

Aspekte des frühneuzeitlichen Kunsthandels: Definition, Distribution und Wirkung von „Marktbildern“

Berit Wagner
**Bilder ohne Auftraggeber.
 Der deutsche Kunsthandel im
 15. und frühen 16. Jahrhundert.
 Mit Überlegungen zum Kultur-
 transfer.** (Studien zur internationa-
 len Architektur und Kunst-
 geschichte, Bd. 122). Petersberg,
 Michael Imhof Verlag 2014. 352 S.,
 2 Farb- und 153 s/w Abb.
 ISBN 978-3-86568-627-5. € 69,00

Bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts war die Kunstgeschichte der Frühen Neuzeit bekanntlich überwiegend durch die Schilderung von Stilentwicklungen und Künstlerœuvres geprägt – sie war mit wenigen Ausnahmen Stil- und Geniegeschichte. Seit den 1970er Jahren bezog man verstärkt historisch-soziologische Positionen ein; auch die Rolle von Auftraggebern und Mäzenen wurde nun untersucht. Das vorliegende Buch vertritt eine andere, wirtschaftsgeschichtliche Blickrichtung. Die Autorin betrachtet die Vermarktung von Objekten, deren Anzahl diejenige der Auftragswerke überwogen haben dürfte, so dass sie den visuellen Alltag im 15. und 16. Jahrhundert eigentlich bestimmten: mobile Bilder, die hier als „Marktbilder“ (marketing paintings) bezeichnet werden, um anzudeuten, dass ihre Entstehung primär unabhängig von Empfänger und Verwendungsort war (oder: aus heutiger Sicht gewesen zu sein scheint). Dabei werden keineswegs nur zweidimensionale Bilder in verschiedensten Techniken behandelt, sondern auch Reliefs und Skulpturen, d. h. jegliches ikonisches Handelsgut ohne definierten End-

abnehmer. Den Schwerpunkt ihrer Studie legt Berit Wagner auf die deutschsprachigen Länder zwischen dem Ende des 14. und der Mitte des 16. Jahrhunderts, insbesondere in den Reichs-, Hanse- und Messestädten, denn vor allem hier ist die Quellenlage Erfolg versprechend.

Selbstverständlich ist dieser Ansatz nicht vollkommen neu: Die Autorin greift explizit auf die Pionierstudie von Hans Huth (*Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Augsburg 1923), auf Michael Baxandall (*Painting and Experience in 15th Century Italy*, Oxford 1972; *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven 1980) und methodische Überlegungen von Jean Michel Montias (*Le Marché de l'art aux Pays-Bas: XV^e–XVII^e siècles*, Paris 1996) zurück. Die Quelleneditionen und zahlreichen Einzeluntersuchungen, aus denen ein großer Teil der Basiszitate entnommen ist, sind im Quellen- und Literaturverzeichnis (335–350) aufgeführt. Weitere Quellenfunde entstammen eigenen Archivrecherchen der Autorin (335).

Der Fließtext ist in neun Hauptkapitel untergliedert, die jeweils die Blickrichtung ändern und nach einführenden Überlegungen zur Funktion sakraler und profaner Bilder die beteiligten Akteure und deren Orte in Produktion und Handel vorführen. Die letzten beiden Kapitel vergleichen Positionen des Kunsthandels in den Niederlanden, Italien und Deutschland; Überlegungen zum Kulturtransfer schließen sich an. Relevante Nebenaspekte wie Strategien der Werbung, Preisgestaltung oder die Rolle von Signaturen als Firmenzeichen sind über verschiedene Kapitel verstreut. Die notwendigerweise enge Verknüpfung der Vorgänge hat teilweise zu ondulierenden Argumentationen geführt; im Interesse eines auch punktuell flüssig lesbaren Textes sind wohl die zahlreichen Wiederholungen nicht emendiert worden. Dass

Überschriften und nachfolgende Texte inhaltlich nicht immer kongruent sind und grundlegende historische Informationen oft verspätet nachgeliefert werden, mag sich aus dem langjährigen Vorlauf des Buches und dessen Materialfülle erklären. Register zu Orten und Namen hätten die Übersicht vereinfacht, ein abschließendes Lektorat zahlreiche Fehler vermieden.

WAS IST EIN MARKTBILD?

Man könnte polemisch fragen, ob als Marktbilder alle Werke zu gelten haben, für die kein Auftragskontext mehr bekannt ist. Damit speiste sich die Definition einfach aus dem lückenhaften Stand der Überlieferung und bliebe meistens diskutabel. Dieser Problematik begegnet die Autorin erst relativ spät (54 passim), indem sie formale Kriterien nennt, die eine Produktion für einen anonymen Markt zumindest wahrscheinlich machen: eine „offene“, d. h. allgemeinverbindliche Ikonographie, unproblematische Transportierbarkeit durch kleine Formate oder geeignete Techniken (Miniaturen auf Pergament oder Papier, Holz- und Metallschnitte, Tüchleinmalerei), die Eignung für ein „Baukastensystem“ (Altarskulpturen) oder die Zugehörigkeit zu einer Serienproduktion, die sich für eine merkantile Vorratshaltung empfahl.

Wagner unterscheidet hierbei zu Recht eine serielle Produktion, wie sie für mechanische Vielfältigungen, etwa Druckgraphik oder Ausformungen von Modellen in Papiermasse oder Ton, typisch ist (77–79), und eine „serienmäßige“ Herstellung von Objekten, die zweifellos auf ein gemeinsames Modell zurückgehen, aber variantenreich ausformuliert werden konnten; derartige Tafelbilder wurden z. T. nachträglich mit dem Wappenschild des Käufers oder Stifterfiguren versehen und so individualisiert (85, Abb. 68a–b). Nicht gestellt wird die Frage, ob es sich bei ikonographisch abhängigen Bildserien um geplante Wiederholungen derselben Werkstatt oder um nachträgliche Kopien von Unbekannt handelte. Dies machte den Unterschied von Vorratshaltung und Nachschöpfung bzw. Kopie und Plagiat aus, wäre also nicht unwichtig für ein Verständnis der realen Gegebenheiten des Handels.

AUSSAGEKRAFT DER SCHRIFTQUELLEN

Die erste Quellengruppe für den Bildhandel im späten Mittelalter sind die Zunftakten (80–91). Sie sind naheliegender Weise ebenso unterschiedlich wie die Strukturen der Zünfte zwischen Italien und dem Hanseraum, denn manche Malerzünfte waren mit anderen Handwerken assoziiert, so z. B. in Köln, Ulm und Kempten mit den Bildhauern und Schreibern (52, 87f.), in Lübeck und Landshut mit den Glasmalern (51), in Augsburg mit Glasern, Bildschnitzern und Goldschlägern (148) und in Frankfurt mit Sattlern, Glasern und Scherern (209). Dazu kam vielfach eine Mitgliedschaft in der Krämerzunft, die deren Mitgliedern eine Selbstvermarktung ihrer Produkte ermöglichte. Entsprechend dieser heterogenen Rechtslage differierten die Vorgaben zum Handel, die in der Regel darauf abzielten, die Qualität der Exportware durch Beschau zu sichern und Konkurrenzen untereinander, vor allem aber zu auswärtigen Händlern („störend“) und nicht-zünftigen Zwischenhändlern („fürkäufern“) zu vermeiden (63). Theoretisch strikt geregelt waren auch Verkaufszeiten und -orte. Wagner weist jedoch zutreffend darauf hin, dass gerade Verstöße gegen die lokalen Ordnungen und die sich daraus ergebenden Prozesse wohl ein historisch aussagekräftigeres Bild von den aktuellen Gebräuchen des Bilderhandels geben als die sich wandelnden Zunftregeln selbst (80).

Ein großes Problem für die Identifikation von Marktbildern im Handel ist die Tatsache, dass sie sich, etwa in Zollakten, pauschal unter Oberbegriffen wie „merceria“ oder „kramerey“ verstecken, zu denen Objekte vom Rosenkranz über Toilettenartikel und Brillen bis zu Goldschmiedearbeiten gehörten. Einer der seltenen Hinweise, die sich klar auf Bilder bzw. Skulpturen und deren Inhalte beziehen, ist die Zollbefreiung für sakrale Werke im Hanseraum (153: Beleg Lübeck, 1493). Weitere Beispiele für deren Sonderbehandlung sind ein Verbot in Kaufbeuren (1509), solche Werke Pfandleihern zu überlassen, oder in Frankfurt (1517), sie zusammen mit Spielkarten anzubieten (175). Inwiefern es dabei eine Rolle spielte, dass man jüdischen Pfandleihern oder Händlern deren Missbrauch zutraute, wird nicht thematisiert. Im



Abb. 1 Konrad Witz, „Kunsthandlung“ mit sakralen Skulpturen. Detail aus einer Altartafel mit den hll. Maria Magdalena und Katharina, um 1440/45. Strasbourg, Musée de l'Œuvre de Notre-Dame, Inv.-Nr. 97 [Ausst.kat. Konrad Witz, Ostfildern 2011, S. 163, Abb. 23]

nachreformatorischen Nürnberg (1550) wurde hingegen der Verkauf von Heiligenbildern inkriminiert (179).

Geschäftsbücher von Handelsgesellschaften oder reisenden Händlern sind im 15. Jahrhundert noch sehr selten. Trotz der hier verzeichneten Verkaufszahlen und Preise ist die Aussagekraft in vielen Fällen bescheiden, denn schon die Interpretation der verwendeten Begriffe, die nicht auf erhaltene Werke zu beziehen sind, ist nicht unproblematisch: Ob die „taflen“ (auch: „model“), die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in großen Mengen aus Salzburg ins Rheinland geliefert wurden, kleine Gemälde, Druckgraphik, Druckstöcke oder Schreibtafeln meinten, ist umstritten. Die Autorin lehnt die letzte Möglichkeit ab, da sie weite Transporte von billiger Massenware für unrentabel und daher für unwahrscheinlich hält. Sie präferiert ein Verständnis als kleine Tafelbilder (164–166). Am naheliegendsten erscheint eine Interpretation als Holzmodell für Papiermasse, Tragant oder Gebäck, die im holzreichen Alpenraum

hergestellt worden sein können und zweifellos einen großen Abnehmerkreis im Rheinland gefunden hätten. Aber letztlich bleiben solche Überlegungen Spekulation, ebenso wie die Identität der „quadrans de fust“ (Holztafeln), die 1487 aus Schwaben nach Spanien verkauft wurden (163).

Klarere Angaben enthalten Selbstzeugnisse namhafter Künstler, die Bezüge zu deren Werk zulassen. Dies gilt vor allem für Albrecht Dürer, der seine überwiegend für den freien Markt produzierte Druckgraphik als solidere Einkommensquelle betrachtete als seine Tafelmalerei. Bekannt ist, dass er für breite und unterschiedliche Vermarktungswege sorgte (109f.). Dürers Œuvre führt Wagner auch als Beispiel für die „Mischkalkulation“ vieler Maler und Bildhauer an, u. a. Jan van Eycks und Lorenzo Lottos: Die Künstler arbeiteten einerseits für bestimmte Auftraggeber, andererseits sicherten sie sich ein Grundeinkommen durch den permanenten Verkauf von Lagerprodukten (soweit er ihnen durch die Zunftordnungen gestattet war). Dies galt nicht nur für die leicht zu vervielfältigende Graphik oder Tonplastik aus Modellen, sondern auch für (kleinere) Tafelbilder und Skulpturen (zu Veit Stoss: 111–115). Dass Marktbilder zwar eine geringere Gewinnspanne erzielten als Auftragswerke und dennoch insgesamt in größerer Menge ertragreicher für ihre Produzenten waren, kann man an einem Vergleich von Sandro Botticellis und Neri di Biccis Vermögensentwicklung in Florenz zeigen (222). Für den niederländischen Raum hätte man eine Fülle von Gemäldepreisen in den von Liesbeth M. Helmus ausgewerteten Quellen vergleichend hinzuziehen können (*Schilderen in opdracht. Noord-Nederlandse contracten voor altorstukken 1485–1570*, Utrecht 2010).

VERKAUFSSTÄTTEN

Vereinzelte Text- und Bildquellen belegen die Existenz von Geschäften, die teils direkt vor den Werkstätten lagen, teils an besser besuchten Orten der Stadt (Marktplatz, Rathausvorplatz, Kirchen, Friedhöfen) angemietet oder gekauft wur-

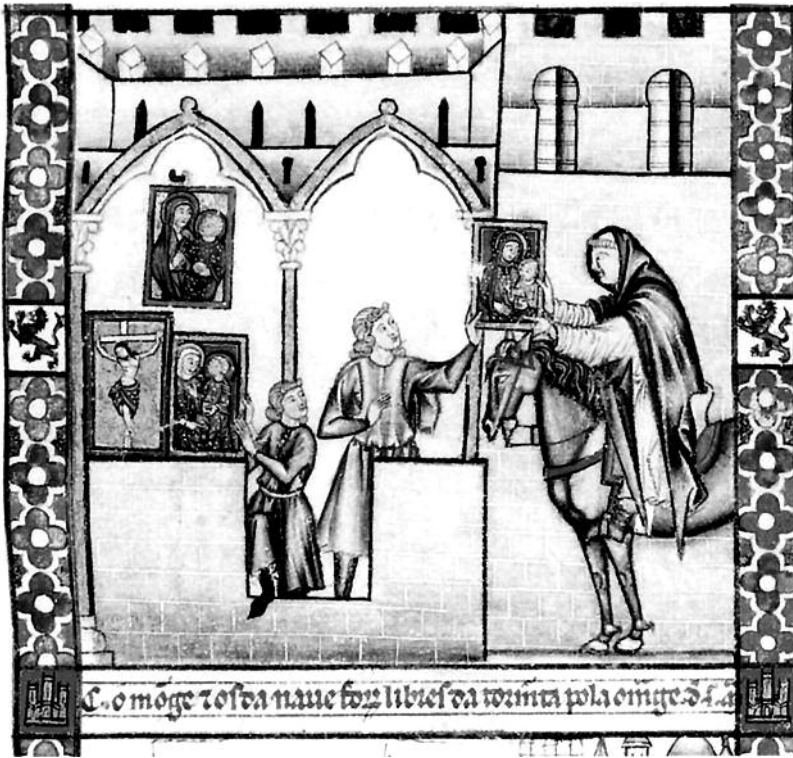


Abb. 2 Erwerb eines Marienbildes auf der Pilgerreise nach Jerusalem. Detail aus einer Miniatur in den *Cantigas Alfons des Weisen*, Spanien, Ende 13. Jahrhundert. Madrid, Biblioteca del Real Monasterio de S. Lorenzo de El Escorial, Ms. T. I.1, fol. 17r (Wagner 2014, S. 123, Abb. 86b)

den. Dabei sind ephemere Stände („buda“, „gaden/gadem“) ebenso dokumentiert wie feste Gebäude mit repräsentativen Sälen (zum Prager Wladislawsaal mit Messeständen: Abb. 76a–b).

Ausführlicher geht die Autorin auf ein Gemälde ein, das selbst wohl kaum ein Marktbild war: ein um 1440 entstandenes Tafelgemälde von Konrad Witz, vielleicht das Relikt eines großen Triptychons mit Standflügeln, heute im Frauenhausmuseum in Straßburg (96–106; Abb. 1). Im Vordergrund eines Sakralraums sitzen die hl. Maria Magdalena und Katharina von Alexandrien am Boden. Hinter ihnen öffnet sich ein Portal, durch das man eine „Kunsthandlung“ sieht, auf deren geöffneten Fensterblenden, die als Ladentische dienen, sakrale Figuren und ein Relief oder Tafelbild ausgestellt sind. Ein Kunde spricht gestenreich mit dem Verkäufer, manche Passanten diskutieren miteinander. Die Anlage solcher Geschäfte, hinter denen sich die Werkstatt befand, war noch im 16. Jahrhundert gängig; man hätte z. B. Jost Ammans bekanntes *Ständebuch* von 1568 heranziehen können (vgl. dort die Darstellungen von Büchsen-

schmied und Uhrmacher, deren Tresen auf Ständern ruhen, oder des Schellenmachers, dessen Ladenplatte mit einer Kette am hölzernen Fenstergewände auszuklappen ist).

Die Autorin interpretiert die kleine Szene nicht als Teil einer Stadtvedute oder als Genrebild, auch nicht als Darstellung von Witz' eigener Werkstatt: Sie meint, dass der Maler hier auf das Konzil von Basel (ab 1431) reagiert habe, auf dem u. a. der Gebrauch von Bildern im Kultus diskutiert und neu empfohlen wurde. Witz habe den

Erwerb sakraler Skulpturen deshalb als Hinweis auf die kirchliche Empfehlung und als Werbemaßnahme für die Tätigkeit von Künstlern dargestellt. Sie bietet so eine entschärfte Version dessen an, was Jean Wirth an autoreferenziellen Bezügen sah: Er vermutete, dass Witz durch die Figuren im Hintergrund auch die des Vordergrundes als künstlich und käuflich markieren wollte, dass er letztlich den Priester durch den Künstler und die Eucharistiefeier im Chor (dem Durchblick) blasphemisch durch den Kunsthandel ersetzte (Remarques sur le tableau de Konrad Witz conservé à Strasbourg, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 44, H. 2, 1987, 117–127, besonders 126; hierzu kritisch: Bodo Brinkmann, in: *Konrad Witz*. Ausst.kat. Kunstmuseum Basel, Ostfildern 2011, 163–167). Nach Wagner fungiert die hl. Katharina hingegen als „Befürworterin des Bildgebrauchs“, da nach der *Legenda aurea* ihre religiöse Unterweisung durch einen Einsiedler mit Hilfe eines Bildes stattfand. Darstellungen dieses Legendenmotivs sind allerdings höchst selten (Beispiel aus einer ungarischen Ka-

tharinenvita: Abb. 75). Viel üblicher ist Katharinas Darstellung als gelehrte Patronin der Philosophen; auch bei Witz liest sie in einem Buch, so dass die Bedeutung des Wortes die des Bildes augenscheinlich übertrifft. Welche Rolle Maria Magdalena mit ihrem Salbgefäß im Zusammenhang der Bild Diskussion spielen soll, bleibt überdies offen; Wagner sieht „die Sünderin“ als Objekt von Katharinas Bekehrungswillen, was jedoch exegetisch schwierig erscheint.

WER FUNGIERTE ALS HÄNDLER?

Obwohl viele Künstler ihre Werke selbst vermarkteten – was von den Zünften unterschiedlich beurteilt wurde (80–86 und passim) –, entwickelten sich im Lauf des 15. Jahrhunderts spezialisierte Berufszweige, deren historische Bezeichnungen nicht durchweg leicht zu dechiffrieren sind: Als „fürkäufer“ (später: „kolporteurs“) fungierten offenbar mehrfach Handwerksgelesen, die nicht in der Lage waren, am Ort ihrer Ausbildung einen Meisterbrief zu erwerben und eine eigene Werkstatt zu eröffnen. Sie waren aber ausreichend vorgebildet, um Marktbilder einschätzen zu können, nahmen also Waren in Kommission und

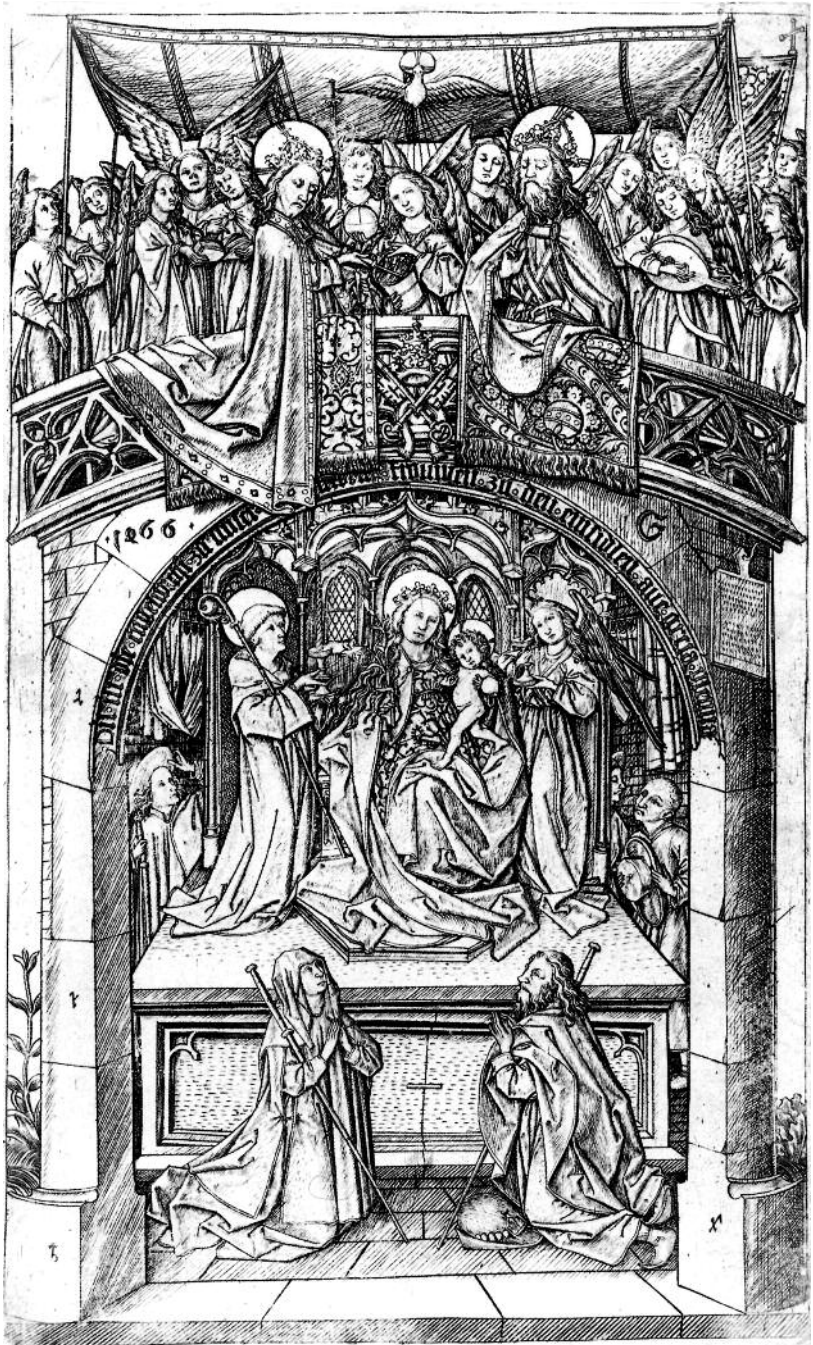


Abb. 3 Meister E. S., Die „Große Madonna von Einsiedeln“, 1466. Kupferstich, 106 x 76 mm (Ausst.kat. Meister E. S., ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik, hg. v. Holm Bevers, München 1986, S. 129, Abb. 33)

wanderten teils über große Strecken, um ihre Handelsware abzusetzen. Von Dürer ist bekannt, dass er ab 1497 solche Zwischenhändler einsetzte, um außerhalb von Nürnberg zu verkaufen. Offenbar rechtfertigten die Erträge aber nicht seine Er-



Abb. 4 Martin Schongauer, Der Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes. Kupferstich, 225 x 165 mm (Ausst.kat. Martin Schongauer. Das Kupferstichwerk, bearb. v. Tilman Falk/Thomas Hirthe, München 1991, S. 109, Abb. 34)

hingegen nicht deren Hersteller, sondern die Produzenten fertigten Ton-Reliefs und -Figuren aus Modeln (66f., 69). In Frankfurt war zwischen 1403 und 1436 der „maldrukker“ Peter Schwartz tätig, der anscheinend sowohl Maler (Briefmaler?) als auch Besitzer einer Druckerpresse war, denn er lagerte große Mengen Papier in seiner Werkstatt. Darüber hinaus fungierte er 1424 als Zwischenhändler für Speyerer Tüchleinmalereien und

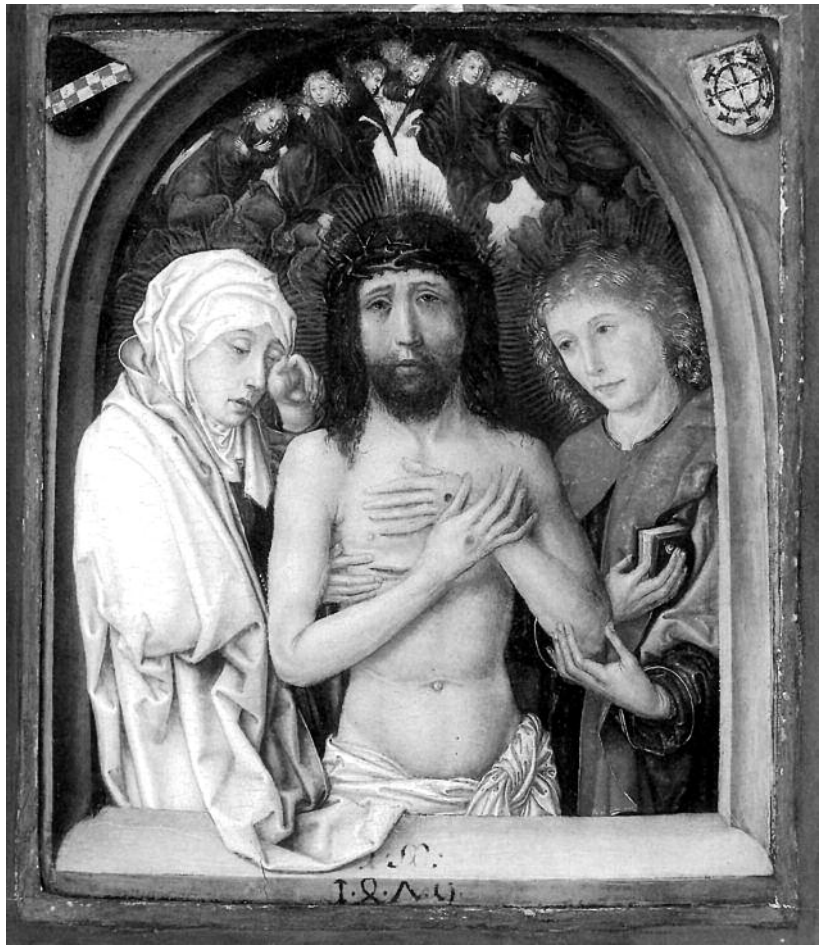
wartungen, so dass er die Männer 1502 wieder entließ (109f.). Hingegen schickte er seine Frau Agnes 1505 und 1506 zu den Frankfurter Messen (206) und nahm auf seine Reise in die Niederlande 1520–21 eigene Graphiken sowie Bilder von Nürnberger Kollegen zum Marktverkauf mit (179).

„kunstfurer“, „schildereikrämer“, „skulpturenkrämer“ und „briefführer“ bzw. „briefkrämer“ waren Berufsbezeichnungen, die sich auf den überwiegenden Inhalt der Handelsware bezogen; die ersten drei sind wohl als Vorläufer der späteren Kunsthändler zu sehen, die letzten beiden als Vorläufer reiner Graphikhändler, denn der Begriff „brief“ umfasste nicht nur kurze Schriftstücke, sondern auch Miniaturen, Einblattdrucke und graphische Bilder (68–71). „bildrukker“ meinte

andere Objekte (202f.); er verband also drei Berufszweige.

Den Fernhandel bedienten offenbar einzelne Händler und Handelsgesellschaften. Die ersten wurden als „abenteurer“ bezeichnet, denn Risiko und Ertrag ihres hochpreisigen Angebots charakterisierten ihre Tätigkeit (71f., 187–190). Auf den Frankfurter Messen verkauften sie z. B. Goldschmiedeobjekte und Juwelen, am und im Römer ab 1450 Gemälde und Skulpturen (201). Sie unterhielten hier eine eigene Bruderschaft in der nahe gelegenen Kirche St. Nikolai, dem Patron der Reisenden und Seeleute. Einen besonders guten Einblick in das Sortiment eines aus Marburg stammenden „abenteurers“, der während der Messetafel verstorben war, erhält man durch sein 1497 angefertigtes Nachlassinventar: Hier finden sich

Abb. 5 Der Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes, bezeichnet „I. M. 1479“. Schongauer-Schule um 1550. Öl auf Holz, 28 x 24 cm. Wappenschilde wohl nachträglich aufgesetzt. Privatbesitz (Wagner 2014, S. 245, Abb. 135b)



Kostbarkeiten wie Gold- und Silberschmuck, Perlen und wertvolle Steine, Elfenbeinschnitzereien, „welsche Nusschalen, inwendig geschnitzt“ sowie eine Lade mit Druckgraphiken, unter denen Marktbilder gewesen sein können (205).

Für den Fernhandel zuständig waren auch die süddeutschen Handelsgesellschaften wie die Ott-Rulandsche Gesellschaft in Ulm, von der ein Manuale des 15. Jahrhunderts erhalten ist (164–166), und die Ravensburger Gesellschaft, deren Handelsbücher ab 1380 teilweise, 1497–1527 fast vollständig vorliegen. Man erfährt daraus, dass sie Beziehungen zu Oberitalien (Mailand, Genua) ebenso pflegte wie zu Spanien (Valencia, Barcelona) und in die südlichen Niederlande. 1479 sind z. B. Kruzifixe in verschiedenen Größen, Tüchleinmalerei und Tafelbilder im Sortiment nachweisbar, in anderen Jahren Druckstöcke und Alabasterskulpturen (170f.). In Italien sind schon im 15. Jahrhundert Kunstagenten belegt, die in fürstlichem Auftrag neue und antike Kunstwerke suchten und erwarben. Diese Spezialisierung der sonst „rigattieri“ oder „strazaroli“ genannten Antiquitätenhändler stellt die gesellschaftlich höchststehende Gruppe von Händlern dar – in ihrem län-

derübergreifenden Agieren den „abenteurern“ vergleichbar, aber durch potente Auftraggeber abgesichert. Sie fand erst im 16. Jahrhundert nördlich der Alpen bedeutende Nachfolger (226–230).

SAKRALE HANDELSZENTREN UND PRODUKTIONSORTE

Als Drehscheiben des Handels mit Markt Bildern fungierten vor allem Wallfahrtsorte und Messen (Abb. 86; Abb. 2). Auf Wallfahrten konnten Pilger bekanntlich Wallfahrtszeichen erwerben, kleinformatige Flachreliefs bzw. Gittergüsse aus Blei oder Zinn, seltener aus Silber (127f.), die als Ausweise der Pilgerschaft, Objekte späterer Andacht, Talismane oder Apotropäa dienten. Die Unterscheidung von christlichem und „heidnischem“ Bildgebrauch (16, 21f.) erscheint bei ihnen mäßig sinnvoll, da dessen unterschiedliche Facetten kaum nachweisbar sind und wohl häufig fließend waren.

Ausführlicher erläutert Wagner den Bildverkauf im schweizerischen Benediktinerkloster Einsiedeln, denn hier erlaubt die bildliche und textliche Überlieferung nähere Aussagen (126, 128–130). Seit dem Jahr 1466, in dem das 500jährige Jubiläum der päpstlich approbierten wunderbaren Weihe der ersten Klosterkirche („Engelweihe“) gefeiert wurde, verkaufte man zu deren Popularisierung drei Kupferstiche des Meisters E. S., die Marienbilder mit Bezug auf den ungewöhnlichen Weiheakt zeigen. Ebenso wie die unterschiedlichen Materialien der Pilgerzeichen befriedigten sie Ansprüche von Pilgern mit verschiedener Kaufkraft: Es standen Drucke in drei Formaten zum Verkauf, deren Preise vermutlich differierten (Abb. 91a–c). Das größte Blatt (Abb. 3) stellt oberhalb des Marienbildes die Benediktion durch die Trinität dar; zugleich zeigt ein Pilgerpaar deren Verehrung. Eine rechts am Kapellengebäude hängende Tafel listet nach Holm Bevers (*Meister E. S.* Ausst.kat. München/Berlin, München 1986, Kat.nr. 33) vermutlich die Ablässe auf, die 966 mit einer Pilgerfahrt nach Einsiedeln verbunden waren. Sie dürften noch 1466 gültig gewesen oder sogar vermehrt worden sein. Die Graphiken wären dann als Ablassbilder zu verstehen. Ob die Serie zugleich Anregungen zum neuzeitlichen Graphik-sammeln gab oder die Bildandacht „das Kennerauge schulte“, wie die Verfasserin annimmt (20, 128f.), bleibt offen, auch wenn die Graphiken des Meisters E. S. später in humanistischen Sammlungen auftauchen. Dass gestalterische Qualitäten jedoch durchaus wahrgenommen wurden, belegt eine Quelle von 1479, die für Gemälde verlangt, dass sie „von gütter hand“ stammen sollten (170); leider bleiben die Kriterien zur Einschätzung der Künstler ungenannt. Als lobendes Epitheton für Skulpturen fällt 1493 in Nürnberg, 1497 in Frankfurt das Wort „subtil“ (47, 205; zu weiteren Qualitätsbegriffen: 36 passim).

Das Kloster vertrieb die Marktbilder (überwiegend) nicht selbst, sondern vergab Einzellizenzen für die verschiedenen Facetten des Angebots: Bücher, Rosenkränze, „zeichen“ und Wachsbilder (1451); auch kleinformatige Ton- und Holzstatuetten der Gnadenmadonna wurden in der „Kram-

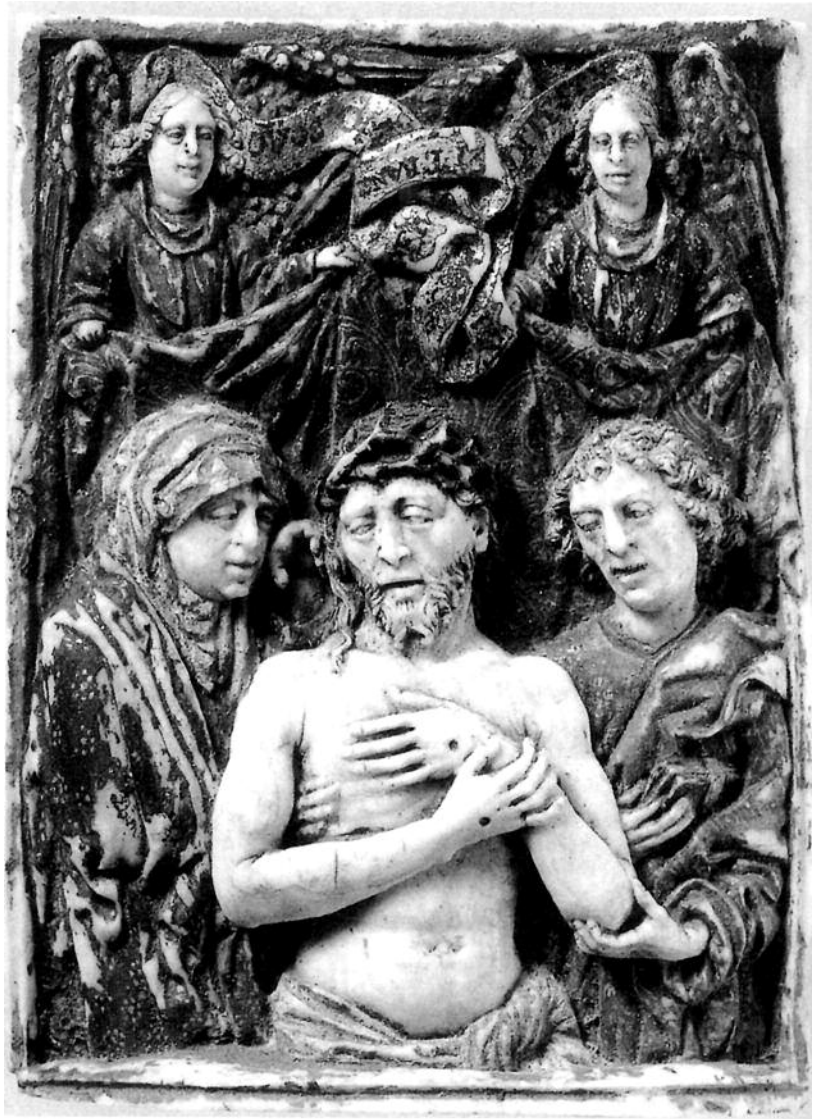
gasse“ auf dem Vorplatz des Klosters verkauft. Daneben gab es zweifellos sakrale Bilder ohne direkten Bezug auf das Kultzentrum wie Darstellungen der Arma Christi, Marias mit Kind und bekannter Heiliger. Als Standorte von Verkaufsständen sind für den Wallfahrtsort Wilsnack (Brandenburg) die Querhausarme der Kirche, für Lübeck, St. Marien, eine Seitenkapelle („Briefkapelle“) belegt; der Innenraum der Kirche war also nicht grundsätzlich tabu, obwohl 1434 auf dem Konzil von Basel der Handel in Kirchenräumen verboten worden war.

Die Involvierung von Klöstern in Bildproduktion und -handel wurde in der Frühen Neuzeit unterschiedlich beurteilt und gehandhabt: Während Anfang des 16. Jahrhunderts Ordensfrauen in Brügge eigene Marktstände mieteten (77), verbot man dem Mainzer Kartäuserkloster 200 Jahre später jegliche merkantile Aktivität, da deren Erträge gegen das Armutsgebot verstießen (78). Dies verhinderte aber nicht, dass viele Klöster zu Produktionsstätten populärer Marktbilder wurden. Auch die um 1500 seriell gemalten Vera-Ikon-Abbilder im Zisterzienserinnenkloster Wienhausen, von denen noch ein unzerschnittener Pergamentbogen mit acht gleichartigen Bildchen vorhanden ist (Abb. 58), dürften als Pilgerandenken im Kloster selbst entstanden sein; hier wurde eine Ampulle mit dem Blut Christi verehrt, auf das sie mit der miniaturisierten Wiedergabe der Ikone verwiesen. Man hätte u. a. auch das Beispiel St. Walburg in Eichstätt anführen können; hier malten die Klosterfrauen zur gleichen Zeit kleinformatige Heiligenbildchen in Serie, vermutlich als Verkaufsobjekte für Pilger, die an dem wundertätigen Öl aus den Reliquien der hl. Walburga partizipieren wollten (Jeffrey Hamburger, *Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent*, Berkeley/Los Angeles/London 1997).

MESSEN

Die großen Messen in Antwerpen und Frankfurt, die seit dem 14. Jahrhundert zweimal jährlich, in Leipzig seit dem Ende des 15. Jahrhunderts

Abb. 6 Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes. Süddeutschland, um 1500. Elfenbeinrelief, gefasst und teilvergoldet, 8 x 5,5 cm. New York, Metropolitan Museum, The Cloisters (Wagner 2014, S. 245, Abb. 135a)



stattfanden, boten besondere Chancen für den internationalen Austausch, denn nur während der Messetage war es (in der Regel) ortsfremden Händlern gestattet, ihre Ware anzubieten. Sie konnten hier zugleich die Marktlage sichten, sich über neue künstlerische Impulse informieren, mit Kunden in Kontakt kommen und Bestellungen aufnehmen. Für die Frankfurter Messen ist die Quellenlage auf Grund von Kriegsverlusten schlecht, so dass Wagner sich in diesem Fall auf die alte Frankfurter Stadtgeschichte von Friedrich Bothe (1913) und die Regesten von Walther Karl Zülch (1920 und 1935) be-

zieht. Im Original sind hingegen Rechnungsbücher des St. Bartholomäus-Stifts (des Doms) aus der Zeit zwischen 1405 und 1542 erhalten, die Wagner ausgewertet hat. Hier spiegeln sich die Verhältnisse eines kleinen Nebenschauplatzes der großen Messe, auf dem Tafelgemälde, Skulpturen und Graphik, aber auch Silberschmiedewaren angeboten wurden (192 und passim). Die vermieteten Verkaufsstände wurden auf dem ganzen Gelände des Stifts, auch im Kreuzgang und in der Kir-

che errichtet. Die Höhe ihrer Mieten richtete sich – anders als im Römer, wo die Grundfläche des Standes maßgeblich war – nach dem Schätzwert der angebotenen Dinge, wobei einheimische Anbieter gegenüber fremden privilegiert wurden (199f.). In einem Brief des Johannes Cochlaeus, Dekan des Liebfrauenstiftes Frankfurt, an Willibald Pirckheimer wird schlaglichtartig klar, dass die Frankfurter Messen nicht nur kommerziell von Bedeutung waren, sondern auch dem Austausch

unter den Rezipienten dienten: Cochlaeus schreibt 1520, dass er in seiner Wohnung zusammen mit dem Bürgermeister Philipp Fürstenberger Dürers Kupferstiche „Hieronymus im Gehäus“ und „Melencholia“ betrachtet habe. Der Autor wundert sich dabei, dass man eher Werke des „Lucas Hollandinus“ (wohl Lucas van Leyden) auf der Messe finde als diejenigen Dürers (206).

Die Leipziger Messe war dafür bekannt, dass sie vor allem ostmitteleuropäische Händler, u. a. aus Prag, aber auch aus den Niederlanden versammelte. Schon 1471 baute man 241 große Buden und ungezählte kleinere im Rathausbezirk auf; das Angebot wurde durch fliegende Händler ergänzt. Ein eigentlicher „Kunsthandel“ ist allerdings erst 1493 aktenkundig, als der Nürnberger Maler Caspar Rieß „gemalte tuch“ in Leipzig ausstellte und hier in einen Rechtsstreit mit einem Kollegen geriet. Zwischen 1509 und 1549 war Lucas Cranach d. Ä. fast jährlich auf der Messe präsent – es muss jedoch offen bleiben, ob er hier seine serienmäßig produzierten Tafelbilder (s. auch 59f.) und Druckgraphiken aus seiner Werkstatt anbot oder nur Bestellungen im Auftrag des sächsischen Hofes abwickelte und Kontakte knüpfte. Aktenkundig wurde der Porträtmaler Hans Krell, der Wiederholungen von Fürstenporträts verkaufte. Deshalb ist es auch nicht erstaunlich, dass Lucas Cranach d. J. hier nach Vorlagen für eigene Porträts suchte (211–219).

Die Entwicklung von jahreszeitlich terminierten Messen zu permanenten Galeriehäusern vollzog sich in den Antwerpener „Panden“. Hier gab es seit 1460 vor der Liebfrauenkirche eine rechteckige Hofanlage mit überdachten Kojen, in denen ganzjährig teure Kunstartikel angeboten wurden, auch von Kaufleuten aus Mecheln und Brügge. Mit dem Umzug in die Neue Börse 1540 erhielt Antwerpen das größte, fest installierte Kunsthandelszentrum Europas; nur auf dem Gebiet des Antiquitäten- und Antikenhandels hatte Florenz einen größeren Ruf. Mutmaßliche Effekte eines solchen örtlich konzentrierten Handels waren wechselseitiges Kopieren, aber auch ein Inno-

vationen förderndes Konkurrenzverhalten, Standardisierung, aber auch Spezialisierung (224f.).

BEDEUTUNG FÜR DIE KUNSTGESCHICHTE?

Im abschließenden Kapitel IX geht die Autorin auf die Transferrolle der Bilder und des Kunsthandels ein (231–267). Marktbilder waren als „Silent Messengers“ zweifellos Träger stilistischer und inhaltlicher Informationen über die Grenzen ihres Ursprungsraums hinweg. Die Mengen serienmäßig hergestellter Bilder übertrafen realiter wohl den „narrativen Expertenaustausch“ wandernder Künstler, denn die nahezu gleichzeitige Verbreitung von Bildthemen über große Strecken hinweg überwog die Möglichkeiten mobiler Händler, auch der „pittori vaghi“ (233). Nachschöpfungen von Markt Bildern und ihre Migration in unterschiedliche Medien betonen die Fruchtbarkeit des Austauschs. Als Transmitter ist bekanntlich die leicht zu vervielfältigende und gut transportable Druckgraphik anzusehen (Abb. 4–6). Wagner tendiert allerdings dazu, deren Wirksamkeit einzuschränken – durch die hohen Verlustquoten bei kleinen Tafelbildern und die Vernachlässigung von Bildzeugnissen wie Plaketten, Medaillen und Papierreliefs sei die Wahrnehmung der Kunstgeschichte verzerrt. Es folgen fast durchweg überzeugende Beispiele für Motivübernahmen quer durch Materialgruppen, Formate und Regionen (242–262).

Das Prinzip vorgefertigter Objekte, die erst am Bestimmungsort von lokalen Künstlern vollendet wurden, wie z. B. ein kleines Mechelner Schnitzretabel, das nach 1523 in Franken bemalte Klappflügel bekam (237, Abb. 127), hatte mit Sicherheit eine intensive Beschäftigung des vollendenden Künstlers mit dem fremden Werk zur Folge – auf diese Weise konnten stilistische und ikonographische Entwicklungen verpflanzt werden, die bisher unter dem unscharfen Begriff „Einflüsse“ subsumiert wurden. So ist das Phänomen der Internationalen Gotik möglicherweise nicht nur als Ergebnis kommunizierender Hofkünstler und Mäzene zu werten, sondern durch reproduktive Techniken (Tonplastik) und deren Verbreitung verständlich (195f.). Entsprechendes könnte für das zuneh-

mende Interesse an naturgetreu geschilderten Realien in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gelten, das ausgehend von den Niederlanden ganz Europa erfasste (237).

Wagners Untersuchung kann also den Weg weisen, über verstärkte Quellenforschung und den Einbezug von „niederen Gattungen“ ein Szenario der Frühen Neuzeit zu gewinnen, das der historischen Situation im deutschen 15. und 16. Jahrhundert näher kommen dürfte als viele bishe-

rige Darstellungen. Trotz der bisher noch heterogenen, verstreuten und inhaltlich diskutablen Belege ist die Lektüre ihres Buches damit aufschlussreich und spannend.

PROF. DR. SIBYLLE APPUHN-RADTKE
Mainzer Str. 15a, 80804 München,
appuhn-radtke@t-online.de

Der Lettner – Ort liturgischer Performanz, der Rechtsprechung und medialen Inszenierung

Der mittelalterliche Lettner: Quelle, Befund, (Be)Deutung.

Studientag an der Fakultät für
Architektur, Arbeitsbereich Bau-
geschichte und Denkmalpflege der
Universität Innsbruck,
27./28.4.2017. Programm:
news/bgd-studientag-170427.html

Einerseits liegt es an der mangelhaften Überlieferungslage, andererseits an der fächerübergreifenden Kompetenz, die die Untersuchung des Lettners in besonderem Maße erfordert, dass dieses wesentliche Architekturelement der sakralen Binnentopographie immer noch als Desiderat der kunsthistorischen Forschung gilt. Als monumentale Schranke zwischen Chor und Langhaus, mithin zwischen dem Bereich der Kleriker und der Laien, verschwanden die meisten Lettner aufgrund der geänderten liturgischen Anforderungen seit dem Tridentinum aus den katholischen Kirchen Europas. Spuren

sind nur in Gestalt archivalischer Erwähnungen oder Baureste überliefert. Ironischerweise blieben sie im deutschen Sprachraum in protestantischen Gotteshäusern häufiger erhalten, prominente Beispiele sind neben den Lettnern der ‚Lettnerstadt‘ Basel jene in Naumburg, Gelnhausen und Tübingen.

AKTUELLE LETTNER-FORSCHUNG

Hatte sich die ungedruckte Wiener Dissertation von Erika Kirchner-Doberer von 1946 der Bauaufgabe Lettner vor allem in typologischer Hinsicht zugewandt, so hob Monika Schmelzer in ihrem Grundlagenwerk *Der mittelalterliche Lettner im deutschsprachigen Raum. Typologie und Funktion* (Petersberg 2004) neben einer Neusystematisierung den Lettner als wesentlichen Kommunikationsort zwischen Presbyterium und Laienkirche hervor (vgl. auch Detlev Knipping, *Die Chorschranke der Kathedrale von Amiens. Funktion und Krise eines mittelalterlichen Ausstattungstypus*, München/Berlin 2001 und Jan Schirmer, *Gotische Chorabschränkungen in Burgund*, Göttingen 2001). Jacqueline E. Jung, die diesen Ansatz in ihrem Buch *The Gothic Screen: Space, Sculpture, and Community in the Cathedrals of France and Germany*, ca.