

Holbeins Söhne

Zur berufsstrategischen Alternative „Goldschmied oder Maler“ im 16. Jahrhundert

Thomas Eser

Die beiden populärsten Maler der deutschen Renaissancekunst, Albrecht Dürer und Hans Holbein den Jüngeren, verbindet in ihren Biografien eine völlig konträre Lebensentscheidung. Bei Dürer betrifft sie den eigenen, künftigen Beruf. Bei Holbein denjenigen seiner beiden Söhne. Dürer möchte als Halbwüchsiger kein Goldschmied werden, sondern Maler. Vier Jahrzehnte später hingegen gibt der in Basel, Paris, London und Antwerpen als Maler hochgeschätzte Hans Holbein seine beiden einzigen Söhne nicht etwa in eine Maler-, sondern in eine Goldschmiedelehre.

Dürer und Holbein markieren bis heute zwei alternative künstlerstrategische Modelle nordalpiner Renaissancekunst, zumindest in der kunsthistorischen Interpretation. Dürer gilt als Universalist, Holbein als Spezialist. Dürer ist der Grübler und Theoretiker, der etwas will; Holbein der strategische Pragmatiker und Techniker, der etwas kann.¹ Die folgenden Überlegungen wollen zu dem Phänomen der Generationsgenossenschaft Dürers und Holbeins einen kleinen beobachtenden Beitrag leisten, indem sie um die biografische Facette der Berufsalternative Goldschmied-Maler kreisen.²

Dürer und Holbein haben ihre kontrastierenden Berufsentscheidungen in unterschiedlichen Lebensphasen gefällt – Holbein als renommierter Hofmaler fünf Jahre vor seinem Tod, Dürer als halbes Kind (Abb. 1). Viel später, an Weihnachten 1524 verfaßt er aus der Retrospektive seine kurze „Familienchronik“, vorwiegend Biografisches zu seiner Familie und seiner eigenen Jugend enthaltend, darunter jener vielzitierte und interpretierte Passus mit Schilderung seiner Verweigerung, den bereits traditionellen Familienberuf des Goldschmieds zu ergreifen:

„Darum ließ mich mein Vater in die Schul gehen, und da ich schreiben und lesen gelernet, nahm er mich wieder aus der Schul und lernet mich das Goldschmiedhandwerk. Und da ich nun säuberlich arbeiten kunnt, trug mich mein Lust mehr zu der Malerei dann zum Goldschmiedwerk. Das hielt ich mein Vater für. Aber er was nit wohl zufrieden, dann ihn reuet die verlorne Zeit, die ich mit Goldschmiedlehr hätte zugebracht. Doch ließ er mir nach, und da man zählt nach Christi Geburt 1486 an St. Endres Tag [= 30. November], versprach mich mein Vater in die Lehrjahr zu Michael Wohlgemuth ...“³

Ein halbes Jahrhundert später, im Herbst des Jahres 1538, nimmt der europaweit etablierte Maler Hans Holbein auf seiner letzten Reise von Basel nach London seinen ältesten Sohn Philipp (Abb. 2) mit,⁴ macht in Paris halt, und gibt den Buben dort bei dem Goldschmied Jacques David in die Lehre. Auch seinen zweiten Sohn, Jacob, ließ Holbein eine Goldschmiedelehre absolvieren. 1553 ist Jacob als Goldschmied in London verstorben. Hans Holbeins Enkel, Philipp II. Holbein (1552/1560 – nach 1634) wird schließlich zum Hofjuwelier der Kaiser Rudolf und Matthias aufsteigen.⁵

Früh hat die Kunsthistorik Dürers Entscheidung gegen den Goldschmiedeberuf als Indiz für eine sich entwickelnde gattungshierarchische Trennung zwischen Kunst und Kunsthandwerk zu deuten verstanden. Dürers Berufswahl bestätigte dabei die These vom nachmittelalterlichen Prozeß einer Nobilitierung der bildenden, zeichnenden Künste gegenüber dem weiterhin materiell fixierten Kunsthandwerk: Der bessere Künstler wird Maler, der schlechtere bleibt Goldschmied. Moriz Thausing, erster großer Dürerbiograf, skizzierte 1876 eine zwar fiktive, atmosphärisch hübsch dramatische Miniatur eben jenes Ent-



Dürers Selbstbildnis von 1484.
Stiftzeichnung in der Albertina zu Wien.
(Seite 44.)

Abb. 1. Selbstbildnis des dreizehnjährigen Albrecht Dürer, Holzstich nach der Dürerzeichnung von 1484 von F. W. Baader aus Moriz Thausings Dürermonographie, 1876

scheidungs moments des Goldschmiedelehrlings Dürer, der zu Höherem berufen heimlich zeichnet, und dabei sein ‚coming-out‘ als Maler erlebt:⁶

„In freien Stunden also, in den entlegenen Winkeln des väterlichen oder befreundeten Hauses, im Kreis der staunenden Kameraden ward zuerst statt gotischen Maßwerks und der beliebten Akeleiblämchen das erste beste unheilige Figürchen zu Papier gebracht, bis der kleine Meister sich klar darüber war, daß er nicht zum bloßen Goldschmiede bestimmt sei.“

In Thausings kurzer Passage finden wir im Antagonismus Goldschmied versus Maler gleich mehrere kunsthistorische Definitionen einer neuen, idealen „freien“ Kunst formuliert: Die neue Kunst der Malerei – hier: Dürers – entsteht in „freien Stunden“, spricht: aus Passion, nicht aus der Notwendigkeit eines Brotberu-



Abb. 2. Hans Holbein d. J., Porträt seines etwa sechsjährigen Sohnes Philipp Holbein, Detail aus dem Basler „Familienbildnis“, wohl 1528, Basel Öffentliche Kunstsammlung

fes heraus. Er mache keine „gotischen Maßwerke“ mehr, also keine Sakralkunst und kein Ornament, sonder „unheilige“, gemeint: profane Figürchen. Und ganz allgemein sei die Goldschmiedekunst etwas Bloßes, Einfaches, Simples, zu dem ein Meisterkünstler ohnehin nicht bestimmt sein könne.

Wenn diese neuen Wertigkeitsvorstellungen tatsächlich den neuen Maßstäben von Kunst in der Dürer- und Holbeinzeit entsprachen, wirft Holbeins Entscheidung „gegen“ den Maler- und für den Goldschmiedeberuf für seine Söhne die ernste Frage auf: Warum wollte Holbein, daß seine Söhne etwas „Minderwertigeres“ und „Bloßes“ werden?

Entfremdungen: Das Verschwinden der „Halbkunst“ der Goldschmiede aus dem Bildkanon der Künste

Gleich vorneweg und nur im Schlaglicht ein Blick auf den Prozeß der Abspaltung des „Kunsthandwerks“ von der Definition dessen, was „Kunst“ angeblich sei. Dürer spricht in seinen theoretischen Schriften dauernd und recht vage von „Kunst“ im Sinn von Wissenschaft und Handwerksbeherrschung: „Du findest män-



Abb. 3. Hausbuchmeister, Der Goldschmied, Ausschnitt aus der Darstellung der „Planetenkinder des Merkur“ im sog. Mittelalterlichen Hausbuch, um 1480, Wolfegg, Sammlung der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg

cherlei Künst. Nimm dir der eine für, die dir wohl zunutz mag kummen, lern sie, laß dich der Mühe nit befielen, bis daß du erlangt, das dich erfreuen mag.... Dann es ist uns aus Natur eingegossen, daß wir gern alle Ding weßten, dardurch zu erkennen ein Wahrheit aller Ding. Aber unser blöds Gemüt kann zu solcher Vollkommenheit aller Kunst, Wahrheit und Weisheit nit kummen.“ In seinen „Vier Büchern von menschlicher Proportion“ definiert er die Zielgruppe seiner Proportionslehre als den handzeichnenden bildenden Künstler: „Item solche Meinung [= die Proportionslehre] mügen brauchen die Maler, Steinhauer, Bildschnitzer, Gießer, Goldschmied und all ander, die sich dieser Kunst mit der Hand treiben.“ Seine Unterweisung der Messung betrachtet er als Handbuch „nicht allein den Maleren, sonder Goldschmieden, Bildhauern, Steinmetzen, Schreineren und allen den, so sich des Maß gebrauchen, dienstlich“.⁷

Trotz solch nivellierender Aufzählung der Maler unter Schreineren und Goldschmieden –



Abb. 4. Hausbuchmeister, Der Maler (wie Abb.3)

Thausings Behauptung, daß sich zu Dürers Zeiten hierarchische Unterschiede zwischen diesen Künsten entwickelten, ist durchaus zutreffend. Der Prozeß vollzog sich allerdings nicht schon um 1490 in den entlegenen Winkeln einer Nürnberger Goldschmiedewerkstatt. Manifest wurde die Degradierung der Goldschmiedekunst zu einer der „Arti Minori“⁸ erst im Lauf des 16. Jahrhunderts.

Text gewordene Belege für den Prozeß finden sich südlich der Alpen im Umfeld des sogenannten „Paragonestreits“, worauf noch einzugehen sein wird.⁹ Im weniger theoriefreudigen deutschen Sprachraum gibt die Bildkunst selbst Hinweise auf dieses schrittweise Verschwinden der Goldschmiedekunst aus dem Kanon der Künste. Um 1480 versammelte der sogenannte Hausbuchmeister in seiner Darstellung der Planetenkinder des „Merkur“ (Abb. 3-4) all jene Professionen, die unter Merkurs Schutz wirken.¹⁰ Diese



Abb. 5. Planetenkinder des Merkur aus einer astronomischen Sammelhandschrift, wohl süddeutsch, um 1460/1480, Wien, Österreichische Nationalbibliothek

Merkurkinder zeichnen sich aus durch handwerkliches Geschick, Erfindungsreichtum, technische und naturwissenschaftliche Kenntnisse, sind fleißig und zugleich schöpferisch. Die einschlägigen Berufe umfassen den Schullehrer ebenso wie den Hersteller wissenschaftlicher Instrumente, den Orgelbauer oder Musiker, Maler, Bildhauer und, prominent links im Vordergrund mit Brille, Schmelzofen und zur Hand gehender Ehefrau: den Goldschmied. Die Illustration des Wolfegger Hausbuchs folgt dabei der bewährten ikonografischen Tradition merkurischer Szenarien, zu deren Stammpersonal immer auch ein Goldschmied zählte. Auch in weniger üppig besetzten Darstellungen der „Merkurkinder“ durfte er neben Maler und

Bildhauer nicht fehlen, wie als beliebiges Beispiel die Illustration aus einer astrologischen Sammelhandschrift aus den Jahrzehnten um 1460/80 zeigt (Abb. 5). Sie ist im süddeutschen Raum entstanden und stellt die emsig arbeitenden Kinder Merkurs dar, dessen „[...] Chinder sich zw hubschait kerem / Gott zw eren und darczw weisse / fremde chunst subtil mit preysse [...] / Sy sein wöll gelert vnd güt schreiber / Goltschmid maler vnd pildsnitzer [urspr. Reim: „Bildesneyder“] / Orgeln machen vnd orgeln auch vein / Zw maniger hant sy listig sein [...]“. Zur Vierergruppe vereint haben Maler, Bildhauer und Schreibmeister den Goldschmied in ihre Mitte genommen. Wohlgelehrt und arbeitsam verehren sie laut beigeschriebenem Text Gott mit ihrer subtilen Kunst.¹¹

Abb.6. Georg Pencz,
Die Planetenkinder
des Merkur, 1531,
Holzschnitt



Etwa ein halbes Jahrhundert später stellte Georg Pencz dasselbe Thema in seinem Holzschnitt der Merkurkinder von 1531 mit interessanten Modifikationen dar (Abb.6-7). Musiker, Maler, Bildhauer und die „Naturwissenschaftler“ Arzt und Astronom haben ebenso wie Schreib- und Rechenmeister ihren Rang behalten. Der Goldschmied hingegen ist bereits in einen kleinen Laden ganz im Hintergrund verbannt. Er ist allenfalls noch Händler und Verkäufer, wie man ihn als Genre-Element aus den Fensterausblicken alt-niederländischer Straßenansichten kennt. Seine Berufsausübung ist auf ihr kommerzielles Element reduziert. Am Ende des Jahrhunderts hat schließlich die Exklusivität der drei Künste

Architektur, Malerei und Skulptur dauerhafte Gültigkeit erlangt.

Prägend für die Etablierung dieser Trias war bekanntlich die 1563 verfaßte Gründungssatzung der Florentiner „Accademia del Disegno“ Giorgio Vasaris als erster nachantiker Kunstakademie. Es seien die „uomini di disegno, cioè architetti, scultori, pittori“, die exklusiv Mitglieder dieser ersten nachantiken Kunstakademie werden dürfen, so die Satzung. Von Goldschmieden ist in den knapp fünfzig Satzungsparagrafen nirgends mehr die Rede.¹² In Jan Mullers Kupferstich „Fama führt die Künste in den Olymp“¹³ (Abb. 8) von 1598 schließlich definieren und limitieren die drei



Abb. 7. Georg Pencz, Der Goldschmied in seinem Laden, Detail aus Abb. 6

Personifikationen von Architektur, Malerei und Bildhauerei endgültig das, was unter bildender Kunst im allgemeinen verstanden wird und bis heute die Lehrpläne kunsthistorischer Studiengänge prägt. Eine Personifikation der Goldschmiedekunst im Reigen der Künste vermißte um 1600 niemand mehr, vielleicht nicht einmal die Goldschmiede selbst. Die Goldschmiedekunst war fortan nur noch als „Halbkunst“ geschätzt, so Goethe im Nachwort zu seiner Cellini-Übersetzung des Jahres 1803. Ihre „Genossen“, so Goethe weiter, versetzte sie lediglich deswegen in höhere Sphären, weil sie mit kostbarem Material sowie den Großen und Reichen unter ihren Zeitgenossen umgehen durften.¹⁴

Dabei herrschte das gesamte Mittelalter über bis weit in das 16. Jahrhundert hinein ein facettenreiches, kunsthierarchisch wie sozial gleichwertiges, ja handfest alltägliches Neben- und Miteinander zwischen Goldschmieden einerseits und Malern und Bildhauern andererseits. Oftmals stand am Anfang einer Karriere als Maler oder Bildhauer der Goldschmiedebetrieb, vielfach lebten und arbeiteten nahe Verwandte in den Nachbardisziplinen.

Nähen: Biografische und künstlerische Beziehungen zwischen Goldschmiedekunst und Malerei

Zu Dürers legendärer Läuterung vom Goldschmied zum Maler gibt es bekanntermaßen zahllose Parallelfälle, besonders gut dokumentiert in der italienischen Kunstgeschichte vom Trecento bis in die Wirkungszeit Giorgio Vasaris, der in seinen Künstlerviten ausgiebig und nicht ohne kunstpropagandistische Hintergedanken von solchen Läuterungen vom Goldschmied zum Maler berichtet.¹⁵

Die vielen Namen der vom Goldschmied zum Maler oder Bildhauer „Geläuterten“ seien hier lediglich als unkommentierte Liste kurz in Erinnerung gerufen. Erklärungsmodelle für die Ursachen solcher individualbiografischen Entwicklungen vom Handwerker zum Künstler finden später Erörterung.¹⁶ Nicht nur Pioniere der Renaissancemalerei wie *Masolino da Panicale* und *Benozzo Gozzoli*, auch *Francesco Francia* und *Andrea del Sarto* waren, angeblich oder dokumentiert, ursprünglich als Goldschmiede ausgebildet worden. Selbst die ganz großen Namen der italienischen Renaissancekunst sollten nach elterlichem Willen eigentlich den Goldschmiedebetrieb entweder lernen, haben ihn gelernt oder ihn sogar zeitweise ausgeübt.

Genaugenommen beginnt die Renaissance nicht, wie stets behauptet, mit einem Bildhauer-, sondern mit einem Goldschmiedewettbewerb: Der Notarssohn *Philippo Brunelleschi* erwarb am 2. Juli 1404 die Meisterwürde als Florentiner Goldschmied – drei Jahre nach seiner Teilnahme am Wettbewerb um die Florentiner Baptisteriumstüren (1401/1402), die ihn als Bildhauer kunsthistorisch populär machten. Sein damaliger Gegner im berühmtesten Künstlerwettbewerb der Renaissance, *Lorenzo Ghiberti*, war ebenfalls keineswegs Bildhauer, sondern angehender Goldschmied, als welcher Ghiberti 1409 in die Florentiner Goldschmiedezunft aufgenommen wurde. Auch der Keramiker und Bildhauer *Lucca della Robbia* hatte ursprünglich das Goldschmiedehandwerk erlernt. Jedenfalls behauptet dies sein Landsmann Pomponius Gauricus in seiner 1504 erschienenen „*De Sculptura*“. Über eine Goldschmiedelehre *Donatello*s, der

Abb. 8. Jan Muller, Fama führt die Künste in den Olymp, 1598, Kupferstich



führenden Gestalt der frühen Florentiner Renaissanceplastik, kann mit guten Gründen spekuliert werden: Bei Donatellos Eintritt in die *Compania di San Luca* wird er 1412 ausdrücklich als „*orafo e scarpellatore*“, Goldschmied und Steinmetz, bezeichnet.¹⁷ Der Maler und Bildhauer *Andrea del Verrocchio* lernte 1453-1456 in einer der Werkstätten des Juweliers Giovanni Dei das Goldschmiedehandwerk. Seit den späten 1450er Jahren war Verrocchio Mitglied der Florentiner Goldschmiedezunft. Auch Verrocchios Florentiner Zeitgenosse und Malerkonkurrent *Antonio Pollaiuolo* hatte um 1445/1450 zunächst eine Ausbildung als Goldschmied genossen. Der etwas jüngere *Domenico Ghirlandaio* wurde 1470 in die Florentiner Bruderschaft von S.

Paolo mit dem Zusatz „*sta all'orafo*“ als aus dem Goldschmiedegewerbe kommend eingeschrieben; seine erste Erwähnung überhaupt, und dem Beruf seines Vaters entsprechend. Und schließlich hat wohl auch *Sandro Botticelli*, allerdings nur für kurze Zeit, das Goldschmiedehandwerk erlernt, bevor er um 1460 in die Werkstatt Fra Filippo Lippis eintrat.

Nördlich der Alpen reicht die Liste der vom Goldschmied zum Maler oder Bildhauer Gewordenen über die *Brüder Limburg*, *Martin Schongauer* und *Urs Graf* bis zu *Adriaen de Vries*, der 1581 als „*Adriano orefice fiammingo*“ – flämischer Goldschmied Adrian – in der Werkstatt Giambolognas in Florenz seine allererste Erwähnung fand und sich erst später als Hof-

bildhauer Rudolfs II. zum geachtetsten Bronzeplastiker der Jahre um 1600 entwickelte.¹⁸ An solchen Listen von Goldschmiede-Relationen berühmter Maler oder Bildhauer haben sich übrigens schon viele andere kunsthistorische Autoren versucht. Sie scheint, ist das Phänomen einmal erkannt, den Autoren geradezu zum kunstliterarischen Zwang zu geraten, so faszinierend ist die Beobachtung der Bezüge. Laut Goethe seien schon „die trefflichsten florentinischen Bildhauer und Baumeister Donato, Ser Brunellesco, Ghiberti, Verrocchio, Pollaiuolo aus der Werkstatt der Goldschmiede ausgegangen, hatten unsterbliche Werke geliefert und die Nacheiferung jedes talentierten Florentiners rege gemacht.“¹⁹ In seiner Kunstsoziologie nobilitiert Arnold Hauser die Goldschmiedewerkstatt gar zur „Kunstschule“ der Quattrocento-Kunst: „Die meisten Künstler der Frührenaissance, u. a. Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Ucello, Antonio Pollajuolo, Verrocchio, Ghirlandaio, Botticelli, Franca, kommen aus der Goldschmiedewerkstatt, die man mit Recht die Kunstschule des Jahrhunderts genannt hat.“²⁰

Bereits Cellini wies 1568 in seinen „Trattati dell’ Oreficeria e della Scultura“ auf berühmte Vorgänger seines Handwerks und präsentierte damit die wohl erste Aufzählung solcher klingenden Namen:²¹ „Lorenzo Ghiberti war im besten Sinne des Wortes Goldschmied“, so Cellini. Antonio Pollaiuolo sei ein überaus geschickter Goldschmied und Zeichner gewesen, ebenso „Donatello, der größte Bildhauer, der je lebte“, Cellini läßt Brunelleschi, Verrocchio, und Desiderio da Settignano folgen und vergißt auch die Nordalpinen nicht: „Martino“ (Schongauer) sei ein Goldschmied von jenseits der Alpen gewesen, der erkannte habe, daß er niemals die Qualität und das Können Florentiner Goldschmiede erreichen würde, und deswegen seinen Ehrgeiz in etwas setzte, „das dem Menschengeschlecht anderweitig von Nutzen sein würde“: Schongauer erfand den Kupferstich, so Cellini. Auch von „Alberto Duro“ weiß Cellini zu berichten, dieser sei eigentlich Goldschmied (sic!) gewesen, ebenso müsse man Marcanton Raimondi zu den Goldschmieden zählen.

Eine um den verwandtschaftlichen Aspekt erweiterte Aufzählung aller familiären Verbindungen und Beziehungen zwischen Malern, Bildhauern, Architekten einerseits und Goldschmieden andererseits ist angesichts der un-

überschaubaren Menge prosopographischer Stränge nicht einmal im Ansatz vollständig erstellbar. Um bei Dürer zu bleiben: Nicht nur sein gleichnamiger Vater, schon seine beiden Nürnberger Großväter mütterlichseits wie von väterlicher ungarischer Seite waren Goldschmiede gewesen. Und sein Bruder *Endres Dürer* wurde einer. In Italien ist das Vater-Sohn-Verhältnis Goldschmied-Maler etwa in der Vita des *Andrea Orcagna* anzutreffen, dessen Vater Cione eine „ausgezeichneter Goldschmied“ war, und bei dem traditioneller kunsthistorischer These zufolge, der junge Andrea Orcagna „wohl den ersten Unterricht erhielt“.²² Und wer im bisher skizzierten Pantheon der italienischen Maler mit Goldschmiedebezug den Name Raffaels vermißt hat – auch dieser hatte einen Goldschmied im engen Familienkreis: *Raffaello Santis* Vater war Goldschmied, wie übrigens auch der Bruder von *Veit Stoß*, der als Goldschmied in Krakau arbeitete. Wen schließlich noch einschlägige Eheverhältnisse interessieren: *Tilman Riemenschneiders* Frau war Goldschmiedswitwe und *Bartholomäus Spranger* heiratet die Tochter eines Goldschmieds.

Zum alltäglichen Umgang der Professionen miteinander liefert wiederum Dürers Biografie Anschauliches. Einer der ersten großen Aufträge an den jungen Maler erfolgte seitens eines betuchten Nürnberger Goldschmieds. 1500 malte Dürer für den „hochberühmten Treiber silberner Bilder“ Albrecht Glimm die sogenannte „Glimmsche Beweinung“. Der damals gerade erst geborene Johann Neudörfer (1497–1563) berichtet um 1547 in seinen Künstlerbiographien vom vertraulichen Verhältnis zwischen Glimm und Dürer: „dieser Glim ist in den großen Werken der silbernen Bilder von ganzen Stücken zu treiben hoch berühmt gewest, dazu hat er viel Kupfer und Kunst gestochen, derhalben auch Albrecht Dürer mit ihm in guter Verwandtnuss war und malet ihm von Ölfarben eine schöne Tafel.“²³ Nicht nur in Nürnberg hatte Dürer stets Goldschmiede um sich. Dem Tagebuch seiner Niederländischen Reise nach wurde das soziale Milieu, in dem der Nürnberger Maler auf der Reise verkehrte, wen er besuchte, wer ihn besuchte, zu einem erheblichen Teil von Goldschmieden bestimmt:

- Gleich zu Beginn der Reise schenkt ihm der Mainzer Goldschmied Peter zwei Flaschen Wein. Dürer nennt ihn den dortigen „Wardein“ also Münzprü-

fer, ein hoch renommiertes, für Goldschmiede typisches Amt, von dem später noch die Rede sein wird.²⁴

- Ein zweiter Mainzer Goldschmied namens Leonhard versorgt ihn ebenfalls mit Wein als Wegzehrung sowie mit „Vögeln ... ins Schiff, auf Cöln zu kochen ...“.²⁵
- Im Skizzenbuch zur Niederländischen Reise hat Dürer einen „Goldschmied aus Mecheln“ gezeichnet und eigenhändig als „golschmit von mechell zw antorff gemacht“ bezeichnet.²⁶
- Nicht mit jenem Porträt identisch, jedoch von derselben Profession ist jener Peter Federmacher, den Dürer in Emmrich am Niederrein zeichnet: „Und ich hab do konterfet ein Goldschmiedsgesellen, den Peter Federmacher von Antorff“.²⁷
- Den Brüsseler Goldschmied Jan und dessen Frau konterfettet er ebenfalls, entwirft ihm ein persönliches Siegel und tauscht mit ihm eine seiner Tüchleinmalereien gegen den Schmuckstein eines Hyazinth und eine Gemme, die er vom Goldschmied bekommt. Später erhält Jans Frau noch eine Kupferstichpassion geschenkt. Vermutlich ist Jan auch identisch mit „dem Goldschmied, der mir die 3 Ring schätzt“ und der dafür „1 Gulden Kunst“ geschenkt bekommt.²⁸
- Ähnliche Tauschgeschäfte gab es mit dem Goldschmied und Juwelier Steffan Capello, den er „koterfettet“, und dafür einen Paternoster aus Zedernholz erhält.²⁹
- Immer wieder sind es Tischgesellschaften, die ihm die Goldschmiede ausrichten: Zu Antwerpen speist er mit dem Goldschmied Alexander Bruxal und schenkt ihm die „vier neuen Stuck“, also vier seiner neueren Druckgraphiken, später erhält der dortige Goldschmied „Marx“ (Marc de Glasere) eine Kupferstichpassion. Beide, Alexander und Marx, tauchen bei einem späteren Abendessen im Sommer 1521 wieder im Tagebuch als Abendgesellschaftler auf. Alexander, so Dürer, sei „ein statthaft reicher Mann; und wir hätten ein köstlich Mahl, und man tät mir groß Ehr. Ich hab Meister Marx, Goldschmied, mit dem Kohln konterfet, der zu Prück ist.“³⁰
- In Brügge war Dürer bereits Monate vorher beim Goldschmied Marc de Glasere zu Tisch geladen, dort richten ihm später die Brügger „Goldschmiede, Kaufleute und Maler“ ein Bankett aus.³¹
- In s'-Hertogenbosch „... kamen Goldschmied zu mir und die täten mir viel Ehr“.³²
- Bei der Antwerpener „Herren-Fastnacht“ war er im Karneval 1521 Tischgast der dortigen Goldschmiede, die ihm „übermäßig große Ehr“ erwiesen hätten. Andern Orts erwähnt er, daß er den Antwerpener Goldschmieden eine Visierung „gerissen“ habe.³³

Fedja Anzelewsky wundert sich deshalb darüber, wie eng Dürers „Beziehungen gerade zu den

*Vertretern dieses Berufes waren; man möchte fast annehmen, sie [= die niederländischen Goldschmiede] hätten gewußt, daß Dürer aus einer Familie von Goldschmieden stammte und selbst ihr Handwerk erlernt hatte“.*³⁴

Solche Spekulationen erübrigen sich, wenn man sich vor Augen hält, wie vielfältig neben familiären Beziehungen die handwerklich-künstlerischen Bezüge in der beruflichen Alltagspraxis beider Gewerke waren: Im gestalterischen Prozeß vom Entwurf zur Ausführung eines Schmuckstücks oder eines Pokals wirken oftmals Maler als Entwerfer, Goldschmiede als Ausführende. Umgekehrt sind im technischen Prozeß der Oberflächenveredelung Grabstichel und Ätzwasser ursprünglich Handwerkszeug und Werkstoff des Goldschmieds. Entsprechend waren ureigenste Goldschmiedetechniken Vorbildverfahren für Kupferstich und Radierung – zumindest für einen „Peintregraveur“, wie Dürer einer war. Nur am Rande kann hier an die einschlägigen Vermutungen über die Erfindung druckgraphischer Techniken auf Basis goldschmiedetechnischer Verfahren um 1420/1440 erinnert werden.³⁵ Laut Vasari sind es der Silberstecher und Niellomeister Maso Finiguerra um 1450 und etwas später der Goldschmied Baccio Baldini, die erstmals das Kupferstichverfahren entwickeln.³⁶ Allerdings liegen aus dem oberdeutschen Sprachraum wohl noch etwas ältere Kupferstichblätter vor. Was die tatsächlichen Vorgänge um den geheimnisvollen „ersten Kupferstich“ und die Beteiligung eines Goldschmieds an diesem betrifft, herrscht nach wie vor jenes eher vage Forschungsbild, das Johann Georg Krünitz bereits 1792 so beschrieb: „In so fern also die Kupferstecher-Kunst im Stich besteht, ist sie uralte; in so fern sie im Abdruck des Gestochenen besteht, ist sie erst im 15ten Jahrhundert erfunden worden, und zwar, wie höchst wahrscheinlich ist, von einem Gold- und Silber-Arbeiter.“³⁷

Über die seit Mitte des 15. Jahrhunderts über mehrere Generationen gepflegte Kooperation zwischen Goldschmieden, Malern, Entwerfern und Stechern ist weit mehr bekannt. Ebenso wie Michelangelo³⁸ haben seine deutschen Zeitgenossen Hans Holbein d. J. wie auch Albrecht Dürer mehrfach Goldschmiedearbeiten entworfen. Obwohl Dürer ausdrücklich kein Goldschmied werden wollte, stammen von sei-

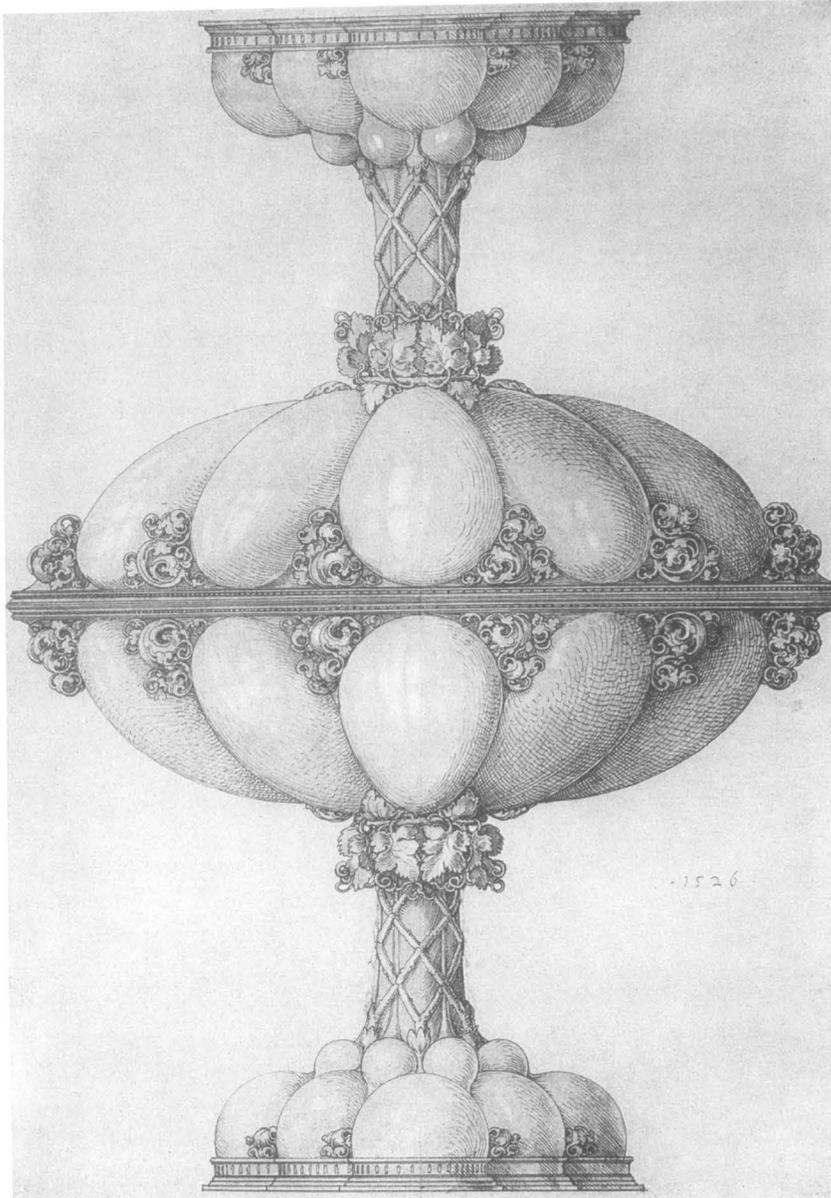


Abb. 9. Albrecht Dürer, Entwurf für einen Doppelpokal, 1526, Wien, Albertina

ner Hand über zwei Dutzend Visierungen für Edelmetallgefäße und Schmuck, darunter sorgfältigst Ausgeführtes und durchaus Großformatiges, wie der 1526 datierte, in mathematisch strenger Seitenansicht gehaltene Riß zu einer Doppelscheuer (Abb. 9) in der Wiener Albertina. Anschaulich, wenngleich unbewiesen, steht bei solchen Entwürfen eine Kooperation Dürers mit seinem Bruder, dem Goldschmied Endres Dürer (1485-1555) zur These, für den solche Entwürfe des Malers zur Ausführung bestimmt gewesen sein könnten.³⁹ In Hans von Antwerpen stand Hans Holbein ein Goldschmied nahe, der offensichtlich ebenso wie der Basler ein zugereister kontinentaleuropäi-

scher Künstler im Umfeld des Londoner Hofes war. Holbein hat für den Antwerpener nicht nur als Entwerfer gearbeitet (Abb. 10). Er verdankte ihm wohl auch gehörigen Einfluß auf die Berufswahl seiner Söhne. Doch davon später mehr.

Als weiteres Feld künstlerischer Kooperation sei schließlich noch auf die frühe Vorlagen- grafik verwiesen, wo Goldschmiedewerke eines der gängigen nichtszenischen Motive darstellten. Einerseits scheinen Goldschmiede zu den ersten Kunden solcher Vorlagen- produzenten gehört zu haben. Andererseits waren sie oft selbst die Autoren. Zu Wenzel



Abb. 10. Hans Holbein d. J., Entwurf für einen Deckelpokal für Hans von Antwerpen, um 1532/1536, Basel, Öffentliche Kunstsammlung

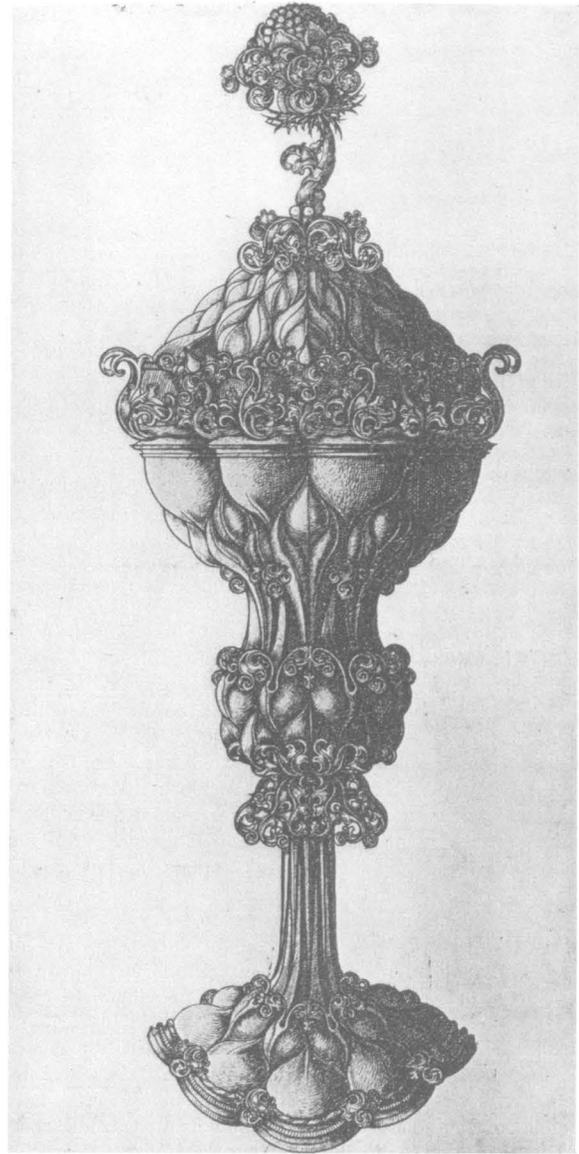


Abb. 11. Wenzel von Olmütz, Entwurf eines Buckelpokals, um 1490, Kupferstich

von Olmütz' Stich eines Buckelpokals (Abb. 11) etwa lassen sich in der formalen Anlage ähnlich ausgeführte zeitgenössische Pokale finden. Wenzel war sowohl Kupferstecher als auch Goldschmied. Eine Kombination, wie sie ja auch von seinen heute nur mehr als Stechern populären Zeitgenossen Martin Schongauer und Israhel van Meckenem nachgewiesen ist. Walter Koschatzky, Grandseigneur der deutschsprachigen Grafikforschung, kommentiert die engen Geflechte zwischen Goldschmieden und Kupferstechern so: „Was allen frühen Meistern gemeinsam zu sein scheint – es existieren insgesamt immerhin etwa 1500 Blätter anonymer Meister vor Schongauer –, ist ihre enge Beziehung zum Goldschmiedehandwerk“.⁴⁰ Oder, wie es Jean Adhémar, Direktor des Kupferstichkabinetts der Bibliothèque Nationale, einmal als Paradoxon sinngemäß formulierte: Der Kupferstich ist eigentlich eine Goldschmiedetechnik.⁴¹

Koschatzkys und Adhémar's Beziehungsanalysen treffen dabei nicht nur auf die Pioniere des bildverbreitende Massenmediums Kupferstich zu. Vermutlich waren Goldschmiede auch an der Erfindung des Buchdrucks beteiligt. Über Johannes Gutenbergs ursprünglichen Brotberuf als Goldschmied im Straßburg der Jahre um 1430 ist immer wieder spekuliert worden. Fest steht, daß Gutenberg 1436 den Straßburger Goldschmied Hans Dünne mit der Herstellung von Metallgerät beauftragt, die Gutenberg anschließend „zu dem trucken“ brauche.⁴² Wie beim Kupferstich hat auch beim Buchdruck mit beweglichen Lettern die Goldschmiedekunst einen beträchtlichen technischen Anteil

zur „Erfindung“ des neuen Massenmediums beigesteuert. Diese technologischen Aspekte des Goldschmiedeberufs waren es denn auch, die weit mehr als „künstlerische“ Kriterien das unmittelbar Berufsbild und die Karriereperspektiven des Goldschmieds bestimmten.

Juwelier, Schatzbewahrer, Hofkünstler. Statussteigernde Tätigkeitsspektren des Goldschmiedeberufs

Um Gehöriges mehr als bei einem Maler- oder Bildhauer bieten vermeintliche Nebenfelder des Goldschmiedeberufs hervorragende Chancen auf Wohlstandsschaffung und Wohlstandsmehrung, und somit auf Statuserhöhung oder zumindest Statussicherung. Dies gilt sowohl für das städtische als auch für das im Wachsen begriffene höfische Kunstmilieu. Zahlreiche Goldschmiede haben sich oder ihren Nachfahren durch den Umgang mit Edelmetallen und Edelsteinen Vermögen und gesellschaftlichen Aufstieg erarbeitet, wie ihn kaum ein anderes Handwerk in Aussicht stellte. Diese Beobachtung ist nicht neu. Schon der barocke Handwerkstheoretiker Christoph Weigel hat 1698 in seinem „Ständebuch“ betont, noch der Großvater des römischen Kaisers Augustus sei ein Handwerker, nämlich ein Goldschmied gewesen – höchst ungewöhnlich für die unmittelbaren Vorfahren eines Kaisers des römischen Imperiums.⁴³

Naturgemäß galt der Goldschmiedberuf als besonders seriös. Der Umgang mit hochwertigsten Werkstoffen setzte gleichwertig hohes Kundenvertrauen voraus. Des Goldschmieds Handel mit Luxuswaren – seine Tätigkeit als Juwelier, der nicht nur verarbeitet, sondern auch beschafft, in Zahlung nimmt, weitervermittelt – ermöglichte ihm zudem alltäglich standesüberschreitende Kundenkontakte zum Stadtpatriziat wie zu Höfen. Denn im Regelfall geht der Goldschmied bei der Herstellung seiner Produkte mit äußerst hohen Werten um, schafft gleichwohl den Wert seines Erzeugnisses nicht selbst, vielmehr liegt dieser im Werkstoff schon vor. Egal, ob er vom Kunden ein vier Mark schweres Barrensilber, einen Rubin oder acht zum Umschmelzen bestimmte Florentiner Goldgulden bekommt: Mit der Zurverfügungstellung und der ihm anvertrauten Ver-

edelung partizipiert der Goldschmied, was seinen materiellen Gewinn wie seinen Vertrauensstatus betrifft, proportional am hohen Wert seiner Werkstoffe. Das Goldschmiedehandwerk ist prestigeträchtig.

Dabei waren die Gewinnspannen bei oberflächlicher Betrachtung ziemlich gering. Die Beispiele dafür sind zahllos. 1549 ließ die Stadt Nürnberg für die beiden mächtigsten Schattenmänner der europäischen Politik – die kaiserlichen Räte und Staatssekretäre Vater und Sohn Nicolas und Antoine Perrenot de Granvelle – vier reingoldene Fußschalen anfertigen. Als „Verehrungen“, also Bestechungsgeschenke, wurden die Schalen nach Brüssel geschickt. Zum enormen Preis dieser goldenen Tischdekorationen von insgesamt 4.150 Gulden hätte man sich in Nürnberg fünf bis zehn Häuser auf einmal kaufen können.⁴⁴ Dem renommierten Goldschmied Jacob Hoffmann als Hersteller der vier goldenen Tazzen wurden als Macherlohn ganze 32 fl. bezahlt; die Handwerkerkosten beliefen sich also auf weniger als 1%! Andererseits überstiegen diese 32 fl. damals bereits den halben Jahreslohn (!) eines Gesellen im Nürnberger Bauhandwerk.⁴⁵ Für den Goldschmied wiederum bestand das Risiko säumiger Kundenzahlungen, vor allem dann, wenn er das teure Material vorfinanziert hatte. Hoffmanns Zeit- und Handwerksgenosse, der Goldarbeiter Balthasar Nickel etwa hatte 1546 Schuldforderungen in Höhe von 8.054 Gulden für unbezahlte silberne „Trinkgeschirre“ an keinen geringeren als den regierenden römisch-deutschen König Ferdinand I., der Nürnberger Silber schätzte, aber offensichtlich nicht bezahlen konnte. Ein letzter Preisvergleich zu dieser Summe: Dem Autor ist kein Gemälde aus dem gesamten 16. Jahrhundert bekannt, das im deutschen Sprachraum eine vierstellige Guldensumme gekostet hätte. Für ein Bild zahlt man keine so hohe Summe. Bei den berühmten „Dürerankäufen“ um 1600 durch den Witelshuber- und den Habsburgerhof wurden 1584 für Dürers „Allerheiligenbild“ (heute Wien) noch 700 Gulden bezahlt und erst mit den 900 Dukaten für das „Rosenkranzfest“ (heute Prag), deren Umrechnungswert die 1000-Guldengrenze deutlich überschritt, näherten sich die Gemäldepreise denjenigen der Goldschmiedewerke.

Der Goldschmied arbeitet somit lange vor dem Maler mit gewissem Automatismus „herrschaftsnah“. Damit verbundenen waren oftmals Privilegien, wie sie andere Handwerke nicht hatten. Vermutlich waren Goldschmiede überhaupt die ersten nachantiken „Hofkünstler“. Seit 1312 ist der italienische Goldschmied Lando di Pietro im ständigen Gefolge Kaiser Heinrichs VII. (gest. 1313) nachgewiesen, der ihm ein eigenes Pferd überläßt. Martin Warnke hat in seiner materialreichen Studie zum „Hofkünstler“ und dessen Status als einer Vorform des modernen Künstlers für Lando vermutet, dieser sei tatsächlich noch vor allen Architekten, Bildhauern und Malern „der erste nachweisbare, fest engagierte Künstler in der Umgebung eines Kaisers“ gewesen, sofern seine Identifikation zutreffe.⁴⁶ Ein flüchtiger Blick in die „Regesta Imperii“ läßt für den Superlativ eines „ersten“ königlich-kaiserlichen Hofkünstlers der Nachantike noch weit ältere Kandidaten in Frage kommen. Bereits für das frühe 13. Jahrhundert sind enge Beziehungen deutscher Könige und Kaiser zu ihren Goldschmieden evident: 1218 verlieh Friedrich II. dem Goldschmied und Bürger von Messina Perrono Malamorte ein Haus in der Ebene des sizilianischen Milazzo. Der Kaiser tat dies weit weg, von Ulm aus. Offensichtlich lag ihm viel an dem Goldschmied.⁴⁷ Nimmt man eine Urkunde von Friedrichs Sohn König Heinrich VII. (1211–1242) wörtlich und ernst, so hatte der achtzehnjährige Heinrich bereits 1229 einen eigenen Hofgoldschmied. Am 8. März 1229 jedenfalls beurkundet Heinrich in Hagenau, daß „seinem [!] Goldschmied Dietrich von Köln“ ein Haus in Boppard zum Lehen gegeben werden solle.⁴⁸ Ohnehin hatten die engen Geschäftsbeziehungen zwischen dem edelmetallverarbeitenden Handwerk und dem „Hof“ als Konsumort edelmetallener Repräsentationsobjekte geradezu legendär alte Beziehungen: Schon der hl. Eligius, seit jeher wichtigster Patron der Goldschmiede, war nach der *Legenda Aurea* um 620/640 Hofgoldschmied und Münzmeister am Hof der Merowingerkönige Dagobert und Chlotar. Letzterem fertigte er einen Silberthron, bei dessen Auslieferung Eligius der Unterschlagung bezichtigt, jedoch durch ein Wunder rehabilitiert wurde. Der Florentiner Maler Empoli stellte die Szene 1614 mit ausdrücklicher Betonung der Nähe zwischen Herrscher und Handwer-



Abb. 12. Jacopo da Empoli, *Der hl. Eligius und König Chlotar II.*, 1614, Florenz, Uffizien

ker dar (Abb. 12),⁴⁹ dessen Werkzeuge und Produkte ostentativ die Rückwand der Begegnungsstätte schmücken. Entsprechende Darstellungen von Herrscherbesuchen im „Atelier“ als Dokumentation der physischen Nähe zwischen Herrschaft und Kunst sollten erst wieder im Historismus Bildwürdigkeit erlangen.

Sicher mit Holbein bekannt war der Londoner Goldschmied Robert Amadas (um 1470?–1532), der es als Hofgoldschmied Heinrichs VIII. von England zum Titel eines „Master to the Kings Jewel House“ brachte.⁵⁰ Als solcher war der Handwerker Amadas seit 1524 Hauptverwalter des königlich-englischen Kronschatzes, ein Amt, dessen Inhaber vorher stets den Rittertitel eines „Sir“ getragen hatten. Verheiratet war Amadas ebenfalls standeserhöhend mit Elizabeth, Enkelin von Sir Hugh Bryce, einem geadelten Goldschmied, der 1485 Bürgermeister von London gewesen war. Für Hans Hol-

bein d. J. mögen Karriere und sozialer Aufstieg eines Goldschmieds wie Robert Amadas entscheidend bei der Berufswahl für seine Söhne gewesen sein. Auch jener schon erwähnte „Hans von Antwerpen“, Holbeins vielleicht engster Vertrauter am englischen Hof, dem er 1543 die Verwaltung seines Nachlasses anvertraute, war ein Goldschmied gewesen. Die künstlerische Kooperation mit Hans dokumentiert Holbeins Riß für eine gedeckelte Fußschale (Abb. 10), die der Maler um 1535 als Entwurf für den befreundeten Goldschmied entwarf und im Namen des ausführenden Freundes am Deckelrand mit „Hans von Ant“ signierte.⁵¹ Nahe liegt die Vermutung, daß Holbeins 1552 in London verstorbener zweiter Sohn Jakob um 1540/45 bei Hans in die Lehre gegangen ist.

Bei aller Ehrwürdigkeit eines solchen Hofamtes war Amadas doch stets noch städtischer, „zünftischer“ Goldschmied geblieben. Kunstsoziologisch begann erst eine Generation später die Etablierung fest angestellter, am Fürstenhof lebender Hof- oder Kammergoldschmiede.⁵² Deren früheste Vertreter sind um 1550/1560 nachzuweisen. In Dresden bestellte Kurfürstin Anna 1555 den Nürnberger Goldarbeiter Heinrich Hoffmann für ein jährliches Grundgehalt von immerhin 100 Gulden.⁵³ Am bayerischen Hof war seit 1567 der aus Italien abgeworbene Tridentiner Giovanni Battista Scolari aktiv und als „waelscher goldschmid“ dem „hofgesind“ zugehörig ausdrücklich vom städtischen Münchner Zunftzwang befreit.⁵⁴ Am Prager Kaiserhof Rudolfs II. sind um 1600 schließlich sechzehn Edelsteinschneider und Goldschmiede regelmäßig besetzt.⁵⁵ Als weniger handwerkliche, dabei umso herrschaftsnähere Nachbarprofession etabliert sich nun auch der Juwelier mit seinen diversen Funktionen als Veredler und Händler, Auftragsvermittler und oft auch Zwischenfinancier von höchstpreisigem, edelsteingeziertem Goldschmuck oder blanker Edelsteine. Die Geldwerte, mit denen Juweliere dabei hantierten, besaßen astronomische Dimensionen. Nicht erst die bis 1620 aufgelaufenen Schulden des Hauses Habsburg bei Philipp III. Holbein in Höhe von 43.097 Gulden belegen dies.⁵⁶ 1614 etwa befanden sich im Nachlaß des Frankfurter Juweliers Daniel de Hase Juwelen im Wert von 14.163 Gulden.⁵⁷

In einem einzigen Jahr, 1516, hatte die Fuggersche Faktorei in Venedig für 32.630 Dukaten „Clainat“ (Kleinodien) und „Edelgestein“ zu Handels- und Anlagezwecken erworben.⁵⁸ Erinnert sei erneut an die durchschnittlichen Augsburger oder Nürnberger Preise für ein komplettes Stadthaus von etwa 500 bis 1000 Gulden, wobei der Dukat den Gulden an Wert noch etwas übertraf. In Anwendung ihrer spezifischen kennerschaftlichen Fähigkeiten sahen sich Juweliere oftmals unvermittelt in europäische Wertetransfers auf höchster diplomatischer Ebene verwickelt. Als die Fugger 1545 dem englischen König Heinrich VIII. ein Darlehen von 600.000 Gulden gewährten, befanden sich darunter auch edelsteinerne Preziosen aus der sagenumwobenen „Burgunderbeute“ im Juwelenwert von 60.000 Gulden. Nicht ganz unerwartet kam es zu Unstimmigkeiten bei der Werteinschätzung, den die englischen Kreditnehmer niedriger als die kreditgebenden Fugger ansetzten. Kurzerhand wurde der Antwerpener Juwelier Peter von der Wale als Sachverständiger zu Rate gezogen, der für seine Schätzung mehrere Tage benötigte.⁵⁹ Schließlich stand dem Goldschmied/Juwelier auch das moderne Karrieremodell des Aufstiegs zum Antiquarius und Kunsthändler offen. Berühmtester Zeitgenosse mit solch einem Werdegang war Jacopo da Strada (1507–1588), in der Spätrenaissance „weitaus bedeutendster ‚Hofgoldschmied‘ im und für den süddeutschen Sprachbereich“.⁶⁰ Durch Tizians Wiener Porträt als „Kunsthändler“ berühmt geworden wird da Strada heute in einschlägigen Handbüchern mit diversen Qualifikationen als Maler, Baumeister, Kunstschriftsteller und kaiserlicher Antiquarius titulierte. Tatsächlich aber taucht er nördlich der Alpen zunächst als Goldschmied in Nürnberg auf, wo er 1549 mit der Vermittlung teuerster Luxuswaren an italienische Militärs aus dem Gefolge Karls V. von sich reden macht.

Scheiden, Schneiden, Kornen und Probieren. Die metallurgischen Kompetenzen des Goldschmieds und seine Option auf „vertikale soziale Mobilität“

Im Zusammenhang mit der Bedeutung goldschmiedetechnischer Einflüsse auf den frühen Kupferstich klang es bereits an: Mehr als seiner

künstlerischen ‚skills‘ wegen boten sich dem Goldschmied außerordentlich gute Aufstiegsoptionen vermöge handfester bearbeitungstechnologischer Kompetenzen und seinem analytisch-werkstoffkundlichen Expertentum: Bis weit in die Neuzeit hinein verfügte nur das Handwerk der Goldschmiede über die diversen technischen Fähigkeiten des Ein- und Umschmelzens, Legierens und „Scheidens“ (Trennen von Legierungen in ihre Basismetalle), des „Probierens“ (Feingehaltsmessung von Legierungen) sowie der feinmechanischen, „kalten“ Hartmetallbearbeitung durch Graben, Schneiden, Ätzen, und der regelmäßig angewandten Oberflächenveredelung des Vergoldens oder Emaillierens. Solches breites Basiswissen in der Edelmetallbearbeitung brachte vielen Goldschmieden lukrative Nebenberufe ein, die oft zur Hauptbeschäftigung wurden. Als Siegelschneider wurden Goldschmiede zu Herstellern von Statussymbolen und Herrschaftszeichen. Als Münzeisenschneider besetzten sie ein wichtiges Amt im Herrschaftsmonopol der Geldproduktion und stiegen nicht selten zu Münzmeistern oder „Münzwardeinen“ auf, als welche sie die Gesamtkontrolle der kursierenden Währungen innehatten.⁶¹ Basis solcher hochangesehener Ämter war das vermutlich am höchsten einzuschätzende Wissensmonopol des Goldschmieds: Er kann Legierungen bestimmen. Er ist damit Herr über den „Reinheitsgehalt“ eines edelmetallenen Gegenstandes, nicht nur desjenigen, den er selber herstellt, sondern all dessen, was es zu prüfen gilt. Und zu prüfen gilt es in einem von Edelmetallwährung bestimmten Kapitalsystem so ziemlich alles, was golden oder silbern ist, oder es zu sein vorgibt. Dieses Analytischen- und Gutachtermonopol besaß der Goldschmied nebenbei auch für Edelsteine, für deren Echtheit und vor allem deren Wert.

Ruhm war mit solchen Fähigkeit durchaus ebenso zu gewinnen, wie mit „künstlerischen“ Leistungen modernen Sinns. In der Vita des Goldschmieds Hans Krug zählt der Nürnberger Chronist Johann Neudörfer 1547 in seinen „Nachrichten der vornehmsten Künstler und Werkleute“ all dasjenige auf, was einen perfekten Goldschmied ausmacht. Von Künstlertum im modernen, gestalterischen Sinn ist dabei nicht die Rede: „Dieser alte Krug war in allem Dem so zum Goldschmidhandwerk gehörig, geschickt

*und erfahren, sonderlich aber war er des Kornens [=Granulieren], Schmelzens und Scheidens ganz hochberühmt, darum ihn denn auch ein erber Rat, als die Schau noch unter Rathaus war, zu einem Schaumeister gemacht hat.“*⁶²

Krugs Expertentum in allem, was sorgfältiger Edelmetallbearbeitung und -analyse bedurfte, ermöglichte ihm den Karrieresprung hinein in ein dem Handwerkerstand übergeordnetes Amt. Als Schaumeister war er oberster städtischer Kontrolleur für sämtliches Edelmetall. Ganz allgemein bot sich dem Goldschmiedehandwerk solch eine erhöhte Option auf das, was die Sozialgeschichte „vertikale soziale Mobilität“ nennt – Aufstiegschancen nach oben, persönlich oder für die eigenen Nachkommen, aus dem Handwerkerstand heraus in jene höheren Stände des Kaufmanns, Akademikers oder Beamten.

Das sprachliche Monstrum „vertikale soziale Mobilität“ beschreibt dabei das spezifische Aufstiegspotential in einer Gesellschaft – sei es für eine bestimmte Generation, ein Geschlecht oder eine Ethnie unter den jeweiligen Umständen ihrer Epoche, oder für ein bestimmtes Individuum mit seinen jeweiligen Fähigkeiten, Lebensumständen und seiner Berufsgruppenzugehörigkeit, wie hier für den Goldschmied. Solche Option auf vertikale soziale Mobilität gilt als eines der wichtigen Kriterien bei der Berufsentscheidung, sei es die eigene oder die der Kinder. Beim Goldschmied liegen die guten Aussichten nach dem Gesagten auf der Hand: Mit Gold, Silber und Juwelen geht er mit großen Geldwerten um, und hat damit beste Voraussetzungen für eine eigene, ansehnliche Vermögensbildung. Bereits ein solches Vermögen kann in der streng statischen, hermetisch-ständischen Gesellschaft der vor-modernen Stadt als ehrenwerte „Lebensleistung“ den Status eines Handwerkers steigern: Ein reicher Handwerker galt mehr als ein armer.

Darüber hinaus verkehrt der Goldschmied als Produzent von Luxuswaren alltäglich mit Kunden höherer Stände, sei es mit dem städtischen Patriziat oder adeligen und fürstlichen Kreisen. Er verläßt dabei sein eigenes Milieu „nach oben“, was ihm die Option einer Hofkünstlerkarriere bieten mag, oder zumindest seinen

Nachfahren eine Standeserhöhung via Patro-
nage in Aussicht stellt.

Zum Dritten ist der Goldschmied seiner tech-
nischen Fähigkeiten wegen für angesehene
Ämter prädestiniert. Vom „Münzwardein“ bis
zum „Master to the Kings Jewel House“ rei-
chen um 1500/1550 die Vorbildkarrieren von
Goldschmieden, die aus ihrem Handwerk her-
aus in obrigkeitliche Funktionen mit großer
exekutiver Macht befördert wurden. Für einen
Maler wie Holbein gab es da in seinem eigen-
en Berufsstand nichts annähernd Adäquates.

Als Beispiele für derart verlockende Chancen
auf „vertikale soziale Mobilität“ in der Gold-
schmiedeprofession soll ein flüchtiger Blick
auf die Geschicke, genauer: die Stammbäume
zweier Augsburger Goldschmiedefamilien
genügen. Deren eine, die Familie Seld, ist der
Goldschmiedeforschung seit langem bekannt.
Die andere, das „Haus Fugger“, wird weit
weniger mit diesem Handwerksberuf in Ver-
bindung gebracht. Sowohl die Seldschen als
auch die Fuggerschen Karrieren dürften dem
nativen Augsburger Holbein noch aus der Hei-
mat bekannt und auch in der Ferne weiter zu
Ohren gekommen sein. Der Werdegang der
Augsburger Goldschmiedefamilie Seld kann
als exemplarisch für den sozialen und wirt-
schaftlichen Aufstieg von Goldschmiedesöh-
nen gelten (Abb. 13).⁶³ Ursprünglich hatten
die beiden Bierbrauersöhne Jörg II. und Niko-
laus Seld um 1470/1480 den Goldschmie-
deberuf ergriffen. Beide etablierten sich binnen
weniger Jahre und hinterließen nachhaltige
Zeugnisse ihrer künstlerischen Meisterschaft.
Aus ihrer Werkstatt stammen aufwendig gear-
beitete *Vasa Sacra* in ansehnlicher Zahl. Bis heu-
te erhalten und von besonderer Berühmtheit
ist etwa das prächtige Ulrichskreuz im Heilt-
umsschatz der gleichnamigen Augsburger Bas-
ilika von 1494, oder Jörg Selds 1492 datierter,
silberner Walpurgis-Altar, der mit seinen anti-
kischen Rundbögen und Puttenbesatz als eines
der ersten, nördlich der Alpen entstandenen
plastischen Kunstwerke antik-italienische For-
men verwendet.⁶⁴ Bereits in der Nachfolge-
generation der beiden erfolgreichen
Goldschmiede Jörg und Nikolaus vollzieht sich
dann ein deutlicher Standeswechsel. Von den
drei Söhnen Nikolaus' ergreift der Älteste
ebenfalls den väterlichen Goldschmiedberuf,



Abb. 13a. Legende zu den Stammbäumen

ein bekannt typisches Muster der Generatio-
nenkontinuität. Die beiden jüngeren Söhne
beginnen ein Studium in Ingolstadt, Freiburg,
Bologna, Paris und werden Juristen. Dr. Chri-
stoph Seld ist später als Verwaltungsjurist im
Dienst der Stadt Augsburg sowie des bayeri-
schen Herzogs nachweisbar. Der drittgebore-
ne, jüngste hingegen, Dr. Georg Sigismund
Seld, bringt es in den 1540/1550er Jahren bis
zum Reichsvizekanzler Kaiser Karls V. und hat
als einer der engsten kaiserlichen Vertrauten
diesen bis zur Abdankung 1556 in staatsrecht-
lichen Fragen beraten.⁶⁵ Auch die Söhne
Nikolaus Selds machen Karriere: Sein gleich-
namiger Sohn wird Kanzler des Bischofs von
Eichstätt, dessen Sohn Thomas in den 1580er
Jahren Kanzler des Bischofs von Augsburg und
um 1580 „Gubernator“ der Universität Dil-
lingen.

In Wirtschaftsgeschichten zum Frühkapitalis-
mus vielbeschrieben ist der phänomenale Auf-
stieg der schwäbischen Kaufmanns- und
Bankierfamilie Fugger (Abb. 14a,b). Man könn-
te ihn – zumindest für den Familienzweig der
„Fugger von der Lilie“ (Abb. 14a) – als Para-
debeispiel für höchstgradige vertikale soziale
Mobilität qua kaufmännischem Unterneh-
mertum betrachten. Im Verlauf von nur zwei
Generationen gelang es den „Fugger von der
Lilie“ vom ursprünglichen Weberhandwerk
über die Station „Kaufmannschaft“ mittels
erheblichem Kapitalerwerb und dessen Inve-

Dargestellt nur die *männlichen* Nachkommen

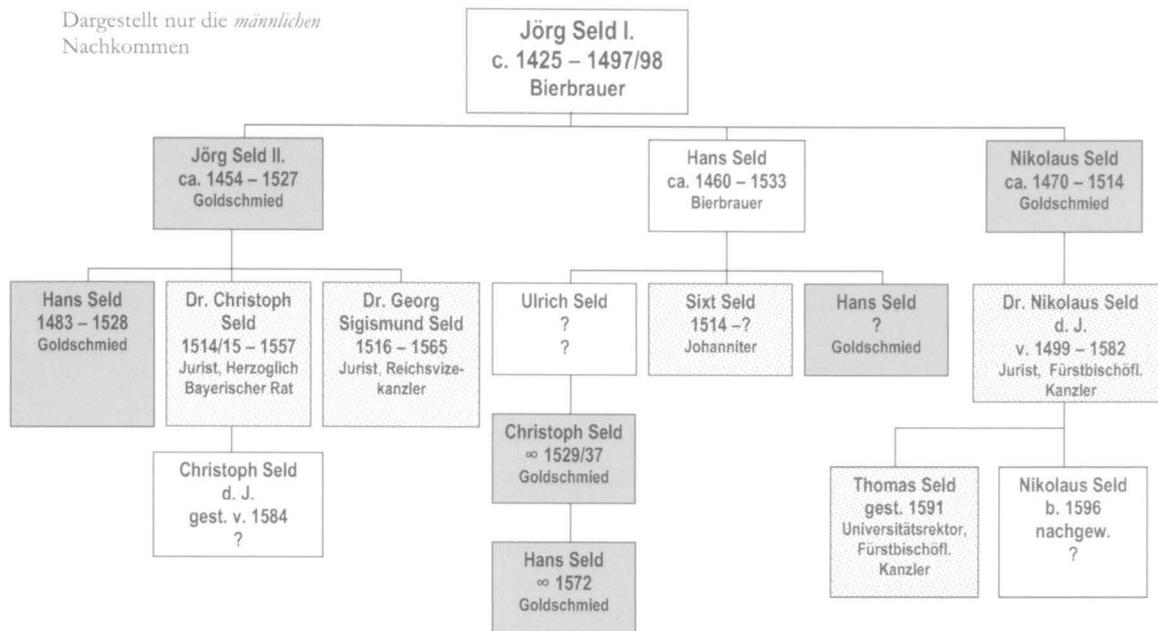


Abb. 13b. Die Augsburger Goldschmiedefamilie Seld: Vom Goldschmied zum Verwaltungsjuristen

stitution im internationalen Geld- und Rohstoffmarkt sich den Aufstieg in den Reichsadel regelrecht zu erwirtschaften. 1514 wird Jakob Fugger (1559–1525) in den Reichsgrafenstand erhoben, und bereits für die folgende Generation ist der Adelsstand erblich gesichert. Jakob der Reiche aus dem Zweig der „Fugger von der Lilie“ galt schon seinen Zeitgenossen um 1520 als reichster Mann überhaupt. Weniger bekannt dabei ist, daß das Goldschmiedehandwerk im Aufstiegsprozeß der Fugger eine durchaus bedeutende Rolle gespielt hat, und sich aus einem Nebenzweig der „Fugger vom Reh“ (Abb. 14b) geradezu eine Goldschmiededynastie entwickelte. Die Stammväter beider Linien, Jakob I. Fugger, genannt der Ältere (1398–1469) wie auch Andreas Fugger der Reiche (1394/5–1457/8) sind in ihren Jugendjahren um 1410/1418 beide (!) als Goldschmiedetätig gewesen.⁶⁶ Während sich die Lilien-Linie in berufstechnischer wie heiratspolitischer Hinsicht konsequent in den Reichsfürstenstand katapultierte, entwickeln sich die „Fugger vom Reh“ gemäßigt, aber offensichtlich konstant, zu einer breit wirksamen Goldschmiedefamilie mit einer im selben Geschäftsfeld tätigen Nürnberger Nebenlinie. Karrieretechnisch stellt sich im Nebeneinander der Stammbäume „von

der Lilie“ und „vom Reh“ der Goldschmiedebetrieb als durchaus standesverwandte und ehrenwerte Alternative zur Kaufmannskarriere dar.

Warum Dürer trotzdem kein Goldschmied werden wollte

„Gefordert wird ein gutes Auge und Talent zum Zeichnen, da der Gehilfe sich die Arbeitszeichnungen oft allein herstellen soll, auch Modellieren in Wachs ist beim Fortbildungsunterricht zu üben. Selbständigkeit wird erschwert durch das kostspielige Material“.⁶⁷

Die Zeilen stammen aus dem Kapitel „Gold- und Silberschmiede“ des pädagogischen Sachbuchs „Was soll der Junge werden?“, erschienen 1885, und für die betrachtete Ära Holbeins und Dürers somit ohne Belang, wäre da nicht dieser zeitlos gültige, kritische Satz von der beschränkten Selbständigkeit des Goldschmieds, die ihm sein Material auferlegt.

Ein anderer, weit häufiger zitierter Satz Dürers könnte dasselbe meinen, auch wenn er vorerhand etwas anderes sagt: In Venedig sei er

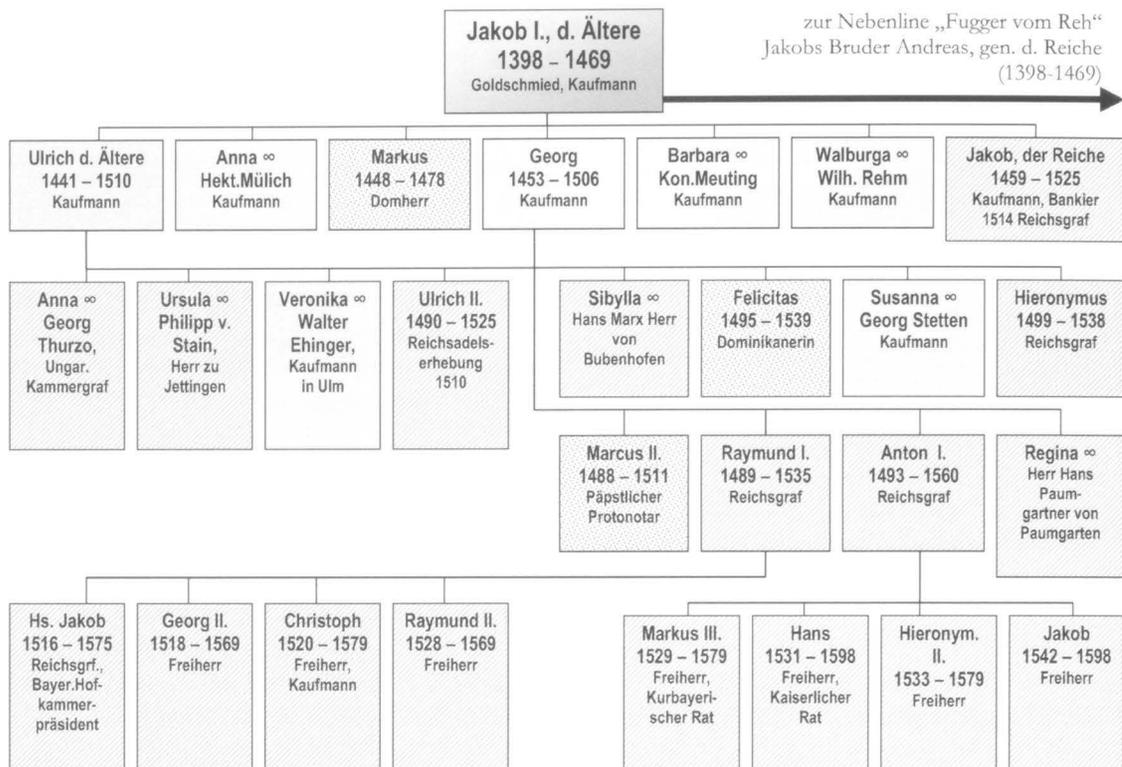


Abb. 14 a. Die Augsburger „Fugger von der Lilie“: Vom Kaufmann zum Adligen

ein Ehrenmann, „Gentiluomo“ und „Herr“, zuhause in Nürnberg hingegen ein „Schmarotzer“.⁶⁸ Neben zahllosen anderen Interpretationsvarianten des strapazierten Zitats darf man es im vorliegenden Zusammenhang interpretieren als einen Beleg für Dürers feines Gespür, was den anstehenden Wertschätzungswandel der Kunstgattungen anbelangt. In Italien schätzt man das Immaterielle an der Kunst, nördlich der Alpen noch immer das Materielle. In Italien gilt jetzt der Maler, in Nürnberg noch immer der Goldschmied.

Tatsächlich erlitt der Goldschmiedeberuf im 16. Jahrhundert auf literarisch-kunsttheoretischer Ebene einen spürbaren Ansehensverlust. In der damals aufkommenden Kunstliteratur und Künstlerbiografik und deren Modellen vom idealen Künstler bleibt der Goldschmied und seine Profession entweder außen vor, oder wird als das Andere, Frühere, Ältere instrumentalisiert. Wer hierzu aussagekräftiges Material sucht, muß notgedrungen auf italienische Quellen zurückgreifen. Deren kunsttheoretischen

sche Positionen sind auf Dürer und Holbein nicht ohne weiteres übertragbar – eine methodische Unreinheit, die dem Autor wohl bewußt ist.

Die italienische Biografik und Handwerkskunde des 15. und 16. Jahrhunderts betrachtet Ausbildung und Ausübung des Goldschmiedberufs als durchaus vorteilhafte Übung in – und Befähigung zu – besonders universeller Kunstfähigkeit. Der Goldschmied beherrsche nicht nur das „Feuer“, also die Techniken des Legierens, Gießens, Emaillierens, er sei zugleich auch ein guter Zeichner, respektive Entwerfer, so Vannocchio Biringiccio 1540 in seiner „Pirotechnia“.⁶⁹ Im kunsttheoretischen Wettstreit mit den „Arti di Disegno“ Malerei, Skulptur und Architektur wird die Goldschmiedekunst jedoch als unterlegen betrachtet.

Einen im konkreten Wortlaut als „Paragone“ bezeichneten Wettstreit zwischen den zeichnenden Künsten und der Goldschmiedekunst diskutiert die Kunsttheorie des 16. Jahrhun-

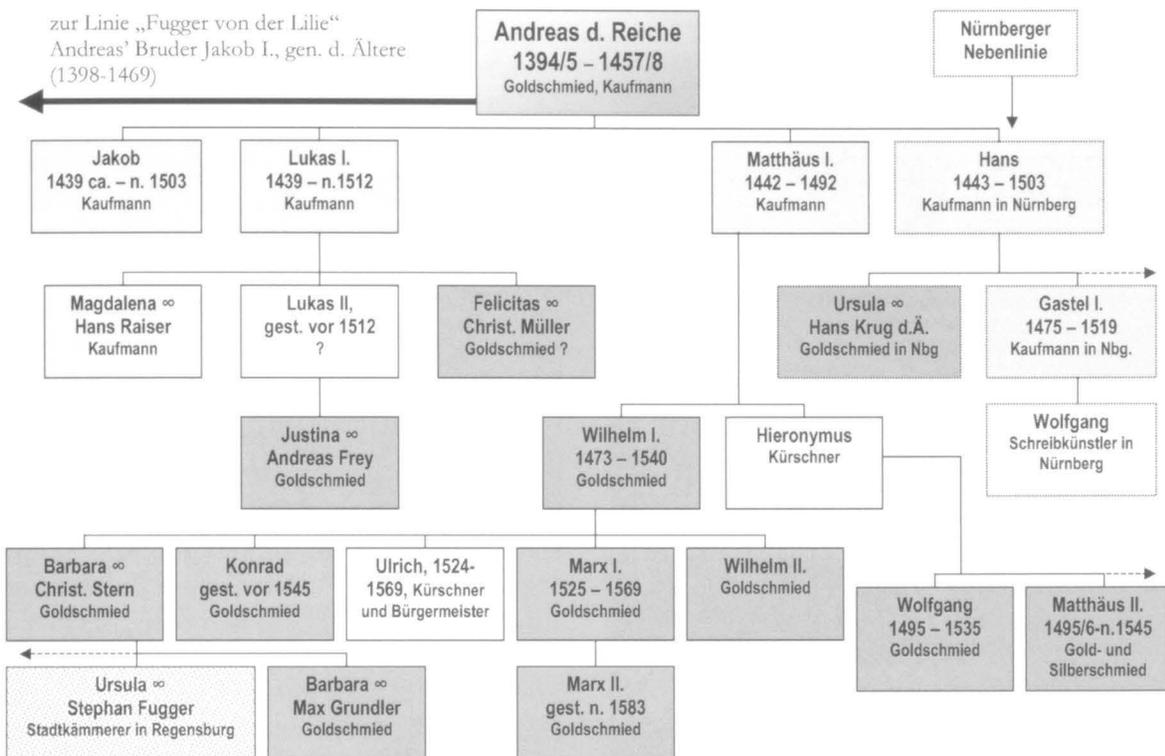


Abb. 14 b. Die Augsburger „Fugger vom Reh“: Vom Kaufmann zum Goldschmied

derts freilich nicht. Jedenfalls nicht in jener ausführlichen, publizierten und rhetorisch-dialektisch kultivierten Form, wie man ihn in Italien zur Konkurrenz zwischen Malerei, Skulptur und Architektur pflegte⁷⁰, oder er sich nördlich der Alpen bei Vordenkern wie Erasmus im „Größenvergleich“ zwischen Druckgrafiker und Maler äußerte.⁷¹ In seinen 1518 am Hof von Urbino angesiedelten Dialogen über den idealen adeligen Höfling legte Baldasare Castiglione bekanntlich großen Wert darauf, daß ein gebildeter Hofmann „das Zeichnen verstehen und Kenntnis von der eigentlichen Kunst des Malens“ haben müsse. Auch wenn dies „heute vielleicht als niedrig und einem Edelmann wenig angemessen erscheint“,⁷² worauf sich dann jener lange Diskurs zum Primat der Malerei über die Bildhauerei enstpinnt, der am Beginn der italienischen Paragone-Debatte der Hochrenaissance steht. Von Goldschmiedekunst ist in der Rangfrage der Künste im „Cortigiano“ keine Rede, von Gold und Silber in eher abfälliger Weise: Silbergeschirr sei „gewöhnlich“, Malerei hingegen „einzig-

artig“, wenn es vom Herzog von Urbino heißt, dessen Palast sei „nicht allein mit dem, was man gewöhnlich braucht, wie Silbergeschirr, Wandbepannungen von reichsten Stoffen aus Gold und Seide“ geschmückt, vielmehr füge er diesen „eine Unzahl von antiken Marmor- und Bronzestatuen hinzu, einzigartige Malereien, Musikinstrumente jeder Art; er wollte nur das seltenste und beste haben.“⁷³ Malerei und Antiken sind demnach die neuen, modernen Statussymbole ihres Besitzers. Mit Wandteppichen und Silbergeräten allein sei in Zukunft kein Staat mehr zu machen. Der Goldschmied gilt Castiglione allenfalls noch als handwerklich bewanderter „Veredler“ bereits natürlich schöner Dinge: Im Dialog zur vorteilhaften Selbstdarstellung eines Edelmanns führt er das Beispiel eines Goldschmieds an, der einem ungefaßten schönen Edelstein durch gelungene Gold- oder Silberfassung zu noch größerer Gefälligkeit zu verhelfen vermag.⁷⁴

Nimmt man die literarischen Werke der jüngeren Autoren Vasari und Cellini zur Hand,

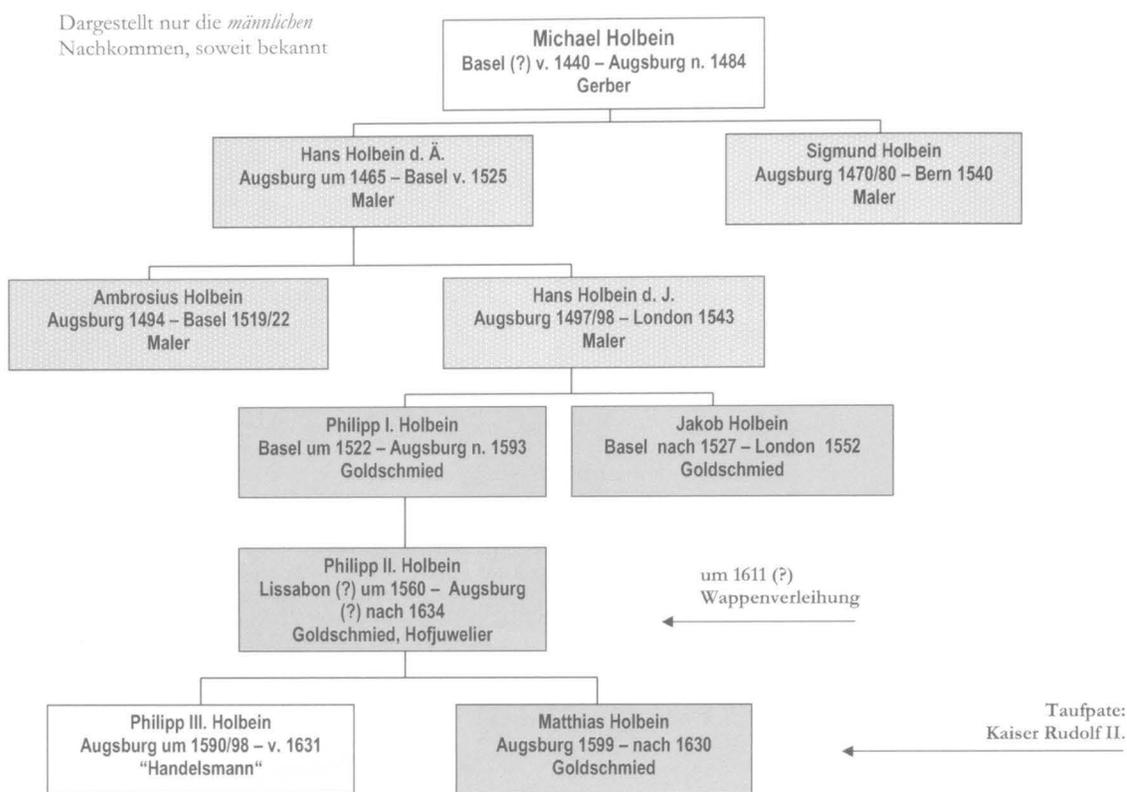


Abb. 15. Die Maler- und Goldschmiede-Dynastie der Holbein

so wird die Goldschmiedekunst doch noch für die eigentliche Paragonefrage instrumentalisiert – wenn auch nur mittelbar, so doch an vielen Stellen. Vasari modelliert dabei jenes idealistische Evolutionsprinzip „vom Goldschmied zum Maler“, das später Thausing mit dem jungen Dürer inszeniert. In mindestens fünfzehn seiner Künstlerbiografien schildert er in der obligatorischen Eingangspassage zur Jugend des Meisters zunächst dessen Ergreifung des Goldschmiedberufs, der dann zugunsten einer höheren Kunst aufgegeben wird. Der Gereifte widmet sich der Malerei, Architektur oder Skulptur. Dieser Prozeß ist nie kritisch, sondern immer als eine den Künstler auszeichnende Lebensentscheidung beschrieben. Vasari arbeitet dabei mit mehreren Motiven, die er als Ursache für den jeweiligen Berufswandel „vom Goldschmied zum Maler“ angibt. Zwei seien genannt:

- Das **Ghirlandaio-Motiv**: Goldschmied kann man werden, Maler ist man hingegen von Geburt an.

- Das **Brunelleschi-Motiv**: Die Goldschmiedekunst ist etwas Begrenzt, die höheren Künste hingegen kennen keine Grenzen.

Im Ghirlandaio-Motiv entwickelt Vasari seine Evolutionstheorie entlang der Unterscheidung zwischen dem niederwertigeren, angelernten, handwerklichen Künstlertum des Goldschmieds und dem höherwertigen, da genuinen, naturgegebenen Künstlertum des Malers. Er führt es vor in der Eingangspassage der Vita des Domenico Ghirlandaio. Dessen Vater Tommaso war Goldschmied und im Florenz der 1460er Jahre durchaus angesehen. Ebenso wie Albrecht Dürer der Ältere hatte Tommaso vor, seinen Sohn das Familiengewerbe in der väterlichen Werkstatt erlernen zu lassen. Der junge Ghirlandaio jedoch, so Vasari, „*fu dalla natura fatto per esser pittore*“,⁷⁵ war von der Natur dazu vorher bestimmt, Maler zu werden. Doch diejenigen, unter deren Obhut der Knabe stand, hätten anderes mit ihm vorgehabt. „*Solch entgegengesetztes Streben hindert oft das fruchtbare Gedeihen vorzüglicher Geister, beschäftigt sie mit Dingen, für die sie kein*

Geschick haben...“. Domenico muß also zunächst und wider die Natur in der väterlichen Goldschmiedewerkstatt arbeiten, findet keinen Gefallen an dieser Arbeit und zeichnet unentwegt, was ihm schließlich Aufträge in der Malerei einbringt. Vasaris Ghirlandaio-Motiv besagt: Maler ist man von Natur aus – oder eben nicht. Im Gegensatz zur handwerklichen, erlernbaren Goldschmiedekunst ist die Malerei im Grunde nicht erlernbar, sondern dem, der sie beherrscht, gottgegeben. Wer als zum Maler Geborener zur Goldschmiedekunst gezwungen wird, befreit sich früher oder später unweigerlich aus diesem Zwang. Ernst Kriß und Otto Kurz haben solche legendären „Kindheitsbegabungen“ großer Künstler und deren Bedrohung durch böse Elternwelten als eine künstlerbiografische „Formel“ entdeckt. Sie wurzelt tief im abendländischen Mythos, wo sich diverse jugendliche Heroen oft ganz ähnlich gegen die Unbilden ihrer Kindheitsumstände behaupten mußten, wie Herkules gegen die Schlange.⁷⁶ Bei Vasari ist es dabei die Goldschmiedekunst, die den zukünftigen Maler oder Bildhauer „bedroht“, und die es in einer ersten künstlerischen Befreiungstat zu überwinden gilt.

Im zweiten Vasarischen Instrumentalisierungsmodell ist die Vita des jungen Filippo Brunelleschi motivbildend gewesen. Vasari schildert in ihm die Begrenztheit der Goldschmiedekunst einerseits – und im Umkehrschluß die unbegrenzte Freiheit der modernen, zeichnenden Künste andererseits: Brunelleschis Vater, ein Notar, habe den Knaben Filippo zunächst zu den Florentiner Goldschmieden in die Lehre gegeben, wo der Junge gleich emsig und mit Lust arbeitete, dabei schon bald die „älteren Meister“ in seiner eigenen Goldschmiedearbeit übertraf. Schließlich zeigt sich unausweichlich „*che 'l suo ingegno passasse i termini di quella arte*“, daß seine Begabung die Grenzen dieser Kunst der Goldschmiede überschritt. Die Goldschmiedekunst ist etwas Begrenztes. Bildhauerei und Architektur hingegen, Metiers, die Brunelleschi später betrieb, liegen jenseits dieser Grenzen. Das junge Künstlergenie bewährt sich zunächst im Handwerk, überschreitet dann aber unaufhaltsam dessen „Termini“ hin zu den höheren Künsten. Marco Collareta betrachtete es kürzlich geradezu als Schicksal der Goldschmiedekunst – „*destino*

dell'oreficeria“⁷⁷ – im 16. Jahrhundert mit der undankbaren Rolle eines rhetorischen Steigbügels bei der Ausprägung des modernen Kunstbegriffes versehen worden zu sein. Dabei äußert sich Vasari nie grundsätzlich abwertend über die Goldschmiedekunst. Vielmehr instrumentalisiert er sie als notwendige Ausgangskunst, als eine Art Vor- oder Halbkunst für seine Prozeßthese „vom Goldschmied zum Maler“, die – ohne weitere ästhetische Diskussion – gleichsam darwinistisch-unausweichlich und damit gottgewollt bei vielen großen Künstlerbiografien die handwerklichen Jugendjahre kennzeichnete und als individuelle Entwicklung mikrokosmisch-biografisch die makrokosmische Gattungshierarchie widerspiegelt.

Präzise faßbar wird eine Konkurrenz zwischen zeichnenden Künsten und Goldschmiedekunst in einer Reihe von Passagen der Autobiographie Benvenuto Cellinis, der ja zeitlebens eine gewisse Profilneurose an den Tag legte, weil er „nur“ ein Goldschmied war. Einen kritischen Diskurs zu dieser Statusfrage führt der selbstbewußte Bevenuto nie *expressis verbis*. Zwischen den Zeilen seiner Autobiografie klingt das Statusproblem freilich mehrmals an, wenn ihn etwa Baccio Bandinelli beim Entwurf für den Münzstempel einer päpstlichen Goldmünze mit den Worten beleidigt „*Diesen Goldschmieden muß man für solch schöne Stücke Zeichnungen machen*“, da sie dies selbst nicht könnten. Cellini widerspricht heftig, der Papst pflichtet ihm bei und bezeichnet Bandinelli als „Verrückten“.⁷⁸ Dabei äußert sich im Anspruch des Florentiners auf Akzeptanz als Zeichner dasselbe, was wir in den Attributen zahlreicher Goldschmiedeporträts formuliert finden: Goldschmiede wollen seit etwa 1500 als Bildner der menschlichen Gestalt akzeptiert werden, und somit den zeichnenden Künsten zugehörig sein. Auf der Silberstiftzeichnung des Porträts Albrecht Dürers des Älteren, vermutlich 1486 entstanden und allgemein als Jugendarbeit des berühmten Sohnes geltend, stellt der Sohn den Vater mit einem Attribut seiner Handwerksstätigkeit als Goldschmied dar, das zunächst keineswegs goldschmiedeartig erscheint: Dürers Vater hält ein gegossenes Figürchen in der Hand, keinen Pokal, keinen Ring, sondern eine Kleinplastik.⁷⁹ Wenzel Jamnitzers 1562 gemaltes Bildnis (Abb. 16, Farbtf. 7) rückt neben Gegenständen der Metallurgie auch



Abb. 16. Nicolas Neufchâtel,
 Porträt des Goldschmieds
 Wenzel Jamnitzer,
 um 1562/1563, Genf,
 Musée d'art et d'histoire

die vorbereitende Zeichnung und Ausführung einer Kleinplastik in den Betrachterblick.⁸⁰ Ebenso rang Cellini heftig darum, von der Umwelt seiner bildnerischen Fähigkeiten wegen akzeptiert zu werden, insbesondere in der plastischen Darstellung des menschlichen Körpers, die als schwierigste Aufgabe der Kunst galt.⁸¹ Seine Schilderung der Entstehung des Perseus für die Loggia dei Lanzi liest sich in vielen Passagen als Plädoyer für seine ungewöhnlichen bildhauerischen Fähigkeiten, die über das Vermögen eines bloßen Goldschmieds hinausgehen. Aus der *Funktionsaufgabe* „Salzfaß“, die, selbst in einer Luxusausführung, vor derhand ein gold- oder silbergeschmiedetes Schälchen erwarten ließe, macht Cellini mit seiner „Saliera“ die *Bildaufgabe* „allansichtige Kleinplastik“. Dem ausgeführten Werk fehlt formaltypologisch jedweder Hinweis auf seine Funktion als benutzbares Tafelgerät. Die „Saliera“ überwindet geradezu ihre Funktionalität, in ihrer Wirkung als autonomes, tech-

nisch, ikonografisch und künstlerisch höchst ambitioniertes Tischmonument.⁸²

Dahingestellt, ob sie tatsächlich so stattfand – in einer frühen Episode aus Cellinis Autobiografie wird dieses quälende Bedürfnis eines gering geschätzten Goldschmieds nach Akzeptanz als Bildhauer besonders deutlich: Zwanzigjährig, in Rom, besuchte Cellini regelmäßig die Villa des Bankiers Agostino Chigi, später und bis heute als „Farnesina“ bekannt, um dort zusammen mit anderen Raffael-Verehrern dessen Fresken abzuzeichnen. Eines Tages trat die Schwägerin des Hausherrn zu ihm und zeigte Interesse an den Zeichnungen des jungen Florentiners, die ihr ausnehmend gut gefielen. Man kommt ins Gespräch und Donna Chigi, natürlich „von außerordentlicher Schönheit“, so Cellini,⁸³ fragt den jungen Zeichner, ob er „... Bildhauer oder Maler sei. Ich antwortete, ich sei Goldschmied, worauf sie erwiderte, meine Zeichnungen seien für einen Goldschmied viel zu gut...“.

Der stolze Cellini sieht sich damit – wie immer – in seinen überragenden Qualifikationen bestätigt; im Umkehrschluß macht das Geschichtchen freilich auch deutlich, daß man Goldschmiede im Rom der Hochrenaissance für eher schlechte Zeichner hielt.

Die vier kunsthandwerklichen Defizite der Goldschmiedekunst: Materialität, Bildunfähigkeit, Verslossenheit, Vergänglichkeit

Über die tieferen Ursachen für die aufkeimende Geringschätzung der Goldschmiedekunst seitens normativer akademischer Kunstdefinition kann man nur spekulieren. Kein Traktat des Cinquecento und schon gleich gar keine Äußerung der kaum diskursiv gestimmten deutschen Literatur der Zeit diskutiert die Frage. Dennoch seien vier besonders „kunstferne“ Charakteristika der Goldschmiedekunst rekonstruiert, wie sie vermutlich für ihre zunehmend kritische Beurteilung ursächlich waren:

- 1 Ihre dominante **Materialität**, die den Wert des Materials in steter Konkurrenz zum reinen Kunstwert hält (und hinter dem zudem das Laster der Luxuria lauert).
- 2 Ihre **eingeschränkte Bildfähigkeit**, was sie zur *Mimesis* ebenso ungeeignet macht wie zum *Non-Finito*.
- 3 Ihr **Mangel an Öffentlichkeit**, der sie dem zunehmend öffentlichen Kunstdiskurs entzieht.
- 4 Ihre **geringe Eignung für die Memoria** des Künstlers, dem an dauerhafter und öffentlicher Überlieferung seines Kunstwerks gelegen ist.

1. Unvermeidlich wird der Wert eines Goldschmiedewerks von seinem Material bestimmt – sei es der gefaßte Rubin eines Anhängers oder das Silberblech des Doppelpokals –, das geradezu gesetzmäßig wertvoller ist als der Macher- oder Künstlerlohn. Diese zutiefst unästhetische Tatsache hat schon die antiken Autoren zu eleganten Rechtfertigungsthesen herausgefordert. Das gesamte Mittelalter hindurch versuchten Kommentatoren der Tatsache, bei der kritischen Beurteilung von Kunstwerken aus Edelmetall diesem ästhetischen Ärgernis mit dem Topos des Ovid vom „*Kunstwerk, das sein Material über-*

trifft“ zu begegnen.⁸⁴ Ovids „*materiam superabat opus*“, in den Metamorphosen zur Beschreibung der Silbertüren im Palast des Sol verwendet, sollte einschlägig qualitätvollen Werken zur Ehre verhelfen. Es besagt, daß der künstlerische Wert eines bestimmten Werks noch größer sei als der materielle, obwohl es aus teuerstem Werkstoff gefertigt ist. Vor allem wohl sollte das Ovid-Zitat den Einsatz teurer Materialien rechtfertigen, indem man dem Werkstoff nur sekundäre Bedeutung zuzumessen versuchte. In pekuniärer Hinsicht traf dies natürlich nie zu, so daß der Ovidsatz nicht bloß eine Rechtfertigungsfloskel für „sündhaft“ teure Preziosen darstellte; sondern – diametral entgegen seiner ersten Lesart – belegt, daß Kunst im Mittelalter offensichtlich stets und nur als „Relation eines bestimmten Materials“ wahrgenommen werden konnte.⁸⁵ Zumindest immer dann, wenn man über sie schrieb. Erschwerend kommt hinzu, daß von alters her das Streben nach und der Besitz von Edelmetall als moralisch verwerflich gilt, und der Gold- und Silberschmied mithin ein tendenzieller Verführer ist. Kein Attribut verkörpert das Laster der Luxuria deutlicher als ein Sack voll Gold oder ein zur Schau gestellter Schatz an Tafelsilber – dem Hauptprodukt des Silberschmieds. Zu Dürers und Holbeins d. J. Zeiten spielt jener drastische, im römischen Hause des bereits erwähnten Bankiers Agostino Chigi gepflegte Brauch des „Silber-in-den-Tiber-Werfens“, der als typisches Beispiel der Dekadenz der römischen ‚upperclass‘ zu Zeiten Michelangelos galt: Angeblich pflegte der unermeßlich reiche Agostino in seiner Villa am Tiberufer regelmäßig große Bankette zu veranstalten. Eigens für die geladenen Gäste wurde mit deren Wappen versehenes Silbergeschirr gefertigt. Nach Aufhebung der Tafel warfen Bedienstete das Silber in hohem Bogen hinaus in den Fluß. Fürs nächste Bankett leistete sich Chigi neue Silberteller.⁸⁶ Solche verwerflichen Bräuche lasterhafter Gesellschaften stellen mittelbar auch den Produzenten des Verschwendeten in ein übles Licht.

2. Einem zweiten, nun nicht moralisch sondern ästhetisch gelagerten „Makel“ kann die Goldschmiedekunst ebenfalls keine ernsthafte Abhilfe schaffen: Als Bildmedium eignet sie sich viel weniger, als dies Plastik, Malerei oder gar preiswerte Grafik tun. In der zunehmend

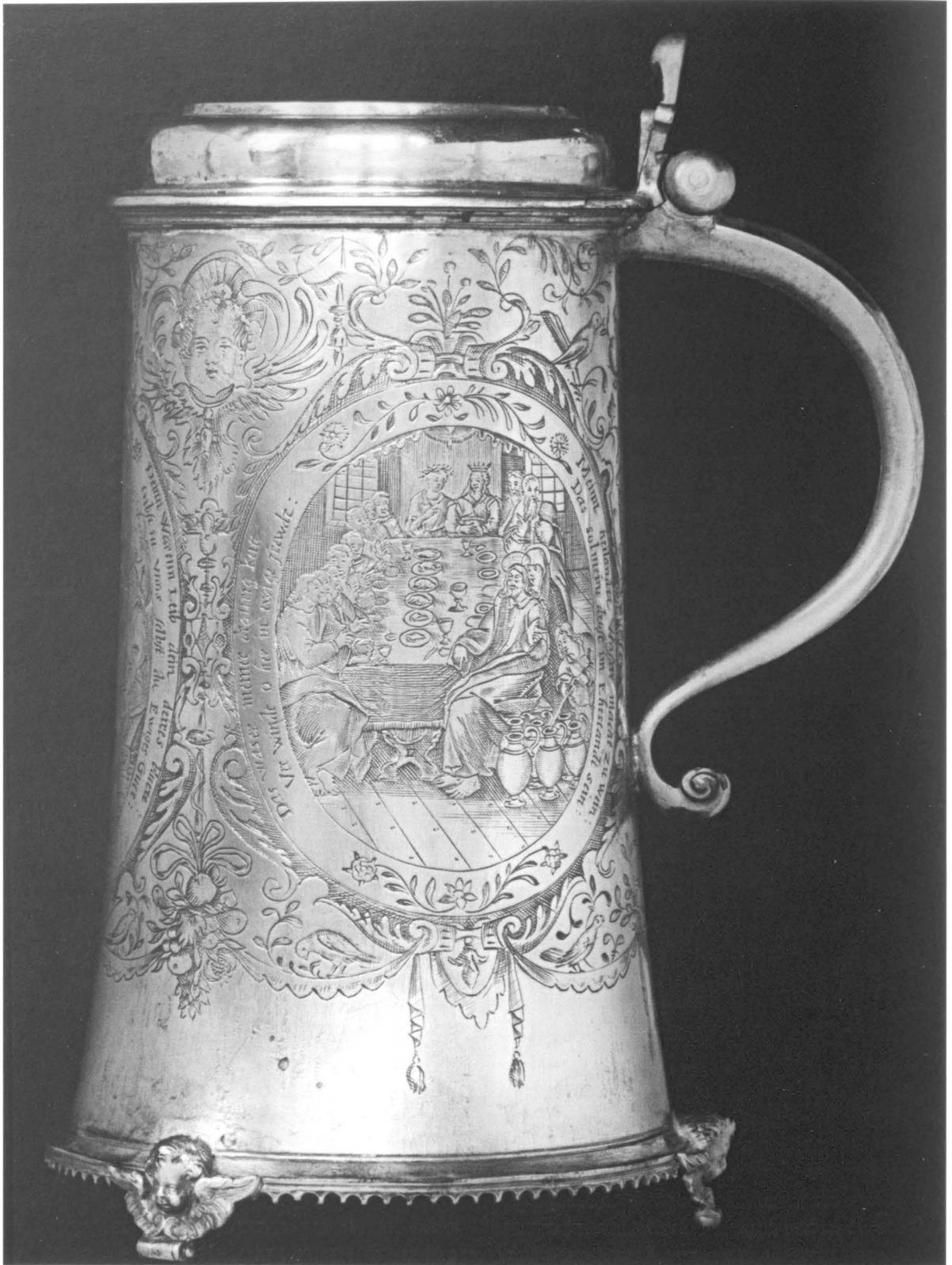


Abb. 17. Philipp II. Holbein, Kanne des Elias Ursinus (sog. „Holbeinkanne“), 1618, Köln, Museum für Angewandte Kunst

bildfixierten, nachmittelalterlichen europäischen Kultur wird dieses Manko zunehmend spürbar. Natürlich ist der Goldschmied in rein technischer Hinsicht zur Produktion ebenso komplexer „Bilder“ fähig, wie sie der Gußplastiker oder Holzschnitzer fertigt. Deren Herstellung ist in Silber oder Gold aber mit erheblich höherem Aufwand und Materialkosten verbunden. Billige Bilder haben da den Vorzug, und Ausnahmen bestätigen die Regel: Bis heute bleibt es primär die „Goldschmiedeplastik“, die der Gattung dauerhaft Aufmerksamkeit garantiert – vom um 1404 entstanden naturalistisch emaillierten „Goldenen Rößl“ Karls VI. von Frankreich, über Cellinis kleinbronzenartige „*Saliera*“ von 1540/1543 bis zu den dramatisch inszenierten Figurengruppen der Wiener „*Trionfi*“-Garnitur Christoph Jamnitzers (um 1601/1602).⁸⁷

In ganz ähnlicher Hinsicht verschließt sich die Goldschmiedekunst noch einem weiteren, in der fortschreitenden Renaissance entwickelten und diskutierten Kunstkriterium von vorneherein: Ein „*Non Finito*“ kann sich der Goldschmied nicht leisten.⁸⁸ In skizzenhaftem Stadium Belassenes, bewußt Nichtvollendetes, in virtuos schnellem Prozeß Geschaffenes, wie etwa Michelangelos Sklaven, Tizians Spätwerk, aber auch so manche Altdorferzeichnung, Dürers „Fünf-Tage-Gemälde“ des Zwölfjährigen Christus im Tempel oder die „nichtpolychrome Holzskulptur“, bewegen sich mit ihren neuen ästhetischen Kriterien auf Ebenen, die es für die Goldschmiedekunst nicht gibt. Angesichts ihrer immensen Materialkosten dominiert bei ihr stets der Auftraggeberwunsch nach möglichst sauberer, sorgfältiger, zeitintensiver Ausarbeitung. Ein hölzerner und auch ein bronzener Bozzetto besitzt eine ästhetische Dimension, ein halbfertiger Buckelpokal hingegen keine.

3. Doch selbst, wenn sie das zunehmende Bildbedürfnis der Betrachter erfüllten – beim Wettstreit mit den materiell preiswerteren anderen Bildkünsten stand der hochwertigen Goldschmiedekunst auch ihre Hermetik im Wege. In aller Regel blieben gerade die qualitativsten Stücke in Futteralen weggesperrt, in Sakristeischränken verschlossen; als *Vasum Sacrum* nur an Festtagen aus weiter Ferne

sichtbar. Von recht kleiner Dimension sind Werke der Goldschmiedekunst aus der Distanz aber kaum wahrnehmbar. Ihre künstlerische Qualität erschloß sich nur ausgewählten Betrachterkreisen, wenn überhaupt. Die heute museumsbewahrten, allgemein zugänglichen Meisterwerke der Gattung kannten die Zeitgenossen einer vormusealen Ära allenfalls vom Hörensagen. Zu Cellinis „*Saliera*“ vermerkt Goethe im Anhang einer späteren Auflage seiner Cellini-Übersetzung, er habe erstmals 1815 von einem „reisenden Kunstliebhaber“ erfahren, daß dieses Salzfaß tatsächlich noch existiere.⁸⁹ Gold- und Silbergeschmiedetes war somit in weit höherem Grade „nichtöffentlich“ als Malerei und Skulptur, ganz zu schweigen von der Architektur. Dürer schenkte seine „Vier Apostel“ als persönliche Stiftung in den Nürnberger Ratssaal „zue seyner gedechtnus“, wie es in einem Ratserslaß heißt, und wollte damit nicht nur die moralischen und konfessionspolitischen Inhalte der Tafeln, sondern auch sein großes künstlerisches Vermögen den Nürnberger Eliten auf ewige Zeiten vor Augen halten.⁹⁰ Einem Goldschmied war eine derartige Denkmalssetzung seiner selbst durch Stiftungen öffentlich gehaltener Werke kaum möglich. Vasari begründet den Metierwechsel des Malers Francesco Francia, der anfangs seiner Laufbahn lange und erfolgreich als Goldschmied praktiziert hat, damit, daß Francia „*desideroso di maggior gloria*“ gewesen sei, also Verlangen nach größerem Ruhm gehabt habe, so wie ihn etwa sein Bekannter Andrea Mantegna genoß, weil dieser Maler war. Francesco sattelte aus eben jenem Grunde beruflich um und wurde ebenfalls Maler, so Vasari.

4. Gemälde kann man nicht einschmelzen, Goldschmiedewerke hingegen schon. Jedem zeitgenössischen Goldschmied wurde in seiner alltäglichen Arbeit bald eine ernste Bedrohung seiner zukünftigen künstlerischen Anerkennung bewußt: Er durfte kaum auf weltliche *Memoria*, auf ein „Gedächtnis“ hoffen, das sich aus dem Überdauern seiner Werke ergäbe. Es war ein alltäglicher Vorgang, daß Auftraggeber für Kirchensilber oder weltliches Prunkgerät den Werkstoff in Form älterer Goldschmiedearbeiten zur Verfügung stellten, die sie einfach zu neuem umschmel-

zen ließen – oder zu Geld „versilberten“. Der traurige Mangel an älterem überliefertem Edelsteinschmuck, wie wir ihn aus Inventaren, Testamenten und Schatzbeschreibungen zu Hauf kennen und wie er etwa die legendären indischen Riesendiamanten künstlerisch veredelte, kam durch ständiges Neufassen, Umschleifen und auch Zerschneiden der Steine und Zerstörung ihrer jeweiligen Fassungen zustande. Der Goldschmied zerstörte dabei eigenhändig ältere Zeugnisse der Kunstfertigkeit seiner Vorgänger, um daraus neue, aktuelle zu machen. Er mußte entsprechend ahnen, daß es selbst den memoriaträchtigen Werke seines eigenen Œuvres irgendwann ebenso ergehen würde. Im Bewußtsein der Betroffenen war diese Bedrohung sehr wohl existent: Lorenzo Ghiberti's „Commentarii“ und der „Anonimo Magliabecchiano“ berichten vom Kölner Goldschmied Gusmin, der dem Herzog von Anjou um 1400 einen goldenen Altar gefertigt hatte. Der Herzog, unter Finanznot leidend, ließ den Altar wenig später einschmelzen, um das Gold für „öffentliche Zwecke“ zu verwenden. Der Goldschmied Gusmin sei darüber so verzweifelt gewesen, daß er sein Kunsthandwerk aufgab und vor Verzweiflung ins Kloster ging.⁹¹ Wiederum ist es Vasari, der die These vom Bewußtsein drohenden Memoria-Verlusts bei Goldschmieden erhärtet; nun in der Vita des Ex-Goldschmieds Antonio Pollaiuolo: Nach langer Schilderung der Leistungen des Goldschmieds Pollaiuolo stellt Vasari fest, daß solche Goldschmiedearbeiten „in den Kriegszeiten viele zum Bedürfnis der Stadt eingeschmolzen [wurden]: als daher Antonio sah, daß diese Kunst den Anstrengungen ihrer Meister kein langes Leben verleihe, beschloß er, von Verlangen nach dauerndem Ruhme getrieben, sich nicht weiter damit zu beschäftigen.“ Und Pollaiuolo wird Maler. Um es auf eine Gleichung zu bringen: Der Ruhm des Goldschmieds äußert sich zwar nur lebenszeitimmanent, ist aber statussichernd und lukrativ. Der Ruhm des Malers ist weniger selbstverständlich mit unmittelbarer materieller Prosperität verbunden, aber unter immateriell historischen Gesichtspunkten langfristiger gegeben.

Der Pragmatiker Holbein – und was aus seinen Söhnen wurde

Und trotzdem wollte Hans Holbein, daß seine Söhne Goldschmiede werden. Oder vielleicht gerade deshalb? Darf man Holbein eine „nichtkünstlerische“, pragmatische Strategie unterstellen, die sich von Fragen des *Disegno* und der *Memoria* unbelastet zeigt und der die Option auf vertikale Mobilität seiner Söhne wichtiger ist? Ist Holbeins vermutete nichtkünstlerische Strategie die Zukunft seiner Nachfahren betreffend aufgegangen? Abschließend muß der Blick entsprechend auf den Werdegang der jüngeren Holbeins gerichtet werden, stellt sich doch die berechnete Frage, ob sich die Karrieren der Kinder im unterstellten Sinn ergaben, oder nicht.

Am Stammbaum der Söhne und Enkel wird schnell deutlich, daß im Lauf des 16. Jahrhunderts aus der ursprünglichen Maler- tatsächlich eine Goldschmiede- und Juweliersdynastie Holbein wurde (Abb. 15). Auch was den wirtschaftlichen Erfolg dieses Metierwechsel betrifft, ist die Rechnung wohl aufgegangen. Nur kurz gestreift seien die Hauptstationen dieser Werdegänge – Näheres und Verweise finden sich im Anhang dieses Aufsatzes.

Philipp Holbein, der Knabe vom Basler Familienbildnis (Abb. 2), ist 1545 noch immer als Lehrling in Paris zu fassen, weil ihn sein Lehrherr illegalerweise nicht aus der Lehre entläßt, worüber sich der Rat der Stadt Basel beschwert. 1552 liegt eine erste Nachricht über seinen Umzug nach Lissabon vor. Dann schweigen die Quellen lange. Erst 1594 hören wir wieder von ihm. Knapp siebzugjährig muß er um 1590 von Portugal zurück in die Heimatstadt seines Vaters Augsburg umgesiedelt sein. Seine Berufsbezeichnung lautet nun „Diamantschleifer“ und er betreibt eine Diamantschleifmühle. Philipps jüngerem Bruder Jakob war nur ein kurzes Leben beschieden. Als er 1552 etwa 25jährig in London verstarb, ist als sein Beruf „Goldtschmyd“ vermerkt.

Mit Philipp aus Lissabon kam um 1590 sein gleichnamiger Sohn Philipp II. Holbein, der noch im späten 16. Jahrhundert enge Geschäftsbeziehungen zum Prager und Wiener Kaiserhof aufbaut. Als Edelsteinhändler, aber auch

DIE HOLBAINER.



Abb. 18. Wappen Philipps II. Holbein (aus: Sibmachers Wappenbuch)

Goldschmied und Juwelier belieferte er die Höfe Kaiser Rudolfs II. und Kaiser Matthias', zunächst wohl noch von Augsburg aus, später als „Kammergoldschmied“ wohl mit längerem Aufenthalt an den jeweiligen Höfen. Diesen hervorragenden Hofkontakten Philipps II. ist es wohl zu verdanken, daß im Jahr 1599 Kaiser Rudolf II. die Taufpatenschaft von Philipps Sohn Matthias übernimmt, stellvertretend vollzogen durch den Reichspfennigmeister Zacharias Geizkofler, der bei der Taufe anwesend war. Neben einem ansehnlichen kaiserlichen Taufonkel konnte Philipp der Jüngere noch eine andere statuserhöhende Erwerbung tätigen: 1611 bat er um die Erlaubnis, ein Wappen führen zu dürfen. Tatsächlich findet sich im vierten Ergänzungsband der Sibmacherschen Wappenbücher das neuverliehene Wappen der „Holbainer“ unter den „jüngst wappenberechtigten Häusern“ aufgeführt (Abb. 18).⁹² Es zeigt einen Ochsenkopf mit Stern, darunter eine ausgestreckte Hand mit einem jener wachsgefüllten Döschen, die zur Aufbewahrung von Edelsteinen verwendet wurden, welches hier das Hofamt des wappenführenden Kammerjuweliers zur Darstellung bringt.

Soweit ersichtlich ist nur ein einziges Werk aus der Werkstatt Philipps II. Holbein überliefert. Die laut Inschrift 1618 vielleicht von Philipp

selbst gefertigte (?) und verschenkte „Holbeinkanne“ des Kölner Museums für Angewandte Kunst (Abb. 17).⁹³ In der Inschrift bezeichnet sich Philipp als kaiserlicher „Canziubilier“.⁹⁴ Er habe die Kanne 1618 dem protestantischen Priester Elias Ursinus geschenkt, zum Dank für dessen Leichenpredigt, die Ursinus im Wiener Vorort Hernals bei der Beisetzung von Holbeins Ehefrau gehalten hatte.⁹⁵ Hernals, heute 17. Gemeindebezirk von Wien, war bis 1625 Zentrum für die protestantische Minderheit am katholischen Kaiserhof, der Holbein womöglich angehörte. Die Augsburger Beschau sowie die Meistermarke des Humpens in Form eines ligierten „PH“ Monogramms (entsprechend Philipp Holbeins Initialen) legen nicht nur das Verschenken, sondern auch die Anfertigung der Kanne durch Holbein in Augsburg nahe.⁹⁶

Schluß

Als der Enkel Hans Holbeins um 1611 sein Wappen verliehen bekam, wurde sein Gewerbe, die Goldschmiedekunst, bereits nicht mehr zum engeren Reigen der Künste gezählt. Die gesellschaftliche Rolle der Goldschmiedekunst in höfischem wie städtischem Milieu hatte indes nicht an Ansehen verloren. Die Goldschmiede betrieben weiterhin ein einträgliches Metier, der Bedarf und die Produktion an Pretiosen wie repräsentativem Silbergerät erreicht um 1600 sogar noch mal sowohl einen quantitativen Höhepunkt als auch eine Blütezeit im Qualitativen, erinnert man die Werke Christoph Jamnitzers oder Paulus' und Adams van Vianen. Einer statistischen Erfassung der Augsburger Handwerksbetriebe des Jahres 1615 zufolge stand das vermeintlich exklusive Goldschmiedehandwerk zahlenmäßig an dritter Stelle: In Augsburg gab es damals

2146	Weber (mit 1152 Gesellen),
211	Schneider (mit 152 Gesellen),
185	Goldschmiede (mit 166 Gesellen)
137	Bäckern (mit 127 Gesellen),
122	Schreibern (mit 86 Gesellen) usw. ⁹⁷

Die in Lohn und Brot stehenden Goldschmiede übertrafen also sowohl die Zahl der Bäcker wie die der Schreiner. Die Goldschmiedekunst war ein Massenhandwerk, zah-

lenmäßig nur von den Webern und Schneidern übertroffen.

Zur Konzeption des vorliegenden Bandes und seines Themenfeldes gehört die Frage nach den spezifischen „Strategien des Künstlertums“, wie sie sich einem Künstler der Dürer- und Holbeinzeit zur Wahl stellten. Das Erörterte bilanzierend hat Holbein sicher viele divergierende Erfahrungen im bürgerlichen Basel wie im höfischen London mit beiden Berufsoptionen „Maler“ und „Goldschmied“ machen können, bevor er über den Beruf seiner Söhne entschied. Aus diesen Erfahrungen heraus wählte der Pragmatiker für seine Söhne die erfolgsversprechendere Profession des Goldschmieds. Pragmatik ist dabei eine Kennzeichnung, die neuerlich nicht nur zur Charakterisierung der Person, sondern auch des Holbeinschen Werkes Verwendung findet.⁹⁸ für dessen technische Brillanz einerseits, für dessen emotionslose Kühle und kluge Ökonomie des künstlerisch Möglichen und Nötigen andererseits. Somit unterscheidet sich Holbein darin von Dürer, daß ihm als „latentem Kunsthandwerker“ der Goldschmiedeberuf erstrebenswert, dem Nürnberger Künstler hingegen als minderwertig erschien.

Anhang: Biografisches zu den Goldschmiedesöhnen und -enkeln Hans Holbeins d. J.⁹⁹

PHILIPP I. HOLBEIN

(Basel, um 1522 – Augsburg, nach 1593)
Goldschmied, Sohn des Malers Hans Holbeins d. J. (1497/98 – 1543), Bruder Jakob Holbeins

1528: Darstellung Philipps als etwa sechsjähriger Knabe auf Hans Holbeins d. J. „Bildnis der Familie Holbein“, Basel, Öffentliche Kunstsammlung (Abb. 2).

1538 (Oktober/November) Hans Holbein d. J. nimmt auf seiner dritten Reise nach England seinen Sohn Philipp mit nach Paris, wo er ihn in die Lehre beim ebenfalls aus Basel stammenden Goldschmied Jakob David gibt. Dieser Jakob („Jacques“) David war aus Basel gebürtig. Er wird auch in anderem Zusammenhang als Juwelier in Paris tätig erwähnt.¹⁰⁰ 1543 erhielt der Nürnberger Goldschmied Hieronymus Koberger von David in der französischen Hauptstadt

die Vollmacht für die „Zerteilung“ eines goldenen Apfels mit Diamanten und Rubinen sowie einer Kette mit 40 Diamanten, die David zusammen mit dem verstorbenen Antwerpener Kaufmann Hans Pours besessen hatte. Einer Schätzung anderer Pariser Goldschmiede zufolge hatten die Stücke einen Wert von 1200 Écus. Ein weiteres Mal ist Jacques David 1546 dokumentiert, als er ein Haus in der Rue des Cinq-Diamants bewohnt und seine Tochter Jacqueline in Saint-Jacques-de-la-Boucherie getauft wird. Im selben Jahr wird David unter den Erben des Jean Cousin (nicht identisch m. d. gleichnamigen Maler) aufgeführt, mit dem er über seine Frau Marguerite Hervy verwandt war.

1545: Philipp Holbein arbeitet noch immer als Lehrling in der Werkstatt Davids in Paris. Die sechsjährige Lehrzeit sollte bereits abgeschlossen sein, doch der Lehrherr will den jungen Holbein nicht aus der Lehre entlassen. Am 21. November 1545 sendet der Rat der Stadt Basel diesbezüglich an Jakob David nach Paris ein Mahnschreiben. David solle seinen Lehrling Philipp, der „seine Sechs Jar, die er dir von wylandt Hansen Holbein seligen, sinem Vater, unnsrem Burger versprochen gsin, Eerlich unnd Redlich ußgedient, yetzt, so er sinner gelegenheit nach, von dir scheiden unnd zuwandeln begert...“ nicht weiter „unterdrücken“. Vielmehr solle David das Lehrverhältnis gütlich beenden und Philipp „hienziechen“ lassen, ausgestattet mit einem „guten versigelten Abscheid, damit er sich dessen zu siner notturfft gepruchen möge“. Als Bürger der Stadt Basel, der er trotz seines Wirkens in Paris noch sei, solle sich David diesen „bevelch und meynung“ des Basler Rates beugen, „wie das frommer Oberkeit gepürt und wol anstat.“ In zweitem Schreiben des Rates, adressiert an den Lehrjungen Holbein, wird obige Anweisung dem betroffenen Lehrknaben abschriftlich mitgeteilt.¹⁰¹

1549: Elisabeth Holbein, Witwe Hans Holbeins d. J., stirbt in den Anfangsmonaten 1549. Ihr Sohn Philipp Holbein wird am 31. Juli unter den Erben genannt.¹⁰²

1552: Philipp ist in Lissabon: In einem Basler Dokument, das den kurz vorher erfolgten Tod seines Bruders Jakob dokumentiert (siehe unten) wird er am 26. Juli 1552 als „Phylip-

pen Holbeyn zu Lysybona Im künigkrich Portugall“ abwesend bezeichnet.

1552 ca. – vor 1591: Philipp I. Holbein lebt (vermutlich) in Lissabon.

1594: Der inzwischen sehr betagte und kurz vorher nach Augsburg übersiedelte Philipp übergibt seine dortige Diamantschleifmühle an seinen gleichnamigen Sohn Philipp II. (siehe unten unter Philipp II.). Dies ist zugleich die letzte Erwähnung Philipps I. Holbein.

★ ★ ★

JAKOB HOLBEIN

(geb. Basel nach 1527, gest. London 1552) Goldschmied, Sohn des Malers Hans Holbeins d. J. (1497/98 – 1543), Bruder Philipps I. Holbein

1528: Jakob ist auf dem Basler Familienbildnis (siehe oben unter Philipp I.) noch nicht dargestellt. Das dort gezeigte Kleinkind ist als Philipps und Jakobs Schwester Katharina zu identifizieren. Die Geburt Jakobs muß also nach Anfertigung des 1528 datierten Gemäldes stattgefunden haben.

1549: Nach dem Tod des Vaters (1543) und der Mutter (1549) wird der Waise Jakob am 27. August 1549 in Basel mit Bartholomäus Knobloch „vervöglet“, d.h. er erhält Knobloch zum Vormund. Er ist noch minderjährig, allerdings „dieser zit nit Innlandts“, hält sich also derzeit nicht in Basel auf. Vermutlich ist er bereits in London als Goldschmied tätig. Spekuliert werden darf über eine Ausbildung Jakobs in London beim dortigen Goldschmied „Hans von Antwerpen“, der in den 1530er Jahren mit Hans Holbein künstlerisch kooperiert hatte (vgl. Abb. 10) und 1543 sein Nachlaßverwalter wurde. Jakob wäre dann vom Vater kurz vor dessen Tod nach London vermittelt worden.

1552: Jakob ist verstorben. Am 26. Juli 1552 finden Nachlaßregelungen zum Tod des „seeligen“ ... „Jacoben Holbeyn, dem Goldschmyd, zu Lundenn, Inn Engelannd“ unter seinen Basler Erben statt.

★ ★ ★

PHILIPP II. HOLBEIN

(geb. wohl zu Lissabon, nach 1552 (?), um 1560 (?); gest. zu Augsburg, nach 1634)

Enkel des Malers Hans Holbeins d. J. (1497/98 – 1543), Sohn des Goldschmieds Philipp I. Holbein (Basel, um 1522 – Augsburg, nach 1594). Juwelier (Diamantschneider, Silberhändler, kaiserlicher Hofjuwelier, kaiserlicher Kammerdiener)¹⁰³

1578: Philipp II. steht unbekanntem Orts, vermutlich in Portugal, erstmals in Diensten des Hauses Habsburg (siehe unten: 1620).

1590: Am 13. Mai 1590 heiratet ein Philipp Holbein in Augsburg Euphrosyne, die Tochter des Goldschmieds Elias Schweiglin (auch: Schweicklin). Angesichts des bereits hohen Alters Philipps I. kann es sich beim Bräutigam wohl nur um seinen gleichnamigen Sohn Philipp II. handeln.

1594: Ein Philipp Holbein betreibt eine Diamantschleifmühle am Augsburger Vorderen Lech (alte Augsburger Hausnummer Littera A 488, heute Vorderer Lech 12, siehe auch unten, 1606), die er angeblich im selben Jahr seinem Sohn Philipp übergibt. Bei ersterem kann es sich nur um Philipp I. Holbein handeln, der wohl 1590 oder kurz zuvor zusammen mit dem Sohn von Lissabon nach Augsburg übergesiedelt war. Ob Zufall oder nicht: Der Groß- bzw. Urgroßvaters der beiden Mühlenbesitzer, der Maler Hans Holbein der Ältere, hatte fast genau 100 Jahre vorher 1496 ebenfalls an jenem Vorderen Lech im Augsburger Lechviertel sein heute als „Holbein-Haus“ (Littera A 496/97, Vorderer Lech 20) bekanntes Anwesen erworben und bis zu seinem Wegzug 1515/1517 bewohnt.¹⁰⁴ Es liegt nur wenige Schritte südlich von der Diamantschleifmühle der Enkel in derselben Häuserzeile.

1597: Philipp Holbein vergütet dem Goldschmied Wolf Arnold ein „Kleinod“. Der in Kommission vergebene Auftrag stammte wohl von Octavianus Secundus Fugger.

1598: Am 12. Februar beantragt Philipp II. Holbein als „Phelipe Holbaen, Deamant Sneider“ beim Rat der Stadt Augsburg die Konzession zur Führung eines offenen Ladens in dem er mit Augsburger Silbergeschirr, „Edelstain auch

gold Arbeit“ handeln will. Von Jugend an sei er Diamantschneider gewesen. In Augsburg fehle es jedoch an rohen Edelsteinen, geschnittene seien hingegen in großer Zahl vorhanden, so daß er sich von der Schleiferei dem Handel zuwenden wolle, um seine vier Kinder ernähren zu können. Eine Empfehlung „Kaiser Mathias“¹⁰⁵ befürwortet dieses Gesuch. 1599 erhielt er die Genehmigung.

1599: Bei der Taufe von Philipp Holbeins Sohn Matthias Holbein übernimmt Kaiser Rudolf II. die Patenschaft, während der Taufzeremonie vertreten durch den damals häufig in Augsburg tätigen Reichspfennigmeister Zacharias Geizkofler von Reiffenegg. Geizkofler zählt in den Folgejahren mehrfach zu Holbeins Kunden.

1604-1608: Erzherzog Matthias erwirbt 1604 bei Philipp Holbein ein wohl silbernes „Kindtpöth Kändl“ für 26 fl und 28 kt.; vermutlich eine Silberkanne als Geschenk für eine Wöchnerin.

1606: Philipp Holbein kauft das Haus am Vorderen Lech 12 (Littera A 488, siehe oben „1594“) von seinem Schwiegervater Elias Schweicklin.¹⁰⁶

1611: Dem Ansuchen des „Silberhändlers“ Philipp Holbein, zwei Goldschmiedemeistern ausnahmsweise die Beschäftigung von jeweils vier Gesellen zu gestatten, um einen kaiserlichen Auftrag ausführen zu können, wird seitens des Augsburger Rates stattgegeben. Im selben Jahr bewarb er sich „beim Kaiser um den Adel“,¹⁰⁷ was wohl die überlieferte Wappenverleihung (Abb. 18) nach sich zog.

1614 ca.: Philipp wird als „Philipp Hollpain“ unter den Hofjuwelieren Kaiser Matthias' erwähnt.¹⁰⁸

1615: Kaiser Matthias empfiehlt am 27. Januar König Sigismund III. von Polen seinen Hof- und Kammerjuwelier Philipp Holbein, der derzeit (oder unmittelbar bevorstehend?) eine Geschäftsreise nach Polen und Rußland unternahme.

1616/1617: Anlässlich der bevorstehenden Krönung Ferdinands II. zum König von Böhmen erwirbt der Prager Hof von „Philipp Holbaimb,

khaiserlicher jubelier“: Eine beiderseits mit Diamanten und Perlen besetzte Kette, auf 1.200 Gulden geschätzt, für 850 Gulden überlassen, sowie eine Kette mit Rubinen, Perlen und einem kleinen Anhänger für 500 Gulden.¹⁰⁹

1618: Philipp II. Holbein hält sich als Hofjuwelier am Kaiserhof in Wien auf. Anlässlich der Beisetzung seiner Ehefrau am 18. September 1618 schenkt er zum Dank für die Leichenpredigt auf die Verstorbene dem protestantischen Prediger Elias Ursinus in Hernals bei Wien die bis heute erhaltene, mit ausführlichen Inschriften versehene „Holbeinkanne“ (Abb. 17).¹¹⁰

1620: Das Haus Habsburg, in dessen Diensten Philipp Holbein nach seiner eigenen Angabe von 1620 „seit 42 Jahren“ stehe, hat bei Holbein Schulden in der ungeheueren Höhe von 43.097 Gulden.¹¹¹ Der Gläubiger bemüht sich um die Begleichung der Schulden.

1629 (?): Sein vermutliches Todesjahr.

PHILIPP III. HOLBEIN

(geb. Augsburg, um 1590/1598, gest. vor November 1630)

Sohn des Juweliers Philipp II. Holbein (nach 1552 – nach 1634), als „Handelsmann“ erwähnt

MATTHIAS HOLBEIN

(geb. Augsburg 1599, gest. wohl ebenda, nach 1630)

Sohn des Juweliers Philipp II. Holbein (nach 1552 – nach 1634), Goldschmied

1599: Taufe, mit Kaiser Rudolf II. als Taufpate, beim Taufakt vertreten durch Reichspfennigmeister Geitzkofler (s. oben unter Philipp II. Holbein).

1616: Lehrbeginn bei dem Goldschmied Paulus Baumann. Ein Konflikt um die Einschreibung des Lehrknaben wird durch ein Empfehlungsschreiben der Kaiserin Anna günstig für Holbein und Baumann entschieden.

ANMERKUNGEN

¹ Die vergleichende Gegenüberstellung von Holbein und Dürer ist alles andere als originell und nicht ganz ungefährlich, weil sie stets zur Pathetik verleitet, vgl. etwa das Eingangskapitel „Von Dürer zu Holbein“ in Wilhelm Waetzoldt, Hans Holbein der Jüngere. Werk und Welt, Berlin 1928.

² Ebenfalls von Dürers jugendlicher Berufsentscheidung ausgehend erläutert Georg Satzinger Dürers Entwicklung unter dem Aspekt seines Elitebewußtseins und Memoriabedürfnisses: Georg Satzinger, Albrecht Dürer – Die Bedeutung von Ruhmgedanke und Gattungswahl auf dem Weg vom ‚Handwerker‘ zum Künstler, in: Fortuna Vitrea 6, 1991, 104-129.

³ Albrecht Dürer. Das Gesamtwerk (= Die Digitale Bibliothek 28), Berlin 2000, hier: Lebenszeugnisse, 13-16 (mit Editionsgeschichte und älterer Lit.).

⁴ Das Profilbildnis Philipps ein Detail aus Holbeins Familienbildnis von 1528, Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Inv. Nr. 325.

⁵ Vgl. zu den Werdegängen von Holbeins Söhnen den Anhang des vorliegenden Aufsatzes.

⁶ Moriz Thausing, Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst, Leipzig 1876, 43.

⁷ Albrecht Dürer. Das Gesamtwerk (wie Anm. 3), hier: Kunsttheoretische Schriften, 896, 922 und 1293.

⁸ Der Begriff benannte ursprünglich die Organisation der vierzehn „niedrigen“ Florentiner Handwerke (Schmiede, Schuster, Schreiner etc.) und wandelte sich erst später, mit ebenfalls latent abschätzigem Beiklang, zur Bezeichnung für Kunsthandwerk im Sinne einer „niedrigen“ Kunst.

⁹ S. unten Nova, Burioni (wie Anm. 70).

¹⁰ Zum Hausbuch des Hausbuchmeisters vgl. mit Verweisen auf ältere Literatur: Das mittelalterliche Hausbuch aus der Sammlung des Fürsten zu Waldburg Wolfegg, hg. v. Christoph zu Waldburg Wolfegg, 2 Bde (Faksimile und Kommentarband), München 1997. Vgl. allgemein zu dem sich im späten 14. Jahrhundert entwickelnden Kanon der „Mercurkinder“: Dieter Blume, Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance, Berlin 2000. Zu Goldschmieden unter den Mercurkindern vgl. ebd., Taf. 39, 40, 185, 210, 237, 244, 264. Ikonografisch wurde die merkurische Kernberufsgruppe Schreiber, Maler, Bildhauer, Orgelbauer und Goldschmied als typische „Mercurkinder“ offensichtlich von einem sehr frühen, um 1430 entstandenen Basler Holzschnitt geprägt (Blume, a.a.O., 160-161, 207-209, 233 Gedichtvorlage, Taf. 185).

¹¹ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Cod. 3085, fol. 259. Bild und Text folgen der Basler Holzschnittvorlage von ca. 1430 (s. Anm. 10).

¹² Satzung der Florentiner Akademie von 1563, zit. nach Nikolaus Pevsner, Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986, 293-301, hier 294, 295.

¹³ Hollstein 72, Bartsch 76; Lubomir Konecny in: Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., Bd. 2, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, Frenen 1988, Nr. 675.

¹⁴ Leben des Benvenuto Cellini Florentinischen Goldschmieds und Bildhauers etc. ... mit einem Anhang heraus-

gegeben von Johann Wolfgang Goethe. Nachwort von Harald Keller, Frankfurt 1981 (Erstdruck Tübingen 1803), hier 504: Nachwort XII, Schilderung Cellinis. Zu Goethes abqualifizierender Bezeichnung der Goldschmiedekunst als „Halbkunst“ vgl. Erik Forssman, Versuch über deutsche Goldschmiedekunst, in: Schätze deutscher Goldschmiedekunst von 1500 bis 1920. Katalog zusammengestellt v. Klaus Pechstein, Claudia Siegel-Weiß und Ursula Timann, Nürnberg u. Berlin 1992, 11-44, hier 11-12.

¹⁵ Zu Vasaris kritischem Verhältnis zur Goldschmiedekunst – und dessen Ursachen im kritischen Verhältnis Vasaris zum zeitgenössischen Goldschmiede-Heros und Konkurrent Benvenuto Cellini – vgl. Marco Collareta, Benvenuto Cellini ed il destino dell'oreficeria, in: Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert, hg. v. Alessandro Nova und Anna Schreurs, Wien 2003, 161-169.

¹⁶ Auf Einzelnachweise zur Goldschmiedetätigkeit der Genannten wird verzichtet, soweit diese in der einschlägigen künstlerbiografischen Handbuchliteratur unbestritten ist (vgl. etwa The Dictionary of Art, hg. v. Jane Turner, 34 Bde, New York 1996).

¹⁷ Zu Donatello als Goldschmied vgl. weitere Belege bei Artur Rosenauer, Donatello. L'opera completa, Mailand 1993, 9, 49, Anm. 4.

¹⁸ Zu de Vries als „Orefice“ vgl. Frits Scholten, Adrian de Vries, Kaiserlicher Bildhauer, in: Adriaen de Vries 1556-1626. Augsburgs Glanz – Europas Ruhm, hg. v. Björn R. Kommer, Heidelberg 2000, 19-45, hier 19-21.

¹⁹ Goethe (wie Anm. 14), 503.

²⁰ Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, Bd. 1, München 1953, 331.

²¹ Hier zit. nach Benvenuto Cellini, Abhandlungen über die Goldschmiedekunst und die Bildhauerei, übers. v. Ruth und Max Fröhlich, Basel o. J., 12-15.

²² Zit. nach den Vasari-Übersetzern Ludwig Schorn und Ernst Förster laut Kommentar von deren deutscher Vitenübersetzung von 1832: Giorgio Vasari, Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister etc., übers. v. L. Schorn und E. Förster, neu hg. v. Julian Kliemann, Worms 1988, Bd. 1, 295, Anm.

²³ München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. 704. Zu Glimm und Dürer vgl. Heinrich Kohlhassan, Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit 1240-1540, Berlin 1968, 237, 248, 505 (dort das Neudörfer-Zitat).

²⁴ Dürer. Das Gesamtwerk (wie Anm. 3), 23.

²⁵ Ebd.

²⁶ Federzeichnung, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett; Winkler 745.

²⁷ Dürer. Das Gesamtwerk (wie Anm. 3), 40.

²⁸ Ebd., 58, 60, 65.

²⁹ Ebd., 42.

³⁰ Ebd., 27, 34, 54.

³¹ Ebd., 51.

³² Ebd., 41.

³³ Ebd., 47, 30.

³⁴ Fedja Anzelewsky, *Dürer. Werk und Wirkung*, Erlangen 1988, 220; zum Verhältnis Dürers zur Goldschmiedekunst vgl. auch Ernst Rebel, *Albrecht Dürer. Maler und Humanist*, München 1996, 28, 31, 34f.

³⁵ Zum überlieferten Material und zur Forschungsentwicklung nach wie vor grundlegend: Johann Michael Fritz, *Gestochene Bilder. Gravierungen auf deutschen Goldschmiedarbeiten der Spätgotik*, Graz 1966, insb. 9-12.

³⁶ In der Einleitung zur *Vita Marcanton Raimondis* (s. oben Anm. 22 und unten Anm. 75).

³⁷ Johann Georg Krünitz, *Oekonomisch-technologische Encyclopädie etc.*, Bd. 56, Berlin 1792, Artikel „Kupferstechen“, 296. Vgl. auch die Online-Edition unter www.kruentz1.uni-trier.de [2005-07-12].

³⁸ Zu Michelangelo als Entwerfer für Goldschmiedarbeiten vgl. J. F. Hayward, *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism. 1540-1620*, London 1976, 133-134.

³⁹ Matthias Mende in: *Albrecht Dürer*, hg. v. Klaus Albrecht Schröder und Maria Luise Sternath, *Ausst. Kat. Albertina Wien*, Wien 2003, Nr. 191; Kohlhaussen (wie Anm. 23), 356-357, 504-505.

⁴⁰ Walter Koschatzky, *Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke*, Salzburg 1972, 108.

⁴¹ Jean Adhémar, *Die europäische Graphik von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Mitarb. Claude Roger-Marx und Eugène Rouir, *Gütersloh o. J.* [ca. 1979], 19.

⁴² Jüngst kritisch zur These von Gutenbergs Goldschmiedetätigkeit: Sabine Wagner, *Bekannter Unbekannter – Johannes Gutenberg*, in: *Gutenberg – aventur und Kunst. Vom Geheimunternehmen zur ersten Medienrevolution*, *Ausst.-Kat. Mainz 2000*, 114-143, hier 119-120.

⁴³ Christoph Weigel, *Abbildung der Gemein-Nützligen Haupt-Stände von denen Regenten etc. biß auf alle Künstler und Handwerker etc.*, Regensburg 1698 (Reprint Nördlingen, 1987), 291. Konkret heißt es in den von Weigel zitierten Suetonschen Kaiserviten, nicht ohne abschätzigen Nebenklang, Augustus' Großvater und selbst noch sein Vater seien „argentarii“, also Silber- oder Geldwechsler gewesen (Suetonius, *De Vita Caesarum*, Aug 2,3 und 3,1). Weigels spätere Interpretation des Berufsbegriffs „Argentarius“ als „Goldschmied“ belegt die indifferenten, sich überschneidenden Tätigkeitsinhalte von Goldschmied und Geldwechsler. Ein solcher „Argentarius“, also Geldwechsler war angeblich auch der Auftraggeber der „Darmstädter Madonna“, Jakob Meyer zum Hasen, um einen unvermittelten Holbein-Bezug herzustellen. Die jüngste Forschungsmeinung zu Meyers „Beruf“ charakterisiert Meyer indes eher als (Schmier-) Geldempfänger und -verteiler im typischen Schweizer „Pensionssystem“ der Maximilianszeit, vgl. Valentin Groebner, *Spezialist für das Geld anderer Leute: Jakob Meyer zum Hasen, die Geschenke und die Politik*, in: *Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie. Hans Holbeins Madonna im Stadel*, *Ausst.-Kat. Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a. M.*, Petersberg 2004, 45-53.

⁴⁴ Einige Preisvergleiche: Die Häuserpreise in Nürnberg bewegen sich im 16. Jahrhundert etwa zwischen 300 und 1.500 Gulden. Das Dürerhaus etwa kostete den Maler 566 Gulden. Der oberste Augsburger Verwaltungsbeamte, Conrad Peutingger, bezog um 1530 ein Jahresgehalt von 240 Gulden. Dem heutigen „Sozialhilfesatz“ vergleichbar sind Kostgeldausstattungen von Nonnen, von den Eltern dem Kloster bezahlt,

die sich im vorreformatorischen Nürnberg auf 20-30 Gulden jährlich beliefen.

⁴⁵ Jacob Hoffmanns repräsentatives Porträt malte 1544 Georg Pencz (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. GK 66). Zum Bauhandwerkerlohn: Peter Fleischmann, *Das Bauhandwerk in Nürnberg vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*, Nürnberg 1985, 148-178.

⁴⁶ Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1996, 26.

⁴⁷ *Regesta Imperii*, V. 1-3: Die Regesten des Kaiserreiches unter Philipp, Otto IV., Friedrich II., Heinrich Raspe, Wilhelm und Richard (1198-1272), hg. v. Julius Ficker und Eduard Winkelmann, Innsbruck 1881-1901, hier *Abt. V, 1, 1, 224* (Friedrich II., 1218, Ind. 6, Rom. 6, Sic 21).

⁴⁸ *Regesta Imperii*, wie oben, *Abt. V, 1, 2, 750* (Heinrich VII., 1229, Ind. 2, Reg. 7).

⁴⁹ Florenz, *Galleria degli Uffizi*, Inv. 189/8663.

⁵⁰ Zu Amadas vgl. mit älterer Lit.: Piers Percival, *Maker's Mark a Heart* (Teil II). Robert Amadas and the Spoon Inventories, in: *The Final. The Journal of the Silver Spoon Club of Great Britain*, August/September 2003, 5-9.

⁵¹ Aus dem Englischen Skizzenbuch Hans Holbeins, ehemals im Amerbach-Kabinett, Basel. Öffentliche Kunstsammlung, Inv. 1662.165.104; vgl. Christian Müller, *Hans Holbein d. J. Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlungen Basel*, *Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel*, Basel 1988, Nr. 82.

⁵² Zur Differenzierung zwischen Hofgoldschmied und Kammergoldschmied siehe jüngst Günter Irmscher, *Die süddeutsche Goldschmiedekunst der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Das Handwerk, die Städte, die Höfe, die Wanderungen der Hofgoldschmiede*, in: *Wunderwerk. Göttliche Ordnung und vermessene Welt. Der Goldschmied und Kupferstecher Antonius Eisenhoit und die Hofkunst um 1600*, hg. v. Christoph Stiegemann, *Ausst.-Kat. Paderborn, Mainz 2003*, 101-115, hier 108-113.

⁵³ Josef Baader, *Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs*, in: *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, Bd. 1, 1868, 221-269, hier 247; Cornelius Gurlitt, *Aus den sächsischen Archiven. III: Goldschmiede des 16. Jahrhunderts am sächsischen Hofe*, in: *Kunstgewerbeblatt*, Bd. 2, 1886, 19-21, hier 21.

⁵⁴ Gerhard Bott, *Ullstein Juwelenbuch. Abendländischer Schmuck von der Antike bis zur Gegenwart*, Frankfurt a. M. 1972, 118-120. Zur damaligen Profession des Juweliers allgemein: ebd., 101-102.

⁵⁵ Herbert Haupt, *Neue Ergebnisse archivalischer Forschung zu Kunst und Handwerk am Hofe Kaiser Rudolfs II.*, in: *Umění* 38, 1990, 27-38, hier 36-37.

⁵⁶ S. unten Anm. 111.

⁵⁷ Bott (wie Anm. 54), 102.

⁵⁸ Norbert Lieb, *Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der Spätgotik und frühen Renaissance*, München 1952, 77.

⁵⁹ Norbert Lieb, *Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der hohen Renaissance*, München 1958, 138.

⁶⁰ Irmscher (wie Anm. 52), 101. Da Strada ist erstmals im November 1546 als „Maler“, später als „Künstler“ in Nürnberg faßbar, läßt jedoch gleich zu Beginn seines Aufenthalts „silber und vergüld arbeit“ für den „Markess de Malingan“, den kaiserlichen Oberst und Condottiere Giangiacomo de Medici (1495-1556) fertigen. Theodor Hampe, *Nürnberg Ratsverlässe über Kunst und Künstler*, 2 Bde, Wien u. Leipzig 1904, Nr. 3012.

⁶¹ Ein Kaleidoskop weiterer typischer „Nebenberufe“ von Goldschmieden bei Irmscher (wie Anm. 52), 101.

⁶² Des Johann Neudörfer, Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547 etc. hg. v. Georg W. Lochner, Wien 1875, 118–119.

⁶³ Um Konstanz und Wandel der Berufe und Ämter, den Aufstieg durch Eheschließung etc. in den dargestellten Stammbäumen anschaulich zu machen, wurden die jeweiligen Personen nach entsprechendem Kriterium schraffiert (siehe Legende in Abb. 13a); die Biografien der Familie Seld ausführlich dargestellt bei Norbert Lieb, Die Augsburgische Familie Seld, in: Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben, hg. v. Götz Freiherr von Pölnitz, Bd. 6, München 1958, 38–87; zum künstlerischen Werk der Seld vgl. jüngst: Gold und Silber. Augsburgs glänzende Exportwaren, hg. v. Melanie Thierbach, Ausst.-Kat. Diözesanmuseum Augsburg, Augsburg 2003, Kat.Nr. 14, 18, 20, 21, 23, 24.

⁶⁴ Für J. F. Hayward „the earliest recorded example of classical detail in northern goldsmiths' work“; Hayward (wie Anm. 38), 96.

⁶⁵ Zu Georg Sigismunds Karriere vgl. Lieb (wie Anm. 63), 75–87.

⁶⁶ Andreas lernte 1410 bei Peter Reuschle, Jakob der Ältere beendet 1418 seine Goldschmiedelehre (Lieb (wie Anm. 56), 8. Später war Jakob mit der Tochter des sehr einflussreichen Augsburger Goldschmieds und Münzmeisters Franz Bäsinger verheiratet. Der Stammbaum zusammengestellt nach: Europäische Stammtafeln. Stammtafeln zur Geschichte der europäischen Staaten. Neue Folge, hg. v. Detlev Schwennicke, Bd. 9, Marburg 1987, Taf. 32–34, sowie www.gen.heinz-wember.de/fugger/ [2005–07–14].

⁶⁷ A. von Fragstein, „Was soll der Junge werden?“. Ein Ratgeber bei der Wahl des Lebensberufs auf dem gewerblichen Gebiete, Berlin 1885, 130.

⁶⁸ Vgl. Satzinger (wie Anm. 2), 108.

⁶⁹ Hierzu mit weiteren Quellen Collareta (wie Anm. 15), 161–163.

⁷⁰ Zum Forschungsstand siehe Alessandro Nova, Paragone-Debatte und gemalte Theorie in der Zeit Cellinis, in: Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert, hg. v. Alessandro Nova und Anna Schreurs, Wien 2003, 183–202; zur Bewertung der Architektur im Paragone-Kontext: Matteo Burioni, Die Architektur: Kunst, Handwerk oder Technik? Giorgio Vasari, Vincenzo Borghini und die Ordnung der Künste an der Accademia del Disegno im frühabsolutistischen Herzogtum Florenz, in: Technik in der frühen Neuzeit – Schrittmacher der europäischen Moderne, hg. v. Gisela Engel und Nicole C. Karafyllis (= Zeitsprünge, Band 8, H. 3/4), Frankfurt a. M. 2004, 389–408.

⁷¹ In Erasmus von Rotterdams schönem, gleichwohl rhetorisch motivierten Beweis des Primates eines Holzschnitt- und Kupferstichgrafikers Dürer und dessen Schwarz-Weiß-Kunst gegenüber dem griechisch-antiken Chromatiker Apelles: Apelles würden Farben bei der Naturnachahmung zustatten kommen, so Erasmus 1528, während Dürer die Mimesis im spröderen Medium des Schwarz-Weißen bewältigte: „*Oder ist es nicht wunderbar, abseits des hohen Farbglanzes darin groß zu sein, worin sich Apelles im Schutz der Farben auszeichnet?*“. Zit. nach: Dürer und die Nachwelt. Gesammelt und erläutert von Heinz Lüdecke und Susanne Heiland, Berlin 1955, 28–29.

⁷² Italienische Erstauflage erschienenen u.d.T. „Il Cortigiano“ Venedig 1527, hier zitiert nach: Baldesar Castiglione, Das Buch vom Hofmann, übersetzt, eingeleitet und erläutert von Fritz Baumgart, Bremen 1960, Buch I, Kap. 49, 88.

⁷³ Ebd., Buch I, Kap. 2, 16.

⁷⁴ Ebd., Buch II, Kap. 40, 164.

⁷⁵ Die italienischen Passagen aus Vasaris „Viten“ im Folgenden zitiert nach der Online-Ausgabe der Auflagen Giunti (1550) und Torrentini (1568) des Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali: <http://biblio.cribecu.sns.it> [2005–07–08]; die deutschen Passagen nach Schorn/Förster (wie Anm. 22).

⁷⁶ Ernst Kris, Otto Kurz, Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt a. M. 1980, 52–55.

⁷⁷ Collareta (wie Anm. 15).

⁷⁸ Hier zit. nach Benvenuto Cellini: Mein Leben. Die Autobiographie eines Künstlers aus der Renaissance. Übers. v. Jacques Laager, Zürich 2001, 144. Zu Cellinis Kritik an der Architektur als der „einfachsten aller Künste“ siehe Burioni (wie Anm. 70), 396–397. Zu Cellinis Bedürfnis, als Bildhauer Akzeptanz zu finden und seinen fraglos großen bildhauerischen Fähigkeiten vgl. das Kapitel „Der Goldschmied als Bildhauer“ bei Andreas Prater, Cellinis Salzfuß für Franz I. Ein Tischgerät als Herrschaftszeichen, Stuttgart 1988, 9–28. Neben Praters dortigem Schlußkapitel „Die Universalität des Goldschmieds“ (98–101) vgl. zum selben Werk: Carsten-Peter Warncke, Cellinis „Saliera“ – der Triumph des Goldschmieds, in: *Artibus et Historiae. An Art Anthology* 22, Nr. 42, 41–52. Bei Prater und Warncke weitere Verweise auf die Paragone-Thematik in Cellinis literarischem Werk.

⁷⁹ Ausst.-Kat. Wien 2003 (wie Anm. 39).

⁸⁰ Sven Hauschke, Wenzel Jamnitzer im Porträt: Der Künstler als Wissenschaftler, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 2003, 127–136.

⁸¹ Burioni (wie Anm. 70) 398.

⁸² Dazu ausführlich Prater und Warncke (wie Anm. 78).

⁸³ Cellini/Laager (wie Anm. 78), 50–51.

⁸⁴ Mit vielen mittelalterlichen Beispielen erläutert in: Peter Cornelius Claussen, *Materia und Opus. Mittelalterliche Kunst auf der Goldwage*, in: *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner*, hg. v. Victoria von Fleming und Sebastian Schütze, Mainz 1996, 40–49.

⁸⁵ Ebd., 46.

⁸⁶ Die Anekdote ist in diversen Varianten überliefert (vgl. z.B. Ferdinand Gregorovius, *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter*, 1859–1872, Kap. 14, Kap. 4, 3). Einer gemäßigten Variante nach kam das Wegwerfsilber nur einmal, bei der Taufe eines Kindes Papst Leos X., zum Einsatz. Einer anderen nach hatte der geizige Agostino über dem Tiber Netze aufspannen lassen, mittels derer das Geschirr später wieder diskret geborgen werden konnte. Angeblich (und vom Autor nicht nachgeprüft) fußt die Schilderung des bizarren Banketts literarisch auf einem Bericht in der Familienchronik „*Chigie Familiae Commentarii*“, 1618–1630 kompiliert von Fabio Chigi (1599–1667), dem späteren Papst Alexander VII. (Manuskript in der Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Chigi a.I.1.; zu den „*Commentarii*“ siehe: *Il Papa Senese di Roma Moderna*, hg. Alessandro Angelici u.a., Ausst.-Kat. Palazzo Pubblico, Siena 2000, 48, 525).

⁸⁷ Das goldene Rößl. Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400, hg. v. Rudolf Baumstark, Ausst.-Kat. München 1995. Günter Irmscher, *Amor und Aeternitas. Das Trionfi-Lavabo Christoph Jamnitzers für Kaiser Rudolf II.*, Wien 1999; zur Saliera s. Anm. 78.

⁸⁸ Warncke (wie Anm. 78), 50.

⁸⁹ Cellini/Goethe (wie Anm. 14), 512.

⁹⁰ Wolfgang Schmid, Warum schenkte Albrecht Dürer dem Nürnberger Rat die „Vier Apostel“? In: *Pictura quasi fictura. Die Rolle des Bildes in der Erforschung von Alltag und Sachkultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, hg. v. Gerhard Jaritz, Wien 1996, 129–174, hier 154. Zu Dürers bewußtem Verzicht auf eine lukrativere Veräußerung seines „Rosenkranzfestes“ an italienische Privatsammler – zu Gunsten einer besonders öffentlichen Präsenz des Bildes in der San-Bartolomeo-Kirche vgl. Satzinger (wie Anm. 2), 109.

⁹¹ Kris/Kurz (wie Anm. 76), 164.

⁹² [Johann Sibmacher], *Deß neuen Teutschen Wappenbuchs Vierdter Theil etc.* Nürnberg o. J. [ca. 1640], Taf. 91.

⁹³ Deckelkanne, Silber, vergoldet, mit gravierten biblischen Darstellungen (Taufe Christi, Letztes Abendmahl und Hochzeit zu Kanaan), H. 20,8 cm, Köln, Museum für Angewandte Kunst, Inv. G 261. Für ausführliche technische Hinweise zum Stück danke ich Dr. Gerhard Dietrich, Museum für Angewandte Kunst, Köln, sowie Dr. Annette Schommers, Archiv für Augsburgische Goldschmiedekunst am Bayerischen Nationalmuseum, München. Erstmals ausführlich zur Kanne: Hannelore Müller, in: *Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock*, Ausst.-Kat. Augsburg 1980, Bd. 2, Nr. 705.

⁹⁴ Wohl „Kanzleijuwelier“ im Sinn von Kammerjuwelier.

⁹⁵ Am Deckel Allianzwapen Holbeins und seiner Ehefrau; Deckelumschrift: „HAEC HOLBAINADIS SACRATA VRSINE PHILIPPI [Blümchen] MVNERA ET AETERNI PIGNVS AMORIS HABE[T?] [Blümchen]“. Deckelinschrift im Feld: „Diese[s] Kantell hat der E[dle] vnd V[est] Her Philipus / Holban Röm.[isch] K.[aiserlicher] M.[aiestät] diner und Canziubilier / dem Eewerten [oder: Eewirten] herren Ellia Vrsino, Evang- [elischem] / Prediger zu Herennal zu imer wereter / gedetinnis verertt Geschenen am 18. septem[ber] / Ano 1618 da er seiner herzlic besten / seligen die leichpredig / Gedonn hatt.“

⁹⁶ Zwar führte auch der Augsburger Meister Paulus Höschel eine entsprechende Marke „PH“ (vgl. Helmut Seling, *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede*, 3 Bde, Augsburg 1980, [Supplementband München 1994], hier Nr. 1527), während diejenige Philipp Holbeins bei Seling fehlt (dort nur namentlich erwähnt). Allerdings war Höschel erst seit 1644 als Meister aktiv, kommt somit für die 1618 verschenkte Kanne als Hersteller nicht in Frage. Zudem stimmt das Monogramm mit dem des Schenkernamens ebenso überein, wie sich die Beschauemarke zeitlich passend einordnen läßt (vgl. Seling, a.a.O., Bd. 3, 19, Nr. 36, 37 und Suppl. Bd. Nr. 37). Der stempelnde Meister „PH“ dürfte folglich mit Philipp Holbein identisch sein.

⁹⁷ August Weiss, *Das Handwerk der Goldschmiede in Augsburg bis zum Jahre 1681*, Leipzig 1897, 168–169.

⁹⁸ Über den Pragmatiker Holbein resümiert Stephanie Buck, *Holbein am Hofe Heinrichs VIII.*, Berlin 1997, 350–351.

⁹⁹ Weder erhebt dieser Anhang Anspruch auf Vollständigkeit noch wartet er mit sonderlich neuen Funden auf. Er will lediglich das verstreut Publierte zusammenstellen sowie den vorangegangenen Text von biografischen Detailverweisen ent-

lasten. Insbesondere der vier Jahrzehnte lange Werdegang Philipps I. Holbein in Portugal zwischen etwa 1550 und 1590 harret dabei noch einer substantiellen Untersuchung, zumal der Autor zum vielleicht bereits vorhandene Forschungsstand in der portugiesischen Forschung nicht weiter recherchiert hat.

¹⁰⁰ Michèle Bimbenet-Privat, *Les Orfèvres Parisiens de la Renaissance (1506–1620)*, Paris 1992, 450.

¹⁰¹ Eduard His, *Die Basler Archive über Hans Holbein, den Jüngern, seine Familie und einige zu ihm in Beziehung stehende Zeitgenossen*, Basel 1870 (= Sonderdruck aus *Zahn's Jahrbücher für Kunstwissenschaft* 3), 23–26.

¹⁰² Hierzu und zum folgenden His (wie Anm. 101), 33f, 36.

¹⁰³ Soweit nicht anders erwähnt, folgen die biografischen Hinweise zu Philipp II. den materialreichen Veröffentlichungen von August Weiss (wie Anm. 97) 176–178, sowie Alfred Sitte, *Kunsthistorische Regesten aus den Haushaltungsbüchern der Gütergemeinschaft der Geizkofler und des Reichspfennigmeisters Zacharias Geizkofler 1576–1610*, Straßburg 1908, 35–36. Eine Zusammenfassung der Biografie auch bei Müller (wie Anm. 93) sowie bei Norbert Lieb, *Die Holbein*, in: *Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben*, hg. v. Götz Freiherr von Pölnitz, Bd. 1, München 1952, 161–187, hier 184–186. Kurz aufgeführt ist Philipp II. auch bei Seling (wie Anm. 96), Bd. 3, Nr. 2835. Bereits bei Paul von Stetten (*Kunst-, Gewerbe- und Handwerks-Geschichte der Reichs-Stadt Augsburg*, 2 Bde, Augsburg 1779, 1788, Bd. 1, 144) wird Philipp II. im Zusammenhang mit den 1580/1600 in Entwicklung begriffenen Edelsteinschleifmühlen erwähnt: „*Jedoch finde ich, dass gegen Ende des sechszehnten Jahrhunderts schon mehrere dergleichen Werke hier angelegt waren, davon eines einem Diamantsteinschneider, Philipp Holbein gehörte (Anmerkung: Acta, das Bauamt, besonders Mühlen betreffend)*“.

¹⁰⁴ Werner Anton (u.a.), *Augsburger Häusergeschichte*. Ein Beitrag Alt-Augsburgs. Handschriftlich kopiert v. Gustav Euringer 1916, übertragen im Februar 1977, Augsburg 1977 (masch.schr. Ms.), 114.

¹⁰⁵ So Sitte (wie Anm. 103). Gemeint ist entweder der damalige Erzherzog und künftige Kaiser Matthias oder dessen Bruder Kaiser Rudolf II.

¹⁰⁶ Anton u.a. (wie Anm. 104), ebd.

¹⁰⁷ Lieb (wie Anm. 103), 185.

¹⁰⁸ Nach Irmischer (wie Anm. 52), 112; vgl. ebd., 114 mit weiterer ausführlicher Literatur zu Hofgoldschmieden der Habsburger um 1600/1620.

¹⁰⁹ *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 20, Teil II, 1899, Regest 17336 und 17370.

¹¹⁰ S. oben Anm. 93.

¹¹¹ Quelle bei Müller (wie Anm. 93), 322. Vermutlich muß die enorme Höhe dieser Summe unter Berücksichtigung der zeitgenössisch herrschenden Inflation („Kipper- und Wipperinflation“) sowie der allgemeinen Geldabwertung zwischen 1600 und 1624 relativ betrachtet werden.