

Zugestandenermaßen sind dies Nörgeleien an einer Ausstellung und einem überreichen Katalogbuch, das wie selten als Ausstellungsbegleiter eine Vielfalt von Fragen anstößt und selbst im Kleingedruckten Wege ins Neuland weist oder doch überhaupt dessen Existenz aufzeigt. Schade, daß diese Luxusschau nur in Nordamerika und nicht dort zu sehen war, wo die Künstler wirkten. Susan Dackermans Wunsch, daß nach einigen Jahren bei revidiertem Kenntnisstand das Thema aus gezieltem Blickwinkel in der einen oder anderen europäischen Sammlung angegangen werden könnte (vielleicht wird Frau Dackerman von Boston aus gewissermaßen zum zentralen Server einer Datenbank farbiger Drucke?), hat

das Coburger Kabinett rasch erfüllt: Eine Kabinettausstellung im Sommer 2003 beschäftigte sich mit auf Holz geklebten Kupferstichen Nicolaes de Bruyns (im Katalog ein Beispiel, Nr. 58), die nach der sorgfältigen Kolorierung mit Aquarellfarben und Gouache zu urteilen sicherlich als Gemälde-Ersatz gedient – und irgendwann auch ausgedient hatten. Glücklicherweise waren sie nicht entsorgt worden. Der Coburger Restaurator Wolfgang Schwahn fand vier Exemplare in desolatem Zustand im Rahmenlager (sic!) der Sammlung. Seinen kundigen Händen gelang die Reanimation von dichten Farbwelten, die, kombiniert mit kolorierten Saenredam-Kupfern, auf der Veste zu sehen waren.

Achim Riether

CHRISTOF METZGER

## Hans Schäufelin als Maler

Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 2002. 624 S., 418 Abb., davon 17 Farbtafeln. € 128,-. ISBN 3-87157-198-9

Die gewichtige Publikation hat ein altes Desiderat zur Kunst der Dürerzeit eingelöst. Nach der Druckgraphik, die Karl Heinz Schreyll 1990 in zwei großen Bänden vorbildlich dokumentiert hat, und den bereits 1942 von Friedrich Winkler bearbeiteten Zeichnungen (publiziert in einem Band zusammen mit den Zeichnungen Hans von Kulmbachs; ergänzt durch Edmund Schilling in *Zs. für Kunstwissenschaft* 9, 1955) liegt nun auch ein vollständiges Œuvre-Verzeichnis der Gemälde vor.

Den monographischen Anspruch der Arbeit unterstreicht eine auf rund 200 Seiten ausgedehnte Einführung, die dem nochmals doppelt so umfangreichen Werkkatalog vorangestellt und in sechs Kapiteln den verschiedenen Aspekten von Leben und Werk gewidmet ist: den Fragen der »Herkunft«, der »Biographie«, der »Maltechniken«, »der künstlerischen Identität«, spezifischen »Bildgattungen und Bildthemen« sowie »der künstlerischen Stellung Hans Schäufelins« nicht zuletzt im Verhältnis zum großen und allgegenwärtigen Vorbild Dürer. Der

eigentliche Werkkatalog umfaßt auf knapp 300 Seiten mit 75 Nummern alle vom Autor anerkannten Gemälde Schäufelins in chronologischer Folge (einschließlich Werkstattarbeiten). In vier Kataloganhängen werden die Meister des engeren Schäufelin-Kreises, die abgelehnten Zuschreibungen, Fälschungen und verschollene Werke nachgewiesen. Ein Quellenanhang verzeichnet schließlich alle bekannten zeitgenössischen Archivalien, die Hans Schäufelin und seine Familie sowie Werke des Künstlers unmittelbar und mittelbar betreffen (103 an der Zahl).

Schriftquellen sind erst mit Beginn der Wanderschaft, aus Tirol (Meran 1507) und Augsburg (1511, 1512), erhalten geblieben, doch schon Schäufelins Nürnberger Gesellenzeit ca. 1503-1507 in der Werkstatt Dürers ist hinreichend sicher etwa durch die Holzschnitt-Illustrationen für Ulrich Pinders *Beschlossen gart* und das *Speculum passionis* belegt. Die Frage nach Herkunft und Lehrzeit (Nördlingen, Nürnberg oder Augsburg waren bis dato in der Diskussion) muß mangels

eindeutiger Nachrichten weiterhin offenbleiben. Auch der von Metzger neu ins Spiel gebrachte Vorschlag von einer ober-rheinischen Heimat des Künstlers vermag nicht ohne weiteres zu überzeugen – nicht einmal durch die Neubelebung der schwäbisch-alemannischen Endung »lin« des Namens im Gegensatz zur längst gebräuchlichen Lesart »Schäufelein« (Rez. erlaubt sich daher, letztere beizubehalten).

Sicheres Terrain betreten wir mit der Niederlassung des Meisters in der Reichsstadt Nördlingen, wo er im Jahr 1515 „seiner Kunst halben“ das Bürgerrecht geschenkt bekam und bis zu seinem Tod 1539/40 tätig war; offenbar aber nicht als Stadtmaler, wie Metzger aufgrund kritischer Quellenlektüre richtigstellt, denn das Amt war zur damaligen Zeit noch gar nicht etabliert.

Ein Vergessener ist Hans Schäufelein zu keiner Zeit gewesen, doch die hohe Wertschätzung seiner Zeitgenossen, die ihn im Traktat *De artificiali perspectiva* des Jean Pélerin gen. Viator 1521 u. a. auf eine Stufe mit Dürer, Cranach und Baldung Grien stellten und mit Apelles und Zeuxis verglichen, ist ihm in der neueren deutschen Kunstgeschichte nicht mehr zuteil geworden. Hier stand sein Ruf vielmehr im Schatten der namhafteren und vermeintlich eigenständigeren Mitarbeiter der Dürer-Werkstatt – voran Baldung und Süß von Kulmbach. Das Urteil über die künstlerische Leistung Schäufeleins ging dabei stets vom Vorwurf des Unschöpferischen aus. Zu übermächtig sei zeitlebens das Vorbild Dürers gewesen. Unter den »drei Hansen« der frühen Dürer-Werkstatt sei es nur Baldung und Kulmbach gelungen, ihre Selbständigkeit zu wahren (hier wäre allerdings anzumerken, daß seit Barbara Butts, »*Dürerschüler*« *Hans Süß von Kulmbach*, Harvard 1985, eher mit einer deutlich späteren – kaum vor 1505 einsetzenden – Mitarbeit dieses »Gesellen« in der Dürer-Werkstatt gerechnet werden muß). Die besondere Abhängigkeit Schäufeleins vom Leitbild Dürer hatte auch schon Sandart in

seiner *Teutschen Academie der Bau-, Bildhauer- und Maler-Kunst* (1675/80) hervorgehoben und berichtet, Schäufelein habe gerade »in den Zeichnungen den Albrecht Dürer so genau wissen zu imitieren, daß vielmals die bäste Kunstverständige in Zweifel gestanden, ob solche vom Dürer oder Scheuffelein gemacht seyen«. Dieses Phänomen hat bis heute nichts von seiner Aktualität eingebüßt, bedenkt man, daß die berühmtesten Scheibenrisse des »Benedikt-Zyklus« einschließlich zugehöriger Werke, die über rund ein Jahrhundert Forschungsgeschichte zwischen Dürer und seinem engeren Umkreis hin- und hergeschoben wurden, neuerdings – wie weiland schon einmal von Eduard Flechsig in seiner Dürermonographie (1931) – wieder für Schäufelein in Anspruch genommen werden (Fritz Koreny in seinem Beitrag zu der Tagung *Albrecht Dürer and his Legacy* im März 2003 am British Museum; Druck in Vorbereitung).

Hier nun sucht Metzger im umfangreichsten Kapitel seiner Einleitung auf 50 Seiten an ausgewählten Beispielen die künstlerische Identität Schäufeleins im Entwicklungsprozeß und in der Auseinandersetzung mit den verschiedenen Einflüssen und Vorbildern herauszuarbeiten, was insbesondere hinsichtlich der Werkstattpraxis, in Auswahl und Umgang mit Vorlagen, bedeutende Aufschlüsse bringt: Wie allen Malern stand Schäufelein ein nicht unbeträchtlicher Fundus teils eigener, teils fremder Vorlagen zur Verfügung, die im Prozeß der Bildfindung eine Rolle spielten. So sind – neben Rückgriffen auf das eigene Repertoire – die Verarbeitung druckgraphischer Vorlagen u. a. von Cranach, Schongauer, Israhel van Meckenem, Lucas van Leyden und immer wieder Anleihen aus Dürers überreichem Formenschatz nachzuweisen. Nur wenige Zeichnungen Schäufeleins sind noch mit erhaltenen Werken (Druckgraphik und Malerei) in Verbindung zu bringen. Abgesehen von den Scheibenrisen, für die in mehreren Fällen ausgeführte

Glasgemälde überliefert sind, stehen die meisten Blätter mit den Gemälden nur in loser Verbindung, »weisen auf diese voraus, bereiten sie aber nicht im eigentlichen Sinne vor«. Vielmehr werden, wie Metzger überzeugend veranschaulicht, aus bewährten Bildlösungen immer wieder neue, modifizierte Kompositionen entwickelt. Detailliert ausgeführte Vor- und Teilentwürfe sind dagegen selten: Erhalten sind sie im Fall der Stiftertafel für Hans Unbehaun (1505, Kat. 4), beim Mittelbild des Ober-St.-Veiter Altars (1507, Kat. 9), beim Tratzberger Turnier (1509, Kat. 14), beim Phlegmatiker der Vier Temperamente (1511, Kat. 20), bei Mittelbild und Predella des Auhauser Allerheiligenaltars (1513, Kat. 27) und beim Wandbild mit der Belagerung von Bethulia im Rathaus zu Nördlingen (1515, Kat. 34). Dabei handelt es sich aber nie um abgeschlossene Entwürfe, sondern immer um Zwischenstadien, die den künstlerischen Vorbildern meist näher stehen als den danach ausgeführten Werken.

Als höchst aufschlußreich nicht allein für eine erste Standortbestimmung des Gesellen Schäufolein, sondern für die arbeitsteilige Organisation der frühen Dürer-Werkstatt überhaupt erweist sich der sogenannte Ober-St.-Veiter Altar (Kat. 9), eine Stiftung des sächsischen Kurfürsten Friedrich des Weisen und mutmaßlich für die von diesem mehrfach bedachte Nürnberger Dominikanerkirche bestimmt. Nach gängiger Forschungsmeinung, die Metzger in den entscheidenden Punkten bestätigt, hatte noch Dürer selbst um 1504/5 den Auftrag erhalten, ihn aber wegen seiner zweiten Italienreise 1505 an Schäufolein übertragen. Zwar folgt die malerische Umsetzung – von einer Themenänderung abgesehen, die sehr wahrscheinlich den Wünschen des Auftraggebers geschuldet wird – recht getreu dem Vorbild einer Reihe sorgfältig ausgeführter Helldunkelzeichnungen im Basler Kupferstichkabinett und im Frankfurter Stadel – Präsentationsentwürfen für Mitteltafel und Flügel, die neuerdings in

der Reinzeichnung sogar in Teilen für Baldung in Anspruch genommen werden (Stephanie Buck, *Wendepunkte deutscher Zeichenkunst*, Kat. Ausst. Frankfurt 2003, Nr. 58-61). Doch sind es – wie auch Metzger eingesteht – gerade die von Schäufolein verantworteten Veränderungen der Komposition, das Höherziehen des Horizonts, die Vergrößerung der Vordergrundfiguren und die damit verbundene Marginalisierung der Kreuze, die am ausgeführten Altar als Nachteil empfunden werden. Hiermit sind künstlerische Schwächen in der Bewältigung des Bildraumes angesprochen, die sich durchaus kontinuierlich im weiteren Werk des Künstlers verfolgen lassen.

Es mag mit Metzger als Besonderheit Dürerscher Werkstattpraxis betrachtet werden, daß der Meister – ganz im Sinne seiner kunsttheoretischen Ansichten im *Lehrbuch der Malerei* – seine Gesellen in ihrer Eigenständigkeit früh gefördert und gefordert hat, vorausgesetzt natürlich, diese hatten ihre Hand lange genug an „guter werckleut kunst“, d. h. hier natürlich an seinem Vorbild geübt. In der Druckgraphik, besonders in den ganzseitigen Illustrationen des *Speculum passionis* ist es Schäufolein auch gelungen, die vielfältigen Vorlagen der Dürer-Werkstatt zu eigenen schlüssigen Kompositionen umzuformen, die ihrerseits als bedeutendes Vorbild für Zeitgenossen und Nachfolger wirksam geblieben sind. Beim Ober-St.-Veiter Altar, wo er frühzeitig mit eigenen Vorentwürfen (der Federzeichnung für den oberen Teil des Kalvarienbergs im Stadel) in den Entstehungsprozeß einbezogen worden war, war er mit der vielfigurigen Komposition der Mitteltafel aber offensichtlich überfordert.

Aufträge für große Flügelaltäre sind im Œuvre Schäufoleins auch späterhin das vorherrschende Arbeitsfeld geblieben, wobei – wie u. a. die Replik des Eichstätter Allerheiligenaltars von 1538 (Kat. 75) nach dem Vorbild des 25 Jahre älteren Auhauser Altars (Kat. 27) verdeutlichen kann – der Meister konzip-

tionell eher den bewährten Traditionen und Bildlösungen verpflichtet blieb. Schon im ersten großen selbständigen Werk, den vier Passionsszenen auf den Außenflügeln des Schnatterpeckaltars in Niederlana von 1508 (Kat. 12), wird ein ausgeprägtes, beinahe ängstliches Festhalten an einmal gefundenen Bildlösungen manifest, doch trotz umfassender Orientierung an den eigenen Holzschnitten des *Speculum passionis* bleiben die Tiroler Tafeln seltsam kraft- und spannungslos. Recht akademisch wirkt auch das Ergebnis einer temporären Mitarbeit Schüefeins in der Augsburger Werkstatt Holbeins d. Ä., wo er 1509/10 zusammen mit einem weiteren Mitarbeiter acht Tafeln eines Flügelaltars geschaffen hat (Kat. 17). Folgt man den profunden Ausführungen Metzgers, die im Werkkatalog allerdings – wie bei fast allen exemplarisch vorgezogenen Werken – die entscheidenden Sachverhalte und Argumentationen des Einleitungskapitels nochmals inhaltsgleich wiederholen, dann erfahren wir alles Wissenswerte über Befund, Entstehungsgeschichte, Händescheidung und Vorlagenmaterial, doch der ureigene künstlerische Anteil Schüefeins wird, wie so häufig, eher negativ bestimmt. Charakteristika seiner Kompositionen wie die geringe Tiefenräumlichkeit, sein Desinteresse am Verhältnis von Figur und Raum überhaupt, die additiv aus mehreren Vorbildern zusammengefügt, im Vordergrund beziehungslos nebeneinander gesetzten Hauptfiguren werden wohl deskriptiv erfaßt, doch durch den permanenten Vergleich mit den jeweils vorbildlichen Arbeiten (in der Regel Dürers) geradezu deklassiert.

»Dort wo Schüefein das Vorbild Dürers am stärksten anstrebte, gelangte er zum schwächsten Ergebnis« – ein Befund, den Metzger kaum als die Quintessenz seiner Arbeit vorhergesehen haben kann. Doch gemessen am kompositorischen Genie Dürers die spezifische Leistung und die schöpferische Individualität Schüefeins eben bestenfalls als solide und traditionell zu bezeichnen. Diese

Schwierigkeit in der Bewertung wird auch in Metzgers Resümee zur künstlerischen Stellung Schüefeins und zum Vorbild Dürers deutlich: So konstatiert der Autor die Verarbeitung Dürerscher Vorlagen bis weit ins Nördlinger Spätwerk, mit einem neuerlichen Höhepunkt im Jahr fünf vor Einführung der Reformation 1522, und bestätigt damit letztlich doch das geläufige Urteil. Vornehmstes Beispiel hierfür – wenn auch ein Sonderfall – ist der vom Reichsvizekanzler Nikolaus Ziegler 1521 in Auftrag gegebene Altar für dessen Kapelle in der Georgskirche zu Nördlingen (Kat. 64). Der Mitteltafel lag allem Anschein nach ein Entwurf Dürers mit dem „totden liegenden christum“ zugrunde, den der Auftraggeber im Jahr zuvor vom großen Nürnberger selbst geschenkt bekommen hatte. Im Vergleich des Ziegler-Altars mit Schüefeins thematisch und zeitlich nahestehendem Epitaph für Emmeram Wagner (Kat. 52) wird einmal mehr die Überlegenheit Dürerscher Kompositionskunst offenbar, und nur auf dieser Basis gelingt Schüefein eine Klärung des figürlichen Arrangements und eine bessere Erschließung des Tiefenraumes.

Jenseits dieses Wettstreits, der stets zum Nachteil des Adepten ausschlagen muß, begründet Metzger den künstlerischen Rang Hans Schüefeins letztlich mit seinen Beiträgen zur Gestaltung neuer Themenbereiche und Bildaufgaben. Hierzu zählen zuallererst die in Wien und Kreuzlingen aufbewahrten Tafeln der vier Temperamente von 1511, offenbar die erste autonome Serie dieses Sujets in der abendländischen Malerei (Kat. 20). Die literarischen Wurzeln in der spätmittelalterlichen Ausformung der Temperamentenlehre dürften Schüefein im Umkreis des Augsburger Humanisten Konrad Peutinger – »der Autorität auf diesem Gebiet schlechthin« – zugänglich gemacht worden sein, und die Argumente Metzgers zur mutmaßlichen Auftraggeberschaft Peutingers (sein Hinweis auf die Einträge im Inventar der Peutingerschen Bibliothek und Kunstkammer

von 1597 und 1600) haben in der Tat einiges für sich. Die bedeutende künstlerische Leistung Schüefeins besteht nun aber gerade darin, die nicht immer eindeutigen schriftlichen Angaben zu den vier menschlichen Komplexionen allein vermittels einer charakteristischen Physiognomik des cholischen, phlegmatischen, melancholischen und sanguinischen Gemüts und nicht – wie Dürer in »Melencolia I« – durch eine intellektuelle Ausbreitung symbolisch aufgeladener Attribute zur Anschauung zu bringen. Ein ganz persönliches Interesse an der damals virulenten humanistischen Temperamentenlehre, Physiognomik und Charakterologie läßt sich überdies an einer Reihe gezeichneter und gemalter Selbstbildnisse Schüefeins im Typus des Melancholikers ablesen: Selbstreflexionen über das eigene Künstlertum, die freilich wiederum kaum ohne das Beispiel Dürers im Hintergrund zu verstehen sind. Dessen Vorstellungen von der Melancholie als dem höchsten Gemütszustand des Künstlergenius scheinen Schüefein nicht unbeeindruckt gelassen zu haben.

Zum Bereich neuer oder besser ungewöhnlicher Bildaufgaben zählt u. a. auch das Wandbild mit der siegreichen »Verteidigung der Stadt Bethulia«, das Schüefein 1515 als Hauptausstattungsstück der Sitzungstube des Schwäbischen Bundes im Nördlinger Rathaus geschaffen hat (Kat. 34). Hier wie auch im Fall der von Metzger so bezeichneten »reformatorischen« Bilder – dem »Almosenkastenbild« der Nördlinger Pfarrkirche von 1522 (Kat. 66) und der »Allegorie von Gesetz und Gnade« im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg (Kat. 62) – ist allerdings die Frage erlaubt, welcher Anteil an der Bildthematik den Auftraggebern zugeschrieben werden muß. So hat das Wandbild im Rathaus, wie Metzger zu Recht betont, trotz des alttestamentlichen Themas natürlich primär politische Funktion, und folgerichtig werden die Stadtoberen für die Konzeption des Bildprogramms verantwortlich gewesen sein: Im Kontext der Schutzgemeinschaft des Schwäbischen Bundes

bot das biblische Exempel Vorbild und Warnung zugleich, galt es doch die Freiheit der Stadt und das gute Regiment zu verteidigen. Die Bewältigung des vorgegebenen Formats (das Wandbild steht am Beginn des monumentalen Historienbildes in Süddeutschland) mag als Leistung Schüefeins dennoch bestehen bleiben, auch wenn er hierfür wiederum druckgraphische Vorbilder des Dürerkreises zu Rate gezogen hat.

Auch im Fall der Nürnberger »Allegorie von Gesetz und Gnade« von 1508 (die Inschrift mit dem von Metzger angezweifelt Datum ist eindeutig alt) ist die fragliche Motivation für das ausgesuchte Bildthema aufs engste mit der Person des Stifters verknüpft. Das Stifterbild auf Seiten Davids – übermalt, entweder bereits im Zuge der Entstehung oder aber in späterer Zeit getilgt – ist in der Röntgenaufnahme der Tafel noch zu sehen, zeigt statt des Kopfs aber einen Totenschädel (hierzu in Kürze Daniel Hess, dem dieser freundliche Hinweis zu danken ist). Man wird also auch diese offenkundig sehr persönlich motivierte Darstellung beim besten Willen nicht als Erfindung Schüefeins betrachten können.

War das neue, dem Zeitgeist des Humanismus und der heraufziehenden Reformation verpflichtete Bildgut in der Konzeption mehr von außen an den Künstler herangetragen worden, als das Resultat eigener schöpferischer Suche und Gestaltungskraft, dann hat als bleibendes positives Qualitätssiegel doch gerade die heute eher negativ beleumundete Orientierung Schüefeins am großen Vorbild Dürer Bestand: die vereinfachte Aufbereitung und Weitervermittlung des in seiner Komplexität schier unerschöpflichen Dürerschen Formenkosmos in Verbindung mit der soliden handwerklichen Ausführung, die den Schülern und Nachfolgern als Vorbild und Maßstab dienen konnte. Damit scheint uns die Stellung Schüefeins in der Kunst der Dürerzeit recht präzise und schlüssig rekonstruiert.

Der von Metzger mit großer Kennerschaft und Sachkompetenz verfaßte Werkkatalog bietet aber nicht nur die erste umfassende Würdigung des lange vernachlässigten »Malers«, sondern ist in seiner Gesamtschau ein wich-

tiger und hochwillkommener Beitrag zur süddeutschen Kunst des frühen 16. Jhs überhaupt. Die reiche Ausstattung des Bandes und die durchgehend exquisite Abbildungsqualität lassen ebenfalls kaum Wünsche offen.

Hartmut Scholz

### KATHARINA KRAUSE

Hans Holbein der Ältere

*München / Berlin, Deutscher Kunstverlag 2002. 419 S, 93 farb-, 228 sw Abb., Bibliog., Register. € 88,-. ISBN 3-422-06383-8*

In the introduction to her book Katharina Krause addresses several challenges that confront her in undertaking a new monograph on Hans Holbein the Elder. The evaluation of Holbein's career has been heavily affected by the shadow of his more famous son and the accomplishments of the Augsburg Renaissance. There is little evidence of his training and early itinerary, and the artistic context is badly depleted by the loss of so many major examples of Augsburg sculpture and panel painting. Reconstructing the artistic climate of Augsburg around 1500 is further hindered by a lack of primary source material for understanding the meaning of artistic invention, since no one had yet troubled to write about it. Furthermore, the relevance of defining an individual style seems questionable in a patronage system bound by guild practices rooted in seniority. In addressing these pointed, at times historically intractable problems, Krause makes clear that she does not intend to write either a conventional monograph or a comprehensive study of Holbein's work but treat it selectively according to specific topics. And where direct evidence is lacking she sets out to build as objective a social and cultural context as possible.

Familiarity with German painting of this period is not widespread, especially outside Germany. Hence, a lengthy in depth study is all the more welcome. In the opening chapters

Krause examines the evidence for Holbein's stylistic development, his subordination to Netherlandish models, how he became familiar with them, and what this dependence meant at the time. Rejecting the notion that Holbein's eclecticism makes his work no more than the sum of its parts, Krause explores the mingling of Netherlandish and 'welsch' (Italianate) elements and their particular appeal. She contrasts Holbein with Hans Burgkmair, whose patrons were more often Augsburg humanists and the court, whereas Holbein's success lay especially in gaining important monastic commissions. Each artist usefully established his own niche within a competitive climate. The analysis of these differences in relation to their reception and the market owes something to Michael Baxandall's study of the limewood sculptors, that is to say it is an evaluation attentive to specialized skills responding to particular expectations rather than a ranking based on subsequently formulated Renaissance ideals.

That Krause's defense of Holbein the Elder is at times apologetic is perhaps understandable given the overwhelming amount of attention lavished on the ingenuity of Holbein the Younger, especially during his years in Augsburg, and the fact that the Elder's career extended into the early 1520s, overlapping the acknowledgement of his son's remarkable-ness. The Elder did not meet this challenge in