden sich dort, wie im Süderker des Festsaales, christliche Motive (die Heiligen Georg und Christophorus). Nach Rüschi's Ansicht bilden die Gemälde im Westerker mit den Darstellungen «Tod und Lautenspielerin» und «Narr und Geigerin» eine Klammer zwischen den ernstesten Motiven der Historien- und Heldenreihe und der närrischen Daseinsfreude der Welt auf der Zurzacher Messe.

Leider findet sich in den Urkunden über den Umbau- und Ausbau kein Hinweis auf die zur Ausstattung herangezogenen Künstler. Somit ist der hier interessierende Festsaal selbst zu befragen.

Die Datierungen

Die Malereien im Festsaal tragen folgende Datierungen:

- 1515 Schwur des Hannibal
- 1516 Marcus Curtius, der römische Held
- 1516 Lünette über der Osttür unter der Signatur TS

Die geschnitzte Holzdecke ist ebenfalls 1515 datiert. Es ist nachgewiesen, dass die Holzdecke nicht später eingesetzt wurde (Schmid, S. 31, Anm. 1).

Auch in der unteren Abtstube findet sich noch eine Datierung: Im Schriftfeld der Christophorus-Darstellung im Süderker ist zum Schluss – sehr abgerieben – zu lesen: A. . I 5. Waldvogel 1930, S. 237, und 1931, S. 30, liest AMEN, ebenso Arens, S. 231. Ihre Datierung bezogen die Ausmalungen der unteren Abtstube aber daher immer aus der vorangehenden Baugeschichte gegenüber den 1515/16 datierten Malereien im Festsaal und wurden mehr oder weniger lange vor 1515 angesetzt. Nur Hugo Wagner fragte nach einer möglichen Beteiligung von Malern an beiden Räumen (S. 55). Doch galten sie ihm bestenfalls als «Probestücke», bezogen auf den späteren Auftrag.

Mit unserer Beobachtung der Datierung müssen die Malereien in der unteren Abtstufe nun ebenfalls in den Rahmen der stilkritischen Untersuchung eingezogen werden.

Nicht nur die Datierung aus zwei Jahren, der unterschiedliche Stil, sondern auch verschiedene Bezeichnungen gaben und geben Anlass, eine Beteiligung mehrerer Maler anzunehmen. Da es aber keinerlei Unterlagen über die Ausmalungen gibt – oder solche noch nicht aufgefunden wurden, wird die Forschung letztlich wieder auf das Feld der Stilkritik verschlagen. Je nach ihrem Begriff von den einzelnen Malstilen versuchte sie, in den Bezeichnungen Signaturen der beteiligten Maler zu sehen:

Signaturen und andere Bezeichnungen

- NAMBRO* – als Kette um den Hals der Artemisia, Tafel XVI und XIX
- AH* – neben einem Stundenglas, vom Tod gehalten (fraglich daneben noch *MH* ligiert mit daruntergestelltem *A* oder *M*, Tafel XVII, XXII und Abb. S. 27)
- TS* – in der Lünette über der Osttür, Abb. Seite 55
- CA* – als Einzelzeichen auf je einer Fahne der «Eroberung von Karthago», Tafel XIII
- MD* – an der Marssäule auf dem «Schwur des Hannibal», Tafel VII
- AHo NM TS* – ligiert, oberhalb des 1516 datierten Postaments auf «Marcus Curtius», Tafel XVIII¹

Ferdinand Vetter erklärte die *NAMBRO*-Inscription als spielerisch-verstecktes Holbein *NAMBRO*sus; eine geistreiche Inschrift fand eine geistreiche Erklärung. Dieser Vorschlag wurde gern aufgegriffen, deckte er sich doch mit den biographischen Daten des Ambrosius Holbein, der Ende 1515 in Basel nachweisbar ist. Eine Wanderschaft über Konstanz und Stein am Rhein wäre nicht auszuschliessen. Aufgrund der Zuschreibung einer «Madonna» für den Konstanzer Domherrn Botzheim, Basel, Kunstmuseum, Nr. 302, an Ambrosius durch Hans Koegler, Ernte 1924, wird der Beginn der Wanderschaft bereits 1514 angesetzt. Andere Forscher, wie Hans Reinhardt, 1960, S. 23, folgten Koeglers Vermutung.

Dennoch bleibt die Beantwortung der Frage, wie man sich den Weggang der Malerfamilie Holbein aus Augsburg vorzustellen habe, einstweilen offen:

Hans der Jüngere trifft frühestens Ende 1515, Anfang 1516 in Basel ein. Das geht aus den Illustrationen eines Exemplars des «Lob der Torheit» von Oswald Myconius hervor.² Sollte der 17- bis 18jährige Hans allein nach Basel gezogen sein, um sich dort mit seinem Bruder zu treffen? Oder – was

1 Fabian 1965, S. 24, Anm. 34

2 Wüthrich 1990, S. 182ff.

menschlich eher vorstellbar ist: Sind beide Brüder nicht gemeinsam 1515 aus Augsburg weggegangen? Hiervon gehen auch andere Autoren aus, so Christian Klemm, S. 5, doch bleiben die Umstände und die tatsächlichen Gegebenheiten weiterhin im dunkeln. Dann aber wäre die Autorschaft des Ambrosius an der 1514 datierten Botzheim-Madonna aus zeitlichen Gründen nicht möglich gewesen und – andererseits – müsste wohl auch Hans an den Wandmalereien in Stein am Rhein beteiligt gewesen sein. Diese Vermutung war, soweit ich sehe, noch niemals Gegenstand der Forschung.

Auch eine zweite Signatur wird für Ambrosius Holbein in Anspruch genommen: ein untereinandergestelltes *AH* neben dem Stundenglas der Darstellung «Der Tod und die Lautenspielerin», Tafel XVII. Sie ist bei Schmid auf Seite 27 noch einmal im Ausschnitt wiedergegeben. Die darauf ebenfalls befindlichen Initialen *MH* mit daruntergestellten *A* oder *M* sind bisher nicht geklärt. Fabian, S. 24, liest sogar anstelle des *H* ein «D» und anstelle des *M* oder *A* ein «N», was dem Befund eindeutig widerspricht. Fabian geht es dabei um die Festigung seiner These, Nikolaus Manuel Deutsch habe an den Wandmalereien mitgearbeitet. Er nimmt dafür jegliche, auf Nikolaus Manuel Deutsch sich zu beziehende Bezeichnung an, ohne die Unterschiedlichkeit der Stilistik innerhalb der betreffenden Festsaalmalereien zu erkennen und ohne sie in Bezug zu den durch Signaturen gesicherten Werken des Meisters zu diskutieren. Bereits Wagner, S. 56, wies darauf hin.

Die Signatur *TS* (S um die T-Vertikale verschlungen) wird übereinstimmend von allen Forschern als Signatur des Thomas Schmid gelesen. Sie ist identisch mit der Signatur des Tobias Stimmer, eines Malers, der allerdings erst ab Mitte des 16. Jahrhunderts in Erscheinung tritt. Von Thomas Schmid ist bekannt, dass er einer in Schaffhausen und Stein ansässigen Familie entstammt, die noch weitere prominente Angehörige hervorbrachte. Nach Rott (1926) wurde er um 1490 geboren, da er 1504 noch Lehrling, 1510 Geselle in Schaffhausen war und sich 1512 auf Wanderschaft begibt. Es wird angenommen, dass er sich nach Augsburg begeben hatte (Schmid, S. 56). 1519 liess er sich in Schaffhausen nieder und eröffnete dort eine Werkstatt. Dennoch wurde auch erwogen, urkundlich fassbare Männer gleichen Namens in Stein mit dem Maler gleichzusetzen.

Aus der Schaffhauser Zeit stammt wahrscheinlich «Die Rückkehr des verlorenen Sohnes», ein Wandgemälde im Agnes-Kloster zu Schaffhausen. Das Gemälde selbst ist nach Schmid, S. 58, in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts zugrunde gegangen. Doch ist uns eine Bleistiftskizze von Johann Jakob Beck erhalten, die eine mit der Ostlünette übereinstimmende Signatur aufweist (Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen, Abb. bei Schmid, S. 59, sowie Rott, Oberrheinische Kunst 1926, T. XCIII oben). Die Autorschaft an einer Originalzeichnung in Schaffhauser Privatbesitz (Dr. Hugo von Ziegler) wird von Schmid und Fabian als wahrscheinlich erachtet (Tafel XI). Nach Schmid (S. 59 f.) soll sie den «Schwur der Bürger von Stein als Schwur des Scipio» darstellen, nach Fabian (passim) einen

«Oberrheinischen Reformatorenschwur» (hier im folgenden «Bürger-schwur» genannt).

Das Blatt (wohl wegen der vertikalen Faltung als Scheibenriss zu denken) ist nicht signiert. Zwei Figuren sind als Mitglieder einer Familie Schmid bezeichnet: links – Erasmus Schmid, rechts – Felix Schmid.

Ferner wies Rott 1926, S. 210, das Tafelgemälde «Der Bethlehemitische Kindermord» in Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen, Abb. in: Katalog Schaffhausen 1989³, ebenfalls dem Thomas Schmid zu. Dieses Gemälde ist an der mittleren Girlande signiert, wobei sich das S seitenverkehrt um den Stamm des T schlingt. So wurde das Signum, als sich das Bild noch in den Hohenzollernschen Sammlungen Sigmaringen befand, als Monogramm des Tobias Stimmer gedeutet (Rott, ebenda, S. 210, und Lehner, Kat. Sigmaringen 1871, S. 47, Nr. 167).

Trotz der Signaturen erfolgten die Zuweisungen an Thomas Schmid durch Rott eher aus Interpretationen von Urkunden über Ereignisse aus dem Leben des Malers. Direkt ist keine Urkunde mit einem der ihm zugewiesenen Werke in Verbindung zu bringen. Die Deutung des *TS*-Signums auf Schmid im Festsaal entspringt allein der nicht in den Urkunden nachzuweisenden Anwesenheit des Malers in Schaffhausen (sic!) für die Jahre 1512–1519 durch Rott, S. 206. So folgert Rott, was sicherlich richtig ist, den Beginn der Wanderzeit um 1512. Seine Vermutung, Schmid weilte in Augsburg

3 Paul Tanner 1989, S. 56, Nr. 17. Tanner datiert mit Vergleich zur «Botzheim-Madonna» (1514), wegen «der ähnlichen Architekturräumung» und der um 1520 anzusetzenden Tafel des «Urteils des Salomon» (siehe Anm. 18) um 1520, «wahrscheinlich noch früher». Dazu noch einmal Tanner 1990 in ZAK 47, 1, 1990, S. 27–32.

Von der Architekturräumung her lässt sich aber kein Vergleich führen: Dieselbe kastenförmige Räumung kommt ja auf einer Wappenscheibe von 1543 in Frauenfeld, Historisches Museum, vor und veranlasste Rott, Oberrheinische Kunst Schaffhausen 1926, S. 210, Abb. 8, sowie Schmid, 1950, S. 62, zur Spätdatierung um 1540.

Die ungelente Perspektive auf der Kindermord-Tafel könnte tatsächlich für eine frühe Entstehung sprechen, doch ist auch die Wappenscheibe nicht frei von Verzeichnungen. Beide Arbeiten bieten Reflexe der Festsalaumalungen: Die Wappenscheibe zeigt im Mittelteil die Erbauung von Frauenfeld und weist Nähe zu der Darstellung «Erbauung von Karthago», wie bereits Rott, S. 210, feststellte.

Die untere Randleiste der Kindermord-Tafel mit der «Anbetung der Könige» hat in Einzelheiten durchaus Ähnlichkeit mit dem «Puttenkampf» auf dem «Schwur des Hannibal», Abb. Schmid, S. 65, und in Ausschnitten. Der Ochse mit dem erhobenen Kopf ist recht ähnlich den Pferden auf dem «Puttenkampf» gestaltet. Einige der die Könige begleitenden Ritter, insbesondere die Rückenfigur, verweisen ebenfalls auf den «Fries» des Altars. – Doch qualitativ gesehen, bestehen Unterschiede, die eine Zuweisung an denselben Maler nicht erlauben. Der «Puttenkampf» ist optisch wie ein wirkliches, beinahe vollplastisch herausgearbeitetes Relief gegeben, mit starker Schattierung und harmonischerer Aufhellung der Körper. Auch die Köpfe sind von unterschiedlich stark herausgearbeitetem Gehalt: Besonders der Putto mit dem Schild zur Betrachterseite hin zeigt einen auf den Kampf konzentrierten Gesichtsausdruck, den ich eigentlich nur Hans Holbein d. J. zutrauen kann. – Oder ist Ambrosius in einem Teil des Frühwerks von Hans zu finden? Zwei Darstellungen einer Tafel wurden 1973 im Katalog der Versteigerung Stuker, Bern, S. 143, Nr. 2738, Tafel 29, ebenfalls dem Thomas Schmid zugewiesen (52 x 32 cm). Dargestellt sind auf der mutmasslichen Vorderseite der «Kindermord von Bethlehem», rückseitig der Hl. Bartholomäus. Ich sehe zu keinem Stil in Stein am Rhein Beziehungen.

burg oder in Konstanz «bei dem Memminger Maler Christoph Bockstorffer», ist nicht stichhaltig zu festigen. Wenigstens für den angenommenen Fall seines Aufenthaltes bei Bockstorffer ist von mir der Nachweis erbracht worden, dass dies nicht möglich sein kann, da Bockstorffer 1512 noch in Luzern war und erst um 1515 an den Bodensee kommt (siehe Jahrbuch Baden-Württemberg 1988).

Immerhin wird in den Jahren 1515 und 1516 in den Seckelamtsbüchern der Stadt Stein am Rhein mehrfach ein «Thoman Schmid» aufgeführt, der einmal im Unterteil, ein anderes Mal im Oberteil der Stadt wohnt (Waldvogel 1973, S. 17). Ob der dort Genannte mit dem Maler Thomas Schmid identisch ist, erscheint auch Waldvogel nicht sicher, «müssten doch wohl noch andere Zeugnisse seines Schaffens während eines 30jährigen Aufenthaltes vorhanden sein».

Treffen Rotts Vermutungen, denen H. A. Schmid folgt, Thomas Schmid wäre in Augsburg gewesen, zu, so wäre es immerhin denkbar, dass er, an den Hochrhein zurückkehrend, die Holbein-Söhne im Gefolge hatte. Die Ausmalungen des Festsaaes wären Schmid's erster Auftrag als selbständiger Meister gewesen und er habe sich als Werkstattleiter an hervorragender Stelle – gleichsam dem Auftraggeber gleichgestellt – in einer Türlünette verewigt.

CA – Auf jeweils einer winzigen Fahne, die von heranpreschenden Reitern gehalten werden (am rechten Bildrand die «Eroberung von Karthago», Tafel XIII), liest der Betrachter die Buchstaben C und A, goldfarben auf schwarz, wie bei der TS-Signatur. Schmid (S. 68) verweist auf Handzeichnungen und Holzschnitte eines unbekanntes Basler Meisters mit demselben Monogramm. Es sind die 1519 bei Adam Petri, Basel, erschienenen Holzschnitte zu Thomas Murners «Die geuchmat zuo straff allen wybschen mannen . . .». Riggerbach, wohl mündlich an Ganz, und Ganz selbst, Universitätsmatrikel 1960, S. 129, mit Anm. 5, erkannten darin den Konstanzer Conrad Appodecker (andere Schreibweise = Appentecker), der um 1517 aus Konstanz nach Basel kam, sich ab 1519 Conrad Schnitt nannte und in der Folgezeit mit CS signierte. Hieronymus, S. 190, folgt ihnen darin und präzisiert dessen Œuvre.⁴ Dabei berücksichtigt er auch

4 Aufstellung der von Hieronymus Conrad Schnitt zugeschriebenen Werke, exzerpiert aus Hieronymus 1984 passim:

(G = Gemälde; Z = Handzeichnung; Hz[z] = Holzschnitt[e])

<i>Titel</i>	<i>Bezeichnung</i>	<i>Kat./Abb.</i>
Hl. Onuphrius (G), Basel	CA(lig) 1519	
Cephalus und Proclis (G), Basel	–	
Bannerträger (16 Hzz)	CS(lig) 1522	482a/723
Raub der Europa (Z), Basel	C S 1520–1524	482/741
Pamphilus Gengenbach (Hz)	C S Ende 1520	333/621
Geuchmatt (Hzz)	C A 1519	218/312
Matrikelbild Fabrin (Z-Tusche), Basel	– 1523	488/744
Matrikelbild Amerbach (Z-Tusche), Basel	– 1526	488/745

die Wandmalereien im Festsaal und setzt sie in Vergleich mit anderen Werken. Somit ist Conrad Appodeker in den Kreis der in Stein beteiligten Maler vorerst aufzunehmen (die frühere Deutung des Monogramms C A als Christoph Amberger durch Koegler 1912, S. 94, war rein hypothetisch und widerspricht selbstverständlich auch dem stilistischen Befund).

Die Bezeichnung *MD* auf einem Täfelchen an der Marssäule des «Schwurs des Hannibal» (Tafel VII) bereitete Schmid offensichtlich Schwierigkeiten; er umging eine Erörterung des Problems. Wagner (S. 56) und Frauenfelder (S. 126) erkannten, wie bereits Schmid (S. 45ff.), dass die Säulenfigur des «Mars» von einem um 1510 entstandenen Holzschnitt Hans Burgkmairs herzuleiten ist (Abb. auf Seite 44). Das bei Burgkmair angebrachte Initialtäfelchen mit der Bezeichnung H B lässt sich nur als dessen Künstlermonogramm lesen. So nimmt Wagner auch für Stein am Rhein an, dass hier ein ihm unbekannter Künstler sein Monogramm eingesetzt hat. Frauenfelder, dem sich auch kein möglicher Künstler mit diesen Initialen anbietet, liest: *Mars Deus*.

AHo NM TS (ligiert) – Dieses Zeichen ist nicht aufgemalt, sondern oberhalb des Postaments auf der Darstellung des «Marcus Curtius» eingeritzt. Dieses Monogramm wurde, bis auf Fabian, der den Hinweis von Pfarrer Alfred Vögeli, Frauenfeld, erhielt, von der Forschung nicht weiter beachtet (Fabian, S. 24, Anm. 34). Unausgesprochen hielt man es wohl für eine der vielen späteren Hinzufügungen, von denen nicht nur der Festsaal im Kloster nicht verschont blieb.

Fabian, S. 24, Anm. 34, deutet es, seinem Zuweisungsergebnis gemäss, als verschlungenes Gemeinschaftsmonogramm der beteiligten Maler Niklaus Manuel Deutsch, Ambrosius Holbein und Thomas Schmid.

4 Ptolemäus Geographia (Hzz)	– nach † veröff.	477/707 – 715
Münsters Cosmographia (Hzz)	nach † veröff.	479/717 – 719
Notitia dignitatum (Hzz)	CS(lig) 1536	466/693 – 696
Chronica (Z-Tusche)	urkundl.	480/733
Wappenbuch (Z-Tusche)	urkundl.	481/736 – 739
Beinheimsche Handschrift (Z)		481a/734 – 735
Urteil Salomonis (G) Basel		
Cebes-Tafel (Z-Tusche) Weimar	C AN MDXXI S	
Stein am Rhein (G)	C A 1515/16	

Die Anteile verschiedener Maler

Forschung und Diskussion

Die künstlerischen Grundlagen sind bei allen Festsaalgemälden mit Ausnahme der Erkermalereien die gleichen: Auf blauem Grund wurden in sehr sorgsam schwarzer Pinselzeichnung die Figuren und Gegenstände aufgetragen. In der Grundanlage sind Gewänder, Körperteile, Tiere und Gegenstände in Grautönen ausgemalt. Farbige Details wie Haare, Bäume, Dächer von Gebäuden und kleinere Gegenstände lockern die Grisaillemalerei auf. Darin steht die Malerei zweifellos Tafeln des älteren Holbein sehr nahe, wie der Vergleich mit der «Grauen Passion» in den Fürstenbergsammlungen Donaueschingen und den Hohenburger Tafeln in der Nationalgalerie Prag zeigt. Inwieweit Zwischenstufen angenommen werden müssen, die zu diesen Erfahrungen führten, muss einstweilen offenbleiben. Immerhin würde diese bisher noch nicht beachtete Vergleichbarkeit ein Argument für die Augsburger Herkunft der Künstler bieten. Doch gilt es auch ohnedies für gesichert, dass Augsburg, namentlich die Kunst des älteren Holbein und Holzschnitte Burgkmairs, Voraussetzung für die Festsaalmalereien waren. Schliesslich ist die Beteiligung von Ambrosius Holbein durch seine Signatur nicht zu bestreiten. Doch wird sich sein Anteil daran einer erneuten stilkritischen Untersuchung unterziehen lassen müssen, weil sich gerade in diesem Punkt die Forschung noch nicht einig ist.

Thomas Schmid

Nachdem die Ausführung der Wandmalereien aufgrund der Identifizierungen der *TS*- und *NAMBRO*-Signaturen für wenigstens zwei Maler gesichert war, unternahm es H. A. Schmid als erster, die Anteile von Thomas Schmid und Ambrosius Holbein im einzelnen zu bestimmen. Dabei stellte es sich heraus, dass die unterschiedliche Stilistik noch weitere Mitarbeiter vermuten liess. Die grösste Schwierigkeit für die Bestimmungen bestand (und besteht auch jetzt noch) darin, dass hierzu nur unzureichend gesicherte Vergleichswerke herangezogen werden konnten. Von Thomas Schmid liess sich nur die Kopie eines Wandgemäldes mit der Darstellung des «Verlorenen Sohnes» aus dem St.-Agnes-Kloster (Schmid, S. 59) zum Vergleich heranziehen. Andere Arbeiten, wie das Wandbild im Oberhof zu Diessenhofen (Schmid, S. 61) und die Fassadenmalerei am Haus «Zum weissen Adler» in Stein am Rhein, lassen sich nur deshalb leicht an Schmid zuschreiben, weil er als einziger prominenter Künstler der Festsaalmalereien auch später noch Bürger von Stein am Rhein war. Auch die Zeichnung in der Sammlung Dr. Hugo von Ziegler mit der Darstellung «Der Schwur der Bürger von Stein als Schwur des Scipio dargestellt» (Tafel XI) ist in ihrer Zuweisung an Schmid problematisch. Sie ist deshalb problematisch, weil sich nach Überschau aller Schmid zugeschriebenen Werke kein einheitliches Erscheinungsbild ergibt. Die Körperproportionen sind

ebenso verschieden voneinander («Verlorener Sohn» – «Bürgerschwur») wie die Beweglichkeit der Figuren (Wandbild in Diessenhofen – «Bürgerschwur» – «Bethlehemitischer Kindermord»). In den vielfältigen Figurenbildungen und -erfindungen auf den Festsaalgemälden kann die Ziegler-Zeichnung eigentlich auch nichts Vergleichbares bieten. Dennoch lässt H. A. Schmid sie als Werk des Thomas Schmid gelten, während er sich bei anderen Werken wie dem «Bethlehemitischen Kindermord» und der Wappenscheibe der Stadt Frauenfeld von 1543 ebenfalls Zweifeln an der Autorschaft nicht verschliessen kann (S. 62). Schmid's Zweifel erhält durch jüngst vorgenommene Infrarotuntersuchungen zur Unterzeichnung des Kindermordes neue Nahrung: In leichter Lavierung und mit feinen Federstrichen ist die gesamte Darstellung unterzeichnet. (**Abb. 1 und 2**). Sie zeigt in der Figurenbildung eine höhere Qualität als die Ausführung, welche allerdings in grösseren Teilen zerstört ist. Doch auch dort drängt sich der Vergleich mit der Figurenerfindung des jungen Hans Holbein auf. Mimik, Gestik, Körperproportionen und Faltenverläufe erinnern stark an Holzschnitte aus der frühen Basler Zeit (die Signatur TS-verschlungen, unterhalb der Girlande ist wohl ohnehin eine spätere Zutat in der Art der Tobias-Stimmer-Signatur).

Stilistisch am nächsten stehen den Festsaalmalereien, trotz der ihnen eigenen Unterschiedlichkeit, noch die Fassadenmalereien am Haus «Zum weissen Adler» (siehe Rott 1926, T.XCIII unten). Sie übernehmen Figurenerfindungen und Architekturgestaltung von dort, sind aber deutlich plumper in der Gestaltung. Wenn auch mit Recht darauf hingewiesen wird, dass Renovierungen späterer Jahrhunderte das ursprüngliche Erscheinungsbild der Fassadenmalerei verändert haben dürften, so gilt es auch zu bedenken, dass sich ein fremder Maler den Festsaal zum Vorbild genommen haben könnte.

Nicht weiter wurde in der bisherigen Forschung dem Vergleich mit Schaffhauser Malerei vor 1515 nachgegangen. Rott hatte immerhin Wolfgang Vogt(li) als Lehrmeister von Schmid angegeben (Oberrheinische Kunst I, 1926, S. 202; siehe auch Julius Baum 1957, S. 105). Dessen Stil ist bis heute nicht erkannt. Nun konnte ich im Katalog der Fürstenbergsammlungen (Grimm/Konrad 1990) aufgrund einer Signatur in der Unterzeichnung auf einem Flügelaltar (Kat.-Nr. 26, S. 146f.) einen Maler Vogt(li) nachweisen. Ich schlug dafür Hans Vogtli vor, der vielleicht mit dem Schaffhauser Hans Vogt gleichgesetzt werden könnte. Mir ist damals entgangen, dass dieser bereits 1502 verstorben war. Sein Bruder Wolfgang käme dann als Maler des Flügelaltars von 1509 eher noch in Frage. Ein Vergleich zu Wandmalereien im Kloster Stein am Rhein fällt nur an weniger vermuteter Stelle auf fruchtbaren Boden: In der Infrarotreflektographie fiel auf, dass der Flügelaltar mit kräftigen, dichten Kreuzlagen unterzeichnet ist. Diese Technik ist auch am Fresko im Eingangsraum der Prälatur, die Heiligen Nikolaus und Ägidius darstellend, festzustellen. Die Figurenbildung geht gut mit der auf dem Flügelaltar überein, wo Dürersche Vorlagen wieder spätgotisch rückverwandelt wurden. Wolfgang Vogt könnte auch hier der

Maler gewesen sein. Doch gibt es weder vom Flügelaltar noch von den Heiligenfresken auffällige Verbindungen zu den Wandmalereien von 1515/16. Auch die über Putz und Holz gehende Wandmalerei «Geschichte von den vier stärksten Dingen», 1509 datiert und wahrscheinlich D. E. bezeichnet, stammt von einem nur kurzzeitig für das Kloster herangezogenen Maler. Sicher wird man diesen auch in der näheren Umgebung zwischen Schaffhausen und Konstanz zu suchen haben, wobei Einzelheiten in der Figurenbildung (Gesichtsform, Augenlidbeleuchtung und Handformen) mehr für Konstanz (Michel Haiders Werkstatt des Karlsruher Hohenlandenbergs-Altars) sprechen.

Absolut nicht hilfreich, aber der Vollständigkeit halber nicht zu unterschlagen, ist die Zuweisung eines Tafelgemäldes an Thomas Schmid im Kunsthandel: Auf der Auktion Jörg Stuker, Bern, Nr. 117 bis 125 (22. 11. 1973 bis insgesamt 25. 5. 1974) wurde unter Los 2738 eine beidseitig bemalte Tafel mit dem Heiligen Bartholomäus in Renaissancearchitektur und dem Bethlehemitischen Kindermord, 52 x 32 cm, als Werk des Thomas Schmid angeboten (Abb. dort Tafel 29). Sie hat stilistisch mit keiner Gruppe in Stein am Rhein zu tun. Lediglich das Thema ist dasselbe. Offensichtlich war man bei Stuker der Meinung, das Schaffhauser Bild anzubieten, denn als Provenienz wurden die Hohenzollernschen Sammlungen in Sigmaringen angegeben.

Zusammenfassend muss festgestellt werden, dass kein Werk ausserhalb des Festsaaes Grundlage zur Bestimmung von Schmid's Anteil daran bieten kann.

Ambrosius Holbein

Auch Vergleichswerke des Ambrosius Holbein aus der Zeit um 1515 lassen sich nicht schlüssig mit den Festsaalmalereien in Beziehung setzen, wobei es noch eine andere Frage ist, inwieweit die für ihn in Anspruch genommenen wirklich von Ambrosius Holbein stammen:

- «Madonna des Domherren von Botzheim» von 1514, Basel, Kunstmuseum, Nr. 302
- «Christus als Fürbittender», ebenda, Nr. 292 (Abb. 35 in Basel 1960)
- Wandbild im Kloster Klingental in Basel, in Kopie von Emil Büchel (Schmid, S. 67 mit Abb.)
- «Mariantod», Wien, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Nr. 573 (Abb. 34 in Basel 1960), sowie Fischer 1937, Abb. p. 311).

Die einzige Vergleichsmöglichkeit sehe ich in einer der sich stilistisch voneinander unterscheidenden Schulmeistertafeln im Kunstmuseum Basel, Nr. 311 (Abb. 42 in Basel 1960). Doch ist auch hierin die Forschung nicht mehr einer Meinung. Zuletzt hat Lucas Wüthrich⁵ die beiden Tafeln

⁵ Zuletzt von Wüthrich, 1990, S. 204, in Frage gestellt.

dem Basler Maler Hans Herbst gegeben und darüber hinaus auch andere Werke, die bisher mit Hans Holbein verknüpft wurden, zur Disposition gestellt.

So richtet sich auch H. A. Schmid in seinen Zuweisungen letztlich an den Signaturen im Festsaal aus und kommt zu Gruppenbildungen, die den Hauptanteil in Arbeiten von Schmid, Holbein und einem «Unbekannten Augsburger Künstler» ausmachen lassen.

Diese Gruppenbildungen wurden im Laufe der Forschung in nur wenigen Fällen anders gewichtet, wobei immer wieder der Anteil des interessantesten Künstlers, Ambrosius Holbein, im Mittelpunkt der Diskussion stand.

Die Historienbilder bieten für eine stilkritische Diskussion keinen günstigen Ausgangspunkt. Dem Betrachter fällt bald auf, dass sie nicht nur untereinander verschiedene Figurenbildung zeigen, sondern dass auch innerhalb der einzelnen Darstellungen unterschiedliche Qualitäten sichtbar werden. Diese an einem Bild vorhandenen Qualitäten finden sich in jeweils verschiedenen Anteilen auf anderen Historienbildern wieder. Frauenfelder 1958, S. 122, spricht zu Recht von «Teamwork». Auch die Darstellungen der «Zurzacher Messe» müssen in diesen Kreis einbezogen werden. Schmid, S. 54, und Wagner, S. 55, vermuten, dass sie von einem Maler geschaffen worden sind, der auch die untere Abtstube mit Wandgemälden versehen hatte. Da diese Stube notwendig etwas früher errichtet wurde, nahmen sie auch eine frühere Entstehung der dort befindlichen Malereien an. In der Tat sind diese nicht von derselben Grundanlage wie die des Festsaales, denn sie weisen reine Grisaillemalerei auf. Ferner fehlt ihnen der ausgesprochen zeichnerische Charakter der oberen Darstellungen. Doch lassen sich Figurendarstellungen nachweisen, die nicht nur von ebenso hoher Qualität wie in den Festsaalbildern sind, sondern in ihrem Typus Vergleichbares zu einzelnen Figuren in den vielfigurigen Darstellungen im Raum darüber haben. Ausserdem sind sie ebenfalls, bis auf die Süderkermalereien, von mythologisch-antikem Inhalt. Somit ist es nicht zwingend, von einem Programmwechsel «Zurzacher Messe» – Antike Mythologie im Festsaal auszugehen. Es wäre demzufolge immerhin möglich, dass die Malereien in der unteren Abtstube, die, wie die Datierung auf der Christophorus-Darstellung zeigt, ebenfalls aus dem Jahre 1515 stammen, von einigen Malern des Festsaals ausgeführt wurden. Der Umfang des gesamten Auftrages würde eher eine noch grössere Anzahl von Malern verlangen als nur die Ausmalung des Festsaals. Leider ist die Ausmalung der unteren Abtstube nur noch in Fragmenten erhalten. Es ist wohl nicht spekulativ, die hier vermissten Signaturen auf den verlorenen Wandflächen zu vermuten. Ähnliches gilt für die Süderkermalereien des Festsaals, die sich stilistisch geschlossen von den anderen Partien absetzen. Dann wäre allerdings auch zu fragen, ob nicht auch die Anteile der Maler anders zu beschreiben sind als bisher; ein Unterfangen, das aufgrund der schon erwähnten Arbeitsteilung nicht mit den Historienbildern begonnen werden kann. Somit sind die figürlichen Einzeldarstellungen als

Ausgangspunkt zu nehmen, um zu prüfen, inwieweit den Bestimmungen Schmid's gefolgt werden kann:

Schmid ging von der Darstellung der «Artemisia» (T.XIV und XIX unten) aus, die für ihn durch ihre NAMBRO-Halskette als Werk des Ambrosius Holbein ausgewiesen ist und bildet eine erste zusammenhängende Gruppe mit «Lukretia» und «Tomyris/Judith⁶» (T.XV) sowie den Lünettenputten über der Osttür (Abb. S. 55 und T.XIX oben). Diese Darstellungen stehen nicht nur in enger räumlicher Beziehung zueinander, sie weisen auch dieselbe Gesichtsbildung auf. Nach Schmid unterscheidet sich diese von den Frauengesichtern auf den Historienbildern «auffallend».

Eine zweite Gruppe von Einzelfiguren oder grossfigurigen Paaren sieht er in den Darstellungen der «Kandake» (T.XIV und XXI), «Tod und Lautenspielerin» (T.XVII und XXII oben) sowie «Narr und Mädchen» (T.XVII und XXIII). Schmid schreibt mit Blick auf die «Lautenspielerin»: «Jeder wird auf den ersten Blick wohl diese drei Gestalten als das Werk desselben Meisters ansehen und vermuten, dass Ambrosius mit seinen Signaturen seine Mitarbeit an allen dreien andeuten wollte. Namentlich der Faltenwurf, aber auch die Stellungen sind auffallend ähnlich. Allein die Charakteristik der Gesichter ist gerade bei den Darstellungen in der Fensternische eine völlig andere . . . Die ganze Art steht damit den drei Heldinnen in der anderen Ecke des Saales etwas näher als den Frauengestalten nebenan und ergibt eine Bestätigung unserer Deutung der Monogramme, wenigstens für dieses eine Bild.» Etwas weiter: «Von den drei Gestalten der Südwestecke ist also nur die eine dem Ambrosius zuzuweisen und es verrät sogar eigentlich nur das Gesicht etwas von der Art, die man sonst bei seinen Malereien im Saale betrachten kann.» (S. 43f.)

Schmid's Bestimmungen hatten zur Folge, dass andere Forscher, insbesondere Hieronymus 1984 (S. XVII), das Œuvre Holbeins zu erweitern vorschlugen, denn es bestehen ja unübersehbare Gemeinsamkeiten des «Tod und Lautenspielerin» mit der Darstellung «Narr und Mädchen» in derselben Fensternische. Dem Besucher fällt überdies schnell auf, dass die Ausführungen der Einzelfiguren und Paare fensterweise von jeweils einer Hand ausgeführt sein dürften. Hierzu sind aber nicht immer die Dekorationen der Fensterbögen zu rechnen. Es wird noch darzustellen sein, welche Malereien mit der 1515-Datierung und welche mit der des Jahres 1516 zu verbinden sind. Für Ambrosius Holbein käme aus biographischen Gründen nur ein Aufenthalt 1515 in Frage.

6 Frauenfelder, 1958, S. 133, gab zu bedenken, dass eine «Judith mit dem Haupte des Holofernes», wie von Schmid vorgeschlagen, thematisch aus dem Zyklus der antiken Frauen herausfiele, und identifizierte die Darstellung mit Tomyris, das Haupt des von ihr bezwungenen Kyros haltend. Dagegen, in seiner einfühlsamen Studie, Rüschi 1965, mit Nachweisen, dass die «christliche» Judith in Renaissanceschriften und Äusserungen dieser Zeit oftmals inmitten «heidnischer» Frauen genannt wird (S. 116f.). Rüschi legt auch überzeugend dar, warum die «Dido» in «Die Dame mit dem Falken» umbenannt werden müsste (S. 117ff.).

Für eine erneute Beurteilung des Werkes Holbeins ist wiederum von der Artemisia-Figur auszugehen:

Bei aller Schematik der Gesichtsbildung (spitzer Augenwinkelverlauf beider Augen nach vorn, aufgeworfene Lippen eines kleinen Mundes und Kinnzapfen) wirkt der Kopf sehr reizvoll. Recht lebendig liegen oder flattern die Haare, wenngleich auch sie nicht frei von Schema sind. Dieselbe Kopfgestaltung besitzen Lukretia und Tomyris, ebenso die Lünettenputten. Sie stammen demnach von einer Hand.

Vollkommen verschieden davon sind die Frauengesichter der Gruppe um die Lautenspielerin, wie Tafel XXII und XXIII zeigen.

Das Gesichtsfeld, unter einer sich hoch wölbenden Stirn, ist in seinen Einzelheiten näher zueinandergerückt, wobei diese Einzelheiten jeweils grösser dargestellt und auf plastische Wirkung hin geformt sind. Besonders auffällig sind die grossen, dunkel blickenden Augen unter den stark betonten Oberlidern. Mittels Weisshöhung und starker Konturierung wird körperliche Präsenz geschaffen. Es ist unverständlich, wie Schmid bei der Unterschiedlichkeit, wie sie an den von ihm selbst gewählten Vergleichsbeispielen auf T. XXII und XXIII deutlich wird, bei seinen Zuweisungen bleiben konnte.

Auch die Körper- und Gewandbildung ist verschieden: Es liegt nicht nur an den nicht mehr verwendeten Schrifttafeln oberhalb der Köpfe, dass die Figuren im Westfenster grösser erscheinen. Auch in der Detailbildung ist alles massiger dargestellt, wie die Gestaltung der Hände deutlich zeigt. Und auch das Standmotiv der grossgesehenen Figuren mit dem sich unter dem Gewand kräftig abzeichnenden, in der Kehle auffällig einknickenden Spielbein und seinem spielerisch nach oben bewegten grossen Zeh will beachtet sein. Die Faltenbahnen verlaufen in langen, regelmässigen Linien und stauchen sich nur am Boden ein wenig. Die frauliche Körperlichkeit ist nicht stark herausgearbeitet, der Busen wird lediglich durch kursorische Schraffur angedeutet.

Damit stehen die Figuren nicht in gestalterischem Zusammenhang mit der ersten Gruppe. Selbst Schmid musste das einräumen und dachte an den Entwurf eines anderen Malers (S. 45).

Betrachtet man aber die Körperbildung der drei Heldinnen untereinander, so ist es ebenfalls schwer vorstellbar, dass sie von derselben Auffassung getragen sein sollen.

Artemisia wirkt steif, beinahe noch spätgotisch im Schritt. Die Füsse setzen voll auf dem Boden auf. Tomyris/Judith und Lukretia agieren dagegen schwungvoll und zeigen wohl nicht nur aus ikonographischen Gründen «nacktes Bein». Auch die Gewänder, plissiert und gestaucht in den Falten, sprechen eine bewegtere und modernere Formensprache. Die Plissierung gestaltet darüber hinaus auch den Frauenkörper auf andere Weise als bei Artemisia. Dort, wo der Busen hervortreten soll, weitet sich die Fältelung und lässt sogar auf zarte Weise die Knospen sichtbar werden. Bei der Figur der Artemisia wird die Rundung durch Vertiefung der Schattenbildung bewirkt, welche breit mit dem Pinsel aufgetragen ist. Es fällt

auch auf, dass der Kopf der Artemisia kleiner und unorganischer auf dem Hals sitzend wirkt als bei Lukretia und Tomyris. So ist zu fragen, ob diese Gestalt nicht von zwei verschiedenen Künstlern gemalt worden ist und welchen Anteil Ambrosius daran hatte. War er der Maler des Artemisia-Gewandkörpers einschliesslich des Halses oder ist ihm deren Kopf und die vollständige Gestaltung der Lukretia und Tomyris/Judith zuzutrauen?

Welche künstlerischen Gestaltungsmomente hätte er aus Augsburg mitbringen können?

Das – nach Massgabe sicherer Datierbarkeit – zuletzt entstandene Werk seines Vaters ist der 1512 datierte Katharinen-Altar, Augsburg, Staatsgalerie (Nr. 5364/5 und 5296/7). Er zeigt aber keine sich derartig frei bewegenden Figuren, und auch die Faltegebung ist noch keine eng gestauchte. Physiognomien, wie die der drei Heldinnen, finden sich ebenfalls nicht auf diesen Tafeln. Ob die Brüder noch die Vorarbeiten oder ersten Stadien des Sebastiansaltars kennengelernt hatten, lässt sich vom biographischen Standpunkt her nicht erweisen. Doch zeigt auch dieser trotz fortgeschrittener Figuren- und Raumauffassung keine deutlichen figürlichen Übereinstimmungen mit den Heldinnen in Stein am Rhein.

Auch auf den (vermeintlich⁷) gesicherten frühen Werken beider Holbein-Brüder in Basel (Schulmeister-Tafeln und den Randzeichnungen zum Lob der Torheit, wie immer auch hierbei die Anteile ausfallen mögen⁸) findet sich nichts mit der Heldinnengruppe Vergleichbares. Die Figuren in Basel sind immer gedrungener und besitzen verhältnismässig grosse Köpfe. Dass die Tafel mit den am Tisch sitzenden Männern (Abb. Klemm S. 6 unten) von Hans Holbein d. J. stammt, zeigt sich am deutlichsten an der Figur in Rückenansicht. Sie besitzt das für Holbein typische «verlorene Profil». Schwierig ist es auch, gesicherte Holzschnitte der frühen Basler Zeit mit den Zuweisungen an Ambrosius Holbein im Festsaal zu vergleichen. Reinhardt, 1960, S. 23, führt hierzu die Titeleinfassung mit der «Verleumdung des Apelles» zur «Maximi Tyrii philosophi platonici sermones . . . Cosmo Paccio interprete» von Froben, Januar 1519, an (Basel 1960, Kat. 119). Dieser Holzschnitt ist am rechten oberen Bildrand mit AH (ligiert) bezeichnet. Doch bieten die kleinfigurigen, durch den Schnitzer zusätzlich beeinflussten Figurendarstellungen keine Vergleichsgrundlage. Allenfalls die Gestalt der Fortitudo erinnert in Gewand und Schwunghaftigkeit an die Lukretia- und Tomyris/Judith-Darstellungen. Doch spricht ihre singuläre Gestaltung eher für einen Reflex aus der Steiner Zeit.

7 Wüthrich, 1990, siehe Anm. 5.

8 Wüthrich, 1990, S. 182ff., unternahm eine erneute Analyse der Randzeichnungen zum «Lob der Torheit». Aus ihr geht hervor, dass die sicheren Anteile für Hans erst ab den späteren Zeichnungen in schwarzer Tinte und mit feinerer Feder ausgeführt (ab Nr. 56) bestehen. Wüthrich schliesst daraus ein späteres Eingreifen von Hans in die Illustration dieses Buches. Dagegen aber Christian Müllers Rezension des Buches in der Kunstchronik 1991, S. 39ff.

Lucas Wüthrich, 1990, nennt in seiner jüngst erschienenen Arbeit über den sogenannten «Holbein-Tisch»⁹, S. 190, zwei Arbeiten, die ihm für Ambrosius' Aufenthalt in Stein am Rhein «zweifelsfreie Beweise zu sein scheinen»:

- ein Holzschnitt mit dem Signet des Buchdruckers und Verlegers Froben,
- der gemalte Fries mit dem «Puttenkampf» auf dem Altar der Darstellung «Schwur des Hannibal».

Der Vergleich des Holzschnitts (Heitz 37) mit Malerei in Stein lässt ein doppeltes Missverständnis zutage treten. Wüthrich verweist auf einen «langschnäbligen Vogelkopf», der für Ambrosius charakteristisch sei. Der betreffende Holzschnitt zeigt aber keinen derartigen Vogelkopf. Zweitens stammt die zum Vergleich genannte Malerei (Michaels Drachenkampf im Süderker) von Christoph Bockstorffer. Wüthrich schloss sich hier dem von Hieronymus 1984 erweiterten Ambrosius-Œuvre an. Die Unvereinbarkeit werde ich nachfolgend aufweisen.

Der «Puttenkampf» ist nur schwer mit den Holzschnitt-Puttendarstellungen, welche durch Signatur für Ambrosius gesichert sind, gleichzusetzen. Grosse Übereinstimmung herrscht dagegen mit der lavierten Zeichnung «Ecce Homo», Basel, die von Müller 1988, Kat. 1, und 1989, S. 13ff., für Hans in Anspruch genommen wird. Die Lavierungen rufen einen ähnlichen plastischen Effekt bei der Körpergestaltung hervor wie die Grisaille des «Puttenkampfes». Die kleinen Kinder auf dem Ecce-Homo-Blatt stehen auch von der Gestaltung den Putten recht nahe (siehe auch S. 149, S. 158 und S. 160, Anm. 3).

Vorerst folgt daraus, dass die Anteile von Ambrosius in Stein am Rhein so lange nicht erkannt werden können, wie über dessen Stil überhaupt keine verbindlichen Aussagen getroffen werden können. Oder: Ohne NAMBRO-Signatur wäre man wohl gar nicht erst auf die Idee gekommen, Malerei des Ambrosius in Stein am Rhein suchen zu wollen.

Die Heldinnengruppe steht dafür Malereien in Konstanz sehr nahe:

- Orgelgehäusemalerei von 1516,
- Triptychon von 1524 in der Konradi-Kapelle.

Hier finden sich sehr nahestehende Kopftypen, besonders die der Frauen auf der Mitteltafel und Predella des Triptychons, dieselbe Handform wie die der rechten von Lukretia, engplissierte Gewänder mit starken Stauchungen der Falten. Die Puttenköpfe der Ostlünette und des Fensterbogens bei Lukretia und Tomyris sind mit denen auf dem Orgelgehäuse beinahe übereinstimmend (siehe Konrad, Jahrbuch 1988, Abb. 1-5 und 11). Ansatzweise findet sich die Gesichtstypik der Heldinnen schon auf einer Kreuzigung in den Bischöflichen Stiftsammlungen von St. Gallen, insbesondere in der Unterzeichnung wird dieses sichtbar. Auf dieser um 1510 anzusetzenden Tafel ist die charakteristische Faltenstauchung ebenfalls

9 Wüthrich, 1990, S. 190.

schon anzutreffen. Plissierte Gewänder mit Puffärmeln gibt es dort noch nicht. Doch wenig später, in den 1512–1514 zu datierenden Chorgewölbeausmalungen in Elgg, sind sie bereits am Bodensee nachzuweisen (Gubler, 1986, Abb. 398; Knoepfli 1965 mit Abbildungen). Dort auch die leicht fließenden oder wehenden Haarlocken, wenngleich die Gesichter der Frauen etwas derber wirken. Dennoch sprechen die Vergleiche wenn nicht für dieselbe Autorschaft eines Künstlers, dem eine stärkere künstlerische Entwicklungsfähigkeit zugesprochen werden muss, als z. B. Rudolf Stahel, so doch dafür, dass bereits vor den Wandmalereien in Stein am Rhein am Bodensee Momente künstlerischer Gestaltung nachzuweisen sind, die meist als typisch für die Brüder Holbein angesehen werden. Auch die «Botzheim-Madonna» in Basel steht diesem Stil sehr nahe (siehe Jahrbuch Baden-Württemberg 1992). Sie stammt nicht von Ambrosius Holbein!

Ihre grösste Nähe besitzen die drei Frauengesichter in einer Wappenscheibe, die sich in Cleveland, Museum of Art, befindet (Abb. 3). Sie ist dort mit «Schweiz um 1510» beschrieben.¹⁰

Die Säulen auf der Scheibe sind noch ohne Renaissanceschmuck und lassen zu Recht eine Datierung zwischen 1510 und 1515 zu. Das Gesicht der jungen Wappenhalterin ist in Dreiviertelansicht gegeben und zeigt denselben Schnitt wie das der «Schönen Frauen» im Festsaal. Die kleinen, scharf geschnittenen Augen besitzen ebenfalls die betonte Unterlidtasche. Die Nase ist steil und gerade, der Mund sehr klein wie auf den in Vergleich gesetzten Gesichtern im Festsaal. Das Gewand der Wappenhalterin zeigt bei aller Zeitmode auch Übereinstimmungen, so das plissierte Mieder und der hochgewehrte Rocksäum, der hier aber nicht das Bein selbst freigibt, sondern das brokatgemusterte Unterkleid. Darauf, und das spräche gegen eine Annahme, hier sei das Innenfutter des Obergewandes zu sehen, ein vom Gürtel herunterhängender Beutel und dahinter ein Messer (?).

Wichtig ist aber der Umschwung des Gewandes an sich. Er bereitet das Sichöffnen der Gewänder bei Lukretia und Tomyris formal vor.

Entgegen Schmid, S. 42, ist Übereinstimmung zu einigen der «Schönen Frauen» auf den Historienbildern doch festzustellen (T.VI, VII, IX). Andere Figurendarstellungen auf denselben berechtigen zu der

10 Cleveland Museum of Art, Handbook, 1974, Inv.-Nr. 54.149. Das Wappen stellt in längsgeteiltem Schild, rot auf schwarz, ein Beil und einen halben Flug dar. Nach Meredith Parsons Lillich, *Stained Glass before 1700 in American Collections: Mid Western and Western States* (Corpus Vitrearum Checklist III), *Studies in History of Art* 23, Washington 1989, S. 209, ist es das Wappen der (Dienstmannen) Lichtenfels. Die Helmzier jedoch stellt sich einer zweifelsfreien Identifizierung entgegen: Sie zeigt zwei sich umschlingende Schwanenhälsen. Auf der Zürcher Wappenrolle (Walter Merz und Friedrich Hegi, *Die Wappenrolle von Zürich*, Zürich/Leipzig 1927, Lieferung IV, S. 190f., Nr. 515, Tafel XXV) zeigt sie je eine goldene und eine schwarze Stange mit einer darauf sitzenden gleichfarbenen Kugel oder Scheibe.

Annahme, dass auch hier verschiedene Maler tätig waren. Da, wie bei Artemisia gezeigt werden konnte, eine als Signatur zu deutende Bezeichnung nicht das Ganze der Darstellung betreffen muss, wird sich auch das Monogramm *MD* nicht zwangsläufig auf die Gesamtdarstellung des Historienbildes vom «Schwur des Hannibal» zu beziehen haben. Es zeichnet sich ab, dass jeder beteiligte Maler nur einmal sein Signum angebracht hatte. Treffen die Beobachtungen zu, dass die Malerei der Heldinnengruppe denen von Gutrecht d. J. sehr nahestehen, so ist die Bezeichnung *MD* in Matthäus Gutrecht, genannt Debus, aufzulösen, wie es schon für das Triptychon in der Konradi-Kapelle geschah. Dennoch fällt auch eine Ähnlichkeit zu Gesichtsbildungen bei Hans Holbein d. J. zugeschriebenen Werken auf:

- «Adam und Eva», 1517, signiert H H, Kunstmuseum Basel
- Weibliche Heilige (Fragment), ebenda
- Männlicher Heiliger (Fragment), ebenda
- «Jünger Johannes», Handzeichnung, Basel, Kupferstichkabinett (Abb. 11 bei Müller 1989).

Selbst die Porträts des Bürgermeisters Jakob Meyer, «Zum Hasen», und seiner Gattin Dorothea Kannengiesser stehen einigen Köpfen nahe, wenn man die Gesichtsbildung mit den scharfwinkligen Augen, die leichten Tränensäcke darunter, die gerade verlaufende Nasenform und das Doppelkinn betrachtet. Mehr noch als an den drei Köpfen der Heldinnen lassen sich diese Beobachtungen an männlichen und weiblichen Gesichtern der Historienbilder anstellen.

Leider ist bisher das Verhältnis von Holbein-Zeichnung zur Unterzeichnung auf den oben angeführten Gemälden nicht untersucht worden. Christian Müller, 1989, liess sich diese Gelegenheit anlässlich seines Aufsatzes entgehen. Dabei zeigen insbesondere die «Adam-und-Eva»-Tafel sowie die beiden Fragmente dem blossen Auge deutliche Unterzeichnung. Diese hebt sich auffallend lebendig von der breit lasierenden Malerei ab, indem diese in der Ausführung auf viele Feinheiten verzichtet. Ob die etwas trägen Frauengesichter der Eva und der weiblichen Heiligen bereits in der Unterzeichnung so vorgebildet waren, wäre durch eine Infrarotuntersuchung zu beantworten gewesen. Allerdings ist dieser Kopftypus später typisch für Holbeins Frauengesichter. Dennoch hätte mit dem Vergleich von Unterzeichnung zu Handzeichnung ein neuer Ansatzpunkt zur Beurteilung des Frühwerkes der Holbein-Söhne geschaffen werden können.

Merkwürdig nahe stehen einige Gesichter auf den Historiendarstellungen einer Zeichnung, die von Christian Müller 1989 zum Ausgangspunkt seiner Untersuchungen gemacht wurde. Es handelt sich um eine abgeänderte Nachzeichnung eines Kupferstiches von Lucas van Leyden «Ecce Homo», Basel, Kupferstichkabinett.¹¹

11 Christian Müller, Hans Holbein d. J. - Überlegungen zu seinen frühen Zeichnungen, in: ZAK 46, 4/1989, S. 113ff.

Ich habe nicht vor, diese Zuschreibung in Zweifel zu ziehen. Auch ihre Datierung um 1515/16 durch Müller¹² lässt sich mit den dort vorgebrachten Argumenten einsehen. Müller arbeitet anhand des Vergleichs von Kupferstich und Nachzeichnung Anhaltspunkte für Holbeins künstlerischen Interessen heraus. Bei der uns interessierenden Frage nach dem Menschenbild des jungen Holbein macht Müller die Unterschiede in einem Andersstehen der Figuren fest. Ohne die Figuren zu drehen, richtet Holbein die Bein- und Fussstellung bildparallel aus, während Lucas die Fussstellungen tiefenräumlich-diagonal anordnet.

Die zweite Änderung betrifft nach Müller eine verstärkte Mimik und Gestik auf der Nachzeichnung.

Diesen Beobachtungen ist zuzustimmen, und sie ziehen Folgen nach sich: Genau diese Charakteristika treffen auf nicht wenige Figuren der Historiendarstellungen zu. Auch die Fussstellung der Artemisia lässt sich damit vergleichen. Ich gehe sogar soweit, zu betonen, dass diese Nachzeichnung näher an den 1515 entstandenen Malereien im Festsaal steht als alle Zeichnungen und Gemälde, die für Thomas Schmid in Anspruch genommen werden. Da sind Figuren mit geöffneten Mündern und einer Frisur, die die Stirn freilässt, dafür aber den Hinterkopf betont. Sie sind den Romulus und Remus auf dem Bruderkampf der «Gründung Roms», T. VIII, sehr nahe. Hierzu gehört auch der sehr gelungene Kopf eines jungen Mannes links vom rechten Pfeiler des «Hannibalschwurs», T. VII, oder der schwörende Scipio auf der gleichnamigen Darstellung, T. X.

Nicht einhergehen aber die «Schönen Frauen» mit ihren reich gefälten Gewändern (T. VI und VII) mit der Anschauung, wie sie sich auf der Nachzeichnung ausdrückt:

Im Verhältnis zum Kupferstich (das hatte Müller nicht explizit herausgearbeitet) sind die Figuren gedrungener, kurzbeiniger geworden und besitzen im Verhältnis dazu grosse Köpfe. Dagegen fällt an den «Schönen Frauen» genau der gegenteilige Körperkanon auf: Kleine, elegante Köpfe sitzen auf länglicheren Körpern.

Die Konsequenz dieser Beobachtungen lautet: Ist die Nachzeichnung mit Recht Hans Holbein d. J. zuzuschreiben, so war auch er in Stein am Rhein! Dabei käme sein Anteil an den Ausmalungen deutlicher zum Vorschein als der Anteil seines Bruders.

Wir fragten schon eingangs, wie man sich die Wanderung der Holbein-Söhne an den Hochrhein vorzustellen habe. Die Annahme, beide Brüder seien getrennt voneinander auf den Weg nach Basel geschickt worden (1514 Ambrosius als 19jähriger; 1515 Hans, im Alter von 17 Jahren), fällt unter rein menschlichem Gesichtspunkt schwer. Es besteht auch keine Notwendigkeit mehr, einen Aufenthalt am Bodensee von Ambrosius für das Jahr 1514 in Rechnung zu ziehen, denn die sogenannte Botzheim-

12 Christian Müller, Hans Holbein d. J., Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Basel 1988, S. 18f., Kat. 1.

Madonna, 1514 datiert, im Kunstmuseum Basel stammt nicht von ihm (siehe dazu Jahrbuch Baden-Württemberg 1992). Sie ist im Stil einigen Frauendarstellungen auf den Gewölbeausmalungen in der Kirche von Elgg vollkommen vergleichbar. Da diese Wandmalereien, wie Datierungen belegen, zwischen 1512 und 1514 entstanden sind, führte sich ein Aufrechthalten der Zuschreibung der Botzheim-Madonna an Ambrosius Holbein von selbst ad absurdum.

Hatte Fabian doch recht, als er sogar den Vater der jungen Maler, Hans Holbein d. Ä., in Stein am Rhein auftreten lässt? Ist es nicht nur folgerichtig gedacht, dass der Vater seine noch sehr jungen Söhne nach Basel begleitet hatte, dürfte doch der Kontakt zu ihrem künftigen Arbeitsort durch ihn hergestellt worden sein (beide waren ja noch nicht in geschäftsfähigem Alter)? Leider wird Fabians Beweisführung zur Identifikation von auf den Wandgemälden Dargestellten mit zeitgenössischen Personen – und somit auch der drei Holbeins – durch die von ihm herangezogenen Bildvergleiche meist wieder in Frage gestellt. Nicht ohne Grund spricht Wagner (1981) daher von einer «äusserst phantasievollen Studie».

Ein weiterer Hinweis, geradezu Beleg, für die Mitarbeit des älteren Holbein kann in dem bisher nicht beachteten Kopf eines Mannes (Wagner, S. 42, sieht eine junge Frau in dieser Figur) auf der Darstellung der «Aussetzung von Romulus und Remus» in der unteren Abtstube gesehen werden: Er steht eindeutig dem «Bildnis des Herrn Weiss von 1515», Städelches Kunstinstitut Frankfurt am Main, nahe! Beide Dargestellten besitzen das charakteristische fliehende Kinn, den wenig Intelligenz ausstrahlenden Gesichtsausdruck und das glatte, scharf abgeschnittene Haar (**Abb. 4 und 5**). Auch der von Hugo Wagner (S. 41) als Fragment eines Engels auf der Westwand unter der Decke genannte Kopf steht der Bildnismalerei des älteren Holbein sehr nahe.

Andreas Haider

Auch die Bezeichnung *AH* neben dem Stundenglas findet eine neue Erklärung. Es wäre ohnedies schwer, einzusehen, warum Ambrosius Holbein sich noch einmal auf so versteckte Art eingetragen haben soll, nachdem ihm die ungewöhnliche Signatur am Hals der Artemisia gestattet worden ist.

Schmid war der Fund der zweiten Signatur so wichtig, dass er den stilistischen Befund «uminterpretierte», um wenigstens die Lautenspielerin (**Abb. 6**) für Ambrosius zu retten. Er sah nicht, dass das Pendantpaar und die Bogenmalerei von derselben Hand geschaffen worden ist. Der sich daraus ableitende Stil findet sich auch auf anderen Werken ausserhalb des St.-Georgen-Klosters. Es sind zuerst die Heiligen Johannes der Evangelist und Jakobus der Pilger, zwei Tafeln in den Fürstenbergsammlungen zu Donaueschingen (Nr. 62 nach Feurstein, Nr. 23 a und b nach Grimm/Konrad).

Auf diesen Tafeln ist die Körpergestaltung mit dem angespannten Kontrapost ebenso nachzuweisen wie die Form des Gewandverlaufes. Auch die Pointierung des Gesichts im Halbprofil ist bei Johannes zu finden, ebenso die kräftigen Hände mit leicht gebogenen Konturen der einzelnen Glieder und der freie Fuss mit dem nach oben bewegten grossen Zeh (**Abb. 7**).

Die Tafeln stammen, das konnte die Bemalung auf den ehemaligen Rückseiten (Frauenfeld, Historisches Museum, Nr. TD 5) erweisen, aus der Werkstatt des Konstanzer Meisters Rudolf Stahel (siehe Konrad, in Jahrbuch Baden-Württemberg 1989, dort Kat. IX). Die Donaueschinger Seiten sind als Arbeiten seines (späteren) Schwiegersohns Andreas Haider angesprochen worden. Die Auflösung der Stundenglas-Signatur in Andreas Haider erscheint mir daher gerechtfertigt. Zusätzlich gestützt wird dieser Vorschlag durch die stilistisch sehr nahestehende Darstellung des «Abt Jacob Murer» von Weissenau in der Klosterchronik «Liber praelatorum» in Fürstlich Waldburg-Wolfeggischem Besitz auf Schloss Zeil bei Leutkirch. Die Ausmalungen dieses Buches wurden von Rott I., Text, S. 28, mit Abb. 8, ebenfalls mit Haider in Verbindung gebracht, indem er auf dessen Aufenthalt 1532 in Ravensburg oder Weissenau verweisen konnte und darüber hinaus weitere Urkunden veröffentlichte, die diesen Zusammenhang bekräftigen können (Rott I., Quellen, S. 47).¹³

Ein weiteres von mir Andreas Haider zugeschriebenes Werk, das «Porträt eines Mannes mit roter Mütze», Fürstenbergsammlungen Donaueschingen (Grimm/Konrad, Nr. 51), lässt sich in der Gesichtsbildung gut mit der Lautenspielerin und der Fidelspielerin vergleichen (**Abb. 8 und 9**). Auch dort finden sich der geschwungene Augenbrauenverlauf, die schweren Lider, grosse dunkle Augen, Betonung der Nasenflügel und der geschwungene Mund mit seinen betonten Mundwinkeln.

Mit Andreas Haider und Matthäus Gutrecht d. J. können zwei weitere Konstanzer Maler für die Wandmalereien im Festsaal zu Stein am Rhein benannt werden, wobei der Anteil Haiders durch Vergleichswerke sicherer zu benennen ist als der von Gutrecht.

Conrad Appodeker (Appenteker), später Conrad Schnit

Ein weiterer Maler wird von Schmid (S. 68) und Hieronymus 1984 (S. XIX) vermutet, dessen Monogramm die Wimpelinitialen *C* und *A* auf der «Eroberung von Karthago» darstellen. Hieronymus löst dieses vermutete Monogramm in Conrad Appodeker auf. Nach Rott (S. 31) handelt es sich dabei um den Stiefsohn des Konrad Maler, ein Maler, dem selbst aber noch kein Werk zugewiesen werden konnte.

13 Leider kann ich von diesem bisher unveröffentlichten Buch keine weiteren Abbildungen vorlegen, da laut Benutzergesuch des Zeilschen Archives keine Fotos gefertigt werden dürfen. Eine Anfrage auf Bestellung von Anfertigungen durch einen Fotografen blieb unbeantwortet.

Konrad Maler ist 1515 verstorben (nicht 1516, wie Rott angibt). Sein Stiefsohn wird am 30. August 1517 vom Rat der Stadt Konstanz aufgefordert, das Bürgerrecht anzunehmen. Ob er dieser Aufforderung nachgekommen ist, wissen wir nicht; in den Ratsbüchern erscheint er nicht mehr. 1519 wird er in Basel in die Himmelszunft aufgenommen. Kurze Zeit darauf nennt er sich Conrad Schnit und signiert C S.

Von den ihm durch Hieronymus zugewiesenen Werken¹⁴ sollen nur die entweder mit C A oder mit C S signierten Werke zum Vergleich herangezogen werden. Es sind:

- Hl. Onuphrius (Gemälde), Basel, CA (lig), 1519
- Bannerträger (16 Holzschnitte), Basel CS (lig), 1522
- Raub der Europa (Federzeichnung), Basel, C S, 1520–1524
- Pamphilus Gengenbach (Holzschnitte), C S, Ende 1520
- Geuchmatt (Holzschnitte), C A, 1519
- Notitia dignitatum (Holzschnitte), CS (lig), 1536
- Cebes-Tafel (eigentlich Zeichnung), Feder/Tusche, aquarelliert, Weimar, C AN MDXXI S

Ich halte die Identifizierung durch Hieronymus für richtig: Einige Bannerträger lassen sich sehr gut mit der Figur des Landsknechts im Westerker der unteren Abtstube vergleichen. In der Figurenbildung wirken sie allerdings schon eleganter und bewegter. Doch bleibt das Greifen der Hände etwas plump und schematisch. Auffallend ist die niedrig angelegte Landschaft mit Stadtansicht im Hintergrund.

Auch auf der «Eroberung von Karthago» (Tafel XIII) kommen ähnliche Figuren vor, so der Landsknecht mit Federbarett im Vordergrund der Szene. In der allgemeinen Figurenbildung finden sich ebenfalls Übereinstimmungen. Die meisten Figuren besitzen eine zierliche Gestalt, kleine Köpfe und steife Bewegungen ihrer Gliedmassen. Sie sind nicht so beweglich und elegant wie z. B. die Figuren auf der «Eroberung von Sagunt» (Tafel XII) oder gar bei der Darstellung «Romulus erschlägt Remus» (Tafel VIII). Gut vergleichbar sind sie mit den Figuren auf dem «Raub der Europa» und auf der «Cebes»-Tafel (**Abb. 10**).

Gern hat Schnit eine auffällig plazierte Figur mit ausgreifendem Schritt gegeben, die in den Kniegelenken spürbar eingeknickt ist. So findet sich eine solche Figur auf dem «Raub der Europa» als Mönch, auf der Cebes-Tafel gleich zweimal.

Herzuleiten ist diese Figurenerfindung wohl von Dürers Kupferstich «Die Grablegung Christi» (B. 15). Dass Schnit diese Darstellung nicht unbekannt geblieben war, zeigt eine Predella in den Fürstenbergsammlungen zu Donaueschingen¹⁵, die ich fragweise erst Matthäus Gutrecht d. J. (mit Anteilen eines weiteren Malers (Conrad Appodeker alias Schnit?) zugeschrieben habe. Vergleicht man diese Predella noch einmal mit den

14 Hieronymus, 1984, S. XIXff.

15 Grimm/Konrad 1989, S. 148, Kat.-Nr. 27.

Werken Schnits, so fallen nun dieselben Figurenbildungen an der Grablegungsgruppe auf. Der am Sarkophag kniende Mann mit der Pelzmütze findet sich als Einsiedler auf dem «Raub der Europa» wieder. Der Mann hinter Christus trägt sehr ähnliche Gesichtszüge wie der Landsknecht in der unteren Abtstufe. Von der malerischen Seite her lässt sich sagen, dass die Köpfe bei Schnit, zeigen sie Bart- und Haupthaar, etwas Fusseliges an sich haben, so, als seien sie alle schon «graumeliert». Die Frauen der «Grablegung» lassen sich in ihrer engkappigen Kopfform gut mit den behelmteten Rittern vergleichen. Auch das steife Verschränken der Arme von Maria Magdalena spricht für die Zuweisung an Schnit. Bemerkenswert ist an dieser Figur auch das hochgeschobene Obergewand, das von der Idee her wieder an die Cleveland-Scheibe erinnert.

Es ist gut vorstellbar, dass der junge Schnit alias Appodeker nach dem Tode seines Stiefvaters, des bei Rott genannten Konrad Maler, erst einmal in der Werkstatt von Gutrecht d. J. untergekommen ist und mit diesem dann 1515 für einige Zeit nach Stein am Rhein ging. Dass er zu dieser Zeit noch nicht selbständig war, zeigt die Aufforderung des Rats von Konstanz 1517, er solle endlich das Bürgerrecht erwerben. Ihm ist das um 1517 entstandene Wandgemälde im Haus «zu den drei Säulen» aufgrund derselben Stilmerkmale zuzuschreiben.¹⁶

Aus uns unbekanntem Gründen entschloss er sich nicht für ein Verbleiben in seiner Heimatstadt, sondern zog nach Basel. Dort wird er ab 1519 aktenkundig. Unter dem Einfluss Holbeins wird sein Figurenstil etwas weicher und eleganter. So konnte Hieronymus 1985, S. 23, zeigen, dass der Cebes-Tafel von Schnit der gleichnamige Metallschnitt von Holbeins Fassung A¹⁷ zugrunde gelegen hat. Dieser Einfluss auf die Figurenbildung, aber auch dessen Architekturdarstellungen von Innenräumen mit üppigem Figurenornament veranlassen mich dazu, die – immer nur zögerlich – für Hans Holbein d. J. in Anspruch genommene Tafel «Das Urteil des Salomon»¹⁸ im Basler Kunstmuseum, Rowlands 1985, S. 231 folgend, Conrad Schnit zuzuweisen. Die Diskrepanz von riesigem Innenraum und kleinen Figuren findet sich nicht auf Holbeins Werken. Mit Recht vermisst Christoffel die «Einheit der Form», die so typisch für Holbein sei.¹⁹ So wurde das Bild auch immer hin und her geschoben und hängt zur Zeit im Ambrosius-Holbein-Kabinett als Werk von Conrad Schnit.

16 Rott, Quellen 1933, S. 31. (zur Biographie Appodekers) – Katalog der Ausstellung «Ritter – Heilige – Fabelwesen», Konstanz, Rosgartenmuseum 1988 (bearbeitet von Peter Wollkopf und anderen), S. 78, Abb. 44 und S. 100, Nr. 17 (zum Wandgemälde von 1517).

17 Hieronymus-Holbein-Fassung A, Abb. der Cebes-Tafel Fassung A bei Hieronymus 1985, S. 22.

18 Inv.-Nr. 1531. – 1874 von den Fürstlich Hohenzollerschen Sammlungen zu Sigmaringen gekauft. Lit.: Schmid 1948, S. 60 – Basel 1960, S. 186f. (mit weiterer Literatur) – Hans Werner Grohn und Robert Salvini, L'opera pittorica completa di Holbein il Giovane, Mailand 1971, Nr. 27 – Reinhardt 1978, S. 206–216 – Klemm, 1980, S. 77, mit Abb.

19 Christoffel 1924, S. 32.

Grosser Bildraum mit kleiner Figur findet sich auch auf dem CA signierten und 1519 datierten «Hl. Onuphrius»²⁰ im Kunstmuseum Basel. Für eine Beurteilung der Figurencharakteristik gibt das Bild, auf dem die Natur den Einsiedler zu verschlingen scheint, auf den ersten Blick nicht viel her. Doch ist zu einem etwaigen Vergleich des Heiligen Christophorus im Süderker der unteren Abtstube heranzuziehen. Von der Physiognomie her mit der knolligen Nase, der fliehenden Stirn und den buschigen Augenbrauen scheint es sich um denselben Typus zu handeln.

Auffallend ist auch das mehrfache Vorkommen eines grossen Baumes mit leicht bewegter Kontur des Stammes (Einsiedler-Tafel, «Raub der Europa», «Eroberung von Sagunt») und selbst des Baumstammes in den Händen des Christophorus.

Zusammenfassend lässt sich mit Conrad Schnit alias Appodeker ein weiterer Konstanzer Maler in Stein am Rhein feststellen.

Christoph Bockstorffer

Die Erkermalereien des Festsaals stammen von Christoph Bockstorffer (siehe Jahrbuch Baden-Württemberg 1988). Sie sind sicherlich als letzte Arbeiten im Festsaal entstanden. Ihre geringe Sorgfalt in der Ausführung lässt vermuten, dass sie unter zeitlichem Druck entstanden sind. Im ganzen ist die Erkermalerei sehr einheitlich. Offensichtlich waren die anderen Konstanzer Maler wieder abgezogen. Von Gutrecht ist bekannt, dass er 1516 zu den Ausmalungen an der neuen Münsterorgel in Konstanz verpflichtet wurde. Eine Signatur Bockstorffers ist nicht nachzuweisen, doch ist in Rechnung zu stellen, dass auf grossen Flächen im Erker die Malerei verlorengegangen ist.

Der stilistische Zusammenhang mit den Orgelflügeln und die neue Interpretation der Urkunden zur Münsterorgel lassen die Zuschreibung der Erkermalereien an ihn sichern.

Zu verweisen ist noch einmal auf den Vergleich mit dem Heiligen Michael im Süderker und dem posauneblasenden Engel auf dem Orgeltuchflügel. Auch das lanzettförmige Blattwerk zur Umrandung der Darstellungen findet sich sowohl an den Süderkermalereien als auch auf den Orgeltuchfragmenten. Ferner ist das Lendentuch des Heiligen Sebastian ebenso gewrungen wie bei anderen Malereien Bockstorffers, so der «Marienkrönung» von 1516 in Wil (ein Auftrag des um diese Zeit in Stein am Rhein lebenden Moritz Hyrus) und des «Marientodes» in St. Gallen. Gerade diese besondere Art, Fältelung darzustellen, unterscheidet Bockstorffer von Andreas Haider, wie sehr sich beider Figurenauffassung zu dieser Zeit sonst auch nahestehen. Haiders Falten schieben sich immer mäanderförmig ineinander. Ich nehme an, dass auch Bockstorffer zeitweilig in Rudolf Stahels Werkstatt tätig war. Das am Ende des Stahel-Artikels (Jahr-

20 Kabinett Amerbach, Inv.-Nr. 692 - Abb. 60 in: Katalog des Kunstmuseums Basel 1966.

buch Baden-Württemberg 1989) als mögliches Werkstattsigned angesprochene Vögelchen findet sich schliesslich auch auf der «Begegnung von Joachim und Anna» in Wil (rechter Flügel) – dort in Verbindung mit einer Libelle.

Der zeitliche Ablauf

Für Schmid stellt sich der Ablauf so dar, dass Ambrosius Holbein zusammen mit dem von der Wanderschaft heimkehrenden Thomas Schmid nach Stein kommt. Im Gefolge befindet sich ein weiterer, ihm noch unbekannter Augsburger Maler, den Schmid vermutungsweise mit Jörg Breu d. Ä. in Verbindung bringt (S. 49f.). Ambrosius Holbeins Arbeiten zeigten darüber hinaus einen deutlichen Entwicklungsschub, so dass seine Mitarbeit auch für das erste Halbjahr (aus biographischen Gründen) 1516 anzunehmen ist.

Hieronymus (S. XVIf.) sieht Ambrosius Holbein zusammen mit Conrad Appodecker (Monogrammist C. A.) aus Konstanz nach Stein kommend. Hieronymus weist über Schmid's «wohl zu vorsichtigen Zuweisungen hinaus» auch einige Werke des «Unbekannten Augsburger Künstlers» dem Ambrosius zu. Hierbei lässt er sich von der durchaus richtigen Beobachtung leiten, dass der «Narr und das Mädchen» von derselben Hand sein müsse, wie die mit A H signierte Darstellung vom «Tod und der Lautenspielerin».

Ich schlage den folgenden Ablauf der Ereignisse vor:

1515 wurden die Maler Matthäus Gutrecht d. J. und Conrad Appodecker (wohl)²¹ unter der Gesamtleitung von Thomas Schmid zu den Ausmalungen des Erweiterungsbaus des Klosters gerufen. Begonnen wurde zur gleichen Zeit in beiden Stuben: in der unteren Abtstube mit den Malereien in den Erkern, im Festsaal mit der Zurzacher Messe. Aus uns weiterhin nicht bekannten Gründen machte die Malerfamilie Holbein auf ihrem Weg nach Basel im Kloster Zwischenstation und beteiligte sich an den Ausmalungen in einem nicht unerheblichen Umfang. Der mutmassliche Hauptanteil der Holbeins ist dabei in der unteren Abtstube zu suchen, deren Szenen aus der römischen Mythologie einen einheitlichen Stil zeigen. Hier wird der Betrachter aber eher an Hans Holbein d. Ä. erinnert. Der Anteil des jüngeren Hans an Malerei im Festsaal drängt sich auf, wenn man die «Ecce-Homo»-Zeichnung in Basel für ihn anerkennt. Hier zeigen sich, nicht unbedingt in der generellen Figurenauffassung, sondern in Einzelheiten ihrer Darstellung Parallelen.

21 Obgleich dem Thomas Schmid kein Anteil aufgrund sicherer Vergleichswerke nachgewiesen werden konnte und selbst die Signatur über der Osttür einen wenig überzeugenden Eindruck macht (blasses Schriftbild; das S nicht seitenverkehrt wie auf der Kindermord-Tafel), bleibt die Möglichkeit immerhin bestehen, dass Schmid der Werkstattleiter war und besonders in der unteren Abtstube mit Hand angelegt hatte.

Allein Ambrosius, der verständlicher Weise bei der Forschung bisher im Mittelpunkt stand, bleibt merkwürdig schemenhaft; die bedeutendsten Gemälde mussten ihm abgesprochen werden. Dabei machte die Abschreibung von datierten Arbeiten («Der Tod und die Lautenspielerin» (1516) – «Botzheim-Madonna», 1514) den Weg frei, Ambrosius Holbein Gemäldeanteile zuzuweisen, die aus der Etappe 1515 stammen. Ein Konflikt mit seinen stilistisch-biographischen Daten in Basel entsteht nun nicht mehr. Dabei muss man weiterhin fragen, ob nicht im «standardisierten» Frühwerk seines Bruders ein bisher unerkannter Teil von Ambrosius' Œuvre steckt und er doch einen grösseren Anteil an den Wandmalereien von 1515 im Festsaal hatte als hier vorgestellt.

Zwischen den Jahren 1515 und 1516 erfolgte ein Bruch; die Kräfte von 1515 standen nicht mehr zur Verfügung. Gründe dafür sind höchstens im Fall Gutrecht zu vermuten: ab 1516 ist er im Münster zu Konstanz tätig. Wahrscheinlich zog er seinen Gesellen Conrad Appodeker mit sich, der dann noch kurzzeitig in Konstanz tätig war. Ambrosius und Hans Holbein zogen mit ihrem Vater weiter nach Basel, ihrem eigentlichen Ziel. Nachdem der Vater die Söhne in Basel eingeführt hatte, ging er zurück nach Augsburg, um den Sebastiansaltar zu malen (oder auch nur noch zu vollenden).

1516 traten nach der Winterpause Andreas Haider und Christoph Bockstorffer an, die Ausmalungen im Festsaal zu Ende zu führen.

Die mit der Datierung 1516 zu verbindenden Malereien sind grösstenteils deutlich flüchtiger ausgeführt. Das lässt sich bereits an der (aufgemalten) Pfeilerteilung im Westteil erkennen. Auch der Fenstersturz im «Dido»-Fenster ist schnell hingeworfen, ebenso die Süderkermalereien. Offensichtlich sollte das Projekt schnell beendet werden. Ob Thomas Schmid (wenn überhaupt) auch 1516 noch den Ausmalungen vorgestanden ist, lässt sich zu diesem Zeitpunkt nicht beantworten.

Zusammenfassung

Die Wandgemälde in der unteren Abtstube und im darüberliegenden Festsaal des St.-Georgen-Klosters zu Stein am Rhein bilden das bedeutendste Werk der deutschen Frührenaissance am Bodensee. Sie sind 1515 begonnen worden und wurden 1516 fertiggestellt. Ihr Auftraggeber, der humanistisch gesinnte Abt des Klosters, David von Winkelheim, zog für seinen anspruchsvollen Auftrag die damals besten Maler aus Konstanz, Matthäus Gutrecht d. J. und Conrad Appodeker, bei. Diese Maler hatten sich in den Jahren zuvor bei den Gewölbeausmalungen in Elgg, an einem Auftrag des Konstanzer Bischofs Hugo von Hohenlandenbergr, bewährt. Vermutlich war der Schaffhauser Maler Thomas Schmid den Malern als Auftraggeber übergeordnet. Ein Anteil seiner Malerei kann nicht sicher bestimmt werden, da die Vergleichswerke kein gesichertes Kriterium seines Stils abgeben. Auch die für Ambrosius Holbein in Anspruch genommenen Wandgemälde im Festsaal sind nicht eindeutig bestimmbar. Mit

Bestimmtheit müssen ihm aber einige von der früheren Forschung zugewiesene Bildgruppen abgesprochen werden, da hierfür ein ebenfalls mit denselben Initialen zeichnender Maler, Andreas Haider, sowohl auf stilkritischer Grundlage als auch in zeitlicher Hinsicht in Anspruch zu nehmen ist. Dennoch stützen Bildvergleiche mit Gemälden Hans Holbeins d. Ä. und seines Bruders, des jüngeren Hans Holbein, die sonst allein durch NAMBRO-Kette zu bezeugende Mitarbeit von Ambrosius in Stein am Rhein. Ja, man darf sogar annehmen, dass die gesamte Malerfamilie Holbein auf ihrem Weg nach Basel in Stein am Rhein Station machte und für einen gewissen Zeitraum im Jahre 1515 hier tätig war. Der Grund oder Anlass für ihre Mitarbeit ist bisher nicht bekannt. Ihre Werke dürften in erster Linie in der unteren Abtstube zu suchen sein. 1516 kamen andere Maler, um den Festsaal zu vollenden, Christoph Bockstorffer und Andreas Haider. Beide könnten durch den Maler Rudolf Stahel vermittelt worden sein, einen altertümlichen Künstler, welcher aber bei Konstanzer Auftraggebern hohes Ansehen genoss. Von Bockstorffer weiss man, dass er kein gebürtiger Konstanzer war, seine Karriere am Bodensee begann erst mit Stein am Rhein. Haider könnte mit dem Meister des Karlsruher Hohenlandenberger-Altars, Michel Haider, durchaus verwandt gewesen sein, den Urkunden nach kam er aber aus dem Odenwald in die Werkstatt Rudolf Stahels. Werke seines Stils sind vor 1516 am Bodensee nicht nachgewiesen worden.

Die Wandmalereien von 1515/1516 in Stein am Rhein stellen somit einen Brennpunkt Konstanzer Malerei dar und legen vom hohen Niveau ihrer Künstler Zeugnis ab, einem Niveau, dass, wie die bisherige Forschung bewies, nur Malern vom Format der Holbein-Familie zugetraut wurde.

Der Übersicht halber sei noch eine Zusammenstellung der von der Forschung in Einzelheiten zugeschriebenen Anteile gegeben:

Autor	H. A. Schmid	Frauenfelder	Hieronymus*	Fabian	Wagner	Konrad**
Motiv in Abfolge						
Zurzacher Messe I		C A			Appodeker?	<u>Schmid?</u>
Zurzacher Messe II		C A			Appodeker?	<u>Schmid?</u>
Wappenlünette des Abtes						Haider
Gründung von Karthago	Schmid					<u>Gutrecht</u>
Schwur des Hannibal	Schmid				Unbek. nicht Schmid	

Gründung Schmid Roms				<u>H. Holbein</u> d. J.?
Schwur des Scipio	Schmid			<u>Gutrecht</u> <u>H. Holbein</u> d. J.?
Wappen- lünette TS 1516	A. Holbein	Schmid		Gutrecht
Eroberung von Sagunt	Schmid			<u>Appodeker</u>
Artemisia	A. Holbein	A. Holbein		Gutrecht und? A. Holbein
Tomyris/ Judith	A. Holbein	A. Holbein		Gutrecht
Lukretia	A. Holbein	A. Holbein		Gutrecht
Dekora- tion Ostfenster	A. Holbein	A. Holbein		Gutrecht? H. Holbein d. J.?
Marcus Curtius	Unbek. Augs- burger K. (Bren?)	Appodeker		Haider
Herkules	Unbek. Augs- burger K. (Bren?)	Appodeker		Haider
Virginia	Geselle	Appodeker		Appodeker
Dido (Dame mit dem Falken)	Geselle	Appodeker		Appodeker
Dekora- tion kleines Ostfenster	Unbek. Augs- burger K.			Haider? Bocks- torffer?
Kandake	Unbek. Augs- burger K. (Bren?)			Haider
Erober- ung von Karthago	Schmid	Appodeker	Appo- deker	<u>Appodeker</u>
Tod und Lauten- spielerin	A. Holbein	A. Holbein		Haider
Narr und Mädchen	Unbek. Augs- burger K. (Bren?)	A. Holbein		Haider

Dekora- tion West- fenster	Unbek. Augs- burger K.		Haider
Erker- malereien	Unbek. Augs- burger K. (Bren?)	A. Holbein	Bockstorffer

*so auch Wüthrich 1990. Da sich die Autoren nicht zu jeder Darstellung explizit geäußert haben, sind in der Übersicht nur die ausdrücklich genannten Zuweisungen aufgeführt.

**Unterstrichen bei Hauptanteil

Der vorliegende Beitrag ist der dritte Teil meiner Dissertation «Die Konstanzer Malerwerkstätten um 1500 bis zum Beginn der Reformation (1527)» 1990 an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg bei Prof. Dr. Wilhelm Schlink (Koreferent Prof. Dr. Claus Grimm, München). Tag der Promotion: 13. Juli 1990.

Mit Genehmigung der Prüfungskommission vom 20. Januar 1992 darf die Arbeit in vier Teilen erscheinen:

1. Rudolf Stahel und seine Werkstatt, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg (zit.: Jahrbuch Baden-Württemberg) 26, 1989, S. 57-92.

2. Das Triptychon von 1524 in der Konradi-Kapelle des Münsters zu Konstanz und die Christoph-Bockstorffer-Frage, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg (zit.: Jahrbuch Baden-Württemberg) 25, 1988, S. 54-84.

3. Die Wandgemälde im Festsaal des St.-Georgen-Klosters zu Stein am Rhein, in: Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte, 69, 1992.

4. Matthäus Gutrecht der Jüngere und seine Werkstatt, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg (zit.: Jahrbuch Baden-Württemberg) 29, 1992, S. 77-104.

Literatur:

Vetter, Ferdinand, Das S. Georgen-Kloster zu Stein am Rhein. Ein Beitrag zur Geschichte und Kunstgeschichte, in: Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensee's und seiner Umgebung, Heft 13, 1884, S. 24-109 (insbes. S. 46 ff.).

Koegler, Hans, Das Werk des Ambrosius Holbein, in: Sonntagsblatt der Basler Nachrichten, 16. Jahrgang 1992, Nr. 40 und 41.

Koegler, Hans, in: Thieme-Becker Künstler-Lexikon XVI, Leipzig 1923, S. 45-66 (Hans Herbst).

Koegler, Hans, in: Thieme-Becker Künstler-Lexikon XVII, Leipzig 1924, S. 328 (Ambrosius Holbein).

Koegler, Hans, Der Maler Ambrosius Holbein, in: Die Ernte, Jahrgang 5, Basel 1924, S. 45-66.

Rott, Hans, Schaffhausens Kunst und Künstler im 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in: Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seine Umgebung, LIV, 1926, S. 90–97.

Rott, Hans, Schaffhauser Maler, Bildhauer und Glasmaler des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in: Oberrheinische Kunst I, 1926, S. 198–216.

Vetter, Ferdinand, Klosterbüchlein. Beschreibung des St. Georgen-Klosters zu Stein am Rhein, Stein am Rhein, 5. Auflage 1920; 6. Auflage 1928.

Waldvogel, Heinrich, Mittelalterliche Inschriften, Sprüche und Signaturen im Kloster St. Georgen zu Stein am Rhein, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde NF XXXIII, 1930, S. 235–245.

Waldvogel, Heinrich, Das Kloster St. Georgen zu Stein am Rhein, Stein am Rhein 1931.

Schmid, Heinrich Alfred, Erasmi Roterodami encomium moriae, i. e. stultitae laus – Lob der Torheit, Basler Ausgabe von 1515, 2 Bände, Basel 1931 (Textband zur Faksimileausgabe), S. 45–47.

Arens, Eduard, Die Verse auf S. Christophorus, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde NF. XXXV, 1932, S. 231/2.

Schmid, Heinrich Alfred, Die Wandgemälde im Festsaal des Klosters St. Georgen zu Stein am Rhein, 1. Auflage, Frauenfeld 1936.

Fischer, Otto, Ambrosius Holbein, in: Pantheon XX, 1937, S. 309–310, Abb. S. 307.

Bruckner, A., Stein am Rhein und das Kloster St. Georgen, in: Atlantis, Heft 9, September 1943, S. 261–268.

Schmid, Heinrich Alfred, Die Wandgemälde im Festsaal des Klosters St. Georgen zu Stein am Rhein, 3. Auflage, Frauenfeld 1950 (hier als Grundlage des Bildvergleichs zu verwenden. Die Angabe lautet jeweils T[afel] mit römischen Ziffern).

Stettler, Michael, Kloster St. Georgen zu Stein am Rhein (Schweizerische Kunstführer), 1. Auflage 1954, Ders. 3. Auflage 1963.

Frauenfelder, Reinhard, Die Kunstdenkmäler der Schweiz. Kanton Schaffhausen II. Der Bezirk Stein am Rhein 1958, S. 112–143.

Frauenfelder, Reinhard, Die Kunstdenkmäler der Schweiz. Kanton Schaffhausen III. Der Bezirk Stein am Rhein 1960, S. 362ff.

Boerlin, Paul, in: Ausstellung «Die Malerfamilie Holbein in Basel», Kunstmuseum Basel 1960, S. 114ff.

Reinhart, Hans, Die Malerfamilie Holbein in Basel, in: Ausstellung «Die Malerfamilie Holbein in Basel», Kunstmuseum Basel 1960, S. 23.

Thöne, Friedrich, Vom Bodensee zum Rheinfluss. Ein Führer zu Kunst- und Geschichtsstätten im Landkreis Konstanz und den angrenzenden Schweizer Gebieten, 1962, S. 98.

Fabian, Ekkehart, Cranach-Bildnisse des Reformationskanzlers Dr. Gregor Brück, in: Theologische Zeitschrift Basel, 20. Jg., 1964, Nr. 4, S. 266–280 (insbes. S. 276–278).

Fabian, Ekkehart, Holbein-Manuel-Schmid-Studien, Tübingen 1965 (Bezugnahme im Text nur auf diese Arbeit Fabians).

Rüsch, Ernst Gerhard, Renaissancefrömmigkeit im Kloster St. Georgen zu Stein am Rhein, in: Schaffhauser Beiträge zur Vaterländischen Geschichte, Heft 42, 1965, S. 107-135.

Thöne, Friedrich, Der Landkreis Konstanz I, Amtliche Kunstbeschreibung, Konstanz 1968, S. 480.

Knoepfli, Albert, Kunstgeschichte des Bodenseeraums II. Sigmaringen 1969, S. 138, Abb. 7, 271 und 272.

Waldvogel, Heinrich, Die Bauregesten des Klosters St. Georgen zu Stein am Rhein, Bern 1973.

Knoepfli, Albert, Das Kloster St. Georgen zu Stein am Rhein (Schweizerische Kunstführer), Basel 1979.

Reinhardt, Hans, Nachrichten über das Leben Hans Holbeins des Jüngeren, in: ZAK 39, Heft 4, 1982, S. 255f.

Hieronimus, Frank, Oberrheinische Buchillustration 1500-1545, Universitätsbibliothek Basel 1984, S. XVIff., S. LVff., S. 189f.

Wagner, Hugo, Die Wandbilder in der unteren Abstube. Bericht der Gottfried-Keller-Stiftung 1981-1984, S. 41-57; mit restaurierungstechnischen Hinweisen von Oskar Emmenegger, S. 38-41, Bern 1984, S. 41-57.

Hieronimus, Frank, Sebastian Münster, Conrad Schnit und ihre Basel-Karte von 1538, in: Speculum orbis, 1. Jahrgang, Heft 2, Bad Neustadt a. d. Saale 1985, S. 3 und Anm. 6.

Barth, Renate, Kunstsammlungen zu Weimar, Graphische Sammlung. Zeichnungen deutscher und Schweizer Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts, Heft 1/15. bis Mitte des 16. Jahrhunderts. Ausstellungs- und Bestandskatalog, Weimar 1986, S. 91 (Conrad Schnit betreffend).

Gubler, Hans Martin, Die Kunstdenkmäler der Schweiz. Kanton Zürich VII. Bezirk Winterthur, südlicher Teil. Basel 1986, S. 327-331 (die Chorgewölbemalereien in der Pfarrkirche Elgg 1512-1514 betreffend).

Konrad, Bernd, Das Triptychon von 1524 in der Konradi-Kapelle des Münsters zu Konstanz und die Christoph-Bockstorffer-Frage, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 25, 1988, S. 54-84.

Konrad, Bernd, Rudolf Stahel und seine Werkstatt, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 26, 1989, S. 57-92.

Tanner, Paul, in: Museum zu Allerheiligen, Kunstabteilung, Katalog der Gemälde und Skulpturen (hrsg. vom Museum Allerheiligen Schaffhausen in Zusammenarbeit mit dem Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich), Schaffhausen 1989, S. 56, Nr. 17.

Bätschmann, Oskar, Malerei der Neuzeit (Ars Helvetica VI, Die visuelle Kultur der Schweiz), Disentis 1989, S. 6ff.

Konrad, Bernd, in: Grimm/Konrad, siehe: Claus Grimm und Bernd Konrad, Fürstenbergsammlungen zu Donaueschingen, Altdeutsche und schweizerische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, München 1990.

Wüthrich, Lucas Heinrich, Der sogenannte «Holbein-Tisch», Geschichte und Inhalt der bemalten Tischplatte des Basler Malers Hans Herbst von 1515. Ein frühes Geschenk an die Burger-Bibliothek Zürich, 1633, in: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Band 57 (Neujahrsblatt 154), Zürich 1990, S. 182ff. (siehe dazu die Buchbesprechungen von Bernd Konrad in: ZAK 47, 3/1990, S. 255-257, und Christian Müller in: Kunstchronik 1991, S. 39-44).

Tanner, Paul, Thomas Schmidts «Kindermord von Bethlehem» im Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen, in: ZAK 47, 1/1990, S. 27-32.

Wagner, Hugo, Zwei Wandbilder im Kloster St. Georgen in Stein am Rhein, in: ZAK 47, 1/1990, S. 21-26.

Landolt, Hanspeter, Gottfried-Keller-Stiftung - Sammeln für die Schweizer Museen, Bern 1990.

Fotonachweis:

1, 2, 5, 7, 9 - Bernd Konrad, Konstanz; 3 - Matthias Weniger, Berlin; 4 - Ursula Edelmann, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut; 6 - Georg Goerlipp, Fürstlich Fürstenbergisches Hofarchiv Donaueschingen; 8 - Kurt Gramer (Verlag Schnell & Steiner), Bietigheim-Bissingen; 10 - Roland Dressler, Weimar, Staatliche Kunstsammlungen.

Frau Dr. Helga Hoffmann, Weimar, Herrn Hofarchivar Georg Goerlipp, Herrn Kurt Gramer und Herrn cand. phil. Matthias Weniger sei an dieser Stelle für die Überlassung der Fotos gedankt. Besonders möchte ich mich bei Herrn Prof. Dr. Wilhelm Schlink bedanken, der diese Arbeit als Dissertation betreut und angenommen hat. Vor allem aber sei meinem langjährigen Mentor und Koreferenten dieser Dissertation, meinem sehr verehrten Professor Dr. Claus Grimm, für seine tätige Anteilnahme an meinem Werdegang auf das herzlichste gedankt! Zum Schluss, doch nicht weniger herzlich, möchte ich auch Herrn Theodor Jost, dem Kustos des St.-Georgen-Klosters, für die Einräumung des Hausrechts Dank sagen.



Abb. 1 und 2 Thomas Schmid zugeschrieben, Der Kindermord von Bethlehem, um 1515?, Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen, Ausschnitte, Infrarotreflektographie der Unterzeichnung



Abb. 3 Konstanzer Meister?, Wappenscheibe der Familie Lichtenfels (?), um 1515, Cleveland, Museum of Art



Abb. 4 Hans Holbein d. Ä., Bildnis des Herrn Weiss, um 1515, Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut



Abb. 5 Hans Holbein d. Ä., Die Aussetzung von Romulus und Remus (1515), Stein am Rhein, Kloster St. Georgen, Ausschnitt



Abb. 6 Andreas Haider, Hl. Johannes Ev., um 1516, Donaueschingen, Fürstlich Fürstenbergische Sammlungen



Abb. 7 Andreas Haider, Der Tod und die Lautenspielerin (1516), Stein am Rhein, Kloster St. Georgen



Abb. 9 Andreas Haider, Der Narr und das Mädchen (1516),
Stein am Rhein, Kloster St. Georgen, Ausschnitt

Abb. 8 Andreas Haider, Bildnis eines unbekanntes Mannes,
um 1525, Donaueschingen, Fürstlich Fürstenbergische
Sammlungen



Abb. 10 Conrad Schnit alias Appodeker, Cebes-Tafel (Handzeichnung), 1521, Weimar, Staatliche Kunstsammlungen

