

Frauen, die ihren Säuglingen die Brust verwehrt hatten. Daneben hängen an ihren eigenen Haaren brennende Ehebrecherinnen. Nach Le Goff wurde die Vision 1932 in *Miscellanea Casinese*, XI, 1932, publiziert, der Druck kann also weder Illica noch Segantini als gedruckte Vorlage gedient haben. Welche Überlieferung Illica kannte, wissen wir nicht, und Quinsac geht nur spekulativ auf diese Problematik ein, obwohl sie ihre im Œuvrekatalog von 1982 vorgebrachten Überlegungen von Bestrafung und Erlösung zumindest teilweise selbst widerlegt. Erneut werden auch der frühe Verlust der Mutter des Künstlers, sein Hang zur sublimierten Grausamkeit, sein Verhältnis zur Religion und seine existentielle Angst diskutiert und als Grundlagen spekulativer Theorien mißbraucht. Segantini ist in seinen schriftlichen Äußerungen, namentlich in seinen von seiner Tochter Bianca Zehder-Segantini 1910 herausgegebenen Erinnerungen, notorisch unzuverlässig. Seine eigenen Bildkommentare reichen von unverhohlener Selbstvergötterung bis zu naiven Zeitgeist-Betrachtungen und dürfen nicht als Ausgangspunkt persönlicher Theorien über die Darstellung der Frau im Fin-de-siècle verwendet werden.

Die Reaktion auf die Ausstellung in der Tages- und Wochenpresse war wie gesagt ungewöhnlich breit und heftig. In Rezensionen, Leserbriefen und einer Replik des Ausstellungsmachers Guido Magnaguagno entbrannte eine im wesentlichen emotionell geführte Diskussion über die Bedeutung Segantinis zwischen Heimatmaler, Idylliker und Missionar; die teils naiven, teils böartigen Kommentare wären eine eigene Untersuchung wert, deren Ergebnis vermutlich dahinlauten würde, daß Kunst im Zusammenhang mit individuell vorgeformten Vorstellungen von Heimat, Religion, Verdammnis und Erlösung nach wie vor ein größeres Publikum in Bewegung bringen kann. Wie zur Zeit seiner Blüte eignet sich der Symbolismus für alle möglichen Auslegungen, seien sie nun penetrant selbstbespiegelnd oder wissenschaftlich fundiert.

Hans A. Lüthy

Rezensionen

CORINE SCHLEIF, *Donatio et Memoria. Stifter, Stiftungen und Motivationen an Beispielen aus der Lorenzkirche in Nürnberg*. Kunstwissenschaftliche Studien 58. München, Deutscher Kunstverlag 1990. 288 S., 184 Abb., DM 120.-

(mit fünf Abbildungen)

Für Giorgio Vasari waren Auftraggeber diejenigen Personen, die den Künstlern Gelegenheit verschafften, ihr künstlerisches Ingenium zur Geltung zu bringen. Ihre Bedeutung für die Kunst beschränkte sich auf die Erteilung des Auftrags und die

Bezahlung des Werks. *Tant mieux*, wenn sie sich darüber hinaus als verständnisvoll erwiesen; *tant pis*, wenn dies nicht der Fall war. Vasaris Sicht war das historisch bedingte Produkt eines neuen künstlerischen Selbstverständnisses, aber sie hatte das fatale Geschick, zum festen Bestandteil der kunsthistorischen „Weltanschauung“ zu werden. Durch die einseitige Fixiertheit auf das künstlerische Individuum – häufig zudem beeinträchtigt durch einen romantisch verklärten Künstlerbegriff – hat sich die Forschung bei der Aufarbeitung der Kunst des ausgehenden Mittelalters vielfach selbst im Weg gestanden. Nur in seltenen Fällen gelang es, zu einer dem Zeithorizont angemessenen Sicht der Formen und Funktionen künstlerischer Produktion in der Epoche „vor Vasari“ vorzudringen.

Das Buch von Corine Schleif ist geeignet, unser Bild von der Kunst der Spätgotik zu bereichern und nicht unwesentlich zu korrigieren. Als Untersuchungsgegenstand hat sie die Nürnberger Pfarrkirche St. Lorenz gewählt, die eine Reihe von Meisterwerken der Kunst um 1500 beherbergt. Schleif nähert sich den Kunstwerken nicht aus der Perspektive der Künstler, sondern aus der ihrer Stifter. Während ein großer Teil der zeitgenössischen Künstler anonym geblieben ist, haben die meisten Auftraggeber ihre Stiftungen mit Wappen, Inschriften oder Stifterbildern kennzeichnen lassen; darüber hinaus können über die Personen der Schenker und nicht zuletzt auch über ihre Stiftungen selbst aus den Quellen vielfältige Informationen gewonnen werden.

Die Arbeit setzt sich aus fünf Fallstudien zusammen: Das erste und ausführlichste Kapitel befaßt sich mit dem Sakramentshaus der Imhoff, das zweite mit den Stiftungen des Kunz Horn, vor allem der Annenkapelle. Drei Kapitel beschäftigen sich dann mit der Kunstförderung durch Geistliche, das erste mit dem Epitaph des Vikars Georg Rayl, eingebettet in Untersuchungen zu den Stiftungen des niederen Klerus. Es folgen die Legate der Pröpste von St. Lorenz, Lorenz und Sixtus Tucher sowie Anton Kreß. Über die Auswahl läßt sich sicherlich streiten, z.B. vermißt man das für die Frage nach dem Zusammenhang von Stifterbild und Ikonographie außerordentlich aufschlußreiche Epitaph des Theologen Friedrich Schön (†1464; *Abb. 4*), ebenso den quellenmäßig gut dokumentierten Englischen Gruß von Veit Stoß (1517/18). Aber eine Bau- und Ausstattungsgeschichte von St. Lorenz auf archivalischer Grundlage hätte den Rahmen der Arbeit sicherlich gesprengt.

Außergewöhnlich an Schleifs Studie ist, daß sie in hohem Maße auf Schriftquellen basiert. Nicht nur die Editionen des 19. Jahrhunderts wurden herangezogen, sondern der Autorin ist auch eine ganze Reihe bemerkenswerter archivalischer Funde gelungen, die – mit bereits gedruckten Quellen – in einem Anhang publiziert werden. In der Untersuchung werden die Aussagen der Schriftquellen konsequent mit denen der Kunstwerke konfrontiert, und das Ergebnis ist nicht selten überraschend; es ist fast so, als würden die zeitgenössischen Auftraggeber das Wort an uns richten. Damit entsteht ein ungemein lebendiges und anschauliches Bild von der „Kunst im Leben“ (J. Huizinga), von den vielfältigen Funktionen der Kunstwerke in Kirche und Gesellschaft. Als Beispiel sei nur auf die Hinweise zur Erweiterung der ikonographischen Programme von Altären durch tragbare Bilder verwie-

sen (S. 181). Die eher unkonventionelle Vorgehensweise mag manchem Verfechter diawissenschaftlicher Methoden etwas befremdlich erscheinen, wird aber durch die gewonnenen Ergebnisse mehr als bestätigt.

Durch Fallstudien sind die beiden wichtigsten sozialen Gruppen im Nürnberg um 1500 – die Bürger und der als Stifter gegenüber seinem Anteil an der Bevölkerung keineswegs unbedeutendere Klerus – vertreten; unterschieden werden weitere Gruppierungen wie Patrizier und Bürger bzw. Vikare und Pröpste. An vielen Stellen macht die Arbeit die engen verwandtschaftlichen Verbindungen zwischen beiden Gruppen deutlich. Unterschiede lassen sich bezüglich der Stiftungen herausarbeiten. Ranghohe Geistliche z.B. wählten ihre Grablagen im Chor von St. Lorenz; für ihre Stiftungen waren hervorgehobene Standorte innerhalb der Kirche vorgesehen. Weitere Unterschiede ergeben sich bezüglich der Motivation: Ein allzu enger Zusammenhang mit der Größe des Vermögens scheint nicht bestanden zu haben. Während die Imhoff über mehrere Generationen hinweg als Stifter hervorgetreten sind, lagen bei dem „Aufsteiger“ Horn andere Voraussetzungen vor; zudem hinterließ dieser keine Erben und mußte das Andenken seiner Familie noch zu Lebzeiten mit erheblich größerem finanziellem Aufwand sichern.

Wichtig erscheint auch die Beobachtung, daß sich kaum ein Stifter auf eine einzige Kunstgattung beschränkte; die meisten gaben nicht nur Glas-, Tafel- und Buchmalereien, sondern auch Werke der Goldschmiedekunst, der Textilstickerei und der Bildhauerei in Auftrag. Hier eröffnen sich bei der Interpretation der einzelnen Kunstwerke faszinierende Perspektiven, Vergleichsmöglichkeiten, die bei einer traditionellen, zumeist an Gattungsgrenzen orientierten Kunstgeschichtsschreibung kaum genutzt wurden. Auch gegenüber der modernen Präferenz für bestimmte Gattungen macht diese Arbeit nachdenklich. Interessant sind in diesem Zusammenhang die Preisangaben; die Kosten einer außergewöhnlichen Monstranz z.B. konnten durchaus denen des Imhoff'schen Sakramentshauses entsprechen.

Ein zweites erscheint wichtig: Die Analyse der Stiftungsurkunden läßt erkennen, daß Kunstwerke keine isolierten Einzellegate waren, sondern Bestandteile umfassender Stiftungsprogramme, bei denen der juristischen und ökonomischen Absicherung nicht weniger Aufmerksamkeit geschenkt wurde als den liturgischen Regelungen. Von besonderem Interesse sind dabei auch die Bestimmungen, mit denen die Auftraggeber den Bestand ihrer Monumente bis zum Jüngsten Gericht zu sichern versuchten. Stiftungen beschränkten sich zudem nicht auf Schenkungen an Kirchen; auch Legate mit – im modernen Sinne – karitativem oder sozialem Charakter spielten eine wichtige Rolle. Erst die umfassende Kenntnis dieser Kontexte – die nur auf dem steinigen Weg durch die Schriftquellen gewonnen werden kann – ermöglicht eine umfassende Interpretation mittelalterlicher Kunstwerke in ihren religiösen und liturgischen, sozialen und politischen Zusammenhängen. Aus der Summe vieler Einzelinformationen wird es dann möglich, die Vorgaben des Stifters an den Künstler zu rekonstruieren und dessen individuelle Leistung herauszuarbeiten. Schleifs Arbeit macht hier nachdenklich, denn nicht unerheblich sind die Skrupel, die gegenüber einer immer noch weitverbreiteten werkimmanenten Betrachtungsweise geweckt werden.

Die Arbeit geht von einem Begriffspaar aus: Durch eine *donatio*, eine Schenkung an einen Heiligen oder an Gott, erwarb der Stifter Anspruch auf eine *memoria*. Die Bedeutung des *Gedächtnisses* als Motiv für Kunststiftungen ist kaum zu unterschätzen, allerdings ist der Begriff in seinen sakralen und profanen Dimensionen recht schillernd und müßte einmal genauer untersucht werden (Schmid/Wollasch 1984); in einem Text z.B. bezeichnet er einmal die liturgische Memorie und dann ein Messingepitaph (S. 264–265).

Es handelte sich bei einer *donatio* um ein Geschäft auf Gegenseitigkeit: Der Stifter schenkte einem Heiligen Geld oder ein Kunstwerk, im Gegenzug verpflichteten sich die Vertreter der Kirche, bestimmte liturgische Leistungen zu erbringen und für sein Seelenheil zu beten; auch die Besucher des Gottesdienstes wurden darin einbezogen. Die Interpretation, daß es sich bei einer *donatio* um ein „Hand-in-Hand-Geschäft“ mit Anspruch auf eine Gegenleistung im Jenseits handelte (S. 45) oder gar um ein Tauschgeschäft, bei dem materielle Güter die Pforten zum Paradies öffneten (S. 127), erscheint allerdings theologisch bedenklich; eine Gewißheit, nicht in der Hölle zu enden, ließ sich auch durch die aufwendigsten Legate nicht gewinnen. Dies macht die Lektüre zeitgenössischer Testamente deutlich, die in vielen Fällen die Angst vor den Letzten Vier Dingen erkennen lassen, aber auch zeitgenössische Kunstwerke zeigen dies anschaulich: Auf dem Marmorepitaph Horns z.B. sehen wir das Stifterpaar beim Jüngsten Gericht vor Christus knien (S. 79ff.). Engel halten diesem eine Lilie und ein Schwert entgegen. Ob aber Horn mit seinen aufwendigen Stiftungen ein positives Urteil erreichen wird, wissen wir nicht.

Die Frage nach den Motiven für Stiftungen ist im übrigen viel schwerer zu beantworten, als es auf den ersten Blick erscheinen mag. Das Bild vom Fernhandelskaufmann, der gegen das kanonische Zinsverbot verstoßen und die Todsünde der *avaritia* begangen hat, dann auf dem Totenbett bereut und das unrecht erworbene Gut den Armen zurückgibt, stimmt für das 15. Jahrhundert nur noch in Einzelfällen. Daß die Sorge um das Seelenheil und das Gedächtnis an die eigene Person wichtige Beweggründe für Stiftungen waren, soll nicht bestritten werden. Aber an vielen Stellen der Arbeit zeigt sich, daß darüber hinaus noch ein ganzes Bündel von Motiven, die sich allenfalls im Einzelfall gewichten lassen, eine Rolle gespielt hat: Familienbewußtsein, das die Wappen der Imhoff an ihrem Sakramentshaus zeigen, Konkurrenz zwischen verschiedenen sozialen Gruppen, zwischen Patrizierfamilien einerseits, zwischen diesen und den nichtpatrizischen Familien andererseits, aber auch zwischen den einzelnen Kirchen und Klöstern; auch die Dokumentation kirchenpolitischer Bindungen konnte eine Rolle spielen. Bei der Interpretation der zeitgenössischen Dokumente fällt die erforderliche Quellenkritik mitunter schwer: In einem Testament oder einem Stiftungsvertrag konnte man schlecht festlegen, der eigene Flügelaltar solle größer und die Monstranz wertvoller sein als die des Nachbarn.

Schleif hat ausführlich das gut funktionierende „Stiftungssystem“ mit seinen weitgehend ungeschriebenen Gesetzen dargestellt, die Rolle der Schenkgeber und die Verantwortung der Nachkommen herausgearbeitet; auch der Nürnberger Rat kontrollierte die Einhaltung. Veränderungen und Verlagerungen, Wandlungen durch

den Humanismus werden deutlich. Dennoch ist bisher keine befriedigende Antwort auf die Frage möglich, warum dieses System mit der Reformation dann so plötzlich zusammenbrach.

Während sich konventionelle Werkmonographien in der Regel darauf beschränken müssen, die auf Tafelbildern und Glasfenstern dargestellten Heiligen zu identifizieren und der Frage nachzugehen, welche Vorlagen der Künstler benutzt und wie er sie umgesetzt hat, eröffnet eine Analyse aus der Sicht der Stifter und ihrer Ziele neue Perspektiven: In vielen Fällen lassen sich die Gründe dafür ermitteln, warum bestimmte Heilige ausgewählt und zu ikonographischen Programmen zusammengefügt wurden. Individuelle Wünsche spielten dabei gegenüber den Interessen der Kirche eine nicht unwesentliche Rolle. Anschauliche Beispiele sind die Stiftungen des Kunz Horn: Bei seinem Epitaph in Steyr wenden Maria und Johannes den Blick nicht zu dem gekreuzigten Christus, sondern nach unten, zu dem Stifterpaar. Barbara und Kunz Horn wählten die Hl. Anna und Joachim zu ihren Schutzpatronen, die ebenfalls wohlhabend waren und bis ins hohe Alter kinderlos blieben; Joachim ist darüber hinaus auf einem Fenster gänzlich unkonventionell als Tuchmacher dargestellt (S. 96ff.). Auf dem Ehenheim-Epitaph legen zwei Heilige ihre Hand segnend auf das Haupt des Verstorbenen, ein dritter umfaßt sein Handgelenk; es ist der Griff, mit dem Christus Adam aus der Vorhölle zieht. Auf Lorenz Tuchers Bahrtuch ist sein Namenspatron St. Laurentius dargestellt, der ein Vermögen an die Armen verschenkte. Auf Anton Kreß geht eine Erweiterung des Apostelzyklus von St. Lorenz auf 13 (!) Apostel zurück. Es läßt sich somit nicht bloß ein weitgehender Einfluß der Auftraggeber auf die ikonographischen Programme nachweisen, sondern diese Einmischung ging bis in kompositorische Details, bis zu den Beziehungen zwischen den Stiftern und „ihren“ Heiligen.

Merkwürdigerweise hat die bisherige Forschung zur Kunst der Gotik und der Renaissance einem Phänomen so gut wie keine Aufmerksamkeit geschenkt, das für die Stifter eines der wichtigsten an einem Kunstwerk war: die Anbringung und Darstellung ihrer Wappen. Nicht nur Stiftungsverträge und Inventare, sondern auch die Wappen an zahlreichen erhaltenen Ausstattungsstücken unterstreichen die enge Beziehung zwischen Schenker und Kunstwerk. Die Anbringung eines Wappens dokumentierte nicht nur seine Urheberschaft, sondern setzte auch für die Nachwelt Zeichen. Außerdem wurden die Wappen dazu benutzt, erreichte oder zumindest beanspruchte soziale Positionen zu dokumentieren: Zunächst übernahmen bürgerliche Familien den Wappenbrauch des Adels, dann auch die heraldische Gestaltung, Helm, Kleinod und Helmdecke. Daß nicht nur Stiftungen, sondern auch die Anbringung von Wappen zu Konflikten geführt haben, zeigt z.B. eine Verordnung von 1498, wonach Kunstwerke mit Wappen vom Rat geprüft werden mußten (S. 86).

Das Stifterbild war für die Zeitgenossen etwas Selbstverständliches, juristisch und theologisch offensichtlich unbedenklich; anders als bei Wappen sind keine regelnden Normen überliefert. Es ist deshalb schwer, eine befriedigende Antwort auf die Frage nach seiner Bedeutung und Funktion zu finden. Schleif vermutet, es hätte einerseits als *interlocutor* gedient, das den Betrachtern ermöglichte, sich in die Bilder hineinzufinden, andererseits könnten diese sich in die Adorantenrolle hinein-

denken. An mehreren Stellen wird deutlich, daß für die Stifter die korrekte Wieder-
gabe ihrer Kleidung – die den Betrachtern eine Zuordnung zu einem bestimmten
gesellschaftlichen Stand ermöglichte – außerordentlich wichtig war.

Beim Rayl-Epitaph analysiert Schleif das Spruchband mit dem Bußpsalm, den
Platz des Stifters auf dem Berg Golgatha mit dem Schädel Adams und die Symbo-
lik des auffälligen Hahnenfußes (S. 130ff.). Manches wäre noch genauer zu klären:
Warum z.B. befindet sich der Auftraggeber unter bzw. vor dem Kreuz? Ist das eine
Anspielung auf Galater 6, 14: *Mihi autem absit gloriari, nisi in cruce Domini no-
stri Iesu Christi?* Als Devotionsformel verwendet, diente dieses Bibelzitat das gan-
ze Mittelalter hindurch als theologische Legitimation, Künstler- und Stifterdarstel-
lungen in das Bildgeschehen einzubringen, und zwar unterhalb des Kreuzes (vgl.
dazu die in Anm. 121 zitierte Arbeit von A. Legner, S. 206). Oder: Warum befin-
det sich Rayl – wie viele, aber nicht alle Stifter – auf der linken Seite? Links fin-
den wir in der Regel die Ehemänner, rechts ihre Frauen, ebenfalls links die Geistli-
chen, im Gegensatz zu den Laien. Ist dies die wichtigere, von Christus aus gesehen
rechte Seite, ähnlich wie in der Heraldik? Ist es die Seite des guten Schächers (*Ho-
die mecum eris in paradiso*, Luk. 23, 43), die Seite der Auferstandenen beim Jüng-
sten Gericht? Oder, warum ist der Stifter – in Proportion zu den Heiligen – so klein
dargestellt? Die einfachste Antwort wäre ein Hinweis auf den Bedeutungsmaßstab.
Aber warum sind die Stifterbilder in Nürnberg erheblich kleiner als in den Nieder-
landen? An Selbstbewußtsein wird es den Nürnbergern sicherlich nicht gemangelt
haben.

Daß in einer Arbeit über Stifter die Künstler weitgehend in den Hintergrund tre-
ten müssen, ist von der Sache her sicherlich berechtigt; die Verfasserin beabsichtig-
te auch nicht, die traditionelle Künstler- durch eine neue Stiftergeschichtsschrei-
bung zu ersetzen. Eher am Rande ergeben sich dennoch eine Reihe bemerkenswer-
ter Aufschlüsse, z.B. daß an der Herstellung einer einzigen Figur bis zu 12 Perso-
nen beteiligt sein konnten (S. 197).

Zum Abschluß soll nochmals zum Sakramentshaus Hans Imhoffs und zu dem
Vertrag mit Adam Kraft von 1493 zurückgekehrt werden; sie bilden nämlich
Schlüsseldokumente für ein zentrales Problem der Arbeit, für das Verhältnis zwi-
schen Künstlern und Auftraggebern. Imhoff schrieb vor, Kraft solle *dem werck stet-
tigs verpunden sein mit sein selbs leib zu arbeiten*. Die Bestimmung ist wohl –
ähnlich wie in vergleichbaren Verträgen – als Forderung nach eigenhändiger Arbeit
zu deuten, zumindest als Verbot, das Werk an Subunternehmer oder andere Meister
zu delegieren. Imhoff wünschte *ein schon wolgemacht kunstlich und wercklich
sacramenthauß*, aber dann differenzierte er: Der Fuß sollte *wercklich doch nit kost-
lich von arbeit*, die oberen Teile *kunstlich und wolgemacht werden, aber doch nit
als subtilig als das unnter, wann es hoher sten würdt und von den menschen nit als
wol gesehen mag werden*. In die gut sichtbaren Teile in der Mitte sollte Kraft dage-
gen die meiste Arbeit investieren, sie sollten *auff das wercklichst kunstlichst und
aller reinist gemacht werden, wann es am meinsten den menschen in augen und an-
gesehen wurd*. Weniger für den hl. Laurentius, der alle Teile gleichermaßen sehen
konnte, war die Stiftung somit bestimmt, sondern vorrangig für irdische Betrachter.

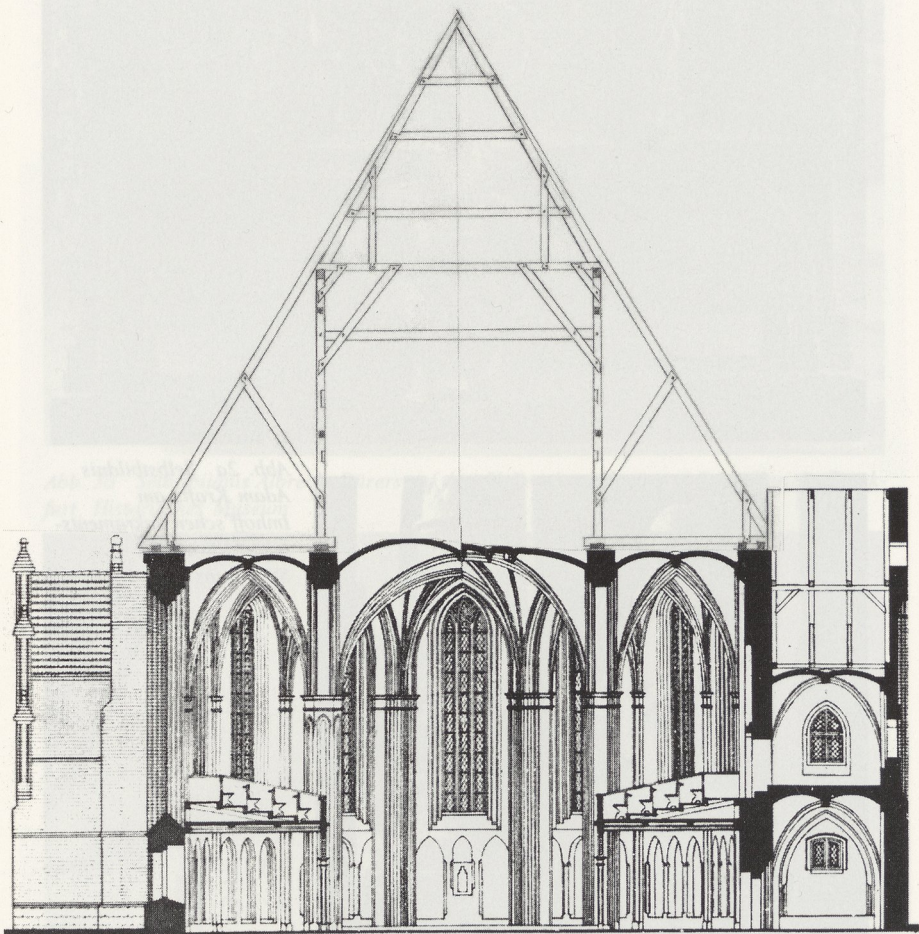


Abb. 1 Berlin-Spandau, St. Nikolai. Querschnitt durch das Langhaus mit Dachwerk (schematische Bauaufnahme von 1883 nach Denkmälerinventar, Dachwerk korrigiert durch E. Rüschi)



*Abb. 2a Selbstbildnis
Adam Krafts am
Imhoff'schen Sakraments-
haus. Nürnberg,
St. Lorenz*



*Abb. 2b Selbstbildnis
Peter Vischers am
Sebaldisgrab. Nürnberg,
St. Sebald*



Abb. 3a Selbstbildnis Albrecht Dürers auf dem Helleraltar, Kopie von Jobst Harich. Frankfurt, Historisches Museum



Abb. 3b Selbstbildnis Albrecht Dürers auf dem Allerheiligenbild. Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 4 Epitaph des Friedrich Schöner, 1464. Nürnberg, St. Lorenz (Germ. Nationalmuseum)

Die methodischen Konsequenzen dieser Vereinbarung könnten weitreichend sein: Der Stifter wählte die Kirche und darin – in Absprache mit deren Vertretern – den Bestimmungsort eines Kunstwerks. Wohl ebenfalls in Zusammenarbeit mit der Kirche wurde das ikonographische Programm festgelegt. Die Entscheidungen über die Kunstgattung (Altar, Handschrift oder Fenster, von ihren Funktionen her gesehen durchaus vergleichbar) und für ein bestimmtes Material wurden ebenfalls von dem Kunden getroffen. Weiterhin wählte dieser die ausführende Werkstatt aus. Der Vertrag mit Kraft zeigt darüber hinaus, daß es nicht nur ein Gefälle zwischen führenden und weniger bedeutenden Werkstätten gegeben hat, sondern daß sowohl bei den Künstlern als auch bei ihren Auftraggebern ein ausgeprägtes Gespür für Differenzierungen hinsichtlich der künstlerischen Qualität vorhanden war – das Regulative war der Preis bzw. die Arbeitszeit. (Ähnliche Rückschlüsse ermöglicht wenig später auch der Schriftwechsel zwischen Albrecht Dürer und Jakob Heller.) Aber waren die Künstler lediglich Exekutivorgane ihrer Auftraggeber, Handwerker wie die anderen Nürnberger Gewerbetreibenden auch? Schleifs Analyse der Vereinbarung zwischen Imhoff und Kraft – die sich auch durch andere zeitgenössische Werkverträge stützen ließe – könnte dafür sprechen: Die Auftraggeber interessierten sich für die korrekte Umsetzung des ikonographischen Programms, eine termingerechte Lieferung, die Möglichkeit einer Preisminderung oder gar Rückgabe, wenn ihnen das Werk nicht gefiel, für die Qualität des Holzes oder der Farben. Die Altäre werden in den Quellen häufig nach ihren Stiftern, seltener nach ihren Heiligen und nie nach den Künstlern benannt. Waren gotische Flügelaltäre somit noch „Bilder vor dem Zeitalter der Kunst“ (H. Belting)? Gehören sie als Sachüberreste vielleicht doch in die „Hand des Historikers“, die sie – wie ihnen kürzlich J.v.Bonsdorff (diese Zs. 43/1990, S. 153–158) unterstellt hat – in Ausstellungen lediglich eindimensional zur Bestätigung feststehender Geschichtsmodelle benutzen würden?

Aber die annähernd lebensgroßen Selbstbildnisse von Adam Kraft und zweier seiner Mitarbeiter – die in dem Vertrag mit keinem Wort erwähnt werden (!) – am Fuß des Sakramentshauses (*Abb. 2a*) warnen davor, Bedeutung und Selbstbewußtsein der Nürnberger Künstler zu unterschätzen. Die Stadt war um 1500 nicht nur ein wirtschaftliches und technologisches Zentrum allerersten Ranges, sondern auch ein Ort außergewöhnlicher literarischer und künstlerischer Leistungen. Selbstdarstellungen von Künstlern gab es das ganze Mittelalter hindurch. Schleif verweist auf die Tradition der Baumeisterbildnisse, anzuführen sind noch die bereits vor der Romanik einsetzenden Selbstdarstellungen von Buchmalern. Die Nürnberger Künstler schufen um 1500 eine ganze Reihe von außergewöhnlichen Selbstbildnissen, mit denen sie sich in ihre Werke einbezogen. Schleif verweist auf das des Peter Vischer am Sebaldusgrab (*Abb. 2b*) und hierfür auf die Interpretationen von D. Wuttke, denen sie sich anschließt (S. 69ff.). Nicht berücksichtigt werden dagegen die zeitgenössischen Selbstporträts Dürers, die drei gemalten und die gezeichneten Bildnisse, die offenen Selbstdarstellungen auf dem Rosenkranzfest (1506), der Marter der 10 000 (1508), dem Helleraltar (1509, *Abb. 3a*) und dem Allerheiligenbild (1511, *Abb. 3b*); weiter als Trommler auf dem Jabach-Altar (1504) und als Türke mit Kanone (1518). Ein Vergleich zeigt, daß die vorgeschlagenen Interpretationen

nur zum Teil zutreffen können. Dürer nutzte diese Bildnisse keineswegs zur Sicherung seines eigenen Seelenheils: Er steht, blickt dem Betrachter entgegen, hält eine Tafel mit einer Inschrift, und er behält im Angesicht der Heiligen seinen Hut auf, den der kniende Stifter dagegen (auf dem Helleraltar) ehrerbietig lüftet. Ebenso wenig kann man diese Selbstdarstellungen mit dem Arbeitsethos der Nürnberger Handwerker erklären, die in ihrer Tätigkeit ein gottgefälliges Werk sahen, denn Dürer trägt – anders als Vischer und Kraft – keine Arbeitskleidung und hält auch keinen Pinsel in der Hand. Eine überzeugende Interpretation fällt allerdings schwer. War es ein Ausdruck übersteigerten Selbstbewußtseins, den sich Dürers Auftraggeber gefallen lassen mußten? Wollte dieser sich als Wissenschaftler oder Künstler und nicht als Handwerker dargestellt sehen? (dazu jetzt D. Hess in: MVGN 77/1990, S. 63ff. Aber entsprechen die Prämissen dem Zeithorizont? Wurden Dürers Vorgänger als Schmarotzer angesehen?) Zur Dokumentation seiner Urheberchaft hätte eine Inschrift oder das sonst verwendete Monogramm genügt. War es vielleicht eine außergewöhnliche Form von Reklame? Oder handelt es sich um eine personifizierte Signatur? Diese Vermutung ist nicht einmal abwegig, wenn man bedenkt, daß die Tatsache einer Stiftung sowohl durch Wappen oder Inschriften als auch durch Stifterbilder zum Ausdruck gebracht werden konnte, daß diese von ihren Funktionen her gesehen sogar austauschbar und kombinierbar waren. Auch in ihrer Rolle im Bildgefüge lassen sich die Dürerbilder mit Stifterbildern vergleichen; auch diese befinden sich in der Regel in ikonographisch weniger wichtigen Zonen, oft zu Füßen der Heiligen, von diesen fast immer durch kompositorische Schranken getrennt. Beim Imhoff'schen Sakramentshaus sind die Hersteller am Fuß, die Wappen des Stifters und seiner Familie am Umgang darüber angebracht; beides war somit für das Publikum, für die Besucher der Kirche, für die Nachwelt bestimmt. Man könnte daraus schließen, daß Künstler und Auftraggeber sich in vielen Fällen als gleichberechtigte Partner angesehen haben. Anonym hinter ihre Werke zurückgetreten sind die Nürnberger Meister jedenfalls nicht, handelt es sich bei den genannten, mit Selbstporträts versehenen Stücken doch auch noch in unserer Sicht um Kunstwerke allerersten Ranges. Die Nürnberger waren jedenfalls stolz auf ihre Künstler, nicht nur auf Dürer. Dies belegt z.B. die *Brevis Germaniae Descriptio* des Johann Cochlaeus (1512), der vor allem die internationale Nachfrage nach ihren Produkten hervorhob, ähnlich Johann Neudörffer, der 1547 ihre Tätigkeit für angesehene auswärtige Kunden unterstrich. Für ihn war Nürnberg mit Künstlern und kunstverständigen Leuten von Gott besser ausgestattet als jede andere Stadt. Sein Künstlerlexikon wurde von der Forschung bisher nur wenig berücksichtigt, weil seine Biographien für moderne Fragestellungen, etwa nach künstlerischem Selbstverständnis, wenig bieten und lediglich das enthalten, was einem Zeitgenossen als mitteilenswert erschien. Jedenfalls hatte Neudörffer die Italiener um Nasenlänge geschlagen, denn Vasaris bekannte Vitenammlung erschien erst drei Jahre später. – Frau Schleif hat mit ihrem Buch einen Stein in den seit einigen Jahren recht ruhigen Teich der Spätgotikforschung geworfen, einen Stein, der jetzt seine Wellen um sich zieht; es bleibt zu hoffen, daß dadurch weitere Untersuchungen angeregt werden.

Wolfgang Schmid