



Zwischen Hochkonjunktur und Krise: Malerei und Glasmalerei von 1500 bis 1550

Da wir nichts anderes als Malen und Bildhauen gelernt haben, womit wir bisher unser Weib und Kind ernährten, wird es uns an notwendiger Nahrung fehlen, da uns nun das Verderben und der Bettelstab erwarten. Wir bitten Euer Gnaden daher demütigst, sich uns armen gehorsamen Bürgern anzunehmen und uns mit möglichen Ämtern zu versehen, wie wir es von anderen Städten gehört haben, in denen das Evangelium gepredigt wird.« Die Arbeitssituation der Maler und Bildhauer hatte sich mit der Einführung der Reformation in Straßburg so dramatisch verschlechtert, dass die Betroffenen dem Rat am 3. Februar 1525 eine Petition überreichten, der diese Sätze entstammen¹. Die Reformation und die Kritik am bisherigen Gebrauch der Bilder hatten im gesamten deutschen Sprachraum zum abrupten Einbruch des bis dahin florierenden Kunstbetriebs geführt. Neben Klageschriften und Flugblättern, in denen Künstler ihrem Unmut Luft machten, dokumentieren Quellen wie die Steuerlisten der Konstanzer Maler einen Niedergang des Vermögens auf ein Zehntel der früheren Besitzstände. Nur wenige Werkstätten wie die Bildermanufaktur von Lukas Cranach d. Ä. konnten ihre Produktion an die neuen Bedingungen anpassen und fortan Gewinn aus der reformatorischen Bildprogrammatisierung ziehen. Für die übrigen Meister war Flexibilität angesagt, um sich im schnell ändernden Markt behaupten zu können. Die allgemeine Unsicherheit bezüglich religiöser Stiftungen führte selbst in altgläubigen Städten zum Erlahmen der Produktion, da auch dort jederzeit mit gesellschaftlichen Umwälzungen zu rechnen war. Schließlich trug auch der Generationenwechsel zum grundlegenden Einschnitt bei, da die meisten führenden Künstler unter den Altersgenossen Dürers im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts starben.

Augsburg

Zusammen mit Nürnberg, dessen Malerei und Glasmalerei in diesem Band separat behandelt wird, spielte Augsburg die führende Rolle unter den süddeutschen Kunstzentren des frühen 16. Jahrhunderts. Dort hatte Hans Burgkmair 1504 mit den berühmten »Basilika-Bildern« im Katharinenkloster von 1501 bis 1504 seinen ersten großen Auftritt und etablierte sich neben Hans Holbein d. Ä. als erfolgreichster Maler der Stadt und als einer der meistbeschäftigten Künstler Kaiser Maximilians I.²

¹³ *Die Bergung der Leiche des hl. Florian, Albrecht Altdorfer, Regensburg, um 1518/20*

An die Zeit seiner Wanderschaft und die Begegnung mit Martin Schongauer erinnert das monumentale Marienbild von 1509, das Schongauers Gemälde der Maria im Rosenhag mit den neuesten Errungenschaften italienischer Renaissancearchitektur verbindet (*Kat. 292, Abb. 14*). In Motiv wie malerischer Umsetzung noch stärker der italienischen Malerei des Leonardo-Kreises verpflichtet, ist das intime Andachts- und Kabinettbild einer Maria mit Kind, dessen Künstlerinschrift das Selbstbewusstsein des Malers zum Ausdruck bringt (*Kat. 293, Abb. 443*).

Nach Fertigstellung der »Basilika-Bilder« war Burgkmair für Kurfürst Friedrich III. den Weisen von Sachsen tätig geworden, der mit Dürer, Baldung, Cranach und Burgkmair die hervorragendsten Maler seiner Zeit förderte. In seinem Auftrag und wohl für die Schlosskirche Wittenberg schuf Burgkmair 1505 das Sigismund-Sebastians-Retabel (*Kat. 291, Abb. 15*). Es vereinigt Krankheitspatrone und Nothelfer und nimmt damit Bezug auf die schwache körperliche Konstitution des Auftraggebers sowie auf die häufigen Pestwellen um 1500³. Das dreiteilige Retabel gelangte später in die Sammlung des Kurfürsten Maximilian I. von Bayern: Bereits 1641 war es zerlegt und der damals fehlende linke Flügel durch einen Flügel eines anderen Altars ergänzt worden. Um die verschiedenen Formate einander anzupassen, hatte

man Mitteltafel und rechten Flügel angestückt und mit einer Hintergrundlandschaft versehen. Nachdem 1909 die Zugehörigkeit des linken Flügels wiedererkannt worden war, wurden die Tafeln anlässlich der Burgkmair-Ausstellung 1931 in Augsburg erstmals wieder als Triptychon gezeigt. Die 1936 begonnene Restaurierung der Mitteltafel wurde zurückgestellt, da man kein überzeugendes Konzept fand. Erst sieben Jahre später nahmen die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen diese Arbeit wieder auf und ermöglichten die Rückkehr der Mitteltafel nach Nürnberg.

Als zweiter prominenter Augsburger Maler ist Jörg Breu d. Ä. zu nennen. In der Sammlung ist er nicht nur mit zwei Altartafeln aus seinem bemerkenswerten Frühwerk aus der Zeit seiner Wanderjahre in Österreich (*Kat. 287, 288, Abb. 16*), sondern auch mit zwei späteren Werken vertreten (*Kat. 289, 290, Abb. 442*). Breus Gemälden eignet eine kompositorische Klarheit sowie ein kraftvoller, mitunter drastischer Realismus, der in seinem Spätwerk expressive Züge annimmt. Während der Arbeit an den drei von 1499 bis 1502 entstandenen österreichischen Altären etablierte Breu bereits eine leistungsfähige Werkstatt, wie er sie später in Augsburg weiterbetrieb. Dies war die Voraussetzung für die Realisierung prominenter Aufträge für Kaiser Maxi-

14 *Maria mit Kind*,
Hans Burgkmair d. Ä.,
Augsburg, 1509





milian I., die Ausstattung der Fugger-Kapelle und die Bemalung des Rathauses. Mit seinen Glasmalerei-Entwürfen insbesondere für Kabinettscheiben prägte er die Augsburger Glasmalerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nachhaltig⁴ (*Kat.* 142, 608, 609, *Abb.* 55, 170, 171). Das bislang nur in Einzelaspekten aufgearbeitete Werk des vielseitigen Augsburger Malers und Zeichners harrt seit der grundlegenden Behandlung durch Ernst Buchner von 1928 einer umfassenderen Würdigung⁵.

15 Sigismund-Sebastians-Retabel, Hans Burgkmair d. Ä., Augsburg, 1505

Die schwäbischen Reichsstädte Ulm, Nördlingen und Memmingen

Die Malerei in den benachbarten Reichsstädten Ulm, Nördlingen und Memmingen ist durch die dort jeweils führenden Maler in der Sammlung vertreten. In Ulm, das seine dominierende Rolle als Kunstzentrum nach dem 15. Jahrhundert zugunsten von Augsburg eingebüßt hatte, trat Martin Schaffner quasi in die Fußstapfen von Bartholomäus Zeitblom und entfaltete bis zur Einführung der Reformation eine rege Kunstproduktion⁶. Sein Werk speist sich aus Übernahmen von Hans Holbein d. Ä., Hans Burgkmair wie Albrecht Dürer und verbindet motivisch wie formal ältere Traditionen mit neuen Bildbestandteilen der Renaissance (*Kat.* 295, *Abb.* 17). Ikonographisch sind die Flügel eines Pest-Altars von besonderem Interesse, da sie das altgläubige Verständnis einer stufenweisen Fürbitte für die Menschheit im Sinne einer »Heilstreppe« von den Pestheiligen über Maria und Christus bis zu dem die sündige Menschheit mit Pestpfeilen bestrafenden Gottvater illustrieren (*Kat.* 372, *Abb.* 80).



Für die Bildproduktion von Nördlingen und Memmingen zeichnete ebenfalls ein führender Meister verantwortlich, da der jeweilige Markt nicht mehr hergab. In Nördlingen war seit 1515 Hans Schäufelein tätig, der seine Lehrzeit bei Albrecht Dürer absolviert hatte⁷. Aus seiner Zeit als Nördlinger Stadtmaler ab 1515 bewahrt die Sammlung drei Tafeln mit heiligen Eremiten vom Christgartener Altar (*Kat.* 317, *Abb.* 453): Der wenige Jahre vor Einführung der Reformation entstandene, um 1700 abgebrochene Altar ist mit 22 Tafeln das umfangreichste Werk Schäufeleins und zeugt mit seinen klaren Kompositionen von einer großen künstlerischen Routine. Auffällig ist die aus Schäufeleins Tätigkeit als Entwerfer für Glasmalerei und Holzschnitt resultierende sorgfältige zeichnerische Vorbereitung und die graphische Akzentuierung der Figuren.

Den Kreis der schwäbischen Reichsstädte beschließt Memmingen als Ort einer seit dem späten 15. Jahrhundert auf den Export nach Graubünden ausgerichteten Retabel-Produktion, die mit dem Namen der Maler- und Bildhauerfamilie Strigel verknüpft ist. Der jüngste Spross, Bernhard Strigel, avancierte zum bevorzugten Porträtisten Kaiser Maximilians I. und des schwäbischen Landadels, für den er unter anderem auch diverse Altarwerke schuf⁸. In Umfang wie Bedeutung herausragend ist der als Memorialstiftung von Barbara von Rechberg für ihren 1501 verstorbenen Gemahl Ulrich von Frundsberg in Auftrag gegebene Mindelheimer Sippenaltar (*Kat.* 294, *Abb.* 18). Durch die Separierung der einzelnen Familienzweige und die starke Betonung der häuslichen Bildung brach der Maler mit der etablierten Bildtradition der Hl. Sippe und interpretierte das Motiv formal und inhaltlich neu. Wie in Cranachs Sippenbildern rücken die christliche Erziehung der Kinder und ihre

Unterweisung im Lesen und Schreiben in den Vordergrund und nehmen damit Wertvorstellungen des Humanismus und der Reformation vorweg⁹.

Landshut und Regensburg

Von Schwaben gingen viele künstlerische Impulse aus, die die Kunstproduktion in Bayern und entlang der Donau prägten. Beispielhaft sei der aus einer schwäbischen Familie stammende Landshuter Hofmaler Hans Wertinger genannt, der als führender Porträtist der Wittelsbacher Herzöge tätig war (*Kat.* 280). Seine Monatsbilder und Darstellungen des Landlebens dokumentieren das durch die humanistische Länderkunde neu erwachte Interesse am Leben auf dem Land (*Kat.* 296, 297, *Abb.* 180–182, 444, 445). Die blühenden und fruchtbaren Landschaften illustrieren den in der antiken wie humanistischen Literatur gepriesenen Einklang von Mensch und Natur und rühmen als Ausdruck des Guten Regiments den Auftraggeber Herzog Ludwig X. von Bayern. Damit greifen die Gemälde weit über die Tradition von Monatsbildern hinaus und stehen in einem erst ansatzweise untersuchten Wechselgefüge von Geographie, Literatur und Kunst¹⁰.

Wie Wertinger war auch Albrecht Altdorfer für die Wittelsbacher tätig und prägte die Regensburger Malerei für Jahrzehnte. Frühestes Werk der Sammlung ist das Tafelgemälde mit der Darstellung des legendären Sieges Kaiser Karls des Großen über die Awaren vor den Toren der Stadt Regensburg (*Kat.* 276, *Abb.* 19). Die Schlacht illustriert die Gründungslegende des seit 1514 zum Zankapfel zwischen Bischof und Stadt sowie Kaiser und Papst gewordenen Regensburger Schottenstifts Weih St. Peter. Die 1518 datierte Tafel entstand zum Zeitpunkt der päpstlichen Einsetzung eines neuen Abts und wurde damit zum Dokument eines zunächst aussichtslosen, letztlich aber mit Hilfe des Papstes siegreichen Kampfes um den Erhalt des Klosters. Altdorfers Gemälde vermittelt einen anschaulichen Eindruck der Massenschlachten des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts: Der mentale Wandel in der Erfahrung des Krieges manifestiert sich darin ebenso deutlich wie in der schriftlichen Überlieferung der Vernichtungskriege der Söldnerheere. Im Operieren verschiedener Heeresverbände, im lärmenden Tumult und der überwältigenden Weite eines endlosen Schlachtfelds wird das Nürnberger Bild zu dem entscheidenden Wegbereiter von Altdorfers weltberühmtem Gemälde der Alexanderschlacht, das den Kampf von Massenheeren zu einer kosmischen Vision erhebt.

Nur wenig später sind die Tafeln einer Folge mit der Florians-Legende entstanden, denen durch die präzise Charakterisierung der Örtlichkeiten und Tageszeiten,



17 Anbetung der Heiligen Drei Könige, Martin Schaffner, Ulm, um 1512/14



durch die Übertragung der historischen Szenen in die topographischen Gegebenheiten der Zeit wie auch durch die raffinierte und effektvolle Ausgestaltung der einzelnen Episoden ein Höchstmaß an Überzeugungskraft eignet (*Kat.* 277, *Abb.* 13, 438, 439). Die Schauplätze der einzelnen Ereignisse sind nicht nur möglichst authentisch illustriert, sondern spielen auch als Stimmungsträger eine wichtige Rolle. Die Tafel mit der Leichenbergung macht dies in eindrucklicher Weise deutlich: Durch die dramatische Inszenierung in einer bedrohlichen Dämmerlandschaft unter einem von düsteren Wolken überzogenen Himmel mit rot verglühender Sonne zählt sie zu den ergreifendsten Gemälden der altdeutschen Malerei überhaupt. Der neben seiner Rolle für die Etablierung der Landschaftsmalerei und des Sammlerwesens von der jüngeren Forschung auch im Kontext der Frömmigkeitsspraxis und des Bildgebrauchs im frühen 16. Jahrhundert gewürdigte Künstler¹¹ brachte es zu beachtlichem Wohlstand und durch verschiedene Ämter zu hohem öffentlichen Ansehen. Gleichwohl beschäftigte Altdorfer zumindest gegen Ende seines Lebens lediglich zwei Gesellen¹².



19 *Der Sieg Kaiser Karls des Großen über die Awaren bei Regensburg, Albrecht Altdorfer, Regensburg, 1518*

Die Cranach-Werkstatt in Wittenberg

Ganz im Gegensatz dazu betrieb der seit 1505 im Dienst des Kurfürsten Friedrich des Weisen tätige Lucas Cranach d. Ä. eine der florierendsten Maleriewerkstätten im gesamten deutschen Sprachraum. Durch die geschickte Anpassung der Produktion an die gesellschaftlichen Bedingungen blieb seine Werkstatt vor dem allgemeinen, durch Reformation und Bildersturm verursachten wirtschaftlichen Einbruch verschont. Mit Werken wie den Bildnissen Luthers (*Kat.* 378, 380, *Abb.* 66, 77), reformatorischen Glaubensbildern wie der Allegorie auf Gesetz und Gnade (*Kat.* 399, *Abb.* 88) oder profanen Motiven wie Venus mit Amor als Honigdieb reagierte Cranach mit ausgeprägtem Geschäftssinn auf die veränderten Absatzbedingungen. Die Variation und Vervielfältigung einzelner vom Meister erfundener, zu Markenprodukten seiner Werkstatt geführter Bildtypen wurde zur Grundlage des wirtschaftlichen Erfolgs.

Als Künstler wird Cranach erst um 1500 in Wien mit bedeutenden Gelehrtenporträts (*Kat.* 272, *Abb.* 20) und einer Reihe höchst innovativer, expressiver und koloristisch kühner, aber auch ausgesprochen lyrischer Werke fassbar, deren neuartige Bildgestaltung die Zeitgenossen sofort adaptierten¹³. Der lateinkundige Maler und

18 *Vier Tafeln des Mindelheimer Sippenaltars, Bernhard Strigel, Memmingen 1505/06*

Graphiker pflegte intensive Kontakte zu den führenden Humanisten seiner Zeit und wurde bereits 1508 von Christoph Scheurl, dem Rektor der Wittenberger Universität, mit dem Ehrentitel eines »neuen Apelles« ausgezeichnet¹⁴. Zum Dank und zur Entgegnung malte Cranach den Gelehrten, der in der Inschrift die Naturnähe des Bildnisses und damit die Kunstfertigkeit des Hofmalers erneut rühmen ließ (*Kat. 132, Abb. 397*).

Trotz des Scheurl'schen Künstlerlobes, das Cranach in die Nachfolge der besten antiken Meister hob, blieb dessen Haltung gegenüber der Antike ambivalent. Bildthemen wie Herkules, Paris, Venus oder Lukretia nehmen in seinem Œuvre in vielgestaltigen Varianten zwar breiten Raum ein, ihre Umsetzung erfolgte jedoch in einer unverwechselbaren, nicht antiken Proportionsidealen folgenden Handschrift. So haben die mehr als zwanzig Fassungen der Venus mit Amor als Honigdieb mit antiken Darstellungen der Liebesgöttin nur wenig gemein (*Kat. 263, Abb. 22, Kat. 262, Abb. 64*). Die weder aus dem Studium der Natur noch aus Proportionslehren hervorgegangenen überschulenkten, sich grazil zur Schau stellenden Kindfrauen erwecken ein Schönheitsideal zu neuem Leben, das in den populären Kupferstichen des Meisters E. S. bereits um die Mitte des 15. Jahrhunderts greifbar ist. Cranachs Produktion von rund hundert solchen Aktgemälden traf offenbar den Geschmack einer Zeit, die in Vorbereitung des Manierismus über die Natur und Antike hinaus eine neue Sinnlichkeit und stilisierte Künstlichkeit anstrebte.

20 *Bildnis eines Juristen*,
Lucas Cranach d. Ä.,
Wien, 1503



Straßburg, Basel und der Oberrhein

Ähnliches gilt auch für Hans Baldung Grien, der im künstlerischen Milieu Nürnbergs groß geworden ist. Den Abschluss seiner intensiven Auseinandersetzung mit Albrecht Dürer und der Nürnberger Glasmalerei markiert der für Friedrich den Weisen 1507 geschaffene Sebastiansaltar mit dem Selbstbildnis des Malers auf der Mitteltafel (*Kat. 249, Abb. 21*). Selbst aus einer Gelehrtenfamilie stammend, begründete der zwar an Dürer geschulte, formal wie koloristisch jedoch höchst eigenständige Maler und Graphiker in Straßburg und Freiburg von 1509 bis 1545 eine verstärkt auf elitäre Kreise abgestimmte Kunstproduktion¹⁵. Baldungs künstlerisches Credo lag im Gegensatz zu seinem Lehrer Dürer nicht in der möglichst getreuen Naturnachahmung sondern in einer gezierten, kapriziösen und spannungsgeladenen Malerei, mit der er zu einem Vorreiter des Manierismus wurde. So verstieß er mit seinem imposanten Gemälde der nackten Judith gegen den klassischen Figurenkanon und leugnete in der



übermäßigen Verdrehung des Unterkörpers die Gesetze von Natur und Anatomie (*Kat. 252, Abb. 23*). In der irritierenden Ambivalenz von festem Stand und Instabilität wie in der schlangenartigen Torsion fand Baldung eine Form, die Judiths unberechenbare und bedrohliche Verführungskunst anschaulich zum Ausdruck brachte. Wie bei Cranach nehmen neben Themen, die neue Möglichkeiten der Darstellungen des nackten menschlichen Körpers eröffneten, traditionelle christliche Motive breiten Raum ein. Marienbilder, die sich auch im Kreis protestantischer Auftraggeber hoher Wertschätzung erfreuten, spielen dabei eine zentrale Rolle. Baldungs späte Versionen, die auf damals brisante theologische Diskussionen in der Reformationsstadt Straßburg Bezug nehmen, sind einzigartige Dokumente gelehrter nordalpiner Kunst, die mit der Antike und der italienischen Renaissance wetteifern (*Kat. 255, Abb. 24*): Vertraute Bildschemata werden in vielen Details gebrochen und provozieren assoziative Irritationen, die dem humanistisch gebildeten Betrachter unterschiedliche

21 Flügelretabel mit Marter des hl. Sebastian, Hans Baldung Grien, Nürnberg und Halle, 1507



Deutungsmöglichkeiten eröffnen¹⁶. Das Andachtsbild wurde auf diesem Weg zum gelehrten Kunststück.

Neben dem von 1515 bis 1532 in Basel tätigen Hans Holbein d. J. wurde Baldung, der wohl nur für größere Aufträge Mitarbeiter beschäftigte, zum wichtigsten Impulsgeber für die Malerei, Graphik und Glasmalerei am Oberrhein und im Gebiet der heutigen Schweiz. Namhafte Maler und Glasmaler wie der Zürcher Hans Leu d. J. oder der in Fribourg und Bern tätige Hans Fries griffen die neuen Bildmuster und formalen Gestaltungsmöglichkeiten auf. Mit Baldung teilte Fries die Vorliebe für gesuchte farbliche Wirkungen und effektvolle Inszenierungen¹⁷. Wie seine Zeitgenossen griff er dabei selbstverständlich auf ältere Vorbilder zurück, die er eigenwillig umdeutete, vereinfachte und verdichtete. Sein Marienzyklus von 1512 illustriert die souveräne Behandlung der Vorlagen, mit denen er im Wesentlichen Dürers Holzschnitte rezipiert (*Kat.* 256, *Abb.* 432). Sicherlich fühlte sich mancher Zeitgenosse an das populäre Vorbild erinnert, erkannte in der eigenwillig monumentalisierten Darstellung aber gleichzeitig eine charakteristische, selbständige Handschrift. In direkter kopistischer Nachfolge entstanden andererseits Werke wie das Bildnis eines Luzerner Gelehrten von einem namentlich unbekanntem, wohl in Basel tätigen Maler (*Kat.* 258, *Abb.* 433): Motivisch wie stilistisch ist das Gemälde den Bildnissen Holbeins so sehr verpflichtet, dass es immer wieder als eigenhändiges Werk in Anspruch genommen wurde.

Maler als Entwerfer von Kabinettscheiben

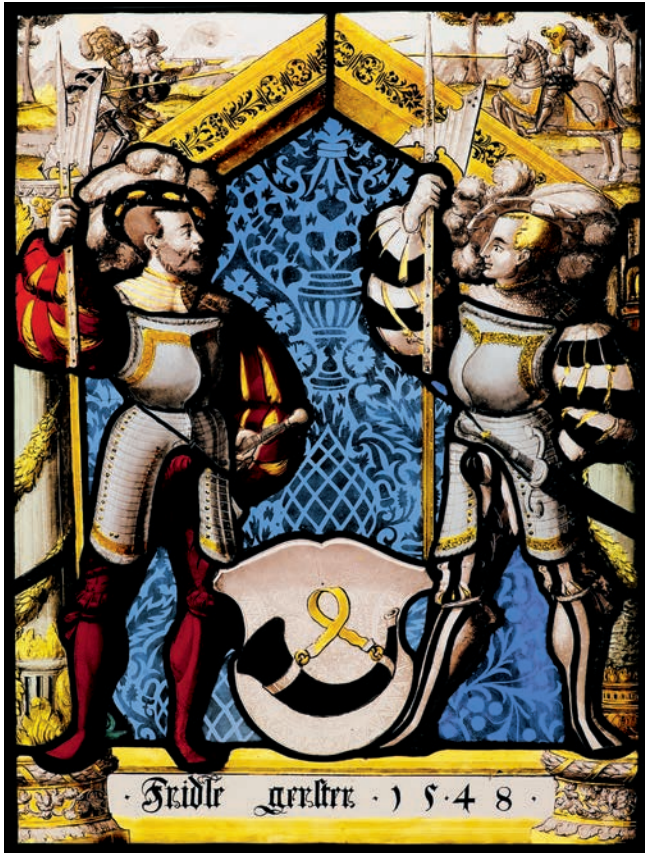
Durch ihre vielen Entwürfe für die Glasmalerei, insbesondere auf dem Gebiet der kleinformatischen Einzelscheibe, beflügelten Holbein und Baldung die Entwicklung der Kabinettscheibe mit Erfindungsreichtum, Humor sowie neuen malerischen und graphischen Effekten¹⁸. Oberrheinische und schweizerische Maler und Glasmaler der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ließen sich davon beeinflussen, wie etwa die Zeichnungen und Entwürfe des um 1514 im Werkstattkreis Baldungs in Freiburg tätigen Malers Hans Leu d. J. deutlich machen. Von ihm stammt der Entwurf zu der 1517 datierten Doppelscheibe mit den Zürcher Stadtheiligen Felix, Regula und Exuperantius (*Kat.* 616, *Abb.* 558). In dieser Zeit kam die farbige, kompositorisch reich gestaltete Kabinettscheibe in der Schweiz und in Südwestdeutschland zu ihrer ersten Blüte und entwickelte sich zu einem qualitativ hochstehenden und überregional gefragten Markenartikel (*Kat.* 614–623, *Abb.* 25, 157, 244, 558–560). In der erlesenen Farbigkeit, phantasievollen Ornamentik und der kulturgeschichtlich



24 Maria mit den Papageien, Hans Baldung Grien, Straßburg, 1533

22 Venus mit Amor als Honigdieb, Lucas Cranach d. Ä., Wittenberg, nach 1537

23 Judith mit dem Haupt des Holofernes, Hans Baldung Grien, Straßburg, 1525



25 Wappenscheibe des Fridolin Gerster mit zwei Landsknechten, Umkreis des Karl von Egeri, Zürich, 1548

breiten Thematik zählen diese Werke zu den reizvollsten Zeugnissen einer ständeübergreifenden Repräsentations- und Wohnkultur der deutschen Frührenaissance. In einer ihrem ursprünglichen Kontext angenäherten Präsentation in den beiden historischen Bürgerzimmern gibt die erlesene Sammlung von Kabinettscheiben des 16. und 17. Jahrhunderts nicht nur einen Überblick über die Entwicklung der Gattung. Mit den konfessionell unterschiedlichen Themenschwerpunkten, den geistlichen, adligen wie bürgerlichen Auftraggebern und den regionalen wie überregionalen Absatzmärkten werden auch einige erst ansatzweise untersuchte Rahmenbedingungen der seit dem 19. Jahrhundert unter dem Begriff von »Schweizerscheiben« international begehrten und zunehmend die schweizerische Nationalkultur repräsentierenden kunsthandwerklichen Artefakte angesprochen¹⁹.

In Farbigkeit wie Komposition setzen sich die süddeutschen und schweizerischen Kabinettscheiben deutlich von der kölnischen und niederländischen Tradition ab, die viele Berührungen mit der Malerei aus dem Kreis um Bartholomäus Bruyn aufweist (*Kat.* 624–629, *Abb.* 54, 56)²⁰.

Der ab 1512 in Köln tätige, vielbeschäftigte Maler, der in der Sammlung weitgehend die Malerei nördlich der Mainlinie vertritt, erlangte hohes gesellschaftliches Ansehen und schlug in seinem Werk wichtige Brücken zu den an der italienischen Renaissance geschulten niederländischen Manieristen. Neben den vielen, nur mit einer großen Werkstatt zu bewältigenden Altarwerken (*Kat.* 98, *Abb.* 149, 389) lag Bruyns Haupttätigkeit in der Porträtmalerei. Von der Fortentwicklung des Stifterbildes und der Etablierung des bürgerlichen Porträts (*Kat.* 135) bis zu repräsentativen Amtsbildnissen oder Gemälden wie der einzigartigen »nackten Gioconda« (*Kat.* 264, *Abb.* 26) legte er die Grundlage zu einer bis weit in das 17. Jahrhundert reichenden Kölner Bildnistradition.

Trotz ihres deutlichen Schwerpunkts im süddeutschen Raum spiegelt die Sammlung die im Spannungsfeld tiefgreifender gesellschaftlicher und religiöser Umwälzungen entstandene Kunstproduktion von 1500 bis um 1550 sowie die komplizierten Verhältnisse deutschen Kunst im Kontext des Umbruchs von Spätmittelalter und Reformation. Unter innovativer Fortführung bewährter Bildtraditionen und Anverwandlung neuer, an der italienischen Renaissance orientierter formaler wie gestalterischer Mittel, aber auch durch die Ausweitung des Repertoires über sakrale Inhalte und Bestimmungen hinaus, erlebten Malerei und Glasmalerei im deutschen Sprachraum trotz der krisenhaften, ein Höchstmaß an Flexibilität erfordernden Produktionsbedingungen eine ihrer höchsten Blüten.

26 Weibliches Aktbildnis, Bartholomäus Bruyn d. Ä., Köln, um 1535

ANMERKUNGEN: – 1 Zum Originalwortlaut vgl. Rott 1936, S. 304–305. – Vgl. außerdem Sladeczek 2002. – 2 Vgl. Ausst. Kat. Augsburg/München 2000. – 3 Vgl. Dormeier 1989, S. 270–276. – 4 Vgl. zuletzt Ausst. Kat. Los Angeles/Saint Louis 2000, S. 202–232. – 5 Buchners einseitige Wertschätzung des Frühwerks, dem nach einem »verhängnisvollen Knick in der Entwicklung« um 1520 ein »kraftloses« manieristisches Spätwerk gefolgt sei, bedürfte schon länger einer unvoreingenommen kritischen Überprüfung. – Zu neueren Forschungen vgl. Morrall 2001. – Hess: Morrall 2003. – 6 Zu Schaffner vgl. Teget-Welz 2008. – 7 Zu Schäufelein als Maler grundlegend Metzger 2002. – 8 Grundlegend Otto: Strigel 1964. – Rettich 1965. – 9 Vgl. weiter Ausst. Kat. Nürnberg 2005, bes. S. 26–34. – 10 Vgl. weiter Daniel Hess und Oliver Mack in: Ausst. Kat. Nürnberg: Enthüllungen 2008, S. 64–81. – 11 Bushart 2004. – Noll 2004. – 12 Zu Fragen der Künstlerwerkstatt um 1500 vgl. weiter Ausst. Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 95–97. – Hess/Eser 2007, S. 155–160. – 13 Vgl. Heiser 2002. – Zuletzt Ausst. Kat. Frankfurt/London 2007, S. 17–20. – 14 Zum Textlaut der Scheurl-Rede auf Cranach vgl. Lüdecke 1953, S. 49–55. – 15 Zu Baldung vgl. weiter Osten 1983. – Ausst. Kat. Freiburg 2001. – Weber am Bach 2006. – Ausst. Kat. Frankfurt 2007. – 16 Bussmann 1966. – Weber am Bach 2006. – 17 Zu Hans Fries zuletzt umfassend Ausst. Kat. Fribourg 2001. – 18 Vgl. Ausst. Kat. Karlsruhe/Heidelberg 1986, S. 241–302. – Ausst. Kat. Los Angeles/Saint Louis 2000, S. 5–15, 234–312. – 19 Vgl. weiter Hess 2010. – 20 Zu Bruyn vgl. Tümmers 1964. – Westhoff-Krummacher 1965. – Zuletzt Löw 2002. – Zu den niederländischen Kabinettscheiben Ausst. Kat. New York 1995.

