

Hans Holbein d. Ä. und Hans Burgkmair – Alternativen in der Augsburger Malerei um 1500

VON KATHARINA KRAUSE

Zwischen 1490 und 1515, dem Jahr in dem Hans Holbein d. J. nach Basel aufbrach, waren in Augsburg kontinuierlich über zwanzig Maler als Meister ansässig und steuerpflichtig.¹ Den grössten ökonomischen Erfolg hatte unter ihnen Ulrich Apt aufzuweisen, der als Tafel- und vor allem Wandmaler arbeitete.² Doch nicht er, sondern seine in finanzieller Hinsicht weniger glücklichen Kollegen Hans Holbein d. Ä. und Hans Burgkmair waren es, die Joachim von Sandrart von allen augsbургischen Malern dieser Zeit in seine Deutsche Akademie aufnahm³ und die bis heute das Bild von der Augsburger Malerei um 1500 prägen. Der um etwa zehn Jahre jüngere Burgkmair gilt als der modernere Maler, als derjenige, der eine Italienreise unternahm und

wesentlich dazu beitrug, das Ornament und das Kolorit der oberitalienischen, vornehmlich der venezianischen Malerei in Augsburg populär zu machen. Holbein dagegen steht als ein Kolorist eigener Art da, der zeitlebens den alten Niederländern verpflichtet blieb. Ich möchte hier die Differenzen zwischen den Malern in der Bandbreite ihrer Arbeiten und in der Wahl der Vorbilder, damit einer verschiedenen stilistischen Ausprägung, nicht nur auf den Zufall der Biographie und der Generationszugehörigkeit zurückführen. Vielmehr bemühten sich die Maler ganz bewusst um Verschiedenheit, nicht nur in den stilistischen Eigenschaften ihrer Malerei, sondern auch im Verständnis ihrer Rolle⁴ als Maler.

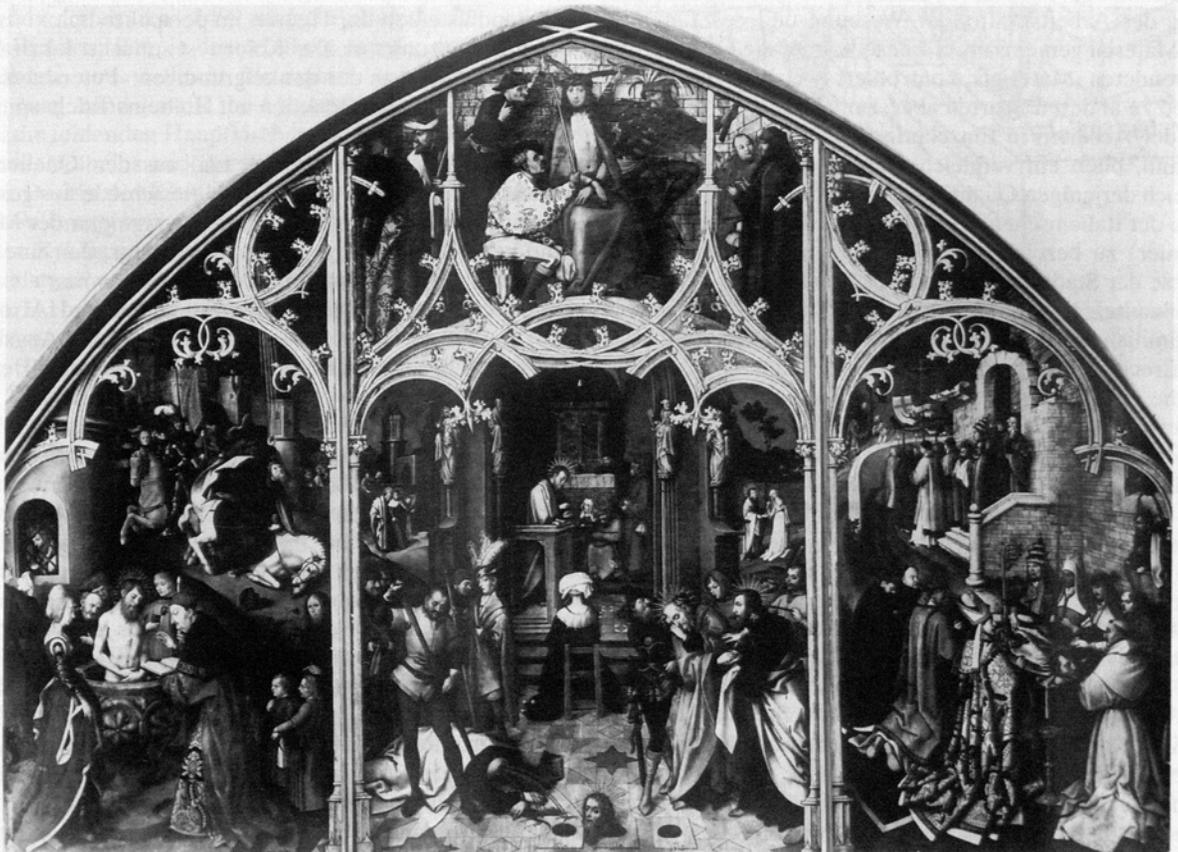


Abb. 1 Paulsbasilika, von Hans Holbein d. Ä., 1504. Augsburg, Staatsgalerie.

Mit der wachsenden Zahl der ansässigen Meister seit etwa der Mitte des 15. Jahrhunderts hatte die Zahl der Aufträge, durch den Neubau von St. Ulrich und Afra und die Versorgung aller Kirchen mit grossen Retabeln, durchaus Schritt gehalten. Zur Übernahme von Grossaufträgen im Bereich der Tafel- und der Wandmalerei war aber eine Werkstattgrösse nötig, die bei weitem nicht alle Maler aufbieten konnten. In den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts kam es wohl hauptsächlich deshalb zu einer ökonomischen Aufspaltung, wobei zwischen der Spitze mit Apt – und in einem gewissen Abstand Burgkmair, dann Holbein – und den meisten übrigen extreme Unterschiede entstanden.⁵ Die binnenstädtische Konkurrenz scheint in Augsburg dazu geführt zu haben, dass nur der erfolgreich sein konnte, der sich auf ein, wenn auch recht breites, Segment aus den möglichen Aufträgen konzentrierte und der dies mit eigenen, von den anderen zu unterscheidenden Merkmalen verband.

Dies wurde durch das Zunftrecht ermöglicht, das Wettbewerbsbeschränkung durch Abschliessung zu erreichen versuchte und ein kollektives Monopol für die Handwerke anstrebte. In den Regelungen der süddeutschen Zünfte ist dies in genauen Beschreibungen des jeweiligen Aufgabengebiets eines Handwerks zu fassen.⁶ Malerei und Bildhauerei in Augsburg hatten mit anderen Handwerken die Beschränkung des Wettbewerbs auf der Seite der Ausbildung, der Arbeitskräfte, der Werbung und des Einkaufs von Material gemeinsam.⁷ Ebenso konnte die Qualität des verwendeten Materials kontrolliert werden. Im Unterschied zu anderen Sparten aber, zumal der weitaus grösste Teil der Arbeiten in Einzelanfertigungen auf Auftrag hin bestand, blieb ein vergleichsweise grosser Spielraum im Bereich derjenigen Qualitäten, die die Kunstgeschichte mit Hilfe der italienischen Kunsttheorie als Erfindung und Stil (Manier) zu bezeichnen gelernt hat.⁸ Im Verein mit der Grösse der Stadt, der Vielfalt der Auftraggeber – Bischof, Domkapitel, Konvente, patrizische Familien und der Hof Maximilians I. – und der Grösse des Absatzgebiets hat das Zunftrecht künstlerische Innovation und Diversifikation als die einzig mögliche Form des binnenzünftigen Wettbewerbs gefördert. Diese Situation hat die Konkurrenz zwischen Holbein und Burgkmair provoziert.

Ich kann mich hier auf die Frage nach den Niederlanden und nach Oberitalien als Hintergrund der beiden Augsburger Maler beschränken, denn beide blieben gegenüber dem Vorbild Dürer erstaunlich resistent. Auch nach den Aufhalten dieses Malers in Augsburg⁹ wird dessen Kunst von Holbein und Burgkmair noch eine Zeitlang ignoriert. Zur Deutung bietet sich nur an, dass die Maler und ihre Auftraggeber Augsburg eher im Wettstreit mit den beiden ausserdeutschen, ökonomischen und kulturellen Zentren des Reichs zu sehen wünschten als mit einer gleichrangigen süddeutschen Reichsstadt.

Die Quellenlage zu Holbein und Burgkmair ist gleichermaßen dürftig.¹⁰ So ist beider Lehrmeister nicht durch zünftige Quellen belegt. Von Anfang an aber bestehen Unterschiede im Figurenstil und im Kolorit, die auf einen

jeweils anderen Lehrmeister oder auf andere Reiseziele schliessen lassen. Holbein beweist schon in seinen ersten Arbeiten grosse Vertrautheit mit den Werken der Niederländer, insbesondere der Genter Malerei des Hugo van der Goes und dessen Nachfolgern. Die zierlichen Frauen und die eher schwerfällig proportionierten Männer sind in dieselben, in lange Faltenzüge drapierten, auf dem Boden nachschleppenden Gewänder gehüllt.¹¹ Das Kolorit hat schon Ernst Strauss als eine Abwandlung altniederländischer Farbigkeit analysiert.¹² Manches, wie die mit roter oder grüner Lüsterfarbe überzogenen Scheibennimben, ist Holbeins eigene Erfindung.¹³ Hier versucht er, die grossen glänzenden Goldflächen in das dunkler gestimmte Kolorit der Tafelmalerei einzufügen.

Burgkmair dagegen versieht seine Figuren schon im Holzschnitt der 90er Jahre mit Gewändern aus steiferem Stoff, die in eckigen Knicken vom Körper abstehen und der Figur, bei aller Schlankheit, mehr Volumen geben. Hier mögen Erfahrungen mit Schongauerischem, sei es mit Martin selbst oder mit Ludwig, der seit 1486 Augsburger Bürgerrecht hatte, eine gewisse Rolle spielen; in Anbetracht eines von der Forschung einmütig akzeptierten Lehrverhältnisses bei Martin Schongauer bleibt die stilistische und motivische Verwandtschaft aber bemerkenswert allgemein.¹⁴ Burgkmair steigert in den ersten überlieferten Tafelbildern die Trennung von Gewand und Figur, wobei die Standfestigkeit der Figuren im perspektivisch konstruierten Raum zunimmt. Das Kolorit ist zunächst lokalfarbig hell, sofern nicht in der dunkelgrundigen «Petersbasilika» (1501) teilweise eine Reaktion auf Holbeins Tafeln spürbar wird.

Aus den erhaltenen Werken und aus den Quellen zu beiden Malern können weitere Unterschiede festgestellt werden: Holbein hat als selbständiger, signierender Maler rund zehn Jahre Vorsprung vor Burgkmair, der eine Art Wunderkind gewesen sein muss. Holbein gewinnt als Auftraggeber die Benediktiner von St. Ulrich und Afra für sich, und die grossen Konvente und Pfarreien in Augsburg und andernorts werden ihm die einträglichsten (?) Bestellungen zukommen lassen.

Burgkmair gewinnt als Auftraggeber den Bischof und den Kaiser. Zu seinen frühesten bekannten Arbeiten gehören Entwürfe für Holzschnitte, und er wird immer wieder als Reisser für den Holzschnitt tätig sein. Diese druckgraphische Technik ist das wichtigste Medium für die Augsburger Humanisten um Peutingen und schliesslich für die grossen Publikationsprojekte Maximilians I., von denen Holbein, der sich dem Holzschnitt nur im Ausnahmefall widmet, sich durch Mangel an Praxis ausschliesst.

In der Bandbreite der Aufgaben treffen sich die Maler bei den Porträts, den Madonnen für die private Andacht und bei den Retabeln für Nebenaltäre. Während sie in den Extremen der Skala – grossen Retabeln auf der einen, Druckgraphik auf der anderen Seite – einander das Feld überlassen und das dritte, die Wandmalerei, einem dritten – Apt – einräumen, gibt es bei den kleineren Bildtafeln Gelegenheit zur direkten Konkurrenz: Sie ist insgesamt

dreimal bezeugt: bei den Basilikatafeln für das Katharinenkloster 1499–1504, bei einem Allerheiligenretabel für dasselbe Kloster 1507 und bei der Tafel für den Hochaltar des Doms 1509.

Von 1499 an entstanden für den neu erbauten Kapitelsaal des Dominikanerinnenklosters sechs Tafeln, die die römischen Hauptkirchen abbilden.¹⁵ Die Tafeln wurden von Nonnen des Klosters gestiftet. Sie bezogen sich auf das Ablassprivileg Innozenz' VIII. von 1487, das den Nonnen ermöglichte, den sonst beim Besuch der römischen Kirchen gewährten Ablass auch in ihrem Kloster zu gewinnen. Der Stolz auf dieses Privileg erhielt durch das bevorstehende Jubeljahr von 1500 gewiss neue Nahrung. Die Aufteilung der spitzbogigen Tafeln in Felder und deren Nutzung für ein Programm sind nicht ganz einheitlich. Es ist daher anzunehmen, dass zu Beginn der Arbeit – mit Holbeins Marien Tafel – der Auftrag nicht für alle Bilder in gleicher Weise festgelegt wurde. Sämtliche Tafeln zeigen das Bild einer der römischen Kirchen, im obersten Feld sind die Krönung Mariens und Szenen aus der Passion Christi dargestellt. Auf den seitlichen Bildfeldern sind Heilige oder Szenen aus Heiligenleben zu sehen, deren Programm vermutlich die jeweilige Stifterin bestimmte. Mit drei Tafeln, der «Petersbasilika» von 1501, der «Johannesbasilika» von 1502 und der «Hl. Kreuzbasilika» von 1504 hat Burgkmair das Übergewicht über Holbein, der nur zwei Bilder malte, die «Marienbasilika» 1499 und die «Paulsbasilika» 1504. 1502 – in dem Jahr, in dem Holbein den Kaisheimer Altar vollendete und vielleicht für andere Arbeiten nicht zur Verfügung stand – malte der Monogrammist L. F. auf einer Tafel die fehlenden Hauptkirchen «S. Lorenzo und S. Sebastiano». Holbeins und Burgkmairs Tafeln von 1504 hatten in der Priorin des Klosters, Veronika Welser, eine gemeinsame Auftraggeberin. Sie seien hier stellvertretend für den ganzen Zyklus untersucht.

Die heute an den Seiten beschnittene «Paulsbasilika» (Abb. 1) Holbeins zeigte auf ursprünglich sechs Feldern die Lebensgeschichte des Apostels Paulus, die Dornenkrönung Christi sowie Wappen und Porträt der Stifterin Veronika Welser. Die Felder sind durch aufgemaltes, vergoldetes Masswerk und Rahmenleisten voneinander getrennt; auf dem Rahmen war im 17. Jahrhundert eine ausführliche Signatur-Holbeins zu lesen. Die fünf Felder der unteren Zone zeigen hinter der Masswerkrahmung eine durchgehende, von Bauten rechts und links eingefasste Landschaft, in die auch das Wappen und das Bildnis der Stifterin einbezogen waren. Dieses Verfahren hat Holbein zuvor angewendet, wo es irgend möglich war, und er wird es noch am Sebastiansaltar von 1516¹⁶ vorführen. Die Erzählfolge gehorcht zum einen der Leserichtung, von hinten nach vorn und von links nach rechts, zum anderen ist sie auch den Anstrengungen um Symmetrie der gesamten Tafel und um Akzentuierung der Ereignisse aus dem Leben des Apostels unterworfen. So setzt die Geschichte mit der Bekehrung Pauli ein, hebt dann im Vordergrund links seine Taufe durch Ananias hervor. Eine chronologisch anschließende Szene, die Flucht aus Damaskus, ist dagegen ganz rechts zu

sehen, wo sie sich, im Pendant zum gefangenen Apostel links, unterbringen liess. Taufe, Martyrium, Abschied der Apostel und Echtheitsbeweis der Kopfreliquie sind im Vordergrund der Tafel besonders betont. Der Akzent liegt so auf der Rolle der Kirche, für Leben und Verehrung des Heiligen, sei es im Sakrament der Taufe, sei es in der Beglaubigung seiner Reliquien durch Papst, Patriarchen,

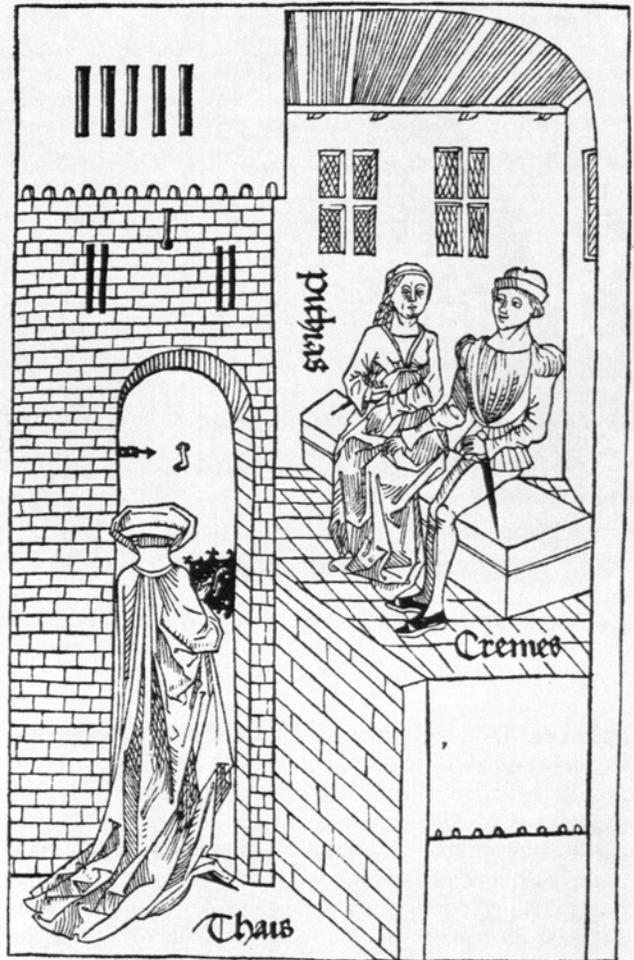


Abb. 2 Thais, anonymes Holzschchnitt, in: Terenz, Eunuchus, gedruckt bei Conrad Dinckmut, Ulm 1486.

Kardinal, Domherr, Bischof, Diakon und Ordensangehörige. Bestätigt wird auf diese Weise auch der Bericht über das Martyrium: der Abschied der Apostel, die am selben Tag hingerichtet wurden, das dreimalige Aufspringen des Hauptes, das dreimalige Ausrufen des Namens Jesu, das Entspringen dreier Quellen, die in den Pilgerführern des 15. Jahrhunderts in S. Paolo alle tre Fontane bei Rom erwähnt sind.¹⁷ Durch die Aufreihung auf der Mittelachse des Bildes werden das Zeugnis des Apostels für den von ihm im Tod wundersam angerufenen Jesus, der an der

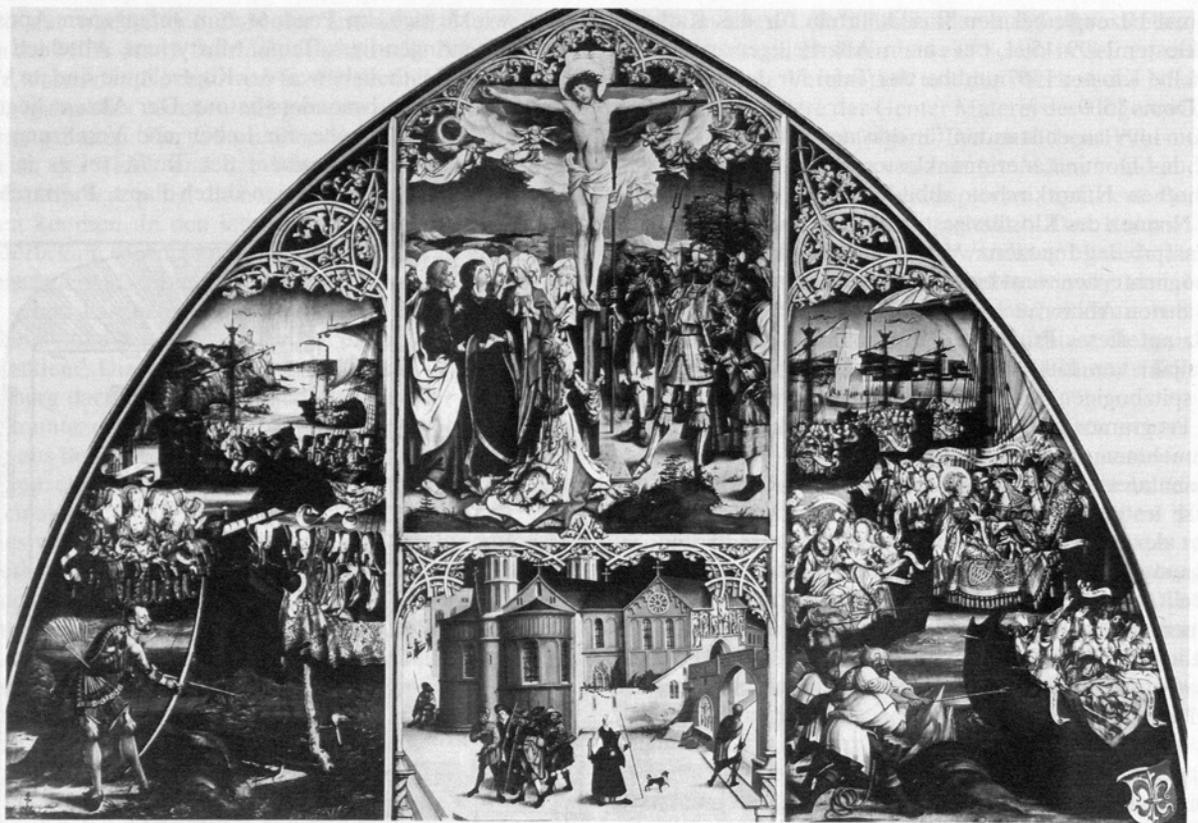


Abb. 3 Hl. Kreuzbasilika, von Hans Burgkmair, 1504. Augsburg, Staatsgalerie.

Spitze der Tafel als dornengekrönter König erscheint, also Zeugnis und so Bezeugter, anschaulich aufeinander bezogen. Dazwischen wird Platz freigehalten für das Lehr- und Predigtamt des Heiligen. In gezieltem Anachronismus predigt Paulus in seiner inschriftlich so bezeichneten Basilika, unter seinem eigenen Standbild, vor einem durch rundbogige Doppeltafeln als jüdisch gegebenen Altar. Holbeins Tafel ist die einzige aus der Serie, auf der die römische Basilika nicht als Ziel zeitgenössischer Pilger wiedergegeben ist. Das Bild der Kirche bindet Holbein in den Lebensweg des Apostels ein. Die vierzehn Stationen dieses Lebens werden in der Verteilung auf die drei Bildfelder zu einer Vergegenwärtigung aller, insbesondere aber der römischen Gnadenstätten, die der stationären, auf das Augsburger Kloster beschränkten Pilgerfahrt in der Anschauung zugänglich gemacht werden.

Holbein veränderte in der «Paulusbasilika» sein Verfahren, das Interesse der Betrachter, besonders der Betrachterinnen, der Dominikanerinnen im Kapitelsaal von St. Katharina, am Gegenstand seines Bildes wachzurufen und anzuhalten. In den zuvor entstandenen Retabeln hatte er sich in aussergewöhnlichem Mass um Echtheitsbeweise bemüht, indem er die Umstände biblischer Szenen mit beinahe antiquarischer Sorgfalt rekonstruierte.¹⁸ Die Figuren

der «Paulusbasilika» sind dagegen, mit Ausnahme der Apostel selbst, modisch aktualisiert, soweit, dass Holbein in der «Taufe» das burgundische Hofkleid der Dame im Profil, die er Rogiers Columbaaltar verdankt, mit einer jüngeren, kugelförmigen Haube kombiniert.¹⁹ Es bedeutet daher keinen Bruch im Modus der Darstellung, wenn zahlreiche Köpfe nach Modellen studiert sind und der Maler mit seinen Söhnen – zur Signatur des Bildes wie als Zeuge des Ereignisses selbst – ins Bild tritt. Zwar hat er dem Apostel andere Zeitgenossen als Paten zugesellt und hält einen gewissen Abstand vom Taufbecken; doch weist er, aus dem Bild herausblickend und damit Aufmerksamkeit weckend, seine Söhne und das Publikum des Bildes auf den Täufling hin. Vergleichsweise schwach im Effekt und traditionell ist dagegen das Verfahren, die Stifterin auf abgetrenntem Bildfeld, wenn auch in derselben Landschaft, mit ihrer Bitte um Barmherzigkeit unterzubringen. Gleichmut und ungezielter Blick derartiger Stifterfiguren werden wohl richtig als Anzeichen dafür gedeutet, dass ihnen das dargestellte Ereignis wie vor dem inneren Auge, als Vision, erscheine.²⁰ Dies mag auch für die vornehme Priorin der Dominikanerinnen zutreffen.

Ganz und gar anwesend ist dagegen die hl. Thekla, die prominenteste Zuhörerinnen bei der Predigt des Apostels. Sie

sitzt mitten im Bild und kehrt den Szenen im Vordergrund und dem Betrachter den Rücken zu. Einander den Rücken zuwendende Figuren sind ein altes Mittel, um in Bilderstreifen oder im Simultanbild die Grenzen der Szenen zu markieren. Holbein überträgt dieses Verfahren hier auf seine in die Tiefe des Bildraums entwickelte Vita des Apostels. Er ist auch keineswegs der erste, der eine Hauptfigur als Rückenfigur präsentiert, und zwar so, dass ihr Gesicht ganz unsichtbar bleibt. In ähnlicher Weise lässt der unbekannte Entwerfer des Ulmer «Terenz» von 1486 im «Eunuchus» Thais die Tür ins Bild und Haus hinein öffnen (Abb. 2).²¹ Thekla ist indes nicht nach der Vorlage übernommen, sondern, wie schon oft betont wurde, neu am Modell beobachtet.²² Vor allem erhält sie durch ihre zentrale Position im Bild ein gänzlich verschiedenes Gewicht: Sie ist Modell für das konzentrierte Zuhören und vertritt in dieser Eigenschaft die Betrachterinnen. In ihrer unversehrten Schönheit ist sie im Bild isoliert, bleibt unberührt von den fiesem, Zähne zeigenden Henkern. Wer sie jedoch erreichen will, muss die Barriere von Leichnam und Blutstrahl überwinden. Extreme Gegensätze werden so unmittelbar nebeneinandergesetzt, die Ruhe der Thekla gegen das wehende Haar des Schergen, der Petrus an der Kette davonzerrt, dessen zähnefletschende Grimasse gegen das verhaltene Weinen der Apostel. Spannung wird durch die in der Mimik sichtbaren Emotionen hervorgerufen, nicht durch dichtes Drängen der Figuren auf der Tafel, durch ausführende Bewegung und eine Fülle an Details.

Burgkmair hat die «Paulsbasilika» in wenigstens drei Federzeichnungen studiert, einer Skizze der gesamten Tafel und zwei sorgfältigen Wiedergaben der seitlichen Szenen.²³ Die Skizze entspricht in den Farbangaben und dem erzählerisch signifikanten, ikonographischen Bestand exakt dem Gemälde, weicht aber in vielen Punkten der Figurenkomposition vom Gemälde ab. Zudem sind die Szenen deutlicher geschieden, Vorder- und Hintergrund weit voneinander abgesetzt. Da dies die von Holbein erzeugte Verschränkung der Szenen aufhebt, aber Burgkmairs Auffassung vom Einzelbild entgegenkommt, sind diese Unterschiede zum Gemälde als Verbesserungen des Kopisten anzusehen. Im Motivischen sind die Wiedergaben der Seitenteile ganz exakt; ohne Pentimenti, teilweise unter Benutzung von Lineal und Zirkel, sind Figuren und Architektur im Kontur und sparsamer Schraffur wiedergegeben. Hier müssen Burgkmair die Visierungen Holbeins zur Verfügung gestanden haben – nur so ist die Übereinstimmung in den Proportionen und die ikonographische Abweichung zu erklären.²⁴ Holbein hatte das zunächst von ihm geplante, verhüllte Ostensorium in der Prozession auf der rechten Bildhälfte durch das offen zur Schau gestellte Haupt des Heiligen ersetzt.

Nach Falks überzeugender Rekonstruktion waren Holbeins «Marienbasilika» und Burgkmairs «Hl. Kreuzbasilika» (Abb. 3) nebeneinander auf der Südwand des Kapitelsaals zu sehen. Es ist anzunehmen, dass Burgkmair daher die Aufteilung der Tafel insgesamt dem älteren Bild anglich. In der Mittelzone bietet Burgkmair unten die Aus-



Abb. 4 Kalvarienberg, anonymer Kupferstich, Florenz, 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts.

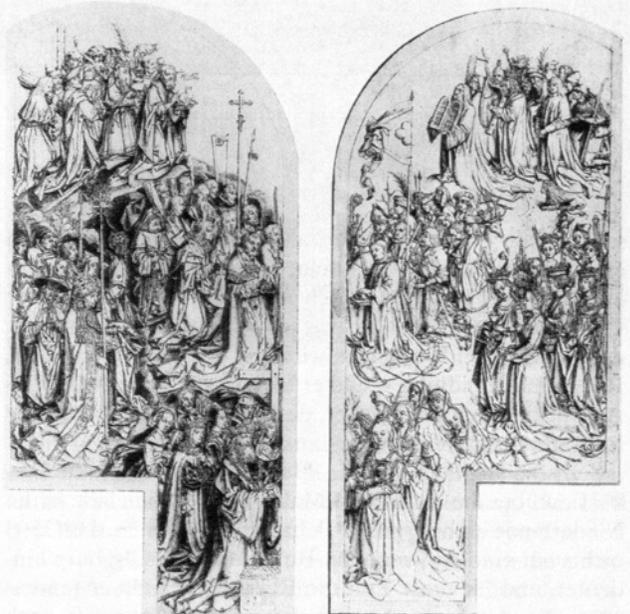


Abb. 5 Allerheiligenaltar, Vorzeichnungen, von Hans Holbein d. Ä., 1507. Linker Flügel, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut; rechter Flügel, Leipzig, Museum der Bildenden Künste.

senansicht der Kirche, darüber, durch vergoldetes Masswerk abgeteilt, das hochformatige Bild der Kreuzigung Christi. Für die Seitenfelder wählte er jeweils eine einzige hochformatige Szene. Dargestellt sind die elf Boote der hl. Ursula und ihrer Gefährtinnen in einer Rheinlandschaft, die den Fluss von links hinten, am Gebirge vorbei, von den Schiffen bedeckt, nach rechts bis zur Ansicht der Stadt Köln, ziehen lässt. Hier ist ein einziges Bildfeld gemeint, dessen Zentrum von den Bildern der Kreuzigung und der Basilika überdeckt ist. Dies zeigen auch die von der senkrechten Rahmenleiste überschnittenen Schiffe der heiligen Jungfrauen und der vom linken Feld ins rechte hinüber-

weist in der Farbigkeit auf Italien. Vielmehr werden in der reichen Verwendung von Goldauflagen, die die kostbaren Kleiderstoffe der Heiligen im Material imitieren, entweder Holbeins Experimente in derselben Richtung oder aber die frische Erfahrung der Kölner Malerei, etwa des Bartholomäusmeisters, wirksam. Für die Isokephalie der Versammlung unter dem Kreuz Christi aber und für die vier Klageengel hat sich Burgkmair die Anregungen aus Italien geholt. Beides wird ihm durch Stiche bekannt gewesen sein; die Engel sind nach dem «Kalvarienberg» eines Florentiner Stechers kopiert (Abb. 4).²⁷ Sie bringen in die Kreuzigung, deren Figuren insgesamt verhalten agieren,



Abb. 6 Allerheiligenaltar, von Hans Burgkmair, 1507. Augsburg, Staatsgalerie.

schiessende Hunne deutlich an. Burgkmair benutzt also eine Überblendung der Tafeln, um in Einzelbildern voneinander zu trennen, was sich nicht simultan ereignet. Er vermeidet Brüche in dem, was die Kunsttheorie einmal für das Historienbild verlangen wird – in der Einheit von Zeit, Raum und Handlung –, und er bietet – im Sinne Albertis – Ausblicke durch ein Fenster, dessen Rahmen mit dem der Bildtafel zusammenfällt.²⁵

Selbstverständlich war die «Basilika S. Croce» in die Diskussion über die Reisen des Malers nach Italien bzw. in die Niederlande einbezogen. Falk hat zeigen können, dass 1503 nichts auf eine Anwesenheit Burgkmairs in Augsburg hindeutet, und für diese Zeit die Reise nach Köln angenommen, die durch die Nachzeichnungen Burgkmairs nach Rogier van der Weyden und Lochner belegt ist.²⁶ Auch den weiteren Argumenten Falks ist zuzustimmen: Die Ansicht von Köln scheint auf Autopsie zurückzugehen, und nichts

das Pathos heftiger Gesten und schneller Bewegung als neues Ausdrucksmittel.

Die unterschiedliche Orientierung der Maler deutet sich hier erst an. Holbein vertraut für die Wirksamkeit seiner Darstellung besonders auf kontrastierende Affekte; er zieht italienische Vorlagen nur heran, um interessante Köpfe zu gewinnen – etwa den Pilatus nach Pisanellos Medaille des Johannes Palaiologos, den Papst nach einem Bildnis Innozenz' VIII.²⁸ Burgkmair dagegen holt nicht nur das Prinzip der Gruppenbildung, sondern auch die Pathosfigur der Engel aus italienischen Vorlagen. In den Versuchen, in einem buntfarbigen Kolorit dennoch die Abstimmung einzelner Gruppen durch einen Bezug zum dunklen Grund zu erreichen, setzt sich Holbein vielleicht am entschiedensten von den eigenen älteren Bemühungen und von seinem Konkurrenten ab. Burgkmairs «Basilika S. Croce» zeigt bereits – gerade im Vergleich mit der «Peters-

basilika» – Tendenzen zur Verminderung der Zahl der Buntfarben. Dies kommt am besten im Bild der römischen Basilika mit den Pilgern zum Ausdruck. In den übrigen Szenen wird diese Farbwahl aber, vielleicht auch durch das Thema der 11 000 Jungfrauen bedingt, überlagert von der reichen Verwendung von Gold in Kleidung und Scheiben-nimben. Die koloristische Abgrenzung des Bildes vom Rahmen ist bei Holbein daher weiter fortgeschritten. Burgkmairs Bemühungen, das einzelne Bildfeld zu einer eigenen, in der Tiefenerstreckung überzeugenden Szene zu machen, werden durch dieses Problem noch gestört.

Die wachsende Differenzierung zwischen den beiden Malern kann an dieser Stelle nicht im Detail vorgeführt werden. Als Holbein 1507 einen Allerheiligenaltar (Abb. 5) entwarf, hielt er sich recht getreu an das Muster, das in einem Retabel des Hugo van der Goes vorgegeben war.²⁹ Burgkmair malte 1507 das Allerheiligenretabel für St. Katharina (Abb. 6) nach süddeutschem Schema, mit getrennten Chören der Heiligen, bewies aber im Mittelteil ausgezeichnete Kenntnisse oberitalienischer Dekorationsformen.³⁰ Wir wissen nicht, was Anlass zu diesen gleichzeitigen, im Programm (fast) identischen, d. h. für denselben Bestimmungsort geplanten Fassungen eines Allerheiligenretabels gab. Alles weist auf eine Konkurrenzsituation, die mehr noch als die folgende dem Wettbewerbsverbot der Zünfte zuwiderlief. Als nämlich Holbein 1508–1510 das Marienbild für den Ostchor des Doms (Abb. 7) plante und malte, versuchten der Bischof und Konrad Peutinger – ohne Erfolg – Burgkmair einen Teil dieses prestigeträchtigen Auftrags zu verschaffen, also eine Kooperation zu erreichen, die sich mit dem Zunftrecht durchaus vertrug.

Holbein übernahm für den Thron der Madonna «welsche» Formen, die sein Konkurrent Burgkmair längst beherrschte, blieb aber für das Gesamtschema bei einer ebenso schwäbischen (Ulmer) wie kölnischen Disposition der Reihung von vergleichsweise zierlichen Figuren vor einem Ehrentuch.³¹ Burgkmair malte 1509 für einen unbekanntem Besteller die grosse «Madonna im Freien» (Abb. 8), eine im Motivischen wie im Kolorit italianisierende Adaption des süddeutschen Themas der «Madonna im Rosenhag».³² Die Integration von Schongauers Massstab im Verhältnis von Figur und Bildfläche in das neu gewonnene Kolorit, das die nur noch wenigen Buntfarben an einen braunen Mittelton bindet, führte 1509 endgültig zu einer unüberbrückbaren Distanz zwischen den führenden Augsburger Malern. Holbein hat auf dem um diese Zeit gemalten Prager Altar im Bildnis Burgkmairs als unfähigen, der Hilfe bedürftigen Zimmermanns die Fähigkeiten des Konkurrenten recht deutlich kommentiert.³³

Die Tafel für den Hochaltar des Augsburger Doms sollte Holbeins letztes grossformatiges Werk bleiben. Der Katharinenaltar von 1512,³⁴ der Sebastiansaltar von 1516, beide wohl aus dem Dominikanerinnenkloster, sind im Format weniger bedeutend. Darüber hinaus sind aus diesen Jahren nur Porträts und kleinere Madonnen tafeln erhalten. Es mag sein, dass die Konjunktur der grossen Retabel zu Ende ging, weil der Bedarf gedeckt war. Es fällt immerhin auf,

dass es dieselben Kunden, die Stifter für das Kloster der Dominikanerinnen, waren, die Holbein beschäftigten. Auch 1516, mit der nicht weiter bekannten Arbeit für Isenheim, konnte Holbein wieder einen Konvent für sich gewinnen.³⁵ Holbeins Kunst prägt in diesen Jahren ein immer wieder neu ausponderiertes Gleichgewicht von niederländischen Bild- und Figureschemata, bereichert um welsche Zierformen, vorgetragen mit Hilfe ausgiebiger Modellstudien und einem – im Wortsinn – eigenartigen Kolorit. Dies findet Gefallen auch in den Konventen; deren konservative Haltung äussert sich hauptsächlich darin, dass sie zunächst am bewährten Wandelaltar festhalten.

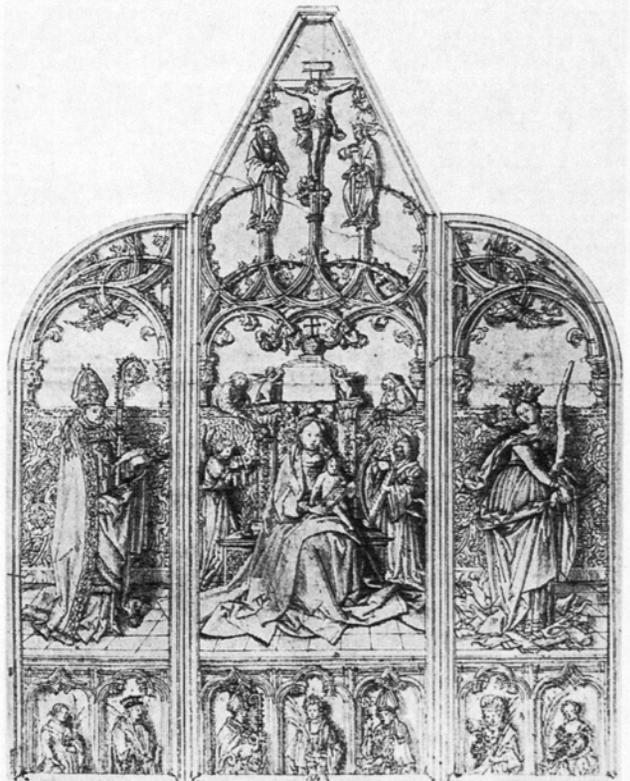


Abb. 7 Thronende Madonna und Heilige, Vorzeichnung für den Hochaltar des Augsburger Doms, von Hans Holbein d. Ä., 1508–1510. Danzig, Städtisches Museum.

Im Verhältnis zu den Kunden lässt sich bei Burgkmair eine Parallele zu Holbein – Konstanz – feststellen: Es war kaum eine bewusste ästhetische Entscheidung, die 1509 den Bischof veranlasst hatte, für Burgkmair einen Anteil an der Tafel für den Hochaltar zu gewinnen, sondern Fürsorge für einen Klienten, zu dessen Vater schon der Vorgänger gute Beziehungen gepflegt hatte. Schon seit 1500 für Kaiser Maximilian tätig, gewann Burgkmair in Friedrich von Sachsen nicht nur einen weiteren Fürsten zum Auftraggeber; spätestens seit 1506 war er auch mit Konrad

Peutinger, dem Stadtschreiber, in Verbindung³⁶, der 1508 in Wettbewerb mit dem sächsischen Hof Burgkmair mit Golddrucken zum Thema des «Hl. Georg» und dem Reiterbildnis Kaiser Maximilians experimentieren liess.³⁷ Burgkmair behielt Kontakte, die vor seiner Italienreise bestanden, bei, bzw. baute sie aus. Gewiss haben die Augsburger Humanisten um Peutinger das Potential erkannt,



Abb. 8 Madonna im Freien, von Hans Burgkmair, 1509. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

das in Burgkmairs Fähigkeiten lag: Der Wettbewerb mit dem Italienischen, in den sich der Buchdruck schon 1472/73 gestellt sah,³⁸ wurde nicht in exakter Imitation angetreten, sondern sollte die eigene Vergangenheit in Erforschung und Darstellung der glorreichen Augsburger und kaiserlichen Geschichte herauskehren. Aber der Wett-

bewerb bedurfte der Kenntnisse der nunmehr als vorbildlich angesehenen Kunst.

Im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts scheint das Verhältnis der beiden Maler in Hinsicht auf die Schwerpunkte ihrer Aufgaben sowie in Hinsicht auf die stilistische Ausprägung und auf ihren Anspruch als führende Vertreter ihres Handwerks noch in einem labilen Gleichgewicht gewesen zu sein. Dies sollte sich bald ändern und zu einem durchschlagenden Erfolg des jüngeren führen. Es kennzeichnet diesen Erfolg, dass wir für die Beschreibung der jüngeren Alternative als Rolle zeitgenössische Quellen heranziehen können. Die andere, die als Rolle erst im Widerpart zur neu auftretenden Alternative befestigt wurde, muss dagegen fast ganz aus den erhaltenen Werken heraus charakterisiert werden. Christliche Identifikationsfiguren für Maler sind rar, und sie sind zudem kaum durch verbale Kommentare, die sich auf die Tätigkeit als Maler beziehen, erfasst und genauer beschrieben: «Lukas malt die Madonna» ist Thema für Rollenbilder der Maler, aber zu Lukas als Maler sind keine schriftlichen Kommentare bekannt.³⁹ Die Rolle des gottesfürchtigen Malers, als der sich Hans Holbein d. Ä. 1504 in der «Paulsbasilika» und – besonders zugespitzt – im Sebastiansaltar von 1516 porträtiert, ist in antiken und italienischen Künstleranekdoten nicht vorgebildet. Ebenso fehlt dort die Rolle des Künstlers, der, obwohl weit gereist, sich seiner Kleidung und Barttracht zufolge ganz mit seinem Platz in der städtischen Ordnung zufriedengab, in der Ordnung der Zünfte, deren Mitglieder ihm mehrfach Modell gesessen haben. Es ist verlockend, Holbeins Beharren auf den einmal erlernten Bildschemata, vorgeführt in einer immer wieder erneuerten stilistischen Haltung, mit der alten Aufgabe des Bildes zu verbinden: Bilder sollen vor allem anderen verständlich und der Frömmigkeit der Laien zuträglich sein.⁴⁰

Der neue Typus konnte von den Humanisten in den griffigen Formeln aus der antiken Kunstliteratur erfasst werden, und Burgkmair war dafür in Augsburg der geeignete Kandidat. Mit aller gebotenen Vorsicht wird man sagen dürfen, dass Burgkmairs Selbstbildnisse im modischen Kleid des Hochzeiteers ein gesundes Mass an gesellschaftlichem Ehrgeiz verraten.⁴¹ Als Hofkünstler, wie Apelles mit Alexander vertrauten Umgang mit dem Herrscher pflegend, zeigt Burgkmair sich im «Weisskuning» (Abb. 9).⁴²

Auch hier liegt es nahe, Burgkmairs Habitus und Eigenschaften des Werks zu vereinbaren und in dem ausgeprägten Interesse für die neuen italienischen Zierformen den Ausdruck für einen Anspruch auf die Verkörperung des aus der Antike überlieferten Verständnisses vom Künstler anzusehen. Wie die motivischen und stilistischen Eigenschaften von Burgkmair und seinen Förderern bewertet wurden, ist indes kaum zu klären. Auch die zeitgenössischen Bezeichnungen von Motiven als deutsch, welsch oder antik bedürfen in jedem Einzelfall der Deutung: Wurde mit dem Gegensatz «deutsch/welsch» allein die geographische Herkunft der Motive oder darüber hinaus eine Differenz zwischen althergebracht und neu, d. h. zeitgenössisch erfasst? Oder wurde – zumindest ab einem gewissen

Zeitpunkt – auch in Süddeutschland verstanden, dass die neue welsche Form aus der Antike bezogen wurde?⁴³ Der Begriff «welsch» betrifft meist Ornament und Architekturform an Rahmen der Bilder, vielleicht auch in den Bildern, wobei die neue Form gegenüber der alten höheren Rang erhält. Nur so erscheint die Bezeichnung ab dem zweiten Jahrzehnt in Verträgen für Retabel, wird also vom Auftraggeber ausdrücklich gewünscht.⁴⁴ Wie Welsches und Deutsches in Architektur und Dekoration auszusehen hatten, unterlag keinem Zweifel; doch ist es kaum ein Zufall, dass in Augsburg nur ein Italiener, Antonio de Beatis, 1517, Deutsches als solches benennt.⁴⁵ Es verwundert nicht, dass von seiten der Augsburger – der Deutschen – das Neue und Fremde eher zur ausdrücklichen Benennung reizte, als das Alte, Selbstverständliche. Als ganz und gar neu – nicht als antik – erscheinen auch die welschen Motive 1501 an Burgkmairs Porta Sancta der Petersbasilika. Hier sind sie durch die Inschrift als Werk des regierenden Papstes Alexander VI. bezeichnet und auf das Jubeljahr 1500 datiert. Formen der italienischen Renaissance stehen also für Hochrangiges, Zeitgenössisches, bezeichnen in diesem Fall nicht den Anspruch auf Wiederaufnahme der Antike.

Wenig später scheint in Augsburg jedoch eine zweite Bewertung des «Welschen» hinzugekommen zu sein. Nicht die Identifikation als auswärtige, italienische Form, sondern der hohe Rang und die Assoziation mit der antiken römischen Kunst liessen die zuvor als fremd und modern verstandenen Motive für die Verwendung in der Hofkunst Maximilians geeignet erscheinen. Antonio de Beatis stellte 1517 zum Altar der Fuggerkapelle fest, es handle sich um «vollendete Figuren aus Marmor, die sehr der Antike gleichen». Wir wissen nicht, ob er dies selbständig formulierte oder ob dies bei der Besichtigung der Kapelle von deren Besitzern vorgegeben wurde, ob hier also die Auffassung der Fugger wiedergegeben ist.⁴⁶ Vielleicht darf man aber davon ausgehen, dass in der Fuggerkapelle die gesamte Ausstattung – das Ornament eingeschlossen – auf einem einzigen Anspruchsniveau – nach dieser Äusserung dem der Angleichung an die Antike – gehalten war.⁴⁷

Die wachsende Beliebtheit von Welschem in der Augsburger Kunst ging also auch darauf zurück, dass man im Neuen, dem Welschen, Antikes erkannte. Sich um Welsches zu bemühen, mag daher zu den Pflichten eines neuen Apelles gehört haben. Als Burgkmair 1505 seine erste lateinische Signatur auf den «Christus am Ölberg» setzte, nutzte er nicht das üblichere Perfekt, sondern formulierte

im Imperfekt. Es ist nicht mehr zu klären, wer ihm den Text vorschrieb: «H.BVRGKMAIR BINGEBAT 1505».⁴⁸ Die Signaturformel des Apelles, so wie sie Plinius überliefert,⁴⁹ ist ein wichtiges Indiz für das Interesse des Malers an dem antiken Kollegen. In jedem Fall wird ihm dies von einem Augsburger Humanisten, vielleicht Peutinger, nahegelegt



Abb. 9 Der Weisskunig besucht den Maler in der Werkstatt, von Hans Burgkmair, 1516–1518. Holzschnitt aus dem Weisskunig.

worden sein, zu dessen Künstler er bald avancieren sollte. Die Rolle des Künstlers, wie sie Peutinger und Burgkmair neu fassten, war in Augsburg besetzt. Wer einen derartigen Platz anstrebte, musste daher die Stadt verlassen. Zu einem «neuen Apelles» konnte der jüngere Holbein daher erst in Basel werden.

ANMERKUNGEN

- ¹ JOHANNES WILHELM, *Augsburger Wandmalerei 1368–1530. Künstler, Handwerker und Zunft*. Diss. München 1980, Augsburg 1983, S. 574–579.
- ² JOHANNES WILHELM (vgl. Anm. 1), S. 392–396.
- ³ JOACHIM VON SANDRART, *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* 1675, hrsg. von A. R. PELTZER, München 1925, S. 75–76, S. 98–99.
- ⁴ Vgl. RALF DAHRENDORF, *Homo sociologicus. Ein Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der Kategorie der sozialen Rolle*, Frankfurt 1959. – PETER BURKE, *Soziologie und Geschichte*, Hamburg 1989, S. 65–70.
- ⁵ JOHANNES WILHELM (vgl. Anm. 1), S. 68–71.
- ⁶ Vgl. REINALD ENNEN, *Zünfte und Wettbewerb. Möglichkeiten und Grenzen zünftlerischer Wettbewerbsbeschränkungen im städtischen Handel und Gewerbe des Spätmittelalters*. Diss. Marburg, Köln/Wien 1971. – MICHAEL BAXANDALL, *The Lime-wood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven/London 1980, S. 116–122, unterscheidet zwei dem Zunftsyste zu widerlaufende Fälle von Monopolbildung; seine Beispiele (Lederer, Meister H.L.) treffen die Augsburger Situation nicht. Abdruck der Quellen bei JOHANNES WILHELM (vgl. Anm. 1), S. 651–675.
- ⁸ Wenigstens einmal, in der häufig zitierten Strassburger Auseinandersetzung von 1516, wird auf der Ebene der Zünfte deutlich, dass die eigene Erfindung des Werks einen Wert erhalten hat (HANS ROTT, *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert*, Teil 3, Quellen 1, S. 221–222. – MICHAEL BAXANDALL [vgl. Anm. 6], S. 123–124).
- ⁹ Im Zusammenhang mit der zweiten Italienreise und den Arbeiten an der Fuggerkapelle bei St. Anna, 1505 und 1507 (BRUNO BUSHART, *Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg*, München 1994, S. 99, S. 115–134).
- ¹⁰ Zum folgenden: NORBERT LIEB / ALFRED STANGE, *Hans Holbein der Ältere*, München 1960, S. 3–5. – CHRISTIAN BEUTLER / GUNTHER THIEM, *Hans Holbein d. Ä. Die spätgotische Altar- und Glasmalerei*, Augsburg 1960, S. 13–18. – *Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik*, Katalog der Ausstellung in Augsburg 1965, S. 15–21. – JOHANNES WILHELM (vgl. Anm. 1), S. 503–510. – Tilman Falk, *Hans Burgkmair. Studien zu Leben und Werk des Augsburger Malers*, München 1968. – *Hans Burgkmair. Das graphische Werk*, Katalog der Ausstellung in Stuttgart 1973. – JOHANNES WILHELM (vgl. Anm. 1), S. 435–440.
- ¹¹ Vgl. die III. Margarete und Dorothea (Federzeichnung, London, *Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik* [vgl. Anm. 10]), Nr. 69, Abb. 68) oder die III. Petrus und Paulus (Federzeichnung, Berlin, ebenda Nr. 68, Abb. 69) mit den Heiligen von den Flügeln des Portinari-Altars in Florenz; die Madonna in der Marienkrönung vom Afraaltar (1490) und die der Basilika S. Maria Maggiore (1499) mit der Madonna der Marienkrönung vom Meister von 1499 (London), siehe LORNE CAMPBELL, *The Early Flemish Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge 1985, Nr. 43, S. 71–74. Für weitere Hinweise auf Hugo van der Goes und Memling vgl. LUDWIG BALDASS, *Niederländische Bildgedanken im Werke des Älteren Hans Holbein*, in: Beiträge zur deutschen Kunst, München 1928, S. 159–191.
- ¹² ERNST STRAUSS, *Untersuchungen zum Kolorit der spätgotischen deutschen Malerei*, in: ERNST STRAUSS, *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto*, München 1972, S. 135–194.
- ¹³ Parallelen sind mir aus der Tafelmalerei nicht bekannt. Rogier van der Weyden hinterlegt Strahlennimben gelegentlich mit einer von Gelb nach Rot wechselnden Aureole (Braque-Retabel im Louvre). Einen ähnlichen Zweck, die Einbindung gelber Scheiben in die farbige Gesamtwirkung, verfolgen Lotüberzüge in der Glasmalerei.
- ¹⁴ Zuletzt PETER STRIEDER, *Einige Feststellungen und Mutmassungen zum Bild eines jungen Mannes mit der Aufschrift «HIPSCH MARTIN SCHONGAVER MALER» von Hans Burgkmair in der Alten Pinakothek*, in: le beau Martin. Etudes et mises au point (= Actes du colloque organisé par le musée d'Unterlinden à Colmar 1991), Colmar 1994, S. 39–49.
- ¹⁵ Tilman Falk (vgl. Anm. 10), S. 27–29. – GISELA GOLDBERG, *Staatgalerie Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Bd. 1, Altdeutsche Gemälde*, München ³1988, S. 129–158, hieraus im folgenden alle Sachangaben zu den Tafeln.
- ¹⁶ CHRISTIAN ALTGRAF ZU SALM / GISELA GOLDBERG, *Alte Pinakothek München. Katalog 2. Altdeutsche Malerei*, München ¹1963, S. 102–104.
- ¹⁷ Erwähnt in den *Mirabilia Romae*, z. B. der deutschen Ausgabe von STEPHAN PLANCK, Rom 1489, nicht paginiert: «Zu den dry brunnen da wart sant Paulus enthaubtet: das haubt thet dry sprung vo(n) der erde: und zu ydem sprung rufft das haubt Jesus: und als oft ein sprung ein prun die fleyssent noch heut. By idem brun ist ccc tag ablas und in der kirchen ist c tage ablas (*Mirabilia Romae. Ein Römisches Pilgerbuch des 15. Jahrhunderts in deutscher Sprache*, hrsg. von CHRISTIAN HÜLSEN, Berlin 1925); ähnlich im Blockbuch (mit Wappen Papst Sixtus' IV. (1471–1484)), *Mirabilia Romae*, Faksimile, hrsg. von R. EHWALD, s. d., nicht paginiert: «... zu yeden sprung ruft das haubt ihs ...»
- ¹⁸ Hier nur als einziges Beispiel die korrekte hebräische Inschrift in «Joachims Opfer» vom Weingartener Altar (BRUNO BUSHART, *Hans Holbein der Ältere*, Augsburg 1987, S. 58–59).
- ¹⁹ Die Frau ist in der Apostelgeschichte (9, 17–19) und den Acta Sanctorum (25. Januar) nicht bezeugt. Dies hat Anlass gegeben, in ihr ein Bildnis der Frau Holbeins zu erkennen (Nachweis bei GISELA GOLDBERG [vgl. Anm. 15], S. 155; beginnend mit J.D. Passavant 1846). Auch die Identifikation der Dargestellten mit der unbekanntem jungen Frau vom Bildnis der Sammlung Thyssen (ISOLDE LÜBBEKE, *Early German Painting, 1350–1550*, London 1991, S. 242–249) überzeugt nicht.
- ²⁰ CRAIG HARBISON, *Visions and meditations in early Flemish painting*, in: Simiolus 15, 1985, S. 87–118.
- ²¹ Zum Druck und weiteren Arbeiten des 1488 in Nürnberg für Koberger tätigen Zeichners vgl. PETER AMELUNG, *Konrad Dinckmut der Drucker des Ulmer Terenz*, Zürich 1972, S. 31–36.
- ²² BRUNO BUSHART (vgl. Anm. 18), S. 100.
- ²³ *Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik* (vgl. Anm. 10), Nr. 189/190, Abb. 189/190.
- ²⁴ TILMAN FALK (vgl. Anm. 10) (wiedergegeben in GISELA GOLDBERG [vgl. Anm. 15]), S. 154, schlägt vor, es könne ein farbiger Entwurf Holbeins zugrunde gelegen haben. Die Eigenhändigkeit des Blatts ist umstritten. Ähnliche Farbnotizen zeigen Burgkmairs Nachzeichnungen nach dem Columbaaltar und der nicht identifizierten «Beweinung» eines niederländischen Malers (PETER HALM, *Hans Burgkmair als Zeichner*, in: Münchner Jahrbuch 13, 1962, Abb. 5 und 6).
- ²⁵ Dementsprechend konnte Giulio Licinio die Ursulaszene in seiner Kopie ohne grössere Schwierigkeiten zusammenfassen (MARIA TERESA RUIZ ALCÓN, *El cuadro de «Santa Ursula y las*

- once mil virgenes» de las Descalzas Reales de Madrid, in: Archivo Español de Arte 65, 1992, S. 213–217 mit Abb. 1).
- ²⁶ TILMAN FALK (vgl. Anm. 10), S. 34–39, S. 61–64.
- ²⁷ Francesco Rosselli zugeschrieben. Bei BARTSCH noch als Nicoletto da Modena (B. 15): zu der gesamten Serie (*Leben Mariae und Christi*) und der Verwandtschaft der Bilderfindung zu Filippo Lippi vgl. ARTHUR M. HIND, *Early Italian Engraving, A Critical Catalogue*, New York/London 1938, Bd. 1, S. 119–121, Nr. 10. Auch die Frisur der Magdalena verrät Burgkmairs Kenntnis von Werken der Florentiner Frührenaissance.
- ²⁸ GISELA GOLDBERG (vgl. Anm. 15), S. 155–156.
- ²⁹ Vier Zeichnungen in Frankfurt und Leipzig überliefern Entwürfe für die Flügel eines Allerheiligenretabels: Vgl. EDMUND SCHILLING, *Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main. Katalog der deutschen Zeichnungen. Alte Meister*, München 1973, S. 31–33, Nr. 114–116. – «Von Kunst und Kennerschaft». *Die Graphische Sammlung im Städelschen Kunstinstitut unter Johann David Passavant 1840 bis 1861*, Frankfurt 1994, S. 62–64, Nr. 12 und 13 (linker Flügel und Studienköpfe): die Studienköpfe als einziges Blatt auch in NORBERT LIEB / ALFRED STANGE (vgl. Anm. 10), Nr. 117, Abb. 194; das Leipziger Blatt abgebildet in E. HIS, *Hans Holbein d. Ä., Feder- und Silberstiftzeichnungen*, Nürnberg 1885, Taf. XLIX sowie BRUNO BUSHART (vgl. Anm. 18), Abb. S. 130. Für die Datierung folge ich hier nicht der Aufschrift «1511» auf der Frankfurter Werkstattzeichnung für einen Alternativentwurf des rechten Flügels, sondern dem Datum «1507», das sich auf Nachzeichnungen der Köpfe in Wolfegg befindet (NORBERT LIEB / ALFRED STANGE [vgl. Anm. 10], Nr. 114, Abb. 191; Erasmus und Achatius; Nr. 116, Abb. 193; Johannes der Täufer und drei Apostel). – Zur Bestimmung der Vorlage: FRIEDRICH WINKLER, *Das Werk des Hugo van der Goes*, Berlin 1964, S. 189. – LORNE CAMPBELL (vgl. Anm. 11), S. 71–74, Nr. 43.
- ³⁰ GISELA GOLDBERG (vgl. Anm. 15), S. 39. – TILMAN FALK (vgl. Anm. 10), S. 61–62. Als ähnliches Augsburger Beispiel: Retabel in der Gertrudkapelle des Doms (DENIS A. CHEVALLEY, *Der Dom zu Augsburg*, München 1995, S. 225–227. – BRUNO BUSHART, *Neue Zuschreibungen an Leonhard Beck*, in: *Studien zur Künstlerzeichnung*, Festschrift für Klaus Schwager, Stuttgart 1990, S. 110–123.
- ³¹ Die Quellen bei ALFRED SCHRÖDER, *Das Augsburger Dombild*, in: *Münchener Jahrbuch* 7, 1930, S. 121–124. – Zur Zeichnung in Danzig vgl. NORBERT LIEB / ALFRED STANGE (vgl. Anm. 10), Nr. 81. – *Hans Holbein* 1965 (vgl. Anm. 10), Nr. 77, Abb. 78.
- ³² Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 162,5×100,5 cm. Vgl. TILMAN FALK (vgl. Anm. 10), S. 64–65.
- ³³ Prag, Nationalgalerie; zu den Mutmassungen über Datierung und Provenienz vgl. NORBERT LIEB / ALFRED STANGE (vgl. Anm. 10), Nr. 29, S. 68. – *Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik* (vgl. Anm. 10), Nr. 46, S. 90–92. Thema der Innenseite – Wunder der Heiligen Ottilie – und Stil werden im allgemeinen mit einer auf 1509 datierten Reise Holbeins ins Elsass vereinbart. Die Nachzeichnungen von Köpfen auf dem 1507 datierten Musterbuchblatt in Wolfegg (NORBERT LIEB / ALFRED STANGE [vgl. Anm. 10], Nr. 114, S. 85, Abb. 191) legen jedoch die Datierung auf dieses Jahr nahe. Zur Identifikation des Porträts vgl. GEORG HABICH, *Ein Burgkmairbildnis von Hans Holbein d. Ä.*, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 1, 1908, S. 11–15.
- ³⁴ GISELA GOLDBERG (vgl. Anm. 15), S. 82–86; möglicherweise aus dem Kapitelsaal des Klosters.
- ³⁵ CHRISTIAN BEUTLER / GÜNTHER THIEM (vgl. Anm. 10), S. 117.
- ³⁶ TILMAN FALK (vgl. Anm. 10), S. 115, Nr. 30.
- ³⁷ TILMAN FALK (vgl. Anm. 10), S. 115, Nr. 36. – *Hans Burgkmair, Das graphische Werk* (vgl. Anm. 10), Nr. 21–22.
- ³⁸ CARL WEHMER, *Ne italo cedere videamur. Augsburger Buchdrucker und Schreiber um 1500*, in: HERMANN RINN (Hrsg.), *Augusta 955–1955. Forschungen und Studien zur Kulturgeschichte und Wirtschaftsgeschichte Augsburgs*, Augsburg 1955, S. 145–172.
- ³⁹ Zu Lukas: GISELA KRAUT, *Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei*, Diss. Marburg 1983, Worms 1986. – Zu Holbeins Kopie einer Lukasmadonna vgl.: PETER STRIEDER, *Hans Holbein d. Ä. und die deutschen Wiederholungen des Gnadenbildes von S. Maria del Popolo*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 28, 1953, S. 252 bis 267. Für Bildhauer, seltener für Maler, steht auch die Figur des Nikodemus. Vgl. CORINE SCHLEIF, *Nicodemus and Sculptors: Self-Reflexivity in Works by Adam Kraft and Tilman Riemenschneider*, in: *Art Bulletin* 75, 1993, S. 599–626. – Auf die Gleichsetzung des Malers mit Gottvater (Genesis) und Christus (Schweisstuch der Veronika) verweist anhand des «Libellus de praeclaris professoribus» des Johannes Butzbach JOSEPH LEO KOERNER, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago/London 1993, S. 122–126. – Butzbach konfrontiert ausdrücklich den höheren Ruhm des frommen christlichen Künstlers mit dem der antiken Maler Apelles und Parrhasius (JOHANNES BUTZBACH, *Von den berühmten Malern*, hrsg. und übersetzt von OTTO PELKA, Heidelberg 1925, S. 37, 53).
- ⁴⁰ An dieser Stelle kann nicht erörtert werden, worin sich Holbeins Verfahren vom Archaismus der Niederländer um 1500 oder dem süddeutschen Bildschnitzer unterscheidet. Zu letzterem vgl. BERNHARD DECKER, *Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinbergers*, Diss. Frankfurt 1976, Bamberg 1985.
- ⁴¹ TILMAN FALK (vgl. Anm. 10), Abb. 9/10.
- ⁴² *Hans Burgkmair, Das graphische Werk* (vgl. Anm. 10), S. 158–159, Nr. 183–184.
- ⁴³ Zu dieser Frage trägt nichts bei: CLAUDIA BAER, *Die italienischen Bau- und Ornamentformen in der Augsburger Kunst zu Beginn des 16. Jahrhunderts*, Diss. Berlin, Frankfurt/Berlin/Bern 1993.
- ⁴⁴ Vgl. zum Beispiel: Ivo Strigel in Memmingen, 1515: «und der sarch hinden zerück, der soll von guter stainfarb uff die welsche art mit guten bossen und andrem darzu gehörig, gemalet werden.» (HANS ROTT [vgl. Anm. 8], Teil 2, p. xxiiis.).
- ⁴⁵ Antonio de Beatis, 1517, zu den Fuggerhäusern am Weinmarkt: «tra li Todeschi vi sonno alcuni appartamenti a la italiana bellissimi et assai bene intesi.» (LUDWIG VON PASTOR, *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517–1518*, Freiburg 1905, S. 96, auch in BRUNO BUSHART [vgl. Anm. 9], S. 421).
- ⁴⁶ LUDWIG VON PASTOR (vgl. Anm. 45), S. 96–97: «... figure marmoree perfectissime che ressemblano al antiquo grandimento.» Vgl. auch BRUNO BUSHART (vgl. Anm. 9), S. 211, 421.
- ⁴⁷ Vom späteren Standpunkt aus erscheint die Kapelle jedoch als «welsch»: Clemens Jäger, *Geheimes Ehrenbuch... des Fuggerischen Geschlechts* [1545], zitiert nach NORBERT LIEB, *Die Fugger und die Kunst der Spätgotik und der Frühen Renaissance*, München 1952, S. 136, 380: «auf die welsche art, der zeit gar neu erfunden». Wie sehr andernorts das Bewusstsein für die stilistischen und motivischen Unterschiede von Bild, Ornament und Drucktype entwickelt war, zeigen «certaines histoires et vignettes a l'antique, et pareillement vnes autres a la Moderne» in den Stundenbüchern von Geoffroy Tory, Paris 1525 und 1527 (Privileg von 1524, HENRI ZERNER, *L'art de la*

Renaissance en France. L'invention du classicisme. Paris 1996, S. 15–16, mit Abb. 5 und 6).

⁴⁸ *Das Malerwerk Hans Burgkmairs von Augsburg*, bearb. von KARL FEUCHTMAYR, Katalog der Ausstellung in Augsburg 1931, Nr. 7, S. 12–13.

⁴⁹ Zu diesem Konzept am Beispiel Holbeins d. J. zuletzt: PASCAL GRIENER / OSKAR BÄTSCHMANN, *Holbein – Apelles. Wettbewerb und Definition des Künstlers*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57, 1994, S. 626–650. Für Holbein d. Ä. ist dieses

Konzept nicht zu belegen. Die Madonna Montenuovo mit ihrer Inschrift geht zwar auf seine Arbeiten zurück, ist aber ein Pasticcio, wohl nicht von der Hand des Malers (PAUL BOERLIN, *Hans Holbein d. Ä.: Bildnis eines Herrn mit Pelzmütze, 1513*, in: *Pantheon* 40, 1982, S. 35. – Anders PASCAL GRIENER / OSKAR BÄTSCHMANN [vgl. oben], S. 643, Anm. 44, und OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER, *Hans Holbein*, Köln 1997, S. 154 mit Abb. 210).

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 3, 5–8: Bildarchiv Foto Marburg.

Abb. 2, 4, 9: Fotothek des Kunstgeschichtlichen Instituts der Universität Marburg.

ZUSAMMENFASSUNG

Hans Holbein d. Ä. und Hans Burgkmair gelten als die führenden Augsburger Maler der Jahre um 1500. An einigen Werken wird die wachsende Differenzierung der künstlerischen Aufgaben und der stilistischen Eigenart beider Maler vorgeführt und als Ausdruck zweier verschiedener Auffassungen von der Rolle des Künstlers gedeutet.

RIASSUNTO

Hans Holbein il Vecchio e Hans Burgkmair vengono considerati i maggiori pittori di Augusta del periodo attorno al 1500. Prendendo spunto da alcune loro opere, il saggio illustra la crescente diversità del loro operato professionale e la loro particolarità stilistica interpretando queste due dimensioni come espressione di due concezioni divergenti d'intendere il ruolo di artista.

RÉSUMÉ

Hans Holbein l'Ancien et Hans Burgkmair sont considérés comme les deux principaux peintres de l'école d'Augsbourg actifs au début du XVI^{ème} siècle. Certaines de leurs œuvres révèlent la différence croissante entre les deux peintres au niveau des tâches artistiques et des particularités stylistiques, exprimant deux conceptions distinctes du rôle de l'artiste.

SUMMARY

Hans Holbein the Elder and Hans Burgkmair are held to be the leading painters in Augsburg at the turn of the 16th century. Their growing divergence of artistic task and stylistic signature is analysed on the basis of specific works and interpreted as the expression of two different concepts of the role of the artist.