

ANDREAS TACKE

# „KÜNSTLER, KÜNSTLER, DU MUSST WANDERN“

## Mobilität auf dem Arbeitsmarkt der Reformationszeit

**A**uch Künstler, die der neuen Lehre aufgeschlossen gegenüberstanden, konnten nicht umhin, die Schattenseiten des angebrochenen Epochenwechsels zu beklagen. So wandten sich am 3. Februar 1525 die Maler und Bildhauer der Stadt Straßburg mit einer gemeinsamen Petitionsschrift an den Rat, in der sie beklagten, dass es infolge des Bilderverbots zu einem Rückgang an Aufträgen gekommen war. Sie begrüßten in der Supplikation zwar grundsätzlich die Einführung der Reformation, äußerten aber gleichzeitig die Befürchtung, dass sie nun wegen der ausbleibenden Kunstaufträge „dann entlichs Verderbens und des bettelstabs“ sein würden.<sup>1</sup>

Bis jetzt hat die Forschung derartige zeitgenössische Quellen nur gelegentlich aufgegriffen und die Frage nach den negativen Implikationen der Reformation kaum gestellt – sie ist auch heute noch durchaus geeignet, Irritationen hervorzurufen. Doch was liegt näher als zu fragen, wie sich Bildersturm und Bilderfeindlichkeit auf die Kunstschaffenden ausgewirkt haben? Erstaunlich lange blieb das Thema in der Forschung unbearbeitet<sup>2</sup> und die Kunstwissenschaft griff die zeitgenössischen Klagen der Künstler über den (zeitweisen) Zusammenbruch des Kunstmarkts beziehungsweise die Umsatzeinbrüche nur am Rande auf. Das ist aus dem Blickwinkel der Wissenschaftsgeschichte auffallend, da sich Klagen der Künstler in zahlreichen Schriftquellen finden lassen, aber auch in der bildenden Kunst selbst, beispielsweise auf Flugblättern, thematisiert wurden.<sup>3</sup> Nur wenige Künstler

blieben in den Städten und Territorien, in denen sich die neue Lehre<sup>4</sup> ausbreitete, von den rasanten Veränderungen unberührt und grundsätzlich war bei allen eine große Anpassungsfähigkeit an die neuen Zeiten gefordert. Sogar Lucas Cranach d. Ä. musste reagieren, um seine Wittenberger Werkstatt weiterführen zu können.<sup>5</sup>

Der Haupttitel dieses Essays greift in abgewandelter Form auf ein traditionelles deutsches Kinderlied zurück, welches im Original von einer Spielhandlung begleitet wird. Der Liedtext variiert von Spielgruppe zu Spielgruppe. Als Grundtext kann jedoch gelten (in Klammern die geläufigen Textvarianten): „Taler, Taler, du musst wandern, / von der einen Hand (dem einen Ort) zur (zum) andern. / Das ist schön (das ist herrlich), das ist schön, (O wie schön, o wie schön,) / Taler, lass dich ja nicht sehn.“

Dieses Kinderlied – bekannt ist auch die Variante „Ringlein, Ringlein, du musst wandern“ – dient hier dazu, auf zwei Phänomene aufmerksam zu machen, die die bildende Kunst der Reformationszeit mitprägten: zum einen die Mobilität des Künstlers und zum anderen die Tatsache, dass dabei einige Künstler an den verschiedenen Orten im Verborgenen arbeiten mussten. Beide Aspekte wurden in der Forschung bisher nicht herausgearbeitet. Aus kunsthistorischer Perspektive stellen sich die negativen Auswirkungen des Epochenwechsels pointiert dar, denn mit den Bilderstürmern der 1520er-Jahre wurde die Rolle der religiösen Kunst grundsätzlich infrage gestellt. Die Zerstörung von Kunstwerken ist hinreichend erforscht, weniger oder kaum jedoch das Ausbleiben von Aufträgen beziehungsweise das Sitzenbleiben der Künstler auf bestellten Werken oder, allgemeiner formuliert, Fragen zum Kunstmarkt der Reformationszeit.

Ein prominentes Beispiel für einen abgeschlossenen, aber durch die Reformation bedingt nicht vollständig bezahlten Auftrag ist der nach dem heutigen Aufstellungsort benannte „Bamberger Altar“. <sup>6</sup> Der Nürnberger Bildhauer Veit Stoß erhielt für seinen großformatigen Schnitzaltar insgesamt nur 242 von den vertraglich zugesicherten 400 Gulden. Die Ratenzahlungen an ihn wurden eingestellt, als das Nürnberger Karmeliterkloster, sein Auftraggeber, aufgelöst wurde. Dessen Rechtsnachfolger, die Stadt Nürnberg, wollte den Altar nicht haben und damit auch nicht bezahlen. Als Veit Stoß 1533 starb, war noch immer kein Einvernehmen über den ausstehenden Restbetrag hergestellt; erst seine Erben konnten eine Lösung herbeiführen und den Altar nach Bamberg verkaufen. 1543 verließ das Kunstwerk die evangelische Reichsstadt in Richtung der katholischen Bischofsstadt.

Die Klagen der Künstler waren nicht nur zu hören, sondern auch zu sehen, denn erstaunlich rasch wurde die Künstlerklage bildwürdig. Vor allem in Flugblättern wurde sie variantenreich verbreitet. Die Verwendung dieses Massenmediums belegt, dass hier ein gesellschaftliches Problem aufgezeigt war und es nicht um die Thematisierung von Einzelschicksalen ging, wie bei der Klage von Veit Stoß.

Vier Beispiele der Künstlerklage seien im Folgenden herausgegriffen: <sup>7</sup> Der Nürnberger Maler Hans Sebald Beham verfertigte um 1524 ein Flugblatt mit dem Titel „Ein neuer Spruch / wie die Geystlich[e] eit und etlich handwerker über den Luther clagen“ (vgl. Abb. S. 53). In Bild und Wort wird darin den negativen Implikationen der neuen Bewegung Ausdruck verliehen: Die Verlierer der Reformation – Kleriker, Künstler und Handwerker – klagen vor dem Gericht Christi Dr. Martin Luther an. Nach ihrer Meinung schmälere seine neue Lehre ihre Einkünfte. Es beschwerten sich – auf der linken Seite dargestellt – unter der Leitung eines Prälaten mit Schrifftrolle ein Priester mit einem Messkelch, ein Maler mit Malstock und Malerwappen, ein Glockengiesser und andere sowie – im Text erwähnt – die Organisten, Goldschläger, Illuminatoren, Goldschmiede, Bildschnitzer, Glasmaler, Paramententicker, Rosenkranz- und Kerzenmacher. Luther wirft den Beschwerdeführern Heuchelei vor. Christus fällt sein Urteil zugunsten Luthers und will, dass das Evangelium „rain und pur“ verkündet wird.

Hans Sachs abstrahiert die Situation in dem zusammen mit dem Nürnberger Maler Georg Pencz geschaffenen Flugblatt, einer Klagerede der neun Museen über Deutschland, von 1535 (Abb. 1). Der Dichter hat sich – so erzählt er in seinem unter der Abbildung abgedruckten Gedicht – in kalter Winterzeit während einer Hirschjagd im reifüberzogenen Wald verirrt. Dort begegnet er neun adeligen

1 Georg Pencz und Hans Sachs, „Claged der Neün Muse oder künst vber Teütschlandt“, 1535, Holzschnitt, 28,4 × 17,2 cm (Stiftung Schloss Friedenstein, Gotha, 37,10)



Frauengestalten von bleichem Antlitz, die nach heidnischer Art – also antikisch – gekleidet sind. Sie sind ganz abgemagert, ihre Seidengewänder sind beschmutzt und zerrissen. Hans Sachs gegenüber geben sie sich als die Neun Musen zu erkennen, die im Begriff sind, Deutschland zu verlassen, da dort die Künste weniger geschätzt als vielmehr verachtet werden. Um nicht an Hunger zu sterben, wollen sie sich in ihre griechische Heimat begeben, zurück „Zuo vnserem berg Pernaso keren, / Zuo vnserem Gott Apollini [Apollo] / Vnd vnser Göttin Palidi [Pallas Athene] / Da wir vor etlich hundert Jaren / Inn hoher ehr gehalten waren“.

Auch Peter Flötner, ebenfalls ein Nürnberger, visualisiert die Klage der Künstler. Sprichwörtlich steht bei ihm der Künstler als armes Schwein da (**Abb. 2**); unten im Bild sind Gerätschaften zu sehen, die zur Ausübung der Künste gebraucht werden beziehungsweise wurden. Der Text verrät, dass der Künstler gehofft hatte, mit seinen Fertigkeiten reich zu werden, doch nun ist sein Schicksal als Bettler besiegelt.

Um nicht an den Bettelstab zu kommen, wechselten viele Künstler den Beruf. Auch das thematisiert die zeitgenössische Druckgrafik. So brachte Peter Flötner ein Flugblatt mit dem Titel „Steffan Goldschmidt“ in Umlauf (**Abb. 3**), das die berufliche Neuorientierung der Künstler und Kunsthandwerker in der Reformationszeit thematisiert. Das Blatt zeigt den Goldschmied als Landsknecht. Sein bisher verwendetes Werkzeug, rechts unten zur Seite gelegt, hat er nunmehr mit den Waffen, mit Dolch, Schwert und Hellebarde, vertauscht. In wörtlicher Rede verkündet „Steffan Goldschmidt“, dass er schöne Werke im niederländischen Stil, also im Renaissancestil geschaffen habe. Da er aber keinen Absatz mehr für seine Kunstwerke finde, habe er den Beruf gewechselt und diene nun als Landsknecht gegen monatliche Bezahlung von acht Dukaten einem Fürsten: „Dem wil sein feindt ich helfen schlagen.“

Damit ist der Berufswechsel thematisiert. Wer reformationsbedingt sein Auskommen nicht mehr fand und seinen Künstlerberuf nicht wie „Steffan Goldschmidt“ an den Nagel hängen wollte, der musste die Stadt verlassen und auf anderen Kunstmärkten sein Glück suchen.

Diese Suche wurde auch dem berühmten Hans Holbein d.J. abverlangt, einem Kind Augsburgs, das es in die Ferne gezogen hatte. Als die Aufträge in seiner Wahlheimat Basel immer weniger wurden, versuchte es der Maler zuerst 1523/24 am Hof des französischen Königs Franz I. Als das nicht glücken wollte, wechselte Holbein 1526 bis 1528 und ab 1532 endgültig von Basel nach London, um in die Dienste des englischen Königs Heinrich VIII. zu treten. Er war dort so erfolgreich, dass die englische Kunstgeschichtsschreibung die Renaissancemalerei mit Holbein beginnen lässt. Seine Frau und die Kinder hatte Holbein in Basel zurückgelassen.

Auch Hans Sebald Beham verließ 1525 seine Heimatstadt Nürnberg. Er ging zuerst nach Halle an der Saale und anschließend nach Frankfurt am Main. Sebald gehört wie sein Bruder Barthel zu den „gottlosen Malern“ von Nürnberg, die aufgrund ihrer radikalen Einstellung die Stadt verlassen mussten. Bemerkenswert ist, dass dieser vehemente Anhänger der neuen Lehre ausgerechnet zu Kardinal Albrecht von

Brandenburg ging, der von Amts wegen mit der Luthersache betraut war und immer wieder den beißenden Spott des Reformators auf sich zog.

Hans Sebald Behams Bruder Barthel musste ebenfalls 1525 wegen seiner radikalen Glaubensüberzeugungen die Reichsstadt Nürnberg verlassen. Er wechselte nach München, um bemerkenswerterweise dort überwiegend für Herzog Wilhelm IV. von Bayern zu arbeiten, der in dem Ruf stand, reformatorischen Bewegungen in seinem Land Paroli zu bieten. Die Brüder Beham arbeiteten also beide ungeachtet ihrer eigenen religiösen Überzeugungen für exponierte Vertreter des alten Glaubens.<sup>8</sup> Die ersten Reformationsjahrzehnte waren demnach bezüglich der Künste noch nicht vom Schwarz-Weiß-Denken der späteren Generationen geprägt.<sup>9</sup>

Nicht die religiöse Einstellung des Künstlers oder Auftraggebers war das Problem, sondern die Infragestellung der religiösen Kunst überhaupt und damit der Zusammenbruch eines ganzen Marktsegments. Deshalb musste auch der bis dahin erfolgsverwöhnte Bildhauer Daniel Mauch seine Heimatstadt verlassen. Nachdem die Aufträge in Ulm zurückgingen, orientierte er sich ab 1529 zu katholisch gebliebenen Städten und Residenzen. Schließlich zog er mit seiner Frau nach Lüttich, wo er zu den viel beschäftigten Bildhauern zählte, der an seinem neuen Wohnort einen gewichtigen Teil zum Stilwandel von der Spätgotik zur Renaissance beitrug. Die Stadt war, auch dank des Fürstbischofs Erhard (Eberhard) von der Mark, ein Kunstzentrum und Daniel Mauch hatte nun wieder alle Hände voll zu tun.

Die Eheleute Mauch starben in ihrer neuen Heimat in nur geringem Abstand voneinander im Jahr 1540. Beide wurden in einer lateinischen Epitaphinschrift gewürdigt, deren Wortlaut allerdings nur mehr schriftlich überliefert ist, da von der Originalplatte lediglich Fragmente erhalten sind. Zu lesen ist, dass die Eheleute Mauch „durch die Partei der Ungläubigen aus ihrer väterlichen Heimat [Ulm] vertrieben worden waren und in dieser Stadt der Eburonen [also Lüttich] den Sitz ihres freiwilligen Exils errichtet hatten ...“<sup>10</sup> Der bei katholischen Fürsten in Dienst getretene gleichnamige Sohn hatte

diese bemerkenswerten Zeilen verfasst, die deutlich von der Vertreibung des Künstlers Daniel Mauch durch die Einführung der neuen Lehre in Ulm sprechen.

Vergleichbare Situationen finden sich in allen Städten des Heiligen Römischen Reichs, in denen die neue Lehre Einzug hielt. Im Folgenden soll der Blick auf jene Städte Süddeutschlands gerichtet werden, die Friedrich Hagenauer aufsuchte.<sup>11</sup> Friedrich lernte in Straßburg bei seinem Vater das Bildhauerhandwerk; dieser hatte unter anderem die großformatigen Schnitzfiguren für Grünewalds „Isenheimer Altar“ geschaffen. Doch für seinen Sohn gab es keine Nachfrage mehr an Altären, sodass sich dieser auf geschnitzte und gegossene kleinformatige Bildnismedaillen spezialisierte, wie sie seit dem Augsburger Reichstag von 1518 bei Fürsten und Patriziern sowie reichen Bürgern und Kaufleuten in Mode kamen.<sup>12</sup> Entsprechend groß war die Nachfrage.

Friedrich Hagenauer verließ 1525 Straßburg und reiste nach eigenen Aussagen nach Speyer, Worms, Mainz, Frankfurt am Main, Heidelberg, Nürnberg, Regensburg, Passau, Salzburg, München – wo er von 1525 bis 1527 blieb –, Freising, Landshut und dann nach Augsburg, wo er urkundlich greifbar wird. Aufgrund von Schriftstücken wissen wir, dass er nach Augsburg, wo er sich von 1527 bis 1532 aufhielt, noch zwei Mal in Straßburg war und dass er sich – zu erschließen aus den dargestellten Personen auf den Porträtmedaillen – in Baden und Schwaben sowie in Köln aufgehalten haben muss; in Köln starb Friedrich Hagenauer 1546.

Seine Aufenthaltsorte waren große Handelsstädte sowie Bischofs- und Residenzstädte. Hier fand er eine Kundschaft, die finanzkräftig genug war, sich nach der neuesten Mode in einem kleinformatigen geschnitzten oder gegossenen Bildnismedaillon darstellen zu lassen. Manchmal beflügelten auch temporäre Ereignisse den Umsatz, wie beispielsweise Frühjahrs- oder Herbstmessen, Reichstage oder Fürstenhochzeiten. So wechselte Hagenauer von München nach Augsburg, als 1527 eine Heirat im Hause Fugger anstand.

Hagenauer blieb nicht ganz fünf Jahre in Augsburg. Er schuf 28 Porträtmedaillen in

seinem Ankunftsjahr 1527, im nächsten Jahr 11 Stück, im Jahr 1529 waren es 17, im Jahr 1530 kam er auf 13 und im Jahr 1531 schließlich auf 8 Stück. Demnach nahm, wenn man der Anzahl der auf uns gekommenen Porträtmedaillen trauen darf, die Kundschaft in Augsburg mit leichten Schwankungen von Jahr zu Jahr ab. 1532 verließ Hagenauer die Reichsstadt, er hatte – modern ausgedrückt – eine Marktsättigung mit seinen Porträtmedaillons erreicht.

Hinreichend wird am Beispiel Hagenauers die Mobilität des Künstlers auf dem Arbeitsmarkt der Reformationszeit deutlich und damit ist der Haupttitel dieses Essays – „Künstler, Künstler, Du musst wandern“ – eingelöst. Wenden wir uns also der Anspielung zu, dass der Taler, das Ringlein, hier also der Künstler, im Verborgenen wandern soll.

Der Künstler des Mittelalters und der Frühen Neuzeit war Handwerker und musste sich Handwerksordnungen unterwerfen.<sup>13</sup> Die Zünfte regelten im Heiligen Römischen Reich auch für Maler und Bildhauer alles, quasi von der Wiege bis zur Bahre. Wollte man eine Lehre beginnen, musste man sich in die Zunftbücher einschreiben lassen.

2 Peter Flötner, Klage auf den verarmten Kunsthandwerker, Holzschnitt, 27,4 × 19 cm (Stiftung Schloss Friedenstein, Gotha, 40,47)



Jh ba ngeheffereit zu werden  
 Der men gleich auff die erde  
 So vil bembel gefangen an  
 Demu teyner von stat wolt gen  
 Jh noch war man mag die  
 Nicht bandt werck pungen mein englich  
 Das ist mir eben auch gefit eben  
 Als man an meinem fann mag siben  
 Der off verfigelt mir ein dieck  
 Auch doch du fann mich gar hyn vord  
 Allam ich doch ein boffnung hab  
 So nem mich am petri stab

Das mir mein nach pauen gar wol givens  
 Sprechender wolt sich endt ein man  
 Verumbt in. In in sach wolt sich led e  
 Jhd sich fro desin gefandt tich recht  
 Und dencken nicht die dollen lere  
 In fr moegen wir mir si den e  
 So in ge wern pauch ein rade  
 Wan gluck bewerit sich fro vord spat  
 Schreit edersich. den ploglich oder  
 Kaperet bere gluck moegen englich wider  
 Darmit ich nemant veranla soll  
 Wer stet der schaw das er nicht soll

Die end nicht talle fern pred  
 Der veriglich gar ein s aym u d  
 Tiedt jann sira as alle die  
 Tiedt kan vor lugen auf sich die  
 Wdman idenit id gluck. in w e  
 Die der gewanra hat vord  
 Darmit das fmanent fette. in m  
 Wd waf me vord der lere ut man  
 Der gleich wurd wnt gen jhd vord  
 Wd in dantag in d. in 30 d. Jhd  
 Der tuffel ist ein fiedt dard. in w d  
 Dnt dant in kuffen d. in d. in g. in  
 Mu w d. p. in si in d. in p. in.

Die Gesellenzeit wurde durch die Gilden ebenso kontrolliert wie die Anfertigung des Meisterstücks. Erst nach erfolgter Meisterprüfung sowie der Eheschließung wurde man als Meister aufgenommen und konnte eine eigene Werkstatt führen und seine Werke in der Stadt verkaufen.

Wer also in einer Stadt als Künstler arbeiten wollte, der musste in der entsprechenden Zunft als Bildhauer, Maler und so weiter zugelassen sein. Hagenauer hatte das Meisterrecht in Straßburg, aber nicht in Augsburg und an anderen Orten, an denen er sich zeitweise aufhielt. Deshalb arbeitete er stets im Verborgenen, da die Beantragung des jeweiligen Meisterrechts ein langwieriger bürokratischer Akt war, der Geld kostete und zudem von den Künstlerkollegen vor Ort torpediert wurde, die sich Konkurrenz auf dem städtischen Kunstmarkt vom Leib halten wollten.

Friedrich Hagenauer kam in Augsburg bei einem Geistlichen unter und versuchte, sich so „unsichtbar“ zu machen. In diesem Bemühen taten es ihm viele Künstler gleich, die Zunftunterlagen sind allerorts voll von Beschwerden über diese „Eindringlinge“. Vor allem in schlechten Zeiten kannten die ortsansässigen Zunftmeister kein Pardon, denn die angereisten Künstler waren eine harte Konkurrenz.

Und dass die Zeiten, bedingt durch die Reformation, schlecht waren, belegen die erwähnten Künstlerklagen. 1522 entschloss sich der Augsburger Rat, den lutherischen Glaubensgrundsätzen zu folgen. Die Stimmung wurde zunehmend bilderfeindlich; 1524, 1531 und 1533 kam es nachweisbar zu Bildzerstörungen. Die nach dem Reichstag von Augsburg 1530 von Kaiser Karl V. geforderte Rückkehr zum alten Glauben lehnte der Augsburger Rat ab. Er gab seine neutrale Haltung in Glaubensfragen auf und schloss sich im Zuge der „Ratsreformation“<sup>14</sup> der evangelischen Bewegung an. In der Folge wurden zahlreiche Bildwerke aus den Kirchen entfernt, viele Gotteshäuser wurden geschlossen und der Großteil der katholischen Geistlichen verließ die Stadt. Dass die ortsansässigen Künstler Hagenauer der Stadt verweisen lassen wollten, ist aus wirtschaftlicher Perspektive betrachtet mehr als verständlich. Die Geistlichkeit fiel als Auftraggeber vorerst weg und nur allmählich entwickelten sich neue (profane) Themen, die an die Stelle der religiösen traten.<sup>15</sup>

Um 1531 müssen sich die in einer Zunft zusammengeschlossenen Maler, Bildhauer, Glaser und Goldschläger an den Rat der Stadt Augsburg gewandt haben, um Hagenauer, der „fünff Jarn alhie bei ainem pffaffen zertt“, anzuzeigen und loszuwerden, da es „unns zu grosem nachtail unnd abbruch unnsrer leibsnarung erraicht“.<sup>16</sup> Hagenauer teilte in seiner Antwort heftig aus, indem er seine Tätigkeit außerhalb der Zunft zwar nicht bestritt, aber dem Beschwerdeführer zu bedenken gab, dass er, wenn er als Meister in Augsburg zugelassen würde, nicht nur der Bildniskunst, sondern auch der Bildhauerei nachgehen würde. Und mit dieser Konkurrenz hätten sie in Augsburg dann wirklich ein Problem. So etwas ließ man nicht auf sich sitzen, da damit ja unterstellt wurde, man müsste den künstlerischen Wettbewerb mit Hagenauer scheuen. Der Widerspruch vonseiten der Zunftmeister fiel entsprechend deutlich aus. Aus ihrer Erwiderung ist zu erkennen, dass Hagenauer kein Einzelfall war, da sich gleichzeitig zwei weitere

Künstler ohne „Arbeiterlaubnis“ in der Stadt aufhielten und Aufträge akquirierten oder ihre mitgebrachten Werke verkauften. Alle drei „Schwarzarbeiter“ hätten „inn vnnsrer freyhait vnd zunftliche gerechtigaikt gegriffen“.

Friedrich Hagenauer hatte jahrelang „unentdeckt“ in Augsburg arbeiten können, da er beim Domvikar „Leonhartn Zinßmayster“, vermutlich im Dombezirk, wohnte und wohl direkt mit der reichen Oberschicht, Kaufleuten und Patriziern, in Kontakt kam. Für seine leer ausgehenden städtischen Künstlerkollegen arbeitete er damit im Verborgenen – „... Taler, lass dich ja nicht sehn“. Doch war ihnen nicht entgangen, dass ihre Kundschaft anfang, von Hagenauers Porträtkunst zu reden, und sie werden deshalb der Sache nachgegangen sein.

Dass Hagenauer nicht sofort (1531), sondern erst ein Jahr später die Stadt verlassen musste, verdankte er sicherlich der Qualität seiner Arbeiten. Denn jene, die über die Beschwerde der ortsansässigen Künstler entscheiden mussten, waren gerade die im Rat vertretenen Patrizier und reichen Kaufleute, die zu seinem Kundenstamm gehörten. Es ist zu vermuten, dass die Angehörigen der Oberschicht Hage-

3 Peter Flötner, „Steffan Goldschmidt“,  
Holzschnitt/Flugblatt, 31,9 × 18 cm  
(Germanisches Nationalmuseum,  
Nürnberg, HB 74 95)



nauer in Augsburg – wie an anderen Orten auch – so lange gewähren ließen, bis ihre Wünsche nach einer Porträtmedaille befriedigt waren. Erst dann gaben sie der Zunft recht und ließen Hagenauer mit Verweis auf die Zunftvorschriften der Stadt verweisen. Und Friedrich Hagenauers Versteckspiel – „Taler, Taler, du musst wandern“ – begann in einer neuen Stadt von vorne.

Zweifelsfrei hatte die Reformation gravierende Auswirkungen auf den Kunstmarkt und auf einzelne Künstlerschicksale. Die Bandbreite der möglichen Implikationen war groß, individuelle wie kollektive Künstlerklagen können in Schriftform nachgewiesen werden, die Klage der Künstler über zurückgehende Aufträge wurde selbst bildwürdig und fand Verbreitung im Medium des Flugblatts, zahlreiche „Migranten“ auf dem Arbeitsmarkt sind nachzuweisen und – als drastischste Form – auch der Berufswechsel, wie der Fall vom Goldschmied zum Landsknecht zeigt. Dies alles ist räumlich und zeitlich sehr differenziert zu betrachten, vor eiligen Pauschalierungen muss auf diesem von der Kunstwissenschaft bisher nicht intensiv erforschten Gebiet gewarnt werden. Zweifelsfrei war die Anpassungsfähigkeit des Künstlers gefragt, neue Bildthemen oder Kunsttechniken mussten erprobt werden, die früher sesshaften Künstler mussten nun den Aufträgen hinterherreisen, und dies länderübergreifend, was nicht nur die Kenntnis von Fremdsprachen voraussetzte, auch zu kultureller und mentaler Neuorientierung musste man in der Lage sein.

Wir haben es dabei aber, um bei Hagenauers Profession zu bleiben, mit zwei Seiten einer Medaille zu tun: Die erzwungene Mobilität der Künstler hatte einerseits für den Einzelnen den Verlust von Heimat und Sicherheit zur Folge, andererseits löste dies auf dem Arbeitsmarkt der Reformationszeit einen gewaltigen Knowhow- und Kunsttransfer aus. So verbreiteten sich Hagenauers hochkarätige Bildnismedaillen durch seine ständigen Ortswechsel im ganzen süddeutschen Raum und wurden Vorbild und Ansporn für andere Künstler. Ein weiterer Medailleur ist mit Hans Schwarz zu nennen, der als gebürtiger Augsburger die Kunst anderenorts bereicherte.<sup>17</sup> In Augsburg wurde er ab dem 29. März 1506 als Lehrjunge in den Zunft-

büchern der Maler, Glaser, Bildschnitzer und Goldschmiede geführt, ab 1518 begann er – nun Zunftmeister – mit der Herstellung von Porträtmedaillen. Er wechselte ein Jahr später von Augsburg nach Nürnberg, setzte dort seine erfolgreiche Tätigkeit als Medailleur fort und wanderte dann, wie Hagenauer, von einem Ort zum anderen und ist beispielsweise 1526 in Middelburg in den Niederlanden und 1527 in Antwerpen greifbar. Das Beispiel des Bildhauers und Medailleurs Hans Schwarz zeigt, dass der Kunstmarkt europäischer geworden war – und dafür kann man auch die Reformation als Katalysator ansehen, der eine Beschleunigung des künstlerischen Austauschprozesses beförderte.



### Anmerkungen

1 Rott, Quellen und Forschungen 3/1, S. 304f. 2 Vgl. den Sammelband von Greiling u. a., Implikationen 3 Tacke, Querela Artificis 4 Der Einfachheit halber wird hier an dem Gegensatzpaar „alt/neu“ festgehalten; vgl. jedoch: Jörgensen, Selbst- und Fremdbezeichnungen 5 Tacke, Verlierer und Gewinner 6 Zusammenfassend: Brenner, Veit Stoß 7 Vgl. Tacke, Querela Artificis 8 Vgl. zu diesen wenig untersuchten katholischen Auftraggebern in der Reformationszeit die Beiträge in: Tacke, Kunst und Konfession 9 Münch, Künstler 10 Wagini, Daniel Mauch, Anm. 2 11 Ausgewertet wurde: Habich, Studien 12 Schauerte, Erz und Papier 13 Exemplarisch dargestellt in: Tacke, Johann Hauer 14 Kießling, Augsburg 15 Hier ist der von Jürgen Müller entwickelte Ansatz von großem Interesse, der das Aufkommen der Genremalerei in Verbindung mit der Reformation setzt; vgl. die Beiträge in: Münch/Müller, Peiraikos' Erbe 16 Diese und die anschließend zitierten Quellen abgedruckt bei Habich, Studien, S. 269–272 17 Kastenholz, Hans Schwarz; zur Biografie; ebd., S. 19–22