

interesting iconographic problems are passed over in the same cursory manner. For instance, the inclusion of St Clare, who is shown standing next to St Bernard of Clairvaux on the retable made for the Cistercian monastery of Marienwald, is just considered to be curious and inexplicable.

However, these are minor points. Schaden does show that the 15<sup>th</sup>-century statue of the Pieta was placed in the shrine from the beginning, which has sometimes been doubted, and his careful analysis of the iconography also bears out that in this case a standard case design was adapted for the purpose. Behind the Pieta-statue there is a foliate ornament that is standard in Antwerp retables for the beginning of the Tree of Jesse. Here then is an instance of a patron choosing an existing model of an Antwerp retable, and having it adapted to suit local needs.

All in all, Christoph Schaden's book is well-researched and shows that important data concerning the retables are still to be retrieved. Research like this enables scholars to place the dating, reconstruction and attribution of Antwerp retables on a more secure footing than has been done in the past.

ELIZABETH DEN HARTOG  
Kunsthistorisch Instituut  
Universiteit van Leiden

**Der Hirsvogelsaal in Nürnberg.** Geschichte und Wiederherstellung (*Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege*, Band 113); München: Lipp 2004; 239 S., zahlr. Abb.; ISBN 3-87490-732-5; € 44,-

Bis zu seiner Zerstörung im Zweiten Weltkrieg erfreute sich der Nürnberger Hirsvogelsaal größter Popularität und Wertschätzung als „eines der frühesten und hervorragendsten Werke der Renaissance auf deutschem Boden“<sup>1</sup>. Nachdem die baulichen Überreste in den fünfziger Jahren abgetragen und Teile der rechtzeitig ausgelagerten Ausstattung in verkleinerter Form im Stadtmuseum Fembohaus rekonstruiert worden waren, verschwand der Saal zunehmend aus dem Bewußtsein der Fachwelt.

Erst mit der geplanten Wiedererrichtung in einem maßstabsgetreuen Neubau kehrte das Interesse zurück. Anlässlich der Einweihung im Sommer 2000 fand eine Fachtagung statt, deren Vorträge nun als reich illustrierter Sammelband vorliegen.

Der Nürnberger Patrizier Lienhard III. Hirsvogel ließ im Jahre 1534 an sein spätgotisches Wohnhaus einen zweigeschossigen Anbau anfügen, in dessen Obergeschoß sich der später nach ihm benannte Hirsvogelsaal befand. Schon der Außenbau wich mit seiner italienischen Formensprache deutlich von der spätgotischen Architektur der Entstehungszeit in Nürnberg ab. Mangels schriftlicher Quellen bleibt der Architekt des Baues bis heute unbekannt. Dagegen ist die Zuschreibung der erhaltenen

1 KONRAD LANGE: Peter Flötner als Bildschnitzer, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 17, 1896, S. 162–180, 221–235, hier S. 163.

Ausstattung in der Forschung weitgehend unumstritten: Peter Flötner wird meist mit dem Entwurf der hölzernen Wandgliederung in Zusammenhang gebracht, nachdem ihn bereits 1547 Johann Neudörfer als Urheber des steinernen „Kamins“ an der Nordwand genannt hatte. Seit Ernst Kris<sup>2</sup> eine monogrammierte Entwurfszeichnung mit dem Deckengemälde des Saales identifizieren konnte, wird dieses einheitlich Georg Pencz zugeschrieben.

Wandvertäfelung und Deckengemälde lassen sich nun erstmals wieder gemeinsam mit einer Rekonstruktion des zerstörten „Kamins“ in ihren ursprünglichen Größenverhältnissen erleben. Denkmalpflegerische Zielsetzung war dabei die „annähernde Wiedergewinnung des renaissancezeitlichen Raumerlebnisses“, wie Egon J. Greipl im Vorwort darlegt (S. 11). Auf eine genaue Rekonstruktion des Außenbaus wurde zugunsten einer an die ursprünglichen Proportionen angelehnten Neuschöpfung aus modernen Baumaterialien verzichtet.

Dem kritischen Besucher des „neuen“ Hirsvogelsaals drängen sich zahlreiche Fragen zu originalem Befund und Rekonstruktion auf. Die Publikation der restauratorischen Untersuchung sowie der Hintergründe und Ursachen für die getroffenen Maßnahmen war deshalb mit Spannung erwartet worden. Den Auftakt des Bandes bilden zunächst einige Beiträge zu verschiedenen historischen, baugeschichtlichen, ikonographischen und funktionalen Fragestellungen. Ein Tafelteil mit zahlreichen Aufnahmen des Zustandes vor der Zerstörung, vor dem Abriß der Ruine und nach der Wiederherstellung leitet zum zweiten Teil über, der neben der Darlegung der denkmalpflegerischen Maßnahmen verschiedene kürzere Beiträge zu unterschiedlichen Aspekten umfaßt.

Nach der Schilderung von Motivation und Durchführung des Projektes durch den Direktor der Museen der Stadt Nürnberg, Franz Sonnenberger, widmet sich Nadja Bennewitz der historischen Person des Auftraggebers sowie den folgenden Besitzerwechseln des Anwesens vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Unter Einbeziehung der finanziellen und rechtlichen Verhältnisse der jeweiligen Bewohner eröffnet sie abschlußreiche sozialhistorische Einblicke in die Besitzergeschichte des Bauwerks.

Eine anregende Neuinterpretation der Architektur des Hirsvogelschen Saalbaus legt Nicole Riegel vor. Nicht nur der Baudekor lasse sich auf italienische Vorbilder zurückführen, sondern auch der Bautypus. Zahlreiche Übereinstimmungen ließen den Bau als nordalpine Variation venezianischer *Scuole* erkennen. Der steinerne „Kamin“ mit seiner Verknüpfung von Kamin- und Portalarchitektur greife die Saaleingänge dieser Bruderschaftsbauten auf<sup>3</sup>. Daß dieser tatsächlich als „beheiztes Ambiente“ (S. 49) diene, zeigen ältere Grundrißzeichnungen sowie die ursprüngliche Existenz eines Schornsteins. Für einen solchen begeh- und beheizbaren Annexraum gebe es jedoch keine gebauten Vorbilder; hingegen vermutet Nicole Riegel eine bewußte Rekonstruktion antiker Kaminräume, die auf entsprechende Ausführungen in Francesco

2 ERNST KRIS: Georg Pencz als Deckenmaler, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Beilage der „Graphischen Künste“ 4, 1923, S. 45–53.

3 Hier ist allerdings einzuwenden, daß damit die Positionierung des „Kamins“ an der dem Treppenhause abgewandten Nordseite nur schwer in Einklang zu bringen ist.

di Giorgio Martinis Architekturtraktaten zurückgehe<sup>4</sup>. Sie postuliert insgesamt eine bewußt *all'italiana* ausgerichtete Motivation des Bauherrn, die genaue Kenntnis zeitgenössischer Architekturtheorien mit einschließt. Diese muß jedoch eine Hypothese bleiben, weil der Versuch, den Horizont des Bauherrn zu ermitteln, über den Nachweis vielfältiger Beziehungen zu Italien nicht hinauskommt.

Detlef Knipping zeigt im Anschluß mögliche Quellen für Peter Flötners Ausstattung des Hirsvogelsaales – darunter Holzschnitte aus der *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) und verschiedene italienische wie süddeutsche Ornamentstiche –, konzentriert sich dann aber vorwiegend auf das Bildprogramm. Während die Programmatik der Pilasterfüllungen bislang als „eher undurchsichtig“<sup>5</sup> und als Nebeneinander von Grotesken sowie einzelnen freien und mechanischen Künsten beschrieben wurde, wagt Knipping die Rekonstruktion eines Gesamtprogramms. Gemeinsam mit den Puttenreliefs des Kaminsockels, die er als Liebesmetapher im Kontext der bevorstehenden Hochzeit Lienhards deutet<sup>6</sup>, versteht er die Ausstattung als „Gegenüberstellung von *amor* mit den *artes mechanicae* und *liberales*“ (S. 88). Darin ließen sich unter anderem Anklänge an Conrad Celtis' *Quattuor libri amorum* (1502) und somit erneut der „humanistische Bildungsanspruch des Auftraggebers“ (ebd.) erkennen.

Das Deckengemälde von Georg Pencz (Johannes Hallinger) sowie der dort dargestellte Mythos des Phaeton (Dorothea und Peter Diemer) stehen im Zentrum der beiden folgenden Beiträge. Diesen muß die zeitgleich erschienene Monographie Nina C. Wiesners zum Deckengemälde zur Seite gestellt werden<sup>7</sup>. Einigkeit herrscht bezüglich der Bedeutung des Gemäldes als früheste raumübergreifende Darstellung in extremer Untersicht, die sich nördlich der Alpen erhalten hat. Kontrovers diskutiert wird unter anderem die Identifizierung der Gruppe dreier Gottheiten in der linken Bildhälfte, nachdem bei der Restaurierung ein Gesicht am Fußende der Gruppe freigelegt wurde. Während die genannten Autoren des Sammelbandes dieses als mißverständene Ägis (Minerva) deuten, erkennt Nina Wiesner darin überzeugend eine als Windgottheit Boreas interpretierte männliche Maske und benennt die drei Figuren – mit Verweis auf antike Quellen – als Venus (in Funktion des Morgensterns), als Aurora und deren Sohn Hesperos. Unterschiedlich bewertet werden auch Herkunft und Vorbilder der kennzeichnenden Untersicht. Während Dorothea und Peter Diemer der verbreiteten Ansicht weitgehend folgen, daß diese vor allem auf direkte Kenntnis der Mantuaner Fresken Giulio Romanos zurückzuführen sei, argumentieren Johannes Hallinger und Nina Wiesner skeptischer. Wo Hallinger ein wenig einseitig die lokale Tradition betont, erscheint Nina Wiesners vorsichtige Einordnung zwischen einer möglichen Kenntnis Mantuas und einer sich in Nürnberg ausbreitenden theoreti-

4 Diese antiken Kaminräume seien nach heutigem Wissensstand jedoch Schwitzbäder großer Thermenkomplexe gewesen.

5 BARBARA DIENST: Der Kosmos des Peter Flötner. Eine Bildwelt der Renaissance in Deutschland; München 2002, S. 556.

6 DIENST (wie Anm. 5), S. 555–561, sieht in den Puttenreliefs hingegen vorwiegend sexuelle Anspielungen und deutet die Reliefs als Darstellung des „*Amor carnalis*“.

7 NINA C. WIESNER: Das Deckengemälde von Georg Pencz im Hirschvogelsaal zu Nürnberg (*Studien zur Kunstgeschichte*, Band 154 [= Magisterarbeit Würzburg 2001]); Hildesheim u. a. 2004.

schen Auseinandersetzung mit der Perspektive am überzeugendsten. Besonders im Hinblick auf die prunkvolle Ausstattung des Saales und den überlieferten Lebenswandel des Bauherrn wirft der Phaetonmythos, der im 16. Jahrhundert als warnendes Beispiel überheblichen Leichtsinnes verstanden wurde, einige Fragen auf. Sollte Lienhard Hirsvogel tatsächlich bewußt eine ironische Anspielung gesucht haben? Auch wenn aus den Quellen wenig über den geistigen Hintergrund des Auftraggebers zu erfahren ist, spricht doch einiges für Diemers These, daß weniger der Inhalt als die Möglichkeit einer perspektivischen Malweise den Ausschlag gaben, und daß nicht Lienhard, sondern der Maler selbst das Bildthema aussuchte.

Andreas Tacke schließt mit einer Untersuchung der Ausstattung und Funktion des Saales um 1600 die erste Hälfte des Bandes ab. In der oberen Wandzone wurde damals ein Zyklus von zwölf heute verschollenen Büsten römischer Kaiser angebracht. Erhalten haben sich lediglich die rahmenden Holzobelisken sowie den einzelnen Kaisern zugeordnete Gemälde mit Szenen aus deren Leben, die Tacke auf die im Anhang abgedruckten Kaiserviten Suetons zurückführen kann. Dank der ermittelten Vorlagen und historischer Belege gelingt ihm eine zeitliche Eingrenzung dieser Ausstattungphase zwischen 1589 und 1605. Von besonderem Interesse sind jedoch seine Überlegungen zum möglichen Hintergrund der Anbringung eines Imperatorenzyklus in einem patrizischen Wohnhaus. Überzeugend kann er die Absicht der damaligen Besitzer, sich um die Beherbergung des Kaisers während der Reichstage zu bemühen, wahrscheinlich machen. Während er von einer Umnutzung vom Festsaal zur Kaiserherberge ausgeht, vermutet Nina Wiesner bereits für die Entstehungszeit des Saales letztere Funktion. Ihre Deutung des „Kamin“-Annex als Aufstellungsort eines Prunkbettes, des Jupiter im Deckengemälde als Porträt Karls V. und damit die Annahme einer Kaiserherberge bereits zur Erbauungszeit überzeugen jedoch nicht.

Nach dem Tafelteil legen Matthias Exner und Johannes Hallinger die Wiedergewinnung des Saales aus Sicht der Denkmalpflege dar. Ein „gewisses Maß an Sterilität“ (S. 184, Anm. 4) der Neuschöpfung gestehen die Autoren ein, legen aber die zugrundeliegenden Zwänge und Notwendigkeiten ausführlich dar. Daß jedoch „Nutzungsüberlegungen“ und finanzielle Argumente zum Einbau eines modernen Steinbodens führten, läßt sich nur schwer nachvollziehen. Grundlegend gewandelt präsentieren sich neben dem aufwendig restaurierten und ergänzten Deckengemälde vor allem Pilaster, Säulen und Kranzgesims der Wandgliederung. Durch den Nachweis einer ursprünglichen Farbigkeit wurde deren helle Einfärbung inspiriert, wobei man die Holzichtigkeit der Pilasterfüllungen beibehielt. Gemeinsam mit den leuchtenden Farben erneuerten Täferfüllungen wird hierdurch die kühle Wirkung der Rekonstruktion sicherlich befördert. Das Ziel, sich anstelle der „holzichtigen altdeutschen Stube“ (S. 183) des 19. Jahrhunderts an den Ursprungszustand anzunähern, ließ sich aber wohl nur so erreichen.

Es folgen einige kürzere Aufsätze, die verschiedene Einzelaspekte beleuchten und hier nur summarisch erfaßt werden können. Die Ergebnisse der Bauforschung zu den originalen Kaminfragmenten legt Heike Fastje dar; Bettina Reinecke-Karg beschreibt ihre Arbeit als verantwortliche Architektin. Zur raschen Übersicht bietet sich

eine tabellarische Chronik des Baues und seiner Besitzer vom 16. bis ins 18. (N. Bennewitz) sowie im 19. und 20. Jahrhundert (D. Knipping, Edmund Melzl) an. E. Melzl untersucht anschließend die erste bauliche Nürnberger „Rekonstruktion“ des Hirsvogelsaals (1906), die – wie die Gipsabgüsse des zerstörten Gartenportals im Londoner Victoria & Albert Museum (E. Melzl, J. Hallinger) – eindrucksvoll von der Wertschätzung des Hirsvogelsaals um 1900 zeugen. Eine detaillierte Analyse des einzigen bekannten Bildnisses des Auftraggebers, ebenfalls ein Werk des Georg Pencz (N. C. Wiesner), sowie eine ausführliche Bibliographie runden den Band ab.

Mit der vorliegenden Publikation gelingt den Autoren ein wertvoller Beitrag zur Erforschung eines in Vergessenheit geratenen Hauptwerkes der deutschen Renaissance. Dabei erfreut besonders die erfrischende Vielfalt der untersuchten Aspekte und Fragestellungen. Eine grundsätzliche Frage, die – wenn auch schwer zu beantworten – eine weitere Vertiefung verdient hätte, betrifft den intellektuellen Hintergrund des Auftraggebers und damit den möglichen Grad an Komplexität des Gesamtprogramms. Hier begegnen in den einzelnen Beiträgen unterschiedliche Auffassungen, ohne jedoch miteinander wirklich in Diskussion zu treten. Dies wäre wünschenswert gewesen, wenn auch einiges dafür spricht, daß eher Ausstattungsluxus und modische Bildthemen als die inhaltliche Stringenz eines humanistischen Bildprogramms die Intention des Bauherrn gewesen sein dürften.

MARTIN KNAUER

*Tübingen*

**Die Dresdner Frauenkirche. Jahrbuch zu ihrer Geschichte und zu ihrem archäologischen Wiederaufbau.** Herausgegeben von der Gesellschaft zur Förderung des Wiederaufbaus der Frauenkirche Dresden e.V. unter Mitwirkung der Stiftung Frauenkirche Dresden; Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger Bd. 1, 1995 ff. (bisher Band 1–10); ISSN 0948-8014

Der Wiederaufbau der Dresdner Frauenkirche geht dem Ende entgegen. Die Stadt erhält den wichtigsten Akzent ihrer Silhouette zurück. Der Bauvorgang entbehrt nicht, wie schon im 18. Jahrhundert, als George Bähr der entwerfende und leitende Architekt war, der Faszination und Bewunderung. Die öffentliche Anteilnahme reicht weit über die Grenzen der Stadt hinaus und hat letzten Endes durch die materielle Hilfe, durch Stiftungen und Spenden meist privater Art das Unternehmen überhaupt erst möglich gemacht. Die theoretischen, oft auch nur haarspalterischen und polemischen Streitereien um das Für und Wider des Wiederaufbaus, um „Rekonstruktion“ ja oder nein, haben die praktische Ausführung nicht verhindern und ihr auch nichts anhaben können. Entscheidend war der sehnliche Wunsch der Dresdner Bevölkerung, das Schicksalssymbol ihrer Stadt in seiner früheren Gestalt wieder sehen zu können, und ihr stetiger Wille dazu hat den Wiederaufbau fördernd begleitet. Damit war nicht die Absicht verbunden, die Erinnerung an die Vernichtung der Stadt am 13. und 14. Februar 1945 auszulöschen. Im Gegenteil, Mahnmal soll die Frauenkirche