

dem geschätzten Geldwert angegeben⁶. Wie nur wenige Dinge in der Neuzeit erhält Kunst damit einen ausdrücklichen „surplus“.

Dagmar Eichbergers Untersuchung ist grundlegend, nicht zuletzt durch die raffinierte Verknüpfung unterschiedlicher Gattungen von Schrift- und Bildquellen; manche Irrtümer, wie eine wundersame Bildervermehrung auf S. 94 f. oder kleinere Satz- und Satzfehler, hätte ein sorgsames Lektorat beseitigen können. Die Seitenblicke auch auf andere Stiftungen der Regentin, beispielsweise für die Kirche in Brou, die Sainte-Chapelle von Chambéry in Savoyen sowie das Annunziatenkloster vor den Toren Brüggens, eröffnen Perspektiven. Für die Zukunft wünschte man sich eine pointiert bebilderte Buchausgabe, die die drei grundlegenden Inventare zusammen- und einander gegenüberstellt und mit einem kritischen Kommentar versieht. Die von Jenny Stratford innovativ edierten Inventare zu den Sammlungen des Herzogs von Bedford könnten hierfür als Vorbild dienen⁷. Nur mit Materialerhebung und Materialerschließung sowie mit einer vergleichenden Perspektive wird man das europäische, personengebundene Mäzenatentum erforschen können.

ALEXANDER MARKSCHIES

Kunsthistorisches Institut der RWTH Aachen

6 Ein Beispiel wäre das heute im Louvre aufbewahrte Reliquiar aus der Chapelle de l'Ordre de Saint-Esprit, vgl. dazu EVA KOVACS: Le reliquaire de l'ordre du Saint-Esprit. La „dot“ d'Anne de Bretagne, in: *La Revue du Louvre et des Musées de France* 4, 1981, S. 246–251.

7 JENNY STRATFORD: The Bedford Inventories. The Worldly Goods of John, Duke of Bedford, Regent of France (*Reports of the Research Committee of the Society of Antiquaries of London*, 49); London 1993. Vgl. auch die leider unpubl. Pariser Habilitationsschrift von PHILIPPE HENWOOD: Le trésor royal sous le règne de Charles VI (1380–1422). Études sur les inventaires, les orfèvres parisiens et les principaux artistes du roi; Paris 1978.

Christof Metzger: Hans Schäufelin als Maler (*Denkmäler Deutscher Kunst*); Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 2002; 624 S., 419 Abb., davon 18 farbig; ISBN 3-87157-198-9; € 128,-

Mit „Schäufelin als Maler“ stellt Metzgers Arbeit – eine Augsburger Dissertation von 1999 – vor allem den ‚katholischen Schäufelein‘ vor, dessen Werkstatt seit 1513 die Kirchen der Reichsstadt Nördlingen, des Rieses sowie manch anderer Orte im schwäbisch-fränkischen Grenzgebiet füllte. Wenn Metzger sich auch von einer anachronistischen Konfessionszuweisung zu Recht distanziert (S. 174), so rechnet er Schäufelein letztlich doch unter die Leidtragenden der *Lutherana tragoedia artis*, die ihre Arbeiten zerstört sahen, um ausstehende Forderungen rangen oder sich neue Absatzmärkte und Aufgaben erschließen mußten (S. 181–183). Von einer ‚Dürerschen Tragödie Schäufeleins‘ wird man zusätzlich und vielleicht deshalb sprechen dürfen, weil Schäufelein zwar geschätzter Adlatus des großen Nürnbergers war, dieser beim Karrierestart auch hilfreich ansah, seinem ehemaligen Gesellen aber gewissermaßen doch das Etikett des Epigonen einbrachte. Die Rede vom Mediokren, die in Metzgers knappem Literaturbericht (S. 20) aufscheint, bezieht sich auf mehrfach und unmittel-

bar an Dürer anschließende Bildformulierungen. Die Zeitgenossen indes focht das kaum an, und der Nördlinger rangierte – anders als beispielsweise Albrecht Altdorfer – neben den Größten seiner Zeit (so 1521 für Jean Pélérin, gen. Viator: S. 573 f.). Freilich blieb Schäufoleins Fama ansonsten lokal, bestenfalls altfränkisch. Wohl symptomatisch hierfür steht der bisweilen sogar in Publikationstitel gelangte Irrtum, Schäufolein habe als Nördlinger Stadtmaler fungiert (S. 14).

Dies ist nicht der einzige biographische Punkt, den Metzger korrigieren oder vertiefen kann: Herkunft und Lehre Schäufoleins verlegt er an den Oberrhein (S. 29–32), was die konsequente Namensschreibung ‚Schäufolein‘ unterstreichen soll, so aber tatsächlich ‚Glaubensfrage‘ bleibt (S. 11 f.), indem sie sich gegen das kunsthistorisch geläufige ‚Schäufolein‘ stemmt. Schäufoleins Zeit als Geselle in der Werkstatt Dürers schlossen sich sodann wohl zwei Jahre Wanderschaft in Tirol und weitere vier in Augsburg an, wo er nun archivalisch greifbar wird (S. 567 f.), sich ihm hochstehende Häuser öffneten und – vermittelt über Konrad Peutinger – die Gedächtnispflege Kaiser Maximilians auch ihn einbezog (Holzschnitte zu *Theuerdank* und *Weißkunig*). 1513 folgten die Werkstattgründung in dem seit Friedrich Herlins Tod künstlerisch verwaissten Nördlingen, die Sicherheit und Routine eines Betriebes. Für die Zeit ab 1522 stehen das bekannte Nachlassen der Großaufträge, die Verlagerung der Produktion auf Porträts, auf Druckgraphik und Buchholzschnitt.

Im Aufzeigen dieser Entwicklungsschritte, Karriereschübe und -flauten erweist sich Metzgers Arbeit als Künstlermonographie von klassischem Rhythmus: Biographische Einlassungen bereiten die Folie für „Hans Schäufoleins Maltechniken“ (S. 55–68) und dessen „künstlerische Identität“ (S. 69–120). Sodann werden die wichtigsten Werke gemäß „Bildgattungen und Bildthemen“ (S. 121–183) vorgestellt. Der anschließende Œuvre-Katalog definiert 75 Arbeiten als eigenhändig, sichert technische Befunde, Entstehungsumstände und Ikonographien. Für die getrennt hiervon versammelten 133 (!) von Schäufolein ganz abgerückten Arbeiten hätte man freilich gerne auch Metzger in die Werkstatt geblickt: Sorgfältige Fleißarbeit mündet stellenweise in eine doch etwas unanschauliche, auf Vollständigkeit bedachte Auflistung von Museums- und Auktionsposten. Dem Expertenurteil „für Schäufolein zu schwach“ (S. 548) muß man hier mitunter schlicht vertrauen.

Metzgers kennerschaftliches Engagement gilt namentlich der Herausarbeitung handwerklicher Eigenarten des Nördlingers: seinen sehr verbindlich ausgeführten Unterzeichnungen, den effektreich angelegten Gewändern in ‚Schillerfarben‘ (S. 57–62), der Verklammerung der Bildgründe durch Doppelung einmal gefundener Grundmotive (S. 71). Anderes verweist zurück auf die ebenso erfüllte wie verschattete Nähe zu Dürer. Indem sich andere Gesellen für dessen handwerkliche Lösungen offenbar nicht mehr empfänglich zeigten, wuchs gerade Schäufolein zum Vertrauten heran (S. 185 f.). Resultat dieser Symbiose und Dürers ganz auf Eigenverantwortung setzende Werkstattauffassung ist der ‚Ober St. Veiter-Altar‘ von 1505/07 (S. 98–103, Kat. 9). Für ihn – immerhin ein Auftrag des sächsischen Kurfürsten – hinterließ Dürer vor seiner Abreise nach Venedig aufwendiges Skizzenmaterial und übertrug die Ausführung seinem Gesellen. Dieser fand sich zwar in die Handschrift des Meisters ein

(S. 72), setzte sich über dessen Vorgaben aber sowohl szenisch erweiternd als auch verniedlichend hinweg. In seinen Veränderungen zum Panorama hin, wie sie möglicherweise einem spezifischen Interesse des Auftraggebers folgten (S. 240f.), zeigt sich schon früh Schäufoleins ausgeprägtes Erzählwollen, das ihn ganz vom Bildpersonal her formulieren läßt. In seinen Tafelaltären – einige durch Metzger hier erstmals wieder zusammengeführt – sollte dies später zu durchaus einmaligen Lösungen und Formaten führen (S. 129f.). Exemplarisch hierfür stehen die über Museen ganz Süddeutschlands verstreuten Tafeln aus der ehemaligen Kartause Christgarten, die Metzger zu einem vierteiligen Flügelretabel fügt (S. 122–126, Kat. 42). Mit einem Zyklus der „Sieben Fälle Christi“ auf der Rückseite, den vier „Hl. Einsiedlern“ der Standflügel, schließlich der Verschränkung von Marien- und Petrusvita in der Festtagsansicht kreist diese, singular zwischen Erzählung und Andachtsbild austarierte Formgelegenheit um die *Imitatio Christi* als Zentrum kartäusischer Spiritualität. Zu weiteren Arbeiten, die Schäufolein in enger Verbindung mit seinen Auftraggebern zeigen, gehört auch der sogenannte Ziegler-Altar von 1521 in der Nördlinger Georgspfarrkirche. Metzger legt hier die dichte Verzahnung persönlich-religiöser und „hochpolitisch motiviert(er)“ Ikonographie offen (S. 156) und versteht das Programm ganz auf den Auftraggeber ausgerichtet, den 1526 verstorbenen Reichsvizekanzler Nikolaus Ziegler (S. 112–116, 137–146, Kat. 64).

Besondere Bewandnis hat es schließlich mit dem Wandgemälde der „Rettung Bethuliens durch Judith“, das 1515 für die Tagungsstube des Schwäbischen Bundes im Nördlinger Rathaus entstand (S. 146–155, Kat. 34). Schon allein vom gegebenen Großformat her steht es singular in Schäufoleins Œuvre, gefällt sich so auch im Titulus („*haud inartificiosa pictura*“) und wird darin von der schriftlichen und künstlerischen Rezeption bis ins 17. Jahrhundert hinein bestätigt. Schäufolein erhielt anlässlich dieses Auftrags „*seiner Kunst halben*“ das Nördlinger Bürgerrecht (S. 568f.). Einflechten ließe sich hier, daß für solche Wertschätzung die Verwandtschaft zu Tapisserien mit der Judith-Geschichte nicht ohne Relevanz gewesen sein wird. Gerade in den Niederlanden fungierten diese vornehmlich als Regentinnenspiegel und sollten aufgrund der Größenverhältnisse und einer temporären Enthüllung des Nördlinger Wandgemäldes wohl auch konkret alludiert werden. Die vom Judith-Bild aufgenommenen und reflektierten politischen Willensbekundungen aufweisend, blickt Metzger auf städtisches Schlachtengedenken, das abgewehrte Gefährdungen zumal im Wandbild erinnerte. Erwähnenswert auf eine solche Funktion als Rüstungs- und Tugendexempel hin, erscheint allerdings auch, daß sich zum Zeitpunkt der Auftragsvergabe die Kräfteverhältnisse im schwäbischen Raum veränderten. 1512 wurde der Schwäbische Bund ohne Beteiligung Württembergs verlängert, indes Herzog Ulrich von Württemberg ein konkurrierendes Fürstenbündnis aufbaute. In dem von württembergischem Gebiet nicht weit entfernten Nördlingen mochte man diese Aktivitäten durchaus als bedrohlich empfunden haben. Metzger deutet eine politische Konkurrenz als Anlaß des Judith-Bildes an, verweist mit den bayerischen Herzögen allerdings auf eine Opposition, die sich eher auf die Gründungsjahre des Bundes bezog.

Ist es erklärtes Vorhaben der Studie, die Ansprüche einer Monographie mit einer polyhistorischen Umschau zu verbinden (S. 21), findet Metzger seine dankbarsten Objekte in Schäufoleins Arbeiten für Humanismus und Reformation. Hier darf sich die Untersuchung in klassische kulturgeschichtliche Forschungsgeleise einspüren. Die Selbstbildnisse (S. 165–173), in denen Schäufolein der – ja bereits nicht mehr ganz so intimen – Zeichnung seine Stilisierung zum Melancholiker anvertraut, sich im humanistischen Mensch-Tier-Vergleich als ‚Schaf‘ titulierte oder das künstlerische Zusammenspiel von Intellekt und Hand recht pessimistisch kommentiert (Berliner Selbstporträt von 1534/35, S. 189 f., Kat. 73): sämtliche dieser Beispiele zeigen sich in Metzgers Verständnis intellektuellen Diskursen verpflichtet, transportieren neuzeitliche Selbstbeschau. In engem Zusammenhang damit stehen die vier kleinformatigen Brustbilder in Wien und Kreuzlingen, die hier zu Europas erstem autonomen Temperamentenzyklus zusammengeführt sind und glaubhaft auf Konzeptionen Konrad Peutingers zurückgeführt werden (S. 160–165, Kat. 20). Die Prägnanz, welche die menschlichen Befindlichkeiten hier allein in ihrer Physiognomie gewinnen, erweist dabei eher ‚Einfühlung‘ denn ‚Abstraktion‘ als bestimmende Größe von Schäufoleins künstlerischem Humanismus. Gleichwohl strebte auch er auf eine „allgemeingültige, abstrakte Darstellung“ hin, was Metzger „als unmittelbare Folge der Rationalisierung der Weltsicht“ erklärt (S. 188).

Indem Metzger seine Lesart dieser ‚Zustandsporträts‘ hier selbst mit einer Art Fragezeichen versieht, deuten sich gewisse Schwierigkeiten der künstlerischen Bewertung schon an. Wird nämlich mit ‚Humanismus‘ und ‚Reformation‘ ein ikonologisches Register gezogen und ‚Zeitgeist‘ ausgespielt, müssen etwaige Positionen Schäufoleins ausschließlich aus seinen Bildern heraus entwickelt werden, die somit „Ego-Dokumente“ (Jacques Presser) sind. Metzger verweist hierfür auf Synthese-Leistungen Schäufoleins, auf Innovationen namentlich „auf ikonographischem Gebiet“. Der Nördlinger habe einen „mittelalterlichen Kunstbegriff“ verabschiedet, der hier vielleicht etwas zu mechanisch an der Funktionstrias christlicher Bilderlehre (Belehren, Erinnern, Einstimmen) befestigt wird (S. 188). Mitten hinein in diese Umordnung von Bildaufgaben gelangt der Verfasser mit Schäufoleins atmosphärisch eigentümlicher Tafel des „Gekreuzigten zwischen Johannes dem Täufer und König David“ (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum; S. 175–177, Kat. 62). Da das Bild stilkritisch von 1508 auf 1520 hochrückt, liegt es als früheste aller protestantischen ‚Gesetz und Gnade‘-Allegorien knapp zehn Jahre vor denjenigen Cranachs in Gotha und Prag. Diese Deutung stößt aber auf gewisse Vorbehalte, denn weder ist das Protestantische an Cranachs Bildfindung tatsächlich ausgemacht, noch schlägt die Worteuphorie der Reformation im Nürnberger Gemälde durch oder zeigt es die Ausrichtung des nackten Menschen auf Christi Heilshandeln hin. Dieses aber ist ein wirkungsästhetisch nicht unerhebliches Motiv, mit dem die Cranach-Werkstatt das passiv-voraussetzungslose Empfangen der Gnadengaben vermittelt. Dieter Koepplin hat Schäufoleins Tafel, bei alter Datierung, als unmittelbare Vorstufe von Luthers ‚theologia crucis‘ wahrgenommen. Man wird daran festhalten dürfen, daß hier zwar Christi Zentralstellung anschaulich wird, sich die gegebene Dominanz des Gekreuzigten

aber auf ein ‚solus Christus‘ bezieht, das bereits vorreformatorisches Gedankengut war.

In diesem Zusammenhang kommt Metzgers Feststellung, daß die Künstler zwar „im fraglichen Zeitraum der Reformation nahe stehen, aber nicht im eigentlichen Sinne ‚evangelisch‘ sein“ konnten (S. 174), besondere Bedeutung zu. Zäsurdenken und einer konfessionellen Vereinnahmung Schäufoleins werden darin ganz zu recht eine Absage erteilt, vorschnell erscheint jedoch ein Begriff zurückgewiesen, der Position und Möglichkeiten des Künstlers durchaus verknüpfen könnte mit den sowohl vor- als auch rückwärtigen Bezügen der Reformation, wie sie auch in ihren Bildern sichtbar werden. Denn es ist gerade die in Predigttexten der frühen Reformation immer wieder begegnende Selbstbezeichnung als ‚evangelisch‘, welche die von Luther ausgehende, qualitativ neue Hinwendung zur ‚guten Botschaft‘ kennzeichnet. Hierin überfängt ‚evangelisch‘ auch die pluralen Erscheinungsweisen der Reformation und ihrer Bewegungen, wie sie in den Interpretationskategorien ‚Kommunalismus‘ (Peter Blickle) und ‚normative Zentrierung‘ (Berndt Hamm) oder Prozeßmetaphern von ‚Domestizierung‘ (Thomas A. Brady) und ‚Wildwuchs‘ (Franz Lau) zum Tragen kommen. Sie alle beschreiben die Streuung evangelischer Themen sowohl in Relation auf Luther als auch auf ihre gesellschaftspolitische Bündelung und gemeindliche Realisierung hin. Schäufoleins Position in einer explizit visuell gestützten ‚reformatorischen Öffentlichkeit‘ ist nun tatsächlich nicht leicht zu orten. Anders als beim ‚Lutherfreund‘ Cranach richten sich an ihn aber auch keine Allianzerwartungen, gegen die widersprüchliche Aufträge und Bildfindungen sodann verteidigt werden müßten. Eben hierin liegt die von Metzger zurecht hervorgehobene exemplarische Aussagekraft von Schäufoleins ‚malerischem Schaffen‘: Daß es Durchblicke auf komplexe Auftragsbedingungen und Erwartungen an Bilder gewährt, denen kontrovers-theologische Konstruktionen oder Bekenntnis-Affirmationen kaum gerecht würden. Schäufoleins Almosentafel von 1522 aus der Nördlinger Georgskirche (S. 177–180, Kat. 66) macht diese gewissermaßen Luhmannschen Bezüge anschaulich: Nahezu plastisch, durch die ursprüngliche Tafelwölbung noch gesteigert, zeigt Christus als Schmerzensmann hier seine Wundmale vor und verpflichtete den Gläubigen darauf, des Erbarmens Gottes wegen zu geben. Darin riskierte die Bildaussage freilich den Rückfall in die Verdienstfrömmigkeit, und auch der seitwärts in den Armenkasten spendende Mann führt ja den Rosenkranz mit sich – inzwischen das Instrument der Heilsberechnung schlechthin. Metzger beruhigt diese ikonographische Diskrepanz im Hinweis auf eine irenische Kirchenpolitik des Nördlinger Rates (S. 178) und findet auch sonst zur Formulierung einer „sanften Reformation“ (S. 180) und von Schäufoleins Arbeit am ‚Merkbild‘ (S. 176).

Letztlich ergibt sich so ein heuristisch bedenkenswerter Aspekt: Die Gewißheit von Schäufoleins künstlerische Qualität verleiht der vorliegenden Studie ihre monographische Form. Zugleich beleuchtet Metzger mit dem politisch-religiösen Kontext auch ein Kommunikationsgeschehen, in dem Schäufoleins Arbeiten stehen (S. 21). Sofern Bilder darin als Medien und Bedeutungsträger kenntlich werden, ist es keineswegs verfehlt, wenn Schäufoleins ikonographische Neuerungen betont werden. Viel-

mehr verfährt Metzger hier durchaus parallel einer literaturwissenschaftlichen Wiederbelebung des Autors als unverzichtbarer, weil tragfähiger Innovationsinstanz. Ein „Autorenmaler“ aber, der seine Stoffe individuell erfand und seine Themen, manchmal auch an Markt und Geschmack vorbei, eigenständig besetzte, eben dies war Schüfelein wohl nicht. Auf seiner Habenseite steht handwerkliche Souveränität. Was darüber – auch an ikonographischem Experiment – hinausgeht, kann Metzger nicht ganz von dem Verdacht befreien, es sei dem Nördlinger von seinen Kunden oder dem großen Mentor Dürer als Besinnungsarbeit aufgegeben worden. Dürers künstlerisches und schriftliches Werk als ständiger Bemessungsfaktor sowohl für Schüfeleins Auftraggeber wie für Metzger selbst weisen in diese Richtung. Nähme man Schüfelein unter diesem Gesichtspunkt in Melanchthons berühmte Personifikation der Stilgattungen hinein, so rangierte er – wie dort Grünwald – zwischen Dürer und Cranach; als ein Maler der Mitte, der seine Kunst einschmiegte in den Dienst der Sache und am Auftraggeber.

Ungeachtet dieser methodologischen Erwägungen aber hat Metzgers Vorhaben, die Würdigung Schüfeleins mit einer Alltags- und Geistesgeschichte seiner Gemälde zu verbinden, zu einem generös ausgestatteten, flüssig formulierten Buch gefunden. Intensive Beobachtung der Formsprache, dokumentengesättigte Rekonstruktionen von Auftragsverhältnissen und kulturgeschichtliche Spurengänge sind in einen Zusammenhang gebracht, der zahlreiche Aspekte für übergreifende Fragen nach frühneuzeitlicher Seherfahrung, nach Präsentation und Reflektion des ‚Selbst‘, nach dem Zugleich von Tradition und Neuerung bereit hält. Mehr kann man von einer Werkschau kaum wollen.

THOMAS PACKEISER
Dresden

■ Jüngere Literatur zu Parmigianino. Ein Forschungsbericht

Lange Zeit mußte sich die Italienforschung mit äußerst wenigen Publikationen zu Parmigianino begnügen. Nach der eigentlichen Wiederentdeckung des Künstlers mit dem ganz dem expressionistischen Zeitgeschmack geschuldeten Buch *Parmigianino und der Manierismus* von Lili Fröhlich-Bum aus dem Jahre 1921 war es vor allem die Monographie von Sydney J. Freedberg, die über etwa fünfzig Jahre hinweg unsere Kenntnis von Leben und Werk des Malers bestimmt hat¹. Freedbergs Entwurf vom Leben des Malers aus Parma folgte zwar einer gewagten formalästhetischen Systematisierung, enthielt aber den bis dato vollständigsten Katalog der Gemälde mit einer erstaunlichen Zuverlässigkeit bezüglich der Zuschreibungen und der herangezogenen Quellen. 1971 gesellte sich das von Arthur E. Popham verfaßte dreibändige Corpuswerk der Zeichnungen hinzu, das bis heute eine unentbehrliche Grundlage für

1 LILI FRÖHLICH-BUM: *Parmigianino und der Manierismus*; Wien 1921; SYDNEY J. FREEDBERG: *Parmigianino. His Works in Painting*; Cambridge (Mass.) 1950.