

Es wäre an der Zeit, Theodor Hetzers kunsthistorischen Beitrag genauer zu untersuchen und sein System der bildenden Kunst *exegetisch* zu bearbeiten. Hetzers Schriften sind eine beständige Herausforderung; viele der von ihm angesprochenen Probleme sind heute nicht weniger aktuell als damals. Gertrude Bertholds sorgfältige Edition der Schriften Hetzers und ihre klugen Einleitungen der Bände können dabei hilfreich sein.

WILHELM SCHLINK
Kunstgeschichtliches Institut
Universität Freiburg i.B.

Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 49/50, 1995/96;
Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft; 300 S., 149 Abb.; ISBN
3-87157-157-1

Neben einer Reihe von Rezensionen, die Neuerscheinungen zur spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen deutschen Kunst behandeln, und den Nekrologen auf Peter Bloch (HARTMUT KROHM) und Margarethe Kühn (HELMUT BÖRSCH-SUPAN) widmet sich der Ende 1997 erschienene Doppelband ausschließlich Themen mittelalterlicher Kunst bzw. deren Rezeption.

Die Reihe der Untersuchungen wird von MARTIN BÜCHSEL eröffnet, der das Thema „Antikenrezeption und Kompositionsweise der Älteren Metzer Schule“ (S. 9-43) behandelt. Er stellt heraus, daß die Gruppe von Elfenbeintafeln, welche Adolph Goldschmidt einer dem Scriptorium des Metzer Erzbischofs Drogo verbundenen Werkstatt zuschrieb, stilistisch einen spätantiken Illusionismus tradiert, der mit einer neuartigen Kompositionsweise gekoppelt ist. Die Basis der Argumentation bildet die ikonographisch langezeit umstrittene Tafel im Liebieghaus, die Büchsel bereits 1994 ausführlich behandelt hat (Das Zeugnis des Johannes. *Liebieghausmonographien*, Bd. 16). Die Platten 128 bis 131 des Goldschmidtschen Corpus, die in der Literatur immer wieder zwischen karolingischer und ottonischer Zuordnung verschoben wurden und mit ihrer Schematisierung und Steigerung der Ausdrucksformen dem spätantiken Illusionismus entsagen, kann er als Nachfolgeprodukte der Älteren Metzer Schule plausibel machen. Ebenfalls lothringischer Provenienz, dienten sie den jüngeren, ottonischen Schnitzern, die nicht mehr an die Schreibschule gebunden waren, als Vorbild.

JÖRG TRAEGER widmet sich dem „verschollenen Namen“ des Bamberger Reiters, das heißt, der Deutungsgeschichte des berühmten Bildwerkes im Bamberger Dom (S. 44-76). In einem alle Für und Wider genau abwägenden und dabei spannend geschriebenen Literaturbericht läßt er die Interpretationen - von Heinrich II. und verschiedenen staufischen Herrschern über die heiligen Georg und Stephan von Ungarn, den heiligen König der Weihnachtsgeschichte, bis hin zu Kaiser Konstantin und dem Kaiser der Endzeit - Revue passieren. Seinen eigenen Deutungsvorschlag von 1970 - Konstantin im Augenblick der Kreuzesvision - reiht er ohne besondere

Betonung unter die übrigen. Doch läßt er den Leser dann ganz unvermittelt mit dem ungelösten Rätsel allein - allerdings nicht ohne in unaufdringlichen Andeutungen dennoch seinen Vorschlag zu favorisieren. Wer will's ihm verdenken?

JULIAN GARDNER lenkt das Interesse des Lesers auf die berühmte Weißenburger Tafel im Bayerischen Nationalmuseum (S. 77-88). Das prominente Stück, eine Inkunabel fränkischer Tafelmalerei, hat trotz seines prominenten Aufstellungsortes bisher erstaunlich viele Rätsel bewahren können. Wie Gardner überzeugend darlegt, handelt es sich nicht um ein Antependium, sondern um das ursprüngliche Retabel des Hochaltars der 1327 geweihten Stadtkirche St. Andreas in Weißenburg. Anhand der Dedikationstafel in der Kirche identifizierte er auch die bisher unbekanntenen Heiligen, so daß die imposante Arkadenreihe also Otto, Andreas, Willibald, Bartholomäus, Benedikt sowie den angelsächsischen Missionar Sola und die beiden Eichstätter Bischöfe Erasmus und Gundekar II. behaust, wobei für die drei letztgenannten zumindest ein regionaler Kult verbürgt ist. Daneben gelingt es Gardner, dem anonymen Maler aufgrund des Figurenstils und der formalen und materialillusionistischen Gestaltung des architektonischen Rahmenwerkes die Kenntnis der am Jahrhundertbeginn modernsten Malerei Umbriens nachzuweisen, wo der Künstler unter anderem die Franziskusbasilika in Assisi besucht haben dürfte.

Mit der „Taufe Christi“, dem einzigen Rest der prachtvollen Wandmalereien in der 1874 abgebrochenen Ulmer Barfüßerkirche, beschäftigt sich HARTMUT SCHOLZ (S. 89-102). Das heute in der ehemaligen Dominikanerkirche zu Ulm installierte Gemälde wird überzeugend als Arbeit der Werkstatt Hans Multschers angesehen. Sowohl die nicht alltägliche Ikonographie - die Taufe Jesu im Jordan wird mit dem Bade Naamans als deren alttestamentlicher Präfiguration simultan in eine phantastische Landschaft montiert - als auch die malerische Qualität und die der Formensprache und dem Motivgut einwohnenden Italianismen markieren eindringlich den hohen Rang des Werkes. Das Stück, das bislang lapidar als „ulmisch um 1470/80“ galt, gehört ohne Zweifel zu den kostbarsten Schätzen der seiner mittelalterlichen Kunst so radikal und weitgehend entkleideten Stadt. Schlagend sind die von Scholz angeführten Vergleiche, welche die Herkunft der Arbeit aus dem Atelier Multschers aufdecken und zugleich die frühe Begegnung des Künstlers mit transalpiner Kunst einleuchtend machen. Freilich formuliert der Autor mit Vorsicht, indem er das um 1440 datierte Gemälde dem „verantwortlichen Meister der Wurzacher Tafeln“ zuspricht, um derart der Gefahr zu entgehen, im „Glaubenskrieg“ um die Frage, ob Multscher nun Maler oder Bildschnitzer oder beides gewesen ist, auf die eine oder andere Seite gezogen zu werden.

BODO BRINKMANN schenkt seine Aufmerksamkeit dem „Meister der Pollinger Tafeln“, der allgemein als Vorreiter des Realismus unter den Altdeutschen gilt (S. 103-122). Mit einer Tafel in der Prager Nationalgalerie, die (wie eine zugehörige, allerdings 1945 in Berlin verbrannte) zu einem wohl untergegangenen Marienaltar zählte, sowie einer kleinen Anzahl weiterer Stücke versucht er, das bekannte Œuvre des Künstlers zu erweitern. Georg Buchner und Alfred Stange hatten die Werke einem Epigonen des Meisters zugeschrieben. Die merkwürdigen Abwei-

chungen in den Kompositionsprinzipien, in den Proportionen, in charakteristischen Details der Gesichts- und Händebildung werden mit einer befristeten Zusammenarbeit des „Meisters der Münchner Marien Tafeln“ erklärt; eine interessante, aber auch sehr kühne These! Kein Zweifel kann daran bestehen, daß die kleine Gruppe, einschließlich der Prager und Berliner Stücke und zwei weiterer mit den Apostelfürsten in Münchener Privatbesitz, von einer Hand geschaffen wurde. Daß es jedoch nicht die des Meisters der Pollinger Tafeln ist, zeigen genaue Beobachtungen ebenso zweifellos. Bei der Zuschreibung bediente sich der Autor zwar sauberer stilistischer Vergleiche zwischen den einzelnen, von ihm dem Meister nun zugeordneten Werke; zwischen ihnen und den für den Maler gesicherten Stücken weicht er aber allzuoft auf den Motivvergleich aus; das allein läßt schon Bedenken entstehen. Der Schluß auf eine zeitweilige, in der ersten Hälfte der 1440er Jahre zu datierende Werkstattgemeinschaft der beiden Notnamenmeister dürfte ein trügerischer sein.

Mit einem umfangreichen Aufsatz lenkt RAINER KAHSNITZ den Blick auf Veit Stoß als den „Meister der Kruzifixe“ (S. 123-178). Akribisch beschreibend und die Literatur sorgfältig prüfend, scheidet er das diesbezüglich gesicherte Werk von den zahlreichen Zuschreibungen an den Bildschnitzer. Er interpretiert die berühmten, in der anatomischen Durchdringung und in der Gestrecktheit der Körper unübertroffenen Stücke vor der Folie der spätmittelalterlichen Passionsliteratur und Passionsfrömmigkeit. So gelingt es ihm nachzuweisen, was Stoß von seinem Zeitgenossen Dürer übernommen und verarbeitet hat und inwieweit er das Menschenideal des großen Nürnberger Malers künstlerisch sogar zu überbieten vermochte.

JÜRGEN MÜLLER will Holbeins Erasmusporträt in Longford Castle neu deuten (S. 179-222): als Programm der christlichen Philosophie des Dargestellten. In kundigen Exkursen über die im Bild enthaltenen Motive, die Sirene, die Inschrift, die Bücher am Bord, umkreist er die porträtierte Gestalt und versucht, das intendierte Ansinnen des Bildnisses, das als Geschenk für den Freund William Warham, den Erzbischof von Canterbury, bestimmt war, zu finden. Als „neuer Hieronymus“, als christlicher, „polyglotter“ Gelehrter, welcher sich der gleichsam sirenisch-lockenden heidnischen Literatur und Philosophie, obwohl er sie im Geiste bewegt, im Herzen doch tugend- und standhaft erwehren kann, habe Erasmus sich hier vorgeführt. Das Bildnis benutze Elemente der Hieronymus-Ikonographie, um diese Selbstbespiegelung zu erzielen. Müller zieht zum Beleg seiner These auch die zeitgenössischen Angriffe auf Erasmus und die Ciceronianus-Episode des Kirchenvaters, auf die Erasmus in schriftlichen Zeugnissen tatsächlich Bezug nahm, heran. Im wesentlichen überzeugen die Argumente, und wahrscheinlich hat sich Erasmus wirklich in ähnlicher Weise gesehen oder darstellen wollen. Daß er aber, wie zwischen den Zeilen suggeriert wird, derart präzise kunst- und motivgeschichtlich gedacht hat, ist sehr zu bezweifeln. Natürlich wüßte man nur zu gerne, welchen Anteil der Künstler an der Bildfindung hatte, welcher Art die Dialoge zwischen Auftraggeber und Maler waren, die der Umsetzung eines geistigen Kosmos mit ebenso kargen wie brillant gesetzten Bildsymbolen vorausgegangen sein müßten.

Zum Marburger „Grünewald“-Fund von 1949 und seinen Folgen äußert sich BARBARA WELZEL in ihrem Beitrag mit großer Sachkunde (S. 212-226). In der differenziert dargestellten Mythisierung des Künstlergenies Grünewald im deutschen Nationalbewußtsein der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts und in einer Auffassung, die die Intuition zur Grundlage der Kunstwissenschaft erhob, sieht sie die beiden wesentlichen Gründe für die Zuschreibung des ominösen Zeichnungsfundes. Ihre Darlegung des darüber entbrannten Kunsthistorikerstreites spricht beredt von der Gewichtigkeit und dem Maß der Meinungsbedeutung von „Kennern“, „großen Namen“ des Faches und von der „Zeitgebundenheit des Blicks“.

Die zwischen 1802 und 1805 zusammengetragene „Glasmalereisammlung in Erbach und ihr Kontext“ sind Gegenstand von DANIEL HESS (S. 227-260). Im Vergleich mit anderen Kollektionen, die zwischen 1750 und 1830 entstanden sind - wie jener im Gotischen Haus in Wörlitz, der in der Kasseler Löwenburg oder der Zwierleinschen Sammlung in Geisenheim - gelingt es ihm, ihre Bedeutung klar zu umreißen. Schätzte man die leuchtenden Scheiben langezeit allein ihrer Dekorationskraft wegen als Requisiten einer romantischen Rauminszenierung, so verlieh man ihnen hier und in Wörlitz erstmals die Bedeutung geschichtlicher Zeugen, die vor dem Untergang zu bewahren sind. Freilich, so resümiert Hess, bleibt die Grenze zwischen Stimmungsträger und historischem Monument in jener Zeit noch recht fließend, doch zeige zumindest die Tatsache der mit der Sammeltätigkeit gekoppelten Studien des Grafen Franz, daß hier ein neues Niveau erreicht worden ist. Mit aller Vorsicht ob der noch recht dürftigen Forschungslage darf daher Franz von Erbach bezüglich der Glasmalerei und der Wandlung ihrer Wertschätzung eine ähnliche Bedeutung zugesprochen werden, wie sie den Gebrüdern Boisserée hinsichtlich der altdeutschen Tafelmalerei gebührt.

Der qualitativ gedruckte, opulent bebilderte und exakt redigierte Band (wohl einziger, übersehener Fehler ist die inzwischen landläufige Verwechslung der „unbefleckten Empfängnis Mariens“ mit der „jungfräulichen Empfängnis Christi durch den Heiligen Geist“, S. 208) setzt die renommierte Reihe mit einer Sammlung wichtiger Beiträge fort.

FRANK MATTHIAS KAMMEL
*Germanisches Nationalmuseum
 Nürnberg*

Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte 3. 1998, Hrsg. Markus Hörsch und Peter Ruderich; Bamberg: Colibri 1998. 376 S., 244 Abb.

Den Einband schmückt eine Abbildung der Prinzregent-Luitpold-Schule in Bamberg, vorderseitig ein Ausschnitt, der linke Seitenrisalit, rückseitig die ganze, in einem vielleicht mit „späthistoristisch-neobarock“ benennbaren, vielleicht auch als „bambergisch-fränkisch“ zu empfindenden Stil gehaltene Straßenfassade. Auf dem Bild mit der Gesamtansicht ist rechts unten zu lesen: „Stadtbaurat Dr. Erlwein (18)99“. Diese Bebil-