

gefasst und eine Vielzahl von Kompetitionen zwischen Professionen und Kompetenzen darunter gezählt werden, sehr rasch versucht zu monieren, dass nicht auch der Fakultätenstreit in Mittelalter und Renaissance als eine Vorform berücksichtigt wurde. Gerade beim ersten Teil legt sich die Frage nahe, ob es nicht sinnvoller gewesen wäre, eine kulturhistorische Arbeit über Funktion und Gestalt der Streitkultur in Mittelalter und Früher Neuzeit zu schreiben und den Paragone des 16. Jahrhunderts als einen späten Ableger zu behandeln. Doch damit hätte sich der genuin kunsthistorische Teil der Dissertation natürlich erübrigt. Unglücklich ist schließlich, dass Hessler ihre „Überlegungen zur Geltung von Topoi in der Renaissance“ im Epilog anstellt. Es wäre sicher besser gewesen, mit ihnen zu beginnen und anhand der Bewegung „Zum Paragone“ die produktive Verwendung sowie den Gehalt von literarischen und visuellen Topoi auszuleuchten, wie sie Hessler, darin auf die Thesen von Ulrich Pfisterer aufbauend, versteht. Nach sechshundert Seiten ist die abschließende Einschätzung des ersten Teils von Leonardos *Libro di pittura* allerdings recht enttäuschend: Es handele sich um ein herausragendes Beispiel für den im Paragone üblichen „Rekurs auf geflügelte Worte der traditionellen Streitkultur“, durch den die Rangstreitigkeiten „zum integralen Teil der humanistischen Erudition“ wurden. (627) Aber wusste man das nicht schon vorher?

FRANZISKA MEIER
Universität Göttingen



Berit Wagner; Bilder ohne Auftraggeber. Der deutsche Kunsthandel im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Mit Überlegungen zum Kulturtransfer (Studien zur internationalen Architektur- und Kulturgeschichte 122); Petersburg: Imhof 2014; 352 S., 236 Abb., davon 9 in Farbe; ISBN 978-3-86568-627-5; € 69

Diese Publikation, die mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung gedruckt wurde, ist 2008 als Dissertation der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern vorgelegt worden. Es handelt sich hier um eine erstmals vorgenommene und zugleich umfassende Untersuchung und Neubewertung des deutschen Kunsthandels des 15. und frühen 16. Jahrhunderts; ein Themenbereich, der bislang in seinem Ausmaß und seiner Bedeutung weit unterschätzt wurde. Dies resultiert aus der in der Regel gegebenen einseitigen Ausrichtung der Kunstgeschichte auf das Verhältnis von Auftraggeber und Künstler. Nur der niederländische Kunsthandel (Brügge, Brüssel, Antwerpen) und der italienische Kunsthandel (Florenz, Venedig) sowie im deutschen Reich die Achse Köln-Frankfurt-Nürnberg sind in der Vergangenheit in den Fokus der Aufmerksamkeit geraten; eine umfas-

sende Geschichte des Kunsthandels existiert jedoch nicht. Berit Wagner verbindet in ihrer, das freie Marktsystem mit seiner zunehmenden Relevanz in Spätmittelalter und früher Neuzeit betreffenden Analyse wirtschaftshistorische Fragen mit Problemstellungen der Kunstgeschichte. Ihre Überlegungen basieren auf zahlreichen edierten Quellen, dem in der Sekundärliteratur zitierten Quellenmaterial (Zunfturkunden, Regesten, Handels- und Rechnungsbücher, private Überlieferungen, Pilgerberichte oder Briefe) sowie den notwendigerweise transportablen, ohne Auftrag entstandenen Bildern selbst, die in dieser Untersuchung als wichtige Quellengattung funktionieren.

Die Autorin arbeitet heraus, dass im betrachteten Zeitraum aufgrund verschiedener Geistesströmungen und sozioökonomischer Entwicklungen in der Gesellschaft zunehmend autonome Bilder auf dem Markt zirkulierten. Hierbei handelt es sich um der Andacht dienende, aber auch profane Bilder sowie Sammler- bzw. Kunstbilder. Diese mobilen, für den Vertrieb im freien Kunstmarkt entstandenen Werke definiert sie als Markt- oder Kommerzbilder (historische Begriffe: *cramery* und *mercaria*). Für diese stellt sie sowohl eine räumliche als auch eine soziale Transferebene fest. Demnach fanden die Marktbilder nicht nur räumlich weite Verbreitung, sondern gelangten auch in breitere Schichten der städtischen Gesellschaft, ebenso in weniger kaufkräftige Abnehmerschichten. Die Überzahl der Marktbilder existierte der Autorin zufolge zunächst auf dem Gebiet der religiösen Darstellungen. Ende des 15. Jahrhunderts erweiterte sich der Markt für mythologische, allegorische oder tagesaktuelle Themen. Im Rahmen des generell anwachsenden Luxusgütermarktes gewann das Kunst- und Sammlerbild als Handelsgut an Bedeutung.

Die Kommerzialisierung der Bilder betrifft nach Berit Wagner jedoch keineswegs nur die Druckgraphik oder Cartapesta- und Tonobjekte, sondern auch Skulpturen, Tüchlein- und Tafelbilder. Gemäß den Ausführungen der Autorin planten die Bildschnitzer, wie beispielsweise Michel Erhart oder der Meister HL, durchaus eine Mischkalkulation, das heißt sie führten neben den Großaufträgen auch eine parallele Produktion für den Kundenmarkt aus. Bei den Marktbildern handle es sich weder automatisch um Massenproduktion, noch um Produkte im Niedrigpreissektor. Neben den unterschiedlichen Kunstgattungen prägten den Kunstmarkt auch unterschiedliche Preissegmente. Überregionale Geschäfte wurden der Autorin zufolge sogar zu meist im Hochpreisbereich (Luxusgütermarkt) getätigt.

Berit Wagner untersucht ausführlich die Akteure des Kunsthandels und betrachtet die Märkte unter anderem in den Städten Ulm, Regensburg, Augsburg, Nürnberg, Köln, Frankfurt, Leipzig und Lübeck. Sie nimmt nicht nur die Händler (Zwischenhändler) und die Gelegenheitshändler (Maler und Bildhauer, die sich als Kaufleute auf Zeit betätigten), sondern auch die Fernhändler (*abenteurer*) sowie den illegalen und oftmals durchaus innovativen Bilder- und Kunsthandel der arbeitslosen Maler- und Bildschnitzergesellen (*störer*, *stimper* und *bönhasen*) in den Blick. Da es ein gültiges Markt- und Messerecht gab, konnten die Bildproduzenten in einigen Städten an Zwischenhändler verkaufen, ohne die Zunftregeln zu unterlaufen. So etablierte sich der Zwischenhandel (*fürkauf*) vielerorts zur legitimen Einrichtung. Ware wurde auch an Fernhandelskaufleute gegeben, da sie nicht als Konkurrenz auf dem lokalen

Markt auftraten. Beziehungen zwischen Bildproduzenten und Krämern bestanden auch aufgrund der Sammelzünfte, in denen diese Berufsgruppenzusammengefasst waren. An Orten, an denen aufgrund zünftiger Regeln der *fürkauf* verboten war, lag es nahe, auf einen funktionierenden Schwarzmarkt zu schließen. Bisweilen schlossen sich auch Großhändler zu Handelshäusern zusammen, wie der Ravensburger Handelsgesellschaft, die eigene Läden bewirtschafteten und Ladenbesitzer im Transithandel belieferten.

In Städten mit Zünften betrachtet die Autorin nicht nur den Werkstattverkauf, sondern auch den Verkauf in externen Buden und Läden, der einen großen Umfang einnahm. Ausführlich widmet sie sich in diesem Zusammenhang der um 1440 entstandenen *Katharina-Magdalena-Tafel* des oberrheinischen Malers Konrad Witz, die insofern von großer Bedeutung für die Betrachtung des Kunsthandels ist, als dass es sich hierbei um eine der wenigen Darstellungen des Ladenverkaufs mit Bildern handelt. Berit Wagner interpretiert diese Tafel erstmals im Kontext des zur Entstehungszeit stattfindenden Baseler Konzils (1431–1449), das nicht zuletzt auch durch den Disput um die Bilder vor dem Hintergrund der hussitischen Bilderkritik gekennzeichnet war. Gemäß ihrer Ausführungen stellt Konrad Witz in der Hintergrundszene eine werkstattexterne Verkaufsstätte dar, an der der Kunstproduzent/Verkäufer und der Kunde in einen Disput verwickelt sind. Die Szene visualisiere den potentiellen Kunstkäufer, der eine Anleitung erhalte, in welchem Rahmen es schicklich war, ein Bild zu kaufen. Insofern handle es sich bei dieser Tafel um eine gemalte Idealisierung der Zunftregeln.

Auch in Städten ohne Maler- und Bildhauerzünfte, wie in Nürnberg, wird der Kunsthandel analysiert und Dürer hier mit seinen Kolporteurs im Graphikhandel sowie Veit Stoss und sein Export von Kruzifixen nach Italien betrachtet. Nicht immer basieren die Überlegungen von Berit Wagner auf dem aktuellen Forschungsstand. So gilt die spätgotische Ölberggruppe in Mils bei Hall (Tirol), die nach Erich Egg (1953) – auf welchen sich Berit Wagner beruft – aus der Stoss-Werkstatt stammen soll, seit über 150 Jahren als ein Hauptwerk der Inntaler Skulptur. Albrecht Miller hat sie 1995 dem Memminger Bildschnitzer Sebald Bocksdorfer, der in den 1490er Jahren nach Innsbruck übergesiedelt ist, zugeschrieben.¹ Auch die These vom angeblich intendierten, jedoch nicht realisierten Export nach Italien ist somit hinfällig. Fest steht nur, dass der ursprüngliche Standort der Ölberggruppe ungewiss bleibt.

Berit Wagner untersucht auch erstmals ausführlich den Handel mit Bildern in Klöstern, an Wallfahrtsorten oder im Umfeld der städtischen Heiltumsweisungen, dies am Beispiel der Pilgerzeichen und der Wallfahrt zur ‚Schönen Maria‘ von Regensburg. Ein Kapitel ihrer Arbeit widmet sich dem Kunsthandel auf den Messen Frankfurt (Austausch der Warenströme aus Ober- und Niederdeutschland, dem Elsass, der Schweiz, Thüringen und Sachsen), Nördlingen (Mittelrhein, Polen) und Leipzig (Osthandel in Mitteleuropa). Sie analysiert die komplexe Struktur des

¹ Vgl. Albrecht Miller, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, Dritte Folge, Bd. XLVI (1995), S.81f. und Kat. 12, S. 111f.

deutschen Kunstmarktes nicht isoliert, sondern schließt ihren Überlegungen einen Vergleich mit dem niederländischen und dem italienischen Kunsthandel an und arbeitet strukturelle Gemeinsamkeiten und Unterschiede heraus. Vor allem die Sondersituation der niederländischen Panden – Markthallen mit einer Vielzahl von Verkaufsständen – und die Ausstrahlung ihrer Exporte wird am Beispiel von Antwerpen ausführlich behandelt.

Abschließend wendet sich die Autorin der Kulturtransferforschung zu, für deren Nutzbarmachung zugunsten der Kunstgeschichte sie plädiert. Erstmals wird in dieser Forschungsarbeit die Frage nach dem Kulturtransfer des Bilderhandels gestellt. Neben der Beeinflussungsmöglichkeit durch mobile Künstler (Pilgerreise, Geschäftsreise, Wanderkünstler, Hausierer, Migranten, Wirtschaftsflüchtlinge) sowie die mobilen Kunstwerke (Beutekunst, Tausch- und Geschenkverkehr) nehmen die Marktbilder hier eine wichtige, bislang nicht beachtete Position ein. Das Transferpotential gilt nicht nur für Druckgraphiken, sondern auch für Gemälde, Holzskulpturen, Tonplastiken, Alabasterskulpturen und Bronzeplaketten. Dies wird anhand zahlreicher Beispiele diskutiert. Die Autorin gelangt somit zu ganz neuen Erkenntnissen in der Übertragung von Bildmotiven, Bildkompositionen und Techniken. Es erweist sich, dass der Transfer von Marktbildern nicht nur ein Resultat des steigenden Bildbedarfs war, sondern auch der offensiven Vermarktungs- und Vernetzungsaktivitäten der Künstler und Händler, die aufgrund der steigenden Anzahl der Marktakteure zunehmend unter Konkurrenzdruck geraten waren. Der Blick auf das Bildpublikum – die öffentliche Hand und kirchliche Institutionen, das höfische Umfeld und private Käufer sowie Künstler, die sich der Vorlage von Marktbildern bedienten – wird ebenfalls in die Überlegungen integriert.

Diese umfangreiche und zugleich sehr detaillierte Untersuchung von Berit Wagner schließt eine seit langem bestehende Lücke in der Bildwissenschaft. Die Analyse des freien Marktsystems verbindet die Betrachtung der Marktbilder mit den damaligen Marktmechanismen, soweit sie aus den Quellen ermittelbar sind. Dabei gelangt die Autorin bisweilen zu Hypothesen, die sich jedoch – mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit – aus dem jeweiligen Kontext ergeben. Dies gilt etwa für die Vermutung, dass ein Großteil der Kruzifixe in Bildhauerwerkstätten als Marktbilder auf Vorrat produziert worden sind. Eine alle Aspekte zur Kunstmarktforschung des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit berücksichtigende Gliederung der Arbeit mit zahlreichen Untergliederungspunkten strukturiert die enorme Materialfülle sehr systematisch. Angesichts des Umfangs des bearbeiteten Quellenmaterials fallen vereinzelte Ungenauigkeiten nicht weiter ins Gewicht, wie etwa die Tatsache, dass nicht der ‚Frauenkopf‘, der eine Werkstattmarke ist,² sondern der Bildhauerhammer als Brüsseler Qualitätsmarke der Bildschnitzarbeiten funktioniert. Auch ist zum Beispiel das dem Kontext der Neujahrs Geschenke (Einblattdrucke, gebrannte Tonfigürchen) zugeordnete Bild des 35 cm großen hölzernen Christkinds an dieser Stelle nicht ganz

² Vgl. Christoph Metzger, in: *Menschenbilder. Beiträge zur Altdeutschen Kunst* (2011), S. 61 und Abb. S. 63.

nachvollziehbar. Derartige holzgeschnitzte und polychromierte Christkinder wurden vielmehr Novizinnen beim Eintritt ins Kloster mitgegeben und spielten generell in Frauenklöstern eine große Rolle, gehörten aber auch zum Inventar einer jeder Pfarrkirche und wurden dort auf den Altar gestellt.² Dennoch liegt mit dieser Arbeit zu Bildern ohne Auftraggeber unzweifelhaft ein fundamentales und in der Fragestellung innovatives Opus vor, das die Kunstgeschichte um wirtschaftshistorische Aspekte und den Ansatz der Kulturtransferforschung erweitert.

DAGMAR PREISING



Bernhard Haßlberger, Norbert Jocher, Norbert Knopp, Christoph Kürzeder, Markus Reif, Kuratorium des Diözesanmuseums Freising (Hrsg.); Seelenkind. Verehrt. Verwöhnt. Verklärt. Das Jesuskind in Frauenklöstern; München: Sieveking Verlag 2013; 388 S., 196 Abb., davon 180 in Farbe; ISBN 978-3-9448748-01-2; € 39,90

Die Publikation *Seelenkind* erschien anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Diözesanmuseum Freising vom 25. November 2012 bis 10. Februar 2013 als umfassende Erstausgabe, die sich in neun Aufsätze und einen 259 Seiten umfassenden Tafelkatalog der Exponate gliedert. Die vorliegende Highlight-Ausgabe beschränkt sich auf sechs Artikel. Dabei wird sich in beiden Abschnitten einer Chronologie angenähert, die sowohl die historische Entwicklung einbezieht als auch den Einsatz der Jesuskindfiguren im Verlauf des Klosterlebens aufschlüsselt. Besonderer Wert wird darauf gelegt, die spirituelle Bedeutung der meist geschnitzten und aufwendig bekleideten Jesuskinder für die Besitzer/-innen ebenso herauszustellen wie die Materialität der Ausgestaltung, die zumeist von hoher Kunstfertigkeit und regem Gebrauch zeugt. Hierfür leistet die reiche Bebilderung, die den Essayteil untergliedert, einen wesentlichen Beitrag. Ganz- oder beidseitige Farb- und Schwarz-Weiß-Fotografien mit nahezu meditativem Charakter zeigen intime Einblicke in das Klosterleben. Durch den bewussten Einsatz von Fokussierung und Unschärfe wird die natürliche Wahrnehmung nachempfunden und der Betrachter in den Bildraum einbezogen. Der private Umgang der Schwestern mit den Figuren, deren handwerkliche Bearbeitung sowie Detailaufnahmen, die Aufschluss über Stofflichkeit und Gebrauchsspuren derselben geben, teilen bereits rein visuell Ursprung und Verortung der Exponate mit. Somit ergibt sich eine den Texten entsprechende Ambivalenz des angestrebten Realismus in der Darstellung der Jesuskinder einerseits, die die Menschlichkeit Christi in den Vordergrund rückt und ihn dergestalt als reales Mitglied des jeweiligen Ordens aufnimmt, und des reinen Materialcharakters von der handwerklichen Herstellung bis zum Gebrauchsgegenstand andererseits.