

dass sie sich bereits vor Barbaris Ankunft in Nürnberg kannten. Böckem dokumentiert alle bekannten Verbindungspunkte und schlussfolgert zurecht, dass es sich hier nicht um einen mehr oder weniger einseitigen Austausch handelte, sondern beide Künstler voneinander profitierten und sich befruchteten. Die Bezugnahmen diskutiert Böckem anschaulich anhand der Aktdarstellungen Dürers, die an Kompositionen Barbaris erinnern, ebenso wie anhand der *Salvator Mundi*-Darstellung. Böckem bezeichnet Dürer dabei als „Kollegen“ Barbaris (111), was einen Kontakt auf Augenhöhe impliziert. Aber auch über Dürer hinaus verweist Böckem immer wieder auf Barbaris Zeitgenossen und zeigt damit die maßgebliche Position des Künstlers zwischen den Künstlern seiner Zeit. Beispielsweise behandelt Böckem auch die wichtige Beziehung zu Lucas Cranach d. Ä. oder die Verbreitung von Barbaris Bildfindungen durch die Werkstätten des Hans Dauchers oder der Hopfers im Medium der Druckgrafik.

Böckem liefert eine sehr gut strukturierte Arbeit und bietet Einblick in zahlreiche Aspekte und Ebenen von Barbaris künstlerischer Tätigkeit. Das einzige Manko hierbei sind jedoch die Abbildungen, die lediglich als eigenständiger Teil dem Text hinten angehängt sind. An mancher Stelle jedoch wäre eine Abbildung direkt neben der Beschreibung des Werks leserfreundlicher gewesen und hätte zur schnellen Nachvollziehbarkeit beigetragen. Inhaltlich aber ist die Arbeit, wie bereits mehrfach erwähnt, sehr genau, detailliert und gut nachvollziehbar, sodass dem Leser hier eine umfassende Publikation über einen der wichtigsten Renaissancekünstler vorliegt, die über einen klassischen Werkkatalog bei Weitem hinausgeht.

MELANIE KRAFT

München



Andreas Tacke, Thomas Schauerte und Danica Brenner (Hrsg.); Künstlerhäuser im Mittelalter und der Frühen Neuzeit / Artists' Homes in the Middle Ages and the Early Modern Era (Artifex – Quellen und Studien zur Künstlersozialgeschichte / Sources and Studies in the Social History of the Artist, hrsg. von Andreas Tacke); Petersberg: Michael Imhof Verlag 2018; 320 S., 246 farb. u. 47 s/w-Abb.; ISBN 978-3-7319-0394-9; € 49,95

Künstlerhäuser sind ein stetiges Faszinosum der Forschung. Scheint man doch in den privat errichteten Häusern der Persönlichkeit von Künstlern mit am nächsten kommen zu können, vor allem, wenn sonst keine persönlichen Schriften der Künstler erhalten sind. Zudem scheint hier der Einfluss von Auftraggebern oder der Gesellschaft nicht vorhanden zu sein, der Künstler also sein ‚ideales‘ Kunstwerk mit einem eigenen Haus schaffen kann. So gibt es eine große Anzahl von Publikationen über Künstlerhäuser in Zeitschriften und Büchern von unterschiedlicher Qualität. Aber wie die Herausgeber des vorliegenden

Bandes, Andreas Tacke, Thomas Schauerte und Danica Brenner, in ihrem Vorwort zu Recht feststellen, konzentrieren sich die meisten Veröffentlichungen auf die Zeit zwischen 1800 und 1948 und, wie ergänzt werden muss, vermehrt auch auf aktuelle Künstlerhäuser. Ausnahmen früherer Epochen, wie zum Beispiel das Haus von Federico Zuccari in Rom oder das Haus von Albrecht Dürer in Nürnberg, dass 1828 „[...] zur ersten Künstler- Gedenkstätte seit der Casa Buonarotti in Florenz [...]“ (12f.) gemacht worden war, bestätigen eher die Feststellung, „[...] dass das »Wohnen« des Künstlers in der Vormoderne ein noch weites Forschungsfeld ist, bei dem manche lieb-gewonnene Vorstellung über Bord geworfen werden muss, um die Fragestellungen aus der Perspektive der Künstlersozialgeschichte erst einmal ergebnisoffen zu halten. Denn wir wissen noch erstaunlich wenig über die räumlichen Verhältnisse, in denen der vormoderne Bildende Künstler lebte und arbeitete.“ (10) In diesem Band erfährt man mehr über Wohnverhältnisse aber auch die Strategien der immer selbstbewusster werdenden Künstler, die sich mit ihren Häusern präsentieren wollten und ihre Häuser mit entsprechender Architektur, Allegorien, aber auch Funktionen ausstatteten.

Der vorliegende Band *Künstlerhäuser im Mittelalter und der Frühen Neuzeit* geht auf die internationale Tagung *...wohnen wie Könige und Götter' – Künstlerhäuser im Mittelalter und der Frühen Neuzeit/ live like kings or gods' – Artists, Homes in the Middle Ages and the Early Modern Era*, welche vom 11. bis 14. Juni 2015 in Nürnberg stattfand, zurück. Die Tagung selbst war ein Teil des Gesamtprojekts *Redefining Boundaries: Artistic training by the guilds in Central Europe up to the dissolution of the Holy Roman Empire*, kurz *artifex*, von 2011–2016 unter der Leitung von Andreas Tacke.

Die einzelnen Beiträge umfassen einen Zeitraum vom 14. Jahrhundert bis zu Egid Quirin Asams Wohnhaus in München, das er ab 1730 errichtete. Regionale Schwerpunkte sind neben Italien die nördlichen und die südlichen Niederlande, das südliche Deutschland einschließlich Straßburg und Basel sowie als löbliche Ausnahme, da in den letzten Jahrzehnten zu oft die östlichen mitteleuropäischen Länder ignoriert wurden, ein Beitrag über Häuser und Werkstätten in Prag. Das Buch verfolgt mit dieser regionalen Setzung also die klassische mitteleuropäische Süd-Nord-Ausrichtung der Kunstgeschichte und lässt naturgemäß geografisch und damit auch kulturell viele Lücken offen. Im deutschsprachigen Raum fehlen zum Beispiel die Städte der Hanse vollkommen.

Insgesamt sind 22 Aufsätze in dem Buch, einschließlich eines Aufsatzes über das Haus von Hieronymus Bosch von Nils Büttner sowie eine Vorrede von Kurt W. Forster versammelt. Diese Vorrede fällt im Gegensatz zu den einzelnen Beiträgen durch maniert vorgetragene Allgemeinplätze¹ und durch den zu willkürlich gesteckten Bogen von Alfred Döblin, über Goethe, Giulio Romano, Thomas Jefferson und einige andere mehr bis hin zu dem Ferienhaus von Gabriel Orozco ab. Der Erkenntnisgewinn gerade für diesen Band und die untersuchte Epoche bleibt gering.

¹ Vgl. Kurt W. Forsters Vorrede als Beispiel: „[...] dass Künstlerinnen und Künstler in mehreren Rollen agieren und daher in unterschiedlicher Weise in Erscheinung treten, dass die divergierenden Aspekte ihrer *personae* wie Fragmente durch ein Kaleidoskop fallen und sich nur in immer neuen Spiegelungen zu einer Identität zusammenfügen.“ (14).



Abb. 1: Giulio Romano, Merkur, Nordwand des Salone der Casa Pippi, 1538–44, Fresko (109)



Abb. 2: Hans Bock d.Ä., Entwurf für Pygmalion und Geometrie, Feder, lav., 43,90 × 26,35 cm, sign. „HBock“ (ligiert), dat.: „1571“. Kukab Basel, Inv. Nr.U.IV.66. (126)

Die 22 weitestgehend chronologisch geordneten Aufsätze haben unterschiedliche Ansätze und zeigen so, wie breit angelegt die Thematik untersucht werden kann. Von stadt- und kunstsoziologischen Untersuchungen bei Danica Brenner über die bevorzugten Wohnlagen und ihre Aussage über den wirtschaftlichen Erfolg von Künstlern in Augsburg zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert, zu utopischen und nicht realisierten Hausprojekten von Antonio di Pietro Averlino, der sich Filarete nannte (untersucht von Berthold Hub), oder zu ikonografischen Analysen am Beispiel der Entwurfszeichnung für die Fassadenmalerei für ein vierstöckiges Haus von Hans Bock dem Älteren in Basel, untersucht von Susan Tipton, reichen die Ansätze.

Das sind grundlegend unterschiedliche Felder und doch beleuchten sie in diesem Band die Entwicklung des europäischen Künstlers zu einem immer selbstbewusster auftretenden Menschentypus, der, wie oben angeführtes Zitat, wie die Könige oder Götter leben will.

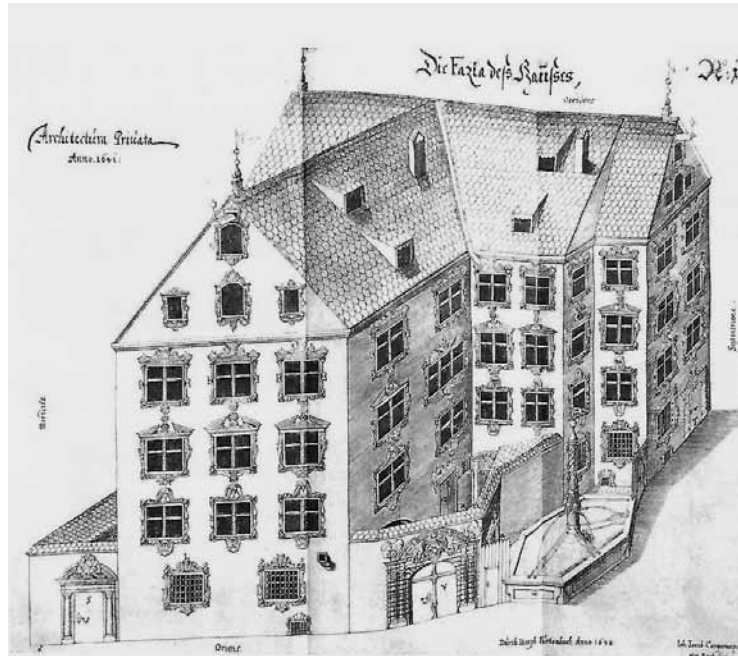


Abb. 3: Furttenbachs Haus (265)

In diesem Zusammenhang sind die angeführten Beispiele der Inszenierungen des Künstlerhauses als geradezu adelige Residenz bemerkenswert. Unter anderem werden adelige Wunderkammern in Künstlerhäuser adaptiert, um dort nicht nur als Vorlage und Inspiration zu dienen, sondern, wie bei den Adeligen auch, Weltläufigkeit und Bildung zu belegen und das eigene Schaffen in einen historisch bedeutenden Kontext aufzuwerten. In diesem Band gibt es mehrere Beispiele dafür, wie Theda Jürjens für das nördliche Italien im 16. Jahrhundert belegt, aber auch H. Perry Chapman für das Haus und seine Ausstattung von Rembrandt sehr deutlich machen kann. Hubertus Günther stellt ein weniger bekanntes Beispiel, wie das Haus des Ulmer Stadtbaumeisters Joseph Furttenbach (1591–1667), von dem es überraschenderweise mehr eigene Werke gibt, als es Studien über ihn zu geben scheint. Das Gebäude hatte verschiedene Funktionen, vom Lagerraum für den Handel über Etagen zum Wohnen sowie ein eigens eingerichtetes Museum: „Das gesamte vierte Geschoss wurde von dem Architekturmuseum eingenommen.“ (266) Furttenbach selbst hinterließ einen Text mit detaillierten Beschreibungen der Ausstellungsstücke: Ein früher Museumsführer als Selbstdarstellung des Künstlers, wie Günther richtig anmerkt, der das Ulmer Haus historisch klug einzuordnen weiß und Vergleiche zu Rembrandt, Rubens oder Leone Leoni zieht.

Aber auch die Architektur nähert sich dem adeligen Geschmack und erzählt von den Emanzipationserfolgen und den Repräsentationsbedürfnissen der Künstler. Rubens und Giulio Romano werden hier genannt und sind hinlänglich bekannt. Be-

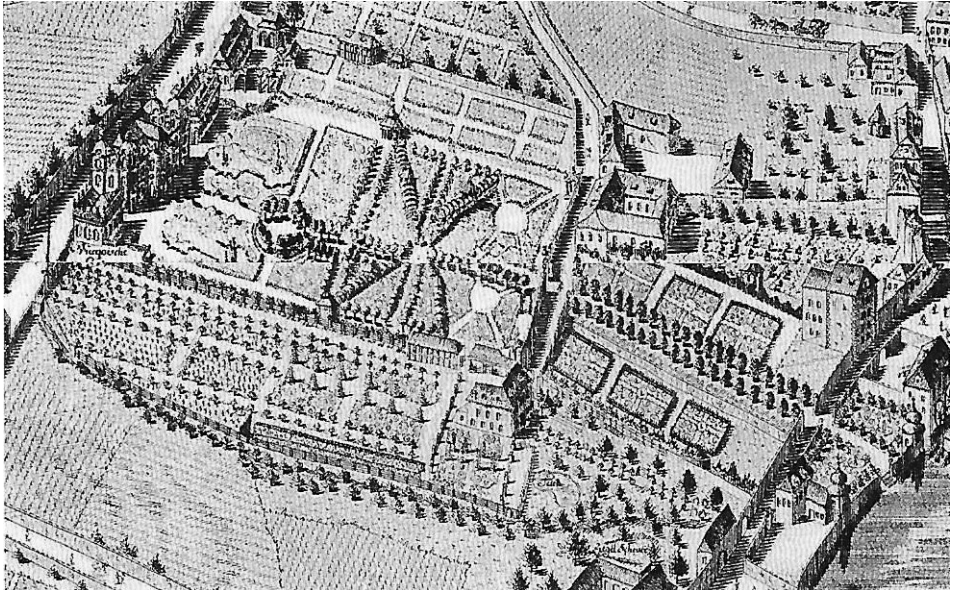


Abb. 4: Das Dientzenhofer'sche Lustschloss auf dem Stadtplan Prags von Josef Daniel Huber, 1769 (289)

sonders deutlich wird diese Inszenierung des Künstlers als Aristokrat aber auch anhand des Beispiels von Kilian Ignaz Dientzenhofer (1689–1751), der nicht nur in der Prager Kleinseite ein Stadthaus besaß, sondern sich in der Prager Vorstadt Smichov ein Lusthaus errichtete: ein einstöckiger, reich gegliederter Bau. Interessant in diesem Zusammenhang ist nicht nur die Beschreibung der Architektur, sondern auch die ökonomischen Aspekte über die Einkünfte von Künstlern dieser Zeit, auch und gerade wenn man die meisten der angeführten Namen, wie Wenzel Lorenz Reiner, Johann Hiebl, Georg Wilhelm Neunhertz oder Franz Maximilian Kank, heute kaum mehr kennt.² Leider wird auch an dieser Stelle nicht deutlich, woraus diese Einkünfte genau bestanden. Es wäre insgesamt zu wünschen, Untersuchungen über die Einkünfte von Künstlern zu machen, da dies kunstsoziologisch viele Entwicklungen erhellen würde.

Aber in einigen vorliegenden Texten wird zumindest abschnittsweise deutlich, wie entscheidend der Faktor der Einkünfte für Künstler ist und wie sehr Künstler auch die Nähe zu den Reichen bei der Wahl ihres Wohnortes gesucht haben. Es kam eben nicht nur auf das repräsentative (Äußere) eines Künstlerhauses an, sondern auf die Lage, wie unter anderem Danica Brenner in ihrer Untersuchung über die Wanderungsbewegungen der Künstler in Augsburg im 14. bis 16. Jahrhundert nahelegt. Vor dem Hintergrund der aktuellen Stadtentwicklungsdiskussionen, in denen gerade

2 Vgl. Beitrag von Radka Heisslerová und Štěpán Vácha (289).

Künstler und Galerien als Gentrifizierungsmotoren angesehen werden, haben diese Beiträge auch eine aktuelle Brisanz.

Nicht zuletzt die Beiträge über die ikonografische Ausgestaltung der Häuser beziehungsweise der Fassaden in diesem Band legen nahe, wie sehr sich die Künstler Königen und Göttern annähern wollten. Eine Bildsprache für Gebildete. Heute würde man sie Insider nennen. Offen muss aber auch in den Beiträgen bleiben, wer diese Ausstattungen gesehen hatte. Kamen die adeligen und kirchlichen Auftraggeber in die Häuser der Künstler oder war es eine Selbstvergewisserung des eigenen Ranges oder gar ein bildnerisches Vermächtnis, wie zum Beispiel das Haus von Asam nahelegt, das er zum Lebensende hin schuf?

Was fehlt in diesem Buch sind Informationen zu den Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, die ihren Beitrag in den Kontext ihrer Forschung einordnen lassen. So ist zum Beispiel überraschend, dass Thomas Schauerte, der Leiter der städtischen Museen in Nürnberg und damit auch Direktor des Albrecht-Dürer-Hauses, nicht über dieses Haus oder eines der anderen Künstlerhäuser, die selbst Nürnbergern unbekannt sein werden, referiert, sondern über die Fassadengestaltung des Wohnhauses von Asam in München. Dabei gibt es bei dem viel untersuchten Haus von Dürer noch immer offene Fragen, wie im Vorwort von Tacke, Schauerte und Brenner festgestellt wurde. So ist es eines der am besten untersuchten Künstlerhäuser überhaupt und doch ist unklar, in welchem Raum Dürer überhaupt gemalt oder Kupferstiche angefertigt hat (12). Dieser Einwand ist insofern von Relevanz, da in den meisten Beiträgen diese Frage ausgeklammert wurde: Wie gestalteten sich die Arbeitsräume der Künstler und welche Funktionen waren überhaupt nötig für einen Arbeitsraum?

Ein weiteres Manko ist, wie in so vielen Kunstbänden, die Bebilderung. Besonders bei Stadtplänen sind für Ortsfremde Straßen oft nur unzureichend oder gar nicht benannt. Auch die Fotografien zeugen zuweilen von unzulänglichem Bildmaterial. In Vorträgen mögen diese durch Zusatzmaterial oder detaillierter Erläuterung gut ausgeglichen werden, in einem Buch ist das zuweilen enttäuschend.

Dieser Band trägt mit seinen einzelnen Beiträgen zu einer kunstsoziologischen Verdeutlichung der Entwicklung des Selbstbildes der Künstler bei, die nicht nur die Nähe zum Adel suchten, sondern selbst leben wollten wie die Könige und Götter und sich diesem Status zumaßen. Es wird dargelegt, dass mit weit mehr als rein ikonografischen Ansätzen dieser Entwicklung anhand der Künstlerhäuser verfolgt werden kann. In der großen Maße der Publikationen über Künstlerhäuser ist dieser Band deshalb gerade für Wissenschaftler ein wichtiges Exemplar, dass regelmäßig zur Hand genommen werden sollte.

SPUNK SEIPEL
Berlin