

FREILEGUNG DER SIGNATUR AN DONATELLOS
JOHANNESSTATUE IN S. MARIA DEI FRARI

(Mit 1 Abbildung)

Am 11. Dezember 1973 hat Prof. Francesco Valcanover, Soprintendente alle Gallerie e alle Opere d'Arte di Venezia, im Deutschen Studienzentrum in Venedig die Ergebnisse der soeben abgeschlossenen Restaurierung von Donatellos Johannes in S. Maria dei Frari (*Abb. 4*) vorgetragen, Ergebnisse, die er an anderem Ort ausführlich darlegen wird. Im Einverständnis mit Prof. Valcanover können hier einige vorläufige Hinweise gegeben werden.

Bei dieser Restaurierung, für deren vielfältige technische Aspekte gänzlich auf Valcanovers angekündigte Publikation verwiesen sei, kam nicht nur die weitgehend erhaltene originale Fassung der zuvor durch mehrere dicke Übermalungen schwer entstellten Figur zutage, sondern man hat am originalen Sockel eine gut erhaltene, zweifelsfrei authentische Inschrift:

MCCCCXXXVIII OPUS DONATI DE FLORENTIA

aufgedeckt, die die Entstehung der Figur vor Donatellos Paduaner Aufenthalt (1443–53) belegt. Prof. Valcanover verwies in seinem Vortrag außerdem auf die hohe Qualität der farbigen Fassung, die nicht nur den geschnitzten Formen folgt, sondern häufig interpretierend diese ergänzt. Er äußerte schließlich die Vermutung, daß Donatello diese Fassung eigenhändig ausgeführt habe.

Wolfgang Wolters

HANS BURGKMAIR. DAS GRAPHISCHE WERK

Ausstellung in Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, 19. Mai — 29. Juli 1973,
und in Stuttgart, Staatsgalerie, 10. August — 14. Oktober 1973

Gleichzeitig mit der Suevia-Sacra-Ausstellung, die anlässlich des tausendsten Todesjahres des hl. Ulrich stattfand, veranstalteten die Städtischen Kunstsammlungen in Augsburg, die anschließend von der Stuttgarter Staatsgalerie übernommene Ausstellung „Hans Burgkmair — Das graphische Werk“.

Es ist Bruno Bushart als dem Hauptverantwortlichen nicht hoch genug anzurechnen, daß er bei der Würdigung des großen Augsburger Malers und Graphikers, dessen 500. Geburtsjahr 1973 zu feiern war, auf die Herbeischaffung der wegen ihres diffizilen Brettgefüges so hochempfindlichen Holztafelbilder dieses Meisters aus konservatorischen Erwägungen verzichtet hat. Dies allerdings bedeutete auch insofern keine allzugroße Einschränkung, als vor ca. vierzig Jahren eine große Gemäldeausstellung bereits stattgefunden hatte (1931 in Augsburg und München). Als idealer Ausstellungsort bot sich in Augsburg die aufs engste mit den Städtischen Kunstsammlungen verbundene Staatsgalerie an, ein Zentrum schwäbischer, insbesondere augsburgischer spätgotischer Tafelmalerei. Ohne die ständige Hängung zu verändern, wurden kastenförmig Stellwände in die vier Säle der Galerie hineingestellt. Wieder einmal, wie bereits 1968 bei der Augsburger Barockausstellung und

1971 bei der Nürnberger Dürerausstellung, erwiesen sich diese Stellwände, die die Graphiken in fensterartigen Öffnungen aufnahmen, als äußerst günstig für diese Zwecke. Sorgsam war nach Abdunklung der hohen Fenster der Galerie (ehem. Katharinenkirche) die Höhe der Lux-Zahl der künstlichen Beleuchtung berechnet. Alle konservatorisch begründeten Forderungen zur Ausstellung von „Kunstwerken auf Papier“ dürften erfüllt worden sein.

Die ungemein breit angelegte Ausstellung — 221 Nummern; die Blätter kamen aus dem Besitz von nahezu 30 Leihgebern — kann im folgenden keineswegs erschöpfend besprochen werden. Die oftmals nur auf offenstehende Fragen hinweisenden Bemerkungen mögen als Beiträge zu einzelnen Problemen der Burgkmairforschung angesehen werden.

Die Ausstellung umfaßte den größten Teil des druckgraphischen Werkes von Hans Burgkmair und legte damit — völlig legitim — ein Zeugnis vom Schwerpunkt in Burgkmairs Schaffen ab. Interessant die Feststellung, daß vom druckgraphischen Werk Burgkmairs, im Unterschied zu dem Dürers, nur Holzschnitte, aber keine Kupferstiche, dagegen eine Eisenradierung erhalten blieben. Ob Burgkmair niemals, wie T. Falk meint, einen Kupferstich schuf, muß wohl doch in den Bereich der ungelösten Fragen gerückt werden. Glänzend wies die Ausstellung Burgkmairs hervorragende Leistungen hinsichtlich der Entwicklung der Möglichkeiten des Holzschnittes nach. Kunstinteressierte Laien, die die Ausstellung in großer Zahl besuchten, kritisierten bisweilen, daß der Ausstellungsuntertitel (Das graphische Werk) sie nicht nur Druckgraphik, sondern auch Handzeichnungen hatte erwarten lassen — eine „graphische Sammlung“ umfasse immerhin auch die Handzeichnungsbestände! Diesen Einwand sollten die Veranstalter künftiger ähnlicher Ausstellungen bedenken, auch wenn die Fachleute die vorgeschlagene Präzisierung „druckgraphisches Werk“ anstatt „graphisches Werk“ für unnötig erachten könnten. Die im Ausstellungskatalog nicht einbezogenen Bilderbestände der Staatsgalerie Augsburg boten sich dem Betrachter unaufdringlich an, und er hatte an Ort und Stelle die Möglichkeit, Hauptwerke des gemalten Oeuvres von Burgkmair aus allen Schaffensperioden mit Ausnahme der Spätzeit zu studieren und mit Werken anderer bedeutender Augsburger Maler der Spätgotik zu konfrontieren.

Die Ausstellung folgte chronologischer Anordnung und mit ihr auch der in den Texten von Rolf Biedermann, Tilman Falk und Heinrich Geißler sowie in den Abbildungen gleichermaßen sehr nützliche Katalog (ein später herausgegebenes Erratablatt erweist sich als hilfreich). Ein wenig bedauerlich freilich ist es, daß manche Katalogtexte zwar wichtigste Fakten nennen, aber dennoch viele, den Autoren offenbar allzu selbstverständliche Dinge bisweilen unausgesprochen lassen. Dieser Einwand betrifft vor allem kulturhistorisch wichtige Ereignisse: so fehlen etwa Erläuterungen zu den Insignien des Wiener Poetenkollegiums, zu den Dichterkrönungen im Zusammenhang mit Konrad Celtis, zu den Viten mancher der dargestellten oder durch Wappen vertretenen Persönlichkeiten. Gerne greift man zu einer weiteren Schrift eines der Katalogautoren, nämlich zu Tilman Falks 1964 abgeschlossener,

1968 im Druck erschienener Dissertation „Studien zu Leben und Werk Hans Burgkmairs“, in der der Autor zahlreichen Problemen ausführlicher nachgegangen ist. Im Katalog wird nicht immer evident, um welchen Zustand der oftmals in vielen Exemplaren bekannten Holzschnitte es sich bei dem gezeigten Blatt handelt, zumal sich die angegebene Literatur nicht immer auf den Zustand des ausgestellten Werkes bezieht. Dies aber sind allzu geringfügige Einwände, die nicht von dem Nutzen, den die Forschung von dieser Ausstellung haben könnte, ablenken sollen.

Die Führungslinie der Ausstellung begann mit den wichtigsten zugeschriebenen frühen Arbeiten Burgkmairs aus den datierten Druckwerken des Augsburger Verlegers Erhart Ratdolt. Die Forschung bemüht sich seit langer Zeit, Licht in diese für Burgkmair (nicht anders als für Dürer) so „dunklen“ neunziger Jahre zu bringen. Wie auch im gemalten Oeuvre Burgkmairs zeigt es sich hier, daß es nach wie vor schwer ist, den Übergang vom Stil der zugeschriebenen frühen zu demjenigen der eindeutigen, d. h. signierten Arbeiten zu finden. 1498 erwarb Burgkmair die Malergerechtigkeit in Augsburg. Die mit seinem Namen verbundenen gemalten Porträts des Friedrich von Zollern und des Geiler von Kaisersberg aus der Zeit vor 1498 stehen den Arbeiten Thoman Burgkmairs und Martin Schongauers nahe; die frühen zugeschriebenen Holzschnitte wurzeln in der Tradition der Buchillustratoren Bambergs und Augsburgs. Die „Handschrift“ des Künstlers ist in diesen Werken noch nicht so weit ausgeprägt, daß sie als verbindliches Kriterium für die Zuschreibung gelten könnte.

Den frühesten der erhaltenen signierten Holzschnitte (Kat.-Nr. 11) mit Werken aus der Stilphase zwischen 1502 und 1504 (Basilikenbilder) zu verbinden, ist überzeugend. Der Titelholzschnitt des Breviarium Constantiense und des Missale Constantiense (Kat.-Nr. 6) ruft, insbesondere in der Figur des hl. Pelagius, die Erinnerung an die Gestalten der Mitteltafel des 1505 entstandenen „Sebastiansaltares“ (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München. Inv.-Nr. 5782) wach. Die im Text zu Kat.-Nr. 5 ausgesprochene Unsicherheit der Forschung bezüglich der Zuschreibung dieses Holzschnittes an Burgkmair erscheint indessen durchaus begründet (vgl. dazu auch I. Lübbecke, in: Pantheon. XXXI, 1973, S. 428 ff.).

Wenn auch in der Burgkmair-Literatur die in spätgotischer Kursive ausgeführten Beschriftungen auf den Rückseiten zweier gemalter Porträts als *die* Dokumente zu den künstlerischen Anfängen Burgkmairs betrachtet werden, so sei es an dieser Stelle doch erlaubt, die allzu große Sicherheit, mit der dies häufig geschieht, ein wenig in Frage zu stellen. Fest steht, daß die Schriftzeilen (einerseits unmittelbar auf dem Holz — Geiler; andererseits auf einem aufgeklebten Zettel — Schongauer) spätgotisch, ihre Schreiber aber nicht eindeutig zu ermitteln sind. Außerordentlich fragmentarisch ist der Zettel auf der Rückseite der bisweilen Thoman bzw. Hans Burgkmair zugeschriebenen Porträttafel in der Alten Pinakothek (Inv.-Nr. 1027), die auf Schongauer bezogene Wappen und Inschriften zeigt und damit nach Ansicht einiger, doch nicht aller Forscher das Bildnis Martin Schongauers darstellt. Die entscheidende, zahlreiche Fehlstellen aufweisende letzte Zeile kann nur mit Mühe ge-

lesen werden; es erscheint zudem fraglich, ob die drei Wortreste, die vor dem Zeilenende („Hans . . . rgkmair jm jar 1488“) stehen, tatsächlich als „ich sein Junger“ entziffert werden können; der Zeilenanfang ist außerdem verloren. Allerdings spricht vieles dafür, daß Hans Burgkmair tatsächlich in Kontakt mit Martin Schongauer gelangt ist — dies konnte auch T. Falk an der Gestaltung der Muttergottes auf der Rasenbank im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (Inv.-Nr. Gm 1) glaubhaft machen. Die zweite Schrift, unmittelbar auf der Rückseite des Bildnisses des Geiler von Kaysersberg in der Staatsgalerie Augsburg (Inv.-Nr. 3568), lautet folgendermaßen: „1490. / Doctor Johannes geiler von Caysersperg Predikant zû strasbürg / gestorben auf Suntag letare 1510 Jar“ — unter einem Querstrich: „Von Hanns burgkmair Maler gekonterfet was 17 jar alt / Dem Hern vnd bischofen Fridichen graufen / Zu hohen Zolern etc.“ Nach Ansicht der Rez. läßt der Text es nicht zu, das Jahr 1490 als den Beginn der Tätigkeit für Friedrich von Zollern und damit der Rückkehr nach Augsburg anzusehen. Es könnte so gewesen sein, zumal das oben erwähnte Porträt des Augsburger Bischofs Friedrich von Zollern auch 1490 datiert ist (Augsburg, Staatsgalerie, Inv.-Nr. L. 1055; Leihgabe der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg, Inv.-Nr. 10277), doch fest steht dies aufgrund der Beschriftung keineswegs. Nachweisbar sind aus den Jahren um 1490 Aufträge Friedrich von Zollerns u. a. bei Erhart Ratdolt; entsprechend der Beschriftungsinterpretation wurde Hans Burgkmair sogleich mit ihnen und anderen von Ratdolt besorgten Aufträgen in Zusammenhang gebracht und demzufolge sein Frühwerk rekonstruiert. Es ist nun außerordentlich schwer, nahezu unmöglich, unter den verschiedenen Reißern für die Holzschnitte der von Ratdolt verlegten Publikationen zu unterscheiden. Rückschlüsse aus dem späteren ausgeprägten Stil des Meisters auf seine ersten Anfänge können kaum gezogen werden. Man muß darum H. Th. Musper (Die Holzschnitte im Theuerdank. In: Kaiser Maximilians I. Theuerdank. Kommentar. Plochingen-Stuttgart 1968, S. 14) zustimmen, wenn er sagt: „ . . . Erst mit den ‘Schutzheiligenbildern’ des Chorbreviers von Konstanz von 1499 und des Missale für Freising von 1505 aber ist eine Höhe erreicht, die jeden Zweifel an der Urheberschaft Hans Burgkmairs ausschließt . . .“

Instruktiv war die Gegenüberstellung von druckgraphischen Werken einiger Zeitgenossen mit Burgkmairs Blättern, deren Eigenart sich dem vergleichenden Sehen umso klarer erschloß. Immer noch wartet man auf eine genaue Zuschreibungsbegründung der Hans Burgkmair zuerkannten Korrektur an Dürers Titelblatt für Konrad Celtis' Dichtung „Quattuor libri amorum“ (Kat.-Nr. 14 und 15), die offensichtlich seit Dörnhöffer (1903) unwidersprochen akzeptiert wird.

Unmittelbar nebeneinander gezeigt waren Burgkmairs und Baldungs Illustrationen der an verschiedenen Orten verlegten Publikationen des Johannes Geiler von Kaysersberg. Die Abhängigkeit Baldungs von Burgkmair ist evident. Es wäre sicherlich eine reizvolle Aufgabe, die künstlerischen Beziehungen dieser beiden Meister zueinander gründlich zu untersuchen. Es scheinen doch auch (bisher freilich nicht näher definiert) Impulse von Baldung ausgegangen zu sein; insbesondere dürfte

dies deutlich werden in der kühnen Komposition des 1510 entstandenen Holzschnittes Burgkmairs „Der Tod überfällt ein Liebespaar“ (Kat.-Nr. 41a).

Die beiden Darstellungen der sitzenden Maria mit dem Kind („Madonna mit der Nelke“; Kat.-Nr. 35 und 36) gelten als Kopien des Jost de Negker und Hans Weiditz nach dem Original Hans Burgkmairs (Kat.-Nr. 34). Der Katalogtext erläutert treffend die auffallenden Unterschiede dieser Kopien gegenüber ihrer Vorlage, doch bestehen Zweifel hinsichtlich der Zuschreibung von Kat.-Nr. 36 an Hans Weiditz, zumal sie allein aufgrund der Ornamentik des links hinzugefügten Pfeilers vorgenommen wird.

Inwieweit Burgkmair seinerseits von Vorlagen anderer Künstler abhängig war, zeigt die Folge der Apokalypsenillustrationen. Außerordentlich aufschlußreich würde es sein, wenn einmal Dürers und Cranachs zugrundeliegende vorbildliche Folgen zusammen mit derjenigen Burgkmairs (Kat.-Nr. 132–145) ausgestellt wären. In der Literatur werden bekanntlich die 1523 erschienenen Burgkmairschen Apokalypsenillustrationen bisweilen schlecht beurteilt, als „fast ärmlich“ (Musper) bezeichnet. Wichtig ist der Hinweis im Katalog auf die durch Burgkmair weitaus stärker erfolgte wörtliche Interpretation der Textstellen. Eine monographische Ausgabe der Apokalypse steht bisher noch aus.

Anregendes Gemeinschaftswerk war der vom Kaiser ergangene Auftrag für die großen Holzschnittserien. Wissen möchte man, wie die Zusammenarbeit dieser ausgeprägten Künstlerpersönlichkeiten organisiert und wer jeweils der künstlerische spiritus rector war, ganz abgesehen von der intensiven Anteilnahme des Auftraggebers selbst oder seines wissenschaftlichen Beraters. Die Organisation des Formschneiderbetriebes Jost de Negkers wäre in diesem Zusammenhang auch wichtig zu kennen. Wie weit der Formschneider die Wiedergabe eines Holzschnitttrisses beeinflusste, war eine immer wieder gestellte Frage, ebenso wie man sich die Zusammenarbeit zwischen Burgkmair dem Reißer und Jost de Negker oder anderen als Formschneider vorzustellen habe. Daß hier noch ein weites Feld unbearbeitet vorliegt — darauf verweist an einzelnen Stellen auch der Katalog.

Im „teamwork“ bedeutender, im wesentlichen fast gleichrangiger Künstler arbeitete Burgkmair zeit seines Lebens immer wieder: für den Zyklus der Augsburger Basilikenbilder, für die großen Holzschnittunternehmungen des Kaisers und für die Münchner Historienbilderserie Herzog Wilhelms IV. von Bayern. Eine zusammenfassende Untersuchung der Stellung und des Beitrags Burgkmairs innerhalb dieser „Arbeitsgemeinschaften“ steht noch aus.

Von einigen Hauptwerken wie den Holzschnitten mit der Darstellung des hl. Georg (Kat.-Nr. 21) und Kaiser Maximilians (Kat.-Nr. 22) wurden verschiedene, doch leider nicht alle bekannten Zustände nebeneinander ausgestellt. Das hervorragend ausgeführte Pergamentexemplar des Maximiliansholzschnittes mit Goldauflage (Kat.-Nr. 22b) bildete einen besonderen Anziehungspunkt. Nicht bestätigt werden kann die Annahme, daß Kat.-Nr. 22a ursprünglich auch Goldaufgabe zeigte; die zweite Linienplatte trug nicht eine für Goldaufgabe bestimmte Klebmasse, sondern

die weißen Höhungen auf. Es zeigt sich hier, wie sinnvoll (zusätzlich zu Hollstein) eine Publikation mit Abbildungen sämtlicher Zustände Burgkmairscher Druckgraphik wäre.

Wie unterschiedlich in ihrer Aussagekraft eine vom Künstler rahmenartig umrissene und eine nicht derart eingefasste Komposition sein kann, wird etwa am Beispiel des von Geisberg (Nr. 506) abgebildeten Exemplars des Fuggerbildnisses und des ausgestellten gleichen Porträts (Kat.-Nr. 73) evident. Die Ausstellung machte dies deutlich, indem sie eine Auswahl aus den Folgen der Liebestorheiten, der sieben Planeten, der sieben Tugenden und sieben Laster sowohl mit der dekorativen Rahmung als auch ohne eine solche zeigte. Diese Rahmungen haben, zusammen mit den von ihnen umschlossenen Figuren, eine erhebliche und schon bald nach ihrem Erscheinen erkennbare Wirkung gehabt. Um nur an ein frühes Beispiel (neben den im Katalog erwähnten) zu erinnern, seien die Wandgemälde im Festsaal des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein erwähnt (H. A. Schmid: Die Wandgemälde im Festsaal des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein aus den Jahren 1515/16. Frauenfeld 1950, S. 45 ff.). — Die Folge der neun Helden und Heldinnen war nur in der ungerahmten Fassung ausgestellt.

Es ist sehr einleuchtend, wenn Falk annimmt, daß die Kolorierung des Marienholzschnittes mit Deckfarben (Kat.-Nr. 20a) vielleicht von Burgkmair selbst stammt. Ähnlich sensibles Changieren der Farben zeigt auch die 1505 gemalte Mitteltafel des „Sebastiansaltars“. Abgekürzte Farbangaben finden sich auf den den Helden und Heldinnen beigegebenen Wappen (Kat.-Nr. 106–111). Ob dies allerdings bedeutet, daß eine Kolorierung dieser Wappen (und auch des gesamten Holzschnitts?) vorgesehen ist, oder ob diese kurze Andeutung der Farbe bereits ausreichend war für eine korrekte Identifizierung der Wappen, muß offen bleiben.

Auch im Katalogtext wird die Frage nach der Funktion der übergroßen Holzschnitte (Kat.-Nr. 146, 147 und 148) offengelassen; zu ihnen gehört ein vierter, im Katalog nicht erwähnter, mit der Darstellung von Adam und Eva (Hollstein Nr. 1). Zu der im Text zu Kat.-Nr. 148 geäußerten Ansicht, das Teufelchen auf dem Kreuz Christi, das dessen Seele erwartet, sei ungewöhnlich, ist anzumerken, daß Burgkmair dieses Motiv bereits im Kreuzigungsaltaar von 1519 (Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 5329) an der gleichen Stelle verwendete. Auch dort ist der Himmel ähnlich gestaltet. Daß die Beziehungen der beiden Blätter (Kat.-Nr. 146 und 148) zu entsprechenden Holzschnitten Cranachs derart eng sind, wie der Katalog vermerkt, will nicht ganz einleuchten.

Die Rez. verweist hinsichtlich der Datierung des nach Falk vor 1500 entstandenen Holzschnittes Kat.-Nr. 7 (Christus als Schmerzensmann) auf die bisher nicht näher untersuchte, 1497 datierte Darstellung des geißelten Christus eines Tragaltärchens im Maximiliansmuseum in Augsburg (Inventarangaben nach frdl. briefl. Mittlg. v. H. Müller v. 4. 9. 1973: „Solnhofen Stein mit graviertem und eingefärbter Darstellung des Geißelchristus in Holz. Stein mehrfach gebrochen und gekittet; 22,5 x 13,2 cm; Herkunft unbekannt“, Inv.-Nr. DM IV 4).

Ungeachtet der Zuschreibungsfrage seien ergänzend zu den zahlreich aufgeführten Vergleichsbeispielen zur Komposition von Kat.-Nr. 2 zwei Darstellungen in Böhmen erwähnt: a) die Szene der unter Vorsitz Wladislaws stattfindenden Landgerichtssitzung. Wandgemälde von unbekanntem Maler, um 1500, Roter Turm im Schloß zu Neuhaus (vgl. Ch. Salm: Malerei und Plastik der Spätgotik. In: Gotik in Böhmen. München 1969, S. 392. — Abb. in: Jičínský: Objevení fresk ná zámku v Jindřichové Hradci. Jindřichové Hradci 1882); b) die Szene der „Ankunft des hl. Wenzel auf dem Reichstag“. Wandgemälde, Meister des Leitmeritzer Altars, um 1509, Wenzelskapelle im Veitsdom in Prag. Auf die bisher viel zu wenig beachtete augsburgische Komponente im Stil der Wandmalereien der Wenzelskapelle hat J. Krása mit Recht verwiesen (vgl. J. Krása: Renesanční nástěnná výzdoba kaple svatováclavké v chrámu Sv. Víta v Praze. In: Umění. 6, 1958, S. 31 ff.). Ein weiterer Bezug zwischen Böhmen und Augsburg — wenn auch in Bedeutung und Voraussetzung sehr verschieden — darf möglicherweise in einem völlig anderen Bereich aufgewiesen werden: Die Gestaltung der Ahnenfiguren Kaiser Maximilians in der Genealogie (Kat.-Nr. 150a ff.) ruft entfernt die Erinnerung an Gestalten des ehemals auf dem Karlstein befindlichen Luxemburger Stammbaums wach (Abb. des Luxemburger Stammbaums: J. Neuwirth: Der Bilderzyklus des Luxemburger Stammbaums aus Karlstein. Prag 1897.)

Eindrucksvoll war die „Breite der Themenwelt“ (Falk) repräsentiert. Vielfältig erscheint das Bild Christi. Als Illustration zum Brief des Pilatus an Kaiser Tiberius zeigt Kat.-Nr. 8 den stehenden Christus in ganzer Figur in Profilansicht nach rechts. In seiner Linken trägt er die Weltkugel mit dem Kreuz, seine Rechte ist segnend erhoben. Diesem Bildtyp ist z. B. die überlebensgroße Darstellung Christi in einem Gemälde im Chorraum der Pfarrkirche St. Nikolaus in Solbad Hall in Tirol vergleichbar (unbekannter Maler, spätes 16. Jh. [?]. Leinwand, ca. 240 x 130 cm. Nach frdl. briefl. Mittlg. v. G. Ammann, Innsbruck, vom 9. 8. 1973, außer kurzen Erwähnungen in Kirchenführern und Restaurierungsberichten in Zeitungen offensichtlich nicht publiziert). Dem Typus des Christushauptes ist derjenige in Kat.-Nr. 71 aufs engste verwandt, doch zeigen die Details (Stirnhöhe, Länge des Haupthaars) Unterschiede; es handelt sich um eine Illustration zum Briefe des Lentulus. Diesem Holzschnitt liegt, wie der Katalogtext vermerkt, eine im 15. Jahrhundert verbreitete Medaille zugrunde. Da sich die Medaillenporträts Christi (vgl. G. F. Hill: *Medallic Portraits of Christ*. Oxford 1920) aber unterscheiden, erscheint es angebracht, Hill folgend diejenige Fassung zu erwähnen, die Burgkmair direkt oder indirekt bekannt gewesen sein muß. Sie hat sich in einem Exemplar in Oxford erhalten (Ashmolean Museum, Fortnum Collection) und zeigt auf dem Revers auch den gleichen Text der Inschrift, den Burgkmairs Holzschnitt auf dem äußeren Rand wiedergibt (vgl. Hill, a. a. O., S. 25 ff.). Der Text zu Kat.-Nr. 83 (Illustration zum Brief des Pilatus) gibt an, daß „sich Burgkmair in den Einzelformen des Bildnisses größere Freiheiten gegenüber dem hergebrachten Typus“ nimmt, möglicherweise seien die Unterschiede auf eine andere (italienische?) Vorlage zurückzuführen. Von

„größeren Freiheiten“ kann jedoch wohl keine Rede sein, zumal eine Abbildung in dem 1553 von Guillaume Rouille in französischer, lateinischer, spanischer und italienischer Sprache herausgegebenen Numismatikbuch „Promtuaire des Médailles“ den gleichen Christusbildtypus zeigt (vgl. Hill, a. a. O., Abb. 24; S. 43 ff.).

Zu Kat.-Nr. 57 (Schweißbuch der hl. Veronika): Kann man tatsächlich so weit gehen, die Vermeidung der direkten Konfrontation des Blickes Christi mit demjenigen des Betrachters als „Scheu“ zu deuten und den Grund dafür in einem Wesenszug von Burgkmairs Charakter zu sehen? Ein solcher Versuch der Einfühlung in das Wesen des Künstlers kann beim Leser des Kataloges gar zu leicht den Eindruck erwecken, als sei Burgkmair der „Erfinder“ dieser Darstellungsweise.

Die kunsthistorische Literatur ist in ihren Untersuchungen des Christusbildes erstaunlicherweise nicht sehr ergiebig. Im Bereich der Volkskunde hingegen sind die Forschungen über die Darstellungen des wahren Abbildes Christi erheblich weiter fortgeschritten (Regulus-, Lentulus-, Abgar-, Veronika-Typus; hl. Längenmaße etc. — Vgl. hierzu L. Kriss-Rettenbeck: Bilder und Zeichen religiösen Volksglaubens. München 1971, S. 70 ff. und die dort zitierte Literatur).

Ausdrucksstark und in seiner Weise monumental ist der Holzschnitt mit der Darstellung des in karger Landschaft aufgerichteten Kreuzes, an dem der tote Christus in völliger Nacktheit mit vier Nägeln und zusätzlich mit Stricken befestigt hängt (Kat.-Nr. 58). Für die Darstellung des unbedeckten Christus von Benvenuto Cellini (zwischen 1556 und 1562, Escorial) weist R. Haussherr auf Florentiner Holzkruzifixe hin, bei denen es allerdings üblich war, nachträglich das gipsgetränkte Lententuch dem unbedeckten Corpus anzufügen. Es ist sicher angebracht, wenn man für die bisher wenig beachtete Darstellung Kat.-Nr. 58 auch auf diese italienischen Beispiele verweist (Abb. in M. Lisner: Holzkruzifixe in Florenz und in der Toskana von der Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento. München 1970, passim). Doch sei auch noch aus späterer Zeit das um 1595 entstandene Wandgemälde der Schleichkapelle in St. Martin in Landshut erwähnt, das Christus ohne Schamtuch zeigte (frdl. Hinweis von L. Kriss-Rettenbeck, München, 29. 10. 73). Die Darstellung unterscheidet sich von der des Burgkmair-Holzschnittes durch eine andere Körperhaltung. Die Gestalt Christi ist nicht frontal, sondern — zur Verdeckung der Scham — im Unterkörper leicht nach rechts gewandt (Abb. eines Kupferstiches nach dem inzwischen verwitterten Wandgemälde in: H. Bleibrunner: Landshut, die altbayerische Residenzstadt. Landshut 1972, S. 65) und darin dem im Katalogtext zu Nr. 58 erwähnten Gemälde des Wallraf-Richartz-Museums in Köln besser vergleichbar als dem Holzschnitt Hans Burgkmairs.

Eine künftige Bearbeitung der Ikonographie dieses Blattes müßte sich auch mit dem Motiv des Seiles befassen, wobei Darstellungen des mit Stricken an die Geißelsäule gebundenen Christus, Darstellungen der zusätzlich zur Befestigung durch die Nägel mit Seilen an die Kreuze gefesselten Schächer und die von Thoman Burgkmair gemalte „Symbolische Kreuzigung“ (Augsburg, Maximilianmuseum. Abb. 65, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst. II, Augsburg 1928) einzubeziehen

wären. Im Katalogtext weist Falk darauf hin, daß hier „eine Tradition mit dem Tau-Kreuz als pestabwehrendes Zeichen verarbeitet zu sein“ scheint. Dieser Hinweis ist nicht ganz verständlich, denn der Falk als Beleg dafür dienende, von ihm als Kopie nach Kat.-Nr. 58 bezeichnete Holzschnitt (Schreiber Nr. 931) zeigt erstmals überhaupt die Elemente der Tau-Kreuz-Tradition. Das ornamentale Formen aufweisende Kreuz ist eindeutig als Tau gekennzeichnet und dementsprechend bei Schreiber/Heitz auch „Das Zeichen Tau mit dem Gekreuzigten“ genannt. Darüber hinaus kann man bei dem genannten Holzschnitt auch nur bedingt von einer Kopie sprechen, da Christus, wie Falk selbst betont, ohne die Seile dargestellt ist und außerdem ein Lendentuch trägt.

Erstaunlich in der Knappheit ihrer Komposition ist die Darstellung Kat.-Nr. 88, die eine Raumecke wiedergibt; an zahlreichen Beispielen im Werke Burgkmairs ist dieses „Ausschnitthafte“ nachzuweisen und bedürfte einer genaueren Untersuchung. Verwandt ist dieser Komposition die Darstellung Christi und Mariae auf der Mittel-tafel des 1507 gemalten Allerheiligenaltars (Augsburg, Staatsgalerie, Inv.-Nr. 5325).

Eines der interessantesten Blätter der Ausstellung war das sogenannte Sterbebild des Konrad Celtis (Kat.-Nr. 19). Ergänzt man zum Katalogtext noch die Bemerkungen aus der dort zitierten Literatur, so erhält man weiteren Einblick in die geistigen, zum Entstehen dieses „papierernen Epitaphs“ (Panofsky) führenden Zusammenhänge. Erstaunlich, daß das unterhalb der Pelzschabe am rechten Oberarm angebrachte Monogramm bisher außer durch Peter Halm m. W. keine Beachtung fand (Peter Halm: Die „Fier Gulden Stain“ in der Dominikanerkirche zu Augsburg. In: Studien zur europäischen Plastik. Festschrift für Theodor Müller. München 1965, S. 219, Anm. 44. Frdl. Hinweis auf dieses Zitat von Johannes Taubert, München). Ob man es, wie Halm annimmt, vielleicht als Buchstabenmonogramm Kaiser Maximilians deuten kann, ist bisher nicht nachgewiesen. Die Rez. konnte leider hierzu noch nicht in Erfahrung bringen, ob das Benutzen einer durch die Tradition in den Kaiserurkunden bedeutungsvollen Monogrammform möglicherweise außerhalb des kaiserlichen Bereichs u. a. auch den *poetae laureati* zugestanden war. Halm führt einige Monogramme Kaiser Friedrichs III. und Kaiser Maximilians an, deren Deutung in der Literatur übrigens recht unterschiedlich ist (teils als Name gedeutet, teils mit Wahlsprüchen in Verbindung gebracht). R. Blaas weist darauf hin, daß das von Halm erwähnte „Monogramm“ auf der im Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien aufbewahrten Goldbulle Maximilians vom 4. August 1514 im historisch-diplomatischen Sinn nicht als Monogramm bezeichnet werden darf: „... Die mit einer goldenen Bulle gesiegelte Urkunde von 1514 August 4 trägt eindeutig seine Unterschrift, die aus den Buchstaben ‚Maxi‘ besteht; alles andere ist durch Schlingen angedeutet. In historisch-diplomatischem Sinn sind als (Kaiser-)Monogramme auf Urkunden nur jene Buchstabenanordnungen des Herrschernamens zu verstehen, die ursprünglich an den Kapitalbuchstaben H (von ‚Hludowicus‘) alle anderen Namensbestandteile in Kapitalen anhängte oder einfügte. Bei Rudolf von Habsburg ist dieses Grundgerüst des H zum Quadrat aus zarten Linien umgewandelt, doch bleibt das Prinzip

der Isolierung der Buchstaben, die nicht in der Namensfolge hintereinander geschrieben werden, erhalten. Die abgekürzte Unterschrift „Maxi“ fällt jedenfalls nicht mit der Definition des Begriffes Monogramm zusammen“ (frdl. briefl. Mittlg. v. 5. 9. 1973. — Vgl. außerdem: B. Sutter: Die deutschen Herrschermonogramme nach dem Interregnum. Ein Beitrag zur Diplomatik des Spätmittelalters. In: Festschrift für Julius Franz Schütz. Graz-Köln 1954). Ohne dem offenen Problem in kurzer Zeit intensiver nachgegangen zu sein, möchte die Rez. hier (zusätzlich zu den von Halm genannten Beispielen) aus nichtkaiserlichem Bereich wenigstens das Monogramm des Augsburgers Matthäus Schwarz erwähnen, das dieser an seinen Gewändern trug und das er sich auf einer Medaille von Hans Kels darstellen ließ (vgl. A. Fink: Die Schwarzschen Trachtenbücher. Berlin 1963, S. 42; I, 74; I, 129, 130. — G. Habich: Die deutschen Schaumünzen des XVI. Jahrhunderts. München 1929, Abb. Taf. XCIX).

Wichtig wäre es zu wissen, welchen Bildtraditionen Konrad Celtis folgte, wenn er Burgkmair offenbar detaillierte Anweisungen für die Gestaltung bestimmter Themen gab (vgl. Kat.-Nr. 17).

Von den in drei Gruppen zu je sieben Blättern zusammengestellten Folgen der Tugenden, Laster und Planeten sind — die Gründe hierfür bleiben unbekannt — nur diejenigen der Tugenden einzeln von Burgkmair numeriert. Die Reihenfolge der Gestalten der Laster bzw. der Planeten ist von Burgkmair im einzelnen nicht festgelegt. Die sicherlich zugrundeliegenden literarischen Quellen zu den drei Folgen müßten sich finden lassen!

Von ausgesprochener Souveränität hinsichtlich der Übernahme traditionsreicher Darstellungen zeugt die Einbeziehung der Komposition der „Lukasmadonna“ (Gnadenbild von Sta. Maria del Popolo in Rom) in eine Bildszene: zu sitzender Figur ergänzt, ein wenig schräg angeordnet, ist die Dargestellte des Gnadenbildes zum Modell für den hinter seiner Staffelei auf der Terrasse sitzenden hl. Lukas geworden (Kat.-Nr. 16). Ein vergleichbarer Vorgang, nämlich die Einbeziehung der „Schönen Maria“ in szenische Darstellungen ist im Werk Altdorfers nachzuweisen (vgl. R. Dölling: Byzantinische Elemente in der Kunst des 16. Jahrhunderts. In: Sonderdruck: Aus der Byzantinistischen Arbeit der Deutschen Demokratischen Republik. II, Berlin 1957, S. 161).

Mit Recht weist der Katalogtext zu den Caesarenköpfen (Kat.-Nr. 77) auf die Vorliebe Burgkmairs für die Darstellung von Profilbildnissen hin; es ist zu fragen, ob sein Selbstbildnis (Titelblatt, Kat.-Nr. 72), dessen Entstehungsdatum ebenso unsicher wie das der Caesarenporträts ist, etwa gleichzeitig mit diesen gerissen wurde.

Die Darstellung des schlafenden, auf dem Arm Mariens sitzenden Jesuskindes, das sich mit angewinkeltem Arm an die Schulter der Mutter lehnt (Kat.-Nr. 6, Titelholzschnitt des Breviarium Constantiense), gehört einem nicht allzu häufig anzutreffenden Darstellungstypus an (vgl. z. B. Quentin Massys zugeschr., Maria mit schlafendem Jesuskind. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv.-Nr. Depositum 348; Leih-

gabe. — Hans Baldung Grien, Maria mit schlafendem Jesuskind. Freiburg/Br., Augustinermuseum, Inv.-Nr. 11533). Auffallend ist, daß Jörg Breu d. Ä. in seinen in der Komposition durchaus entsprechenden Darstellungen der Muttergottes zwischen den Heiligen Konrad und Pelagius auf andere Darstellungstypen zurückgreift (Abb. in: Zeitschrift für christliche Kunst. 10, 1893, Sp. 293/294; Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen. 21, 1900, S. 200).

Bemerkenswert scheint in der Darstellung von Petrus und Paulus mit dem Schweiß-tuch Christi (Kat.-Nr. 82) die Anordnung der Apostelfürsten zu sein. Ob die für sie sonst übliche Placierung (nämlich links Petrus, rechts Paulus) hier bewußt vermieden wurde, bliebe zu untersuchen.

Nicht einleuchten will die Annahme, Burgkmair habe für die Gestaltung des Kreuzes im Freisinger Kanonblatt (Kat.-Nr. 10) auf Nikolaus Gerhaerts Baden-Badener Kruzifix zurückgegriffen, gab es doch in Augsburg selbst genügend Möglichkeiten, zeitgenössische Kruzifixe — die dem in Kat.-Nr. 10 weitaus verwandter sind — kennenzulernen (z. B. dasjenige in St. Peter am Perlach, Abb. in N. Lieb: Die Fugger und die Kunst. I, München 1952, Abb. 26).

In wenigen Sätzen seines Vorwortes ist es Tilman Falk überzeugend gelungen, die Bedeutung Burgkmairs und die Gründe für dessen Selbständigkeit neben dem großen Zeitgenossen Dürer herauszuarbeiten. Mußte Falk zunächst beklagen, daß „es das Los aller Maler und Graphiker jener Zeit (ist), an Dürer gemessen zu werden; ein Maßstab, der gerade dem in mancher Beziehung so gegensätzlich veranlagten Augsburger Künstler so wenig wie anderen gerecht werden kann“, so begründet er alsdann die Unabhängigkeit Burgkmairs von Dürer hinsichtlich der Entwicklung eines eigenen graphischen Stils. Falk fügt die kühne These an, daß sich Burgkmairs Kunst eher für eine Weiterentwicklung geeignet erwies als die Dürers.

Mit Recht macht Falk — und dies kam auch in der Ausstellung hervorragend zum Ausdruck — auf die Breite der Themenwelt Burgkmairs, auf die „überraschend neuen Bildideen“ aufmerksam. Ob man mit Falk allerdings den Einfluß italienischer Kunst bei den vielfach neuartigen Lösungen innerhalb der religiösen Thematik stärker betonen sollte, werden erst weitere detaillierte Untersuchungen zeigen können.

Gisela Goldberg

REZENSIONEN

MARVIN TRACHTENBERG, *The Campanile of Florence Cathedral*, New York, University Press 1971, 230 S., 10 Farbtafeln, 338 Abb. \$ 45,—

Der monumentale Band stellt sich als erste Untersuchung einer von Heinrich Klotz angeregten Reihe vor, deren Ziel eine Neubewertung der toskanischen Gotik ist. Dem Aufwand der äußeren Form entsprechen die Anforderungen an Ausführlichkeit und Genauigkeit, denen der Autor sich gestellt hat, und das sowohl was den Sach-