

Konsortium (an dessen Gedeihen nun wiederum wirtschafts- und sozialpolitisch gelegen sein muß) dem Staat irgendwann doch erneut entsprechende Zugeständnisse abringen wird.

Einwände gegen die bisherige Handhabung des Sondergesetzes, gegen die bei vielen Aktionen zu beobachtende „Dezentralisierung“, d. h. gegen eine Schwerpunktverschiebung vom Zentrum des Problemfeldes zu den Rändern hin, sind auch aus Kommentaren der internationalen Presse bekannt. Sie sollten allerdings nicht übersehen lassen, wieviel nun doch die staatlichen und städtischen Instanzen für die Erhaltung der Lagunenstadt leisten. Vor allem die Arbeit der italienischen Denkmalpflege in Venedig, über deren Erfolge alljährlich in der *Arte Veneta* ein Bericht erscheint, verdient Anerkennung. Der damit verbundene Aufwand an staatlichen Geldern ist beträchtlich (er wäre noch erheblich höher, wären die Soprintendenze nicht personell völlig unterbesetzt und dementsprechend durch die rapide gewachsenen Aufgaben überfordert!). Allein die Instandsetzung der *Scuola della Misericordia* und die dortige Installierung der Labor- und Restaurierungseinrichtungen hat den italienischen Staat über 4 Mrd Lire gekostet. Es müssen jetzt erst noch Wege gefunden werden, die Institution angemessen mit Planstellen auszustatten. Für die umfangreichen Bestandsanalysen und Restaurierungsmaßnahmen an und in San Marco, die bekanntlich schon bald nach dem letzten Kriege einsetzten und über die Ferdinando Forlati seit den frühen 50er Jahren — ebenfalls in der *Arte Veneta* — laufend berichtet hat, werden auch in diesem Jahr wieder 150 Mio Lire ausgegeben.

Zweifellos hat die Flutkatastrophe von 1966 den damaligen Zustand der Stadt zunächst noch sehr verschlechtert; als Warnsignal hat sie jedoch dann Wirkungen ausgelöst, die letztlich die Überlebenschance für Venedig — im Vergleich zu manchen anderen bedrohten Stadtgedenkmälern — wesentlich verbessern können, sofern es mit Hilfe der Unesco gelingt, das internationale und nationale Engagement wachzuhalten und in die rechten Bahnen zu leiten. So bleibt auch zu hoffen, daß die Schweizerische „Pro Venezia“-Stiftung sich auf ihren wohlverdienten Lorbeeren nicht endgültig zur Ruhe begibt.

Günter Passavant

REZENSIONEN

DER MEISTER H. L. IDENTIFIZIERT?

Vor zwei Jahren erschien nach längerer Enthaltensamkeit auf diesem Gebiet ein Buch über Flügelretabel der Übergangszeit vom Mittelalter zur Neuzeit: Herbert Schindler, *Der Schnitzaltar. Meisterwerke und Meister in Süddeutschland, Österreich und Südtirol, Regensburg (Pustet) 1978, 338 Seiten, mit Abbildungen.* Es wäre zu diesem Buch viel zu bemerken, vom Titel an-

gefangen, und wenn im Folgenden nur eine der Konjekturen des Verfassers genauer in Augenschein genommen wird, ist dies willkürlich. Doch betrifft die herausgegriffene These ein wichtiges Problem der Kunstgeschichte des 16. Jhts.: die Frage nach der Personengleichheit des Meisters H. L., des Schnitzers der Retabel von Breisach und Niederrotweil, mit dem 1519—1521 in Freiburg i. Br. urkundlich nachgewiesenen Maler Hans Loy (Schindler S. 181, 280, 316 Anm. 25).

Meist wird angenommen, daß die Parallelfaltenmanier des H. L. im Bereich des sog. Donaustils ausgebildet sei (wobei vor allem auf das Retabel in Mauer bei Melk, um 1520, verwiesen wird; zuletzt: Ausstellungskatalog Karlsruhe 1970: „Spätgotik am Oberrhein“, S. 201 f.). Schindler nennt hierfür ganz speziell Regensburg (mit welcher Absicht, s. u.). Nachprüfbar Belege fehlen; es wird nur allgemein die Bedeutung Regensburgs für den sog. Donaustil hervorgehoben.

Den auf Papier gezeichneten teillavierten Riß eines Altarretabels im Stadtarchiv Ulm (*Abb. 7*) bestimmt Schindler als Werk des Meister H. L. (so schon Clemens Sommer, 1936). Auf dem Riß soll sich die Signatur HLOI befinden, mit spiegelbildlichem L wie bei Vorzeichnungen für Stiche; dies sei der Name des Bildhauer-Zeichners. Die „Signatur“ steht auf dem Schriftband des Propheten links im Gesprenge.

Es sind aber im Gesprenge keine Propheten wiedergegeben, sondern — was längst gesehen wurde — die hl. Anna und ihre drei Ehemänner (Sommer S. 262 mit Anm. 13). Jeder der Männer, bärtig und mit mächtiger Kopfbedeckung, hält ein Schriftband mit seinem Namen: zuoberst SALIME (recte Salome), zur Rechten Annas IOCHHEIM (also Joachim), zur Linken überraschend JAGOB. An seiner Stelle müßte man den Namen des CLEOPHAS erwarten, wie er auf zahlreichen Darstellungen der hl. Sippe mit Namensbeischriften auch zu lesen ist; herausgegriffen sei der Holzschnitt des „Michel Schorpp zu vlm“ (*Abb. 6*), 1495/99 Mitglied der dortigen Gilde: zur Linken einer Maria auf der Mondsichel stehen Anna und ihre beiden anderen Töchter Maria Jacobi und Maria Salome. Die einfachste Erklärung des JAGOB auf dem Ulmer Riß scheint mir die zu sein, daß das Jacobi der zweiten Maria irrig auf deren Vaternamen bezogen wurde, wie es bei Maria Salome zutrifft.

Die erste Silbe des IOCHHEIM nun ist, rückwärts gelesen, zur „versteckten Signatur des Schnitzers“ erhoben worden (Schindler S. 280); auf die zweite Silbe wird nicht eingegangen. Die Form des C ist ungewöhnlich, aber m. E. am ehesten mit mangelhafter Genauigkeit zu erklären (wie bei „SALIME“, „JAGOB“): der untere Strich eines „frühhumanistischen“ kastenförmigen C scheint einfach weggelassen zu sein. Will man eine kompliziertere Erklärung, wäre an einen Buchstaben nicht-lateinischer („exotischer“) Alphabete zu denken, wie man sie im 15. und 16. Jh. auf Gewandsäumen und Kopfbedeckungen liebte (dazu Bernhard Bischoff, Übersicht über die

nicht diplomatischen Geheimschriften des Mittelalters, Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 62, 1954, S. 9 Nr. 33: ein cyrillisches Alphabet, dessen dem C entsprechender Buchstabe dem der Ulmer Zeichnung gleicht; eine weitere Erklärung siehe unten). Für das Weglassen des A im Namen Joachims gibt es zahlreiche Belege nicht nur aus dem frühen 16. Jh.

Eine Signatur HLOI gibt es folglich nicht. Damit entfällt auch die Identifizierung mit einem urkundlich gar nicht nachweisbaren Sohn Hans des 1514 zusammen mit Wolfgang Roritzer in Regensburg hingerichteten Bildhauers Michel Loy. Die ehemals von Gustav Münzel verfochtene These, der Meister H. L. sei der Maler Hans Loy in Freiburg i. B., war schon durch Sommer 1936 mit guten Gründen zurückgewiesen worden. Als Fazit bleibt: der Bildhauer H. L. am Oberrhein ist immer noch anonym, trotz neuester Lokalliteratur und Schindlers angekündigter Hans Loy-Monographie (der Lesung des Stechermonogramms als H. S. L. durch Gert von der Osten, Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 3, 1966, S. 69—82, ist — soweit ich sehe — zu Recht niemand gefolgt).

Ein paar Sätze zur Ulmer Zeichnung: Ihr Strich ist genau und doch ängstlich; Schraffuren und Schattengebung wirken penibel und trocken. Ich halte das Blatt für eine saubere Kopie, deren Vorlage, zieht man Figurenaufbau und Faltenstruktur in Betracht, tatsächlich vom Meister H. L. stammen kann. Zusätzliche Frage: Kommen die Verschreibungen und Besonderheiten auf den Schriftbändern auf das Konto des Kopisten?

Mir scheinen die Formübereinstimmungen zwischen den H. L. signierten Stichen von 1511—1522 und den vom gleichen Künstler herrührenden Bildwerken des Breisacher Hochaltars einerseits, der Ulmer Zeichnung andererseits so groß, daß man das in der Ulmer Kopie überlieferte Original dem Werk des H. L. selbst zuweisen darf. Statt der zeichnerischen Verve, wie sie an den Skizzen auf den Brettern des Niederrotweiler Retabels zu erkennen ist, sieht man auf dem Ulmer Blatt die Akkuratess eines Zeichners, der eine ihm fremde Manier getreu wiederholt und doch etwas anderes daraus gemacht hat.

Die Herkunft des Ulmer Altarrisses ist ungeklärt, die als selbstverständliche angenommene Zugehörigkeit zum Planbestand der Ulmer Münsterbauhütte weder geprüft noch bewiesen. Nach den bei Hermann Tüchle zusammengestellten Nachrichten über die Münsteraltäre kann der Altar nicht zur Ausstattung des Münsters in Ulm gehört haben (Die Münsteraltäre des Spätmittelalters, in: 600 Jahre Ulmer Münster, Festschrift, Ulm 1977 [Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm, 19], S. 126—182). Nimmt man die Heiligenfiguren auf dem Riß als Indiz für den Auftragsort, kommt eigentlich nur St. Blasien im Schwarzwald in Betracht. Dargestellt sind Vinzentius (nicht Prokop [?]), wie Hans Koepf [Die gotischen Planrisse der Ulmer Sammlungen, Ulm 1977, Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm

18, Nr. 51] angibt), Johannes d. T., Maria, Blasius (nicht Nikolaus, wie bei Koepf steht), Stephanus. Der Hochaltar des Alten Münsters in St. Blasien war neben der Trinität Maria, Blasius und Vinzentius geweiht, die Pfarrkirche Stephanus. Der Altar Johannes Baptista wurde nach dem Brand des Neuen Münsters 1322 in die Frauenkapelle übertragen; der 1519–1532 regierende Abt hieß Johannes (Ludwig Schmieder, *Das Benediktinerkloster St. Blasien, Augsburg 1929*, S. 18 f., passim; im Anhang Verzeichnis der Altäre von 1556, dabei „S. Annae oder S. Sebastiani“). Das Attribut des Vinzentius, die Geißel, ist ungewöhnlich, doch wird die Geißelung in den Legenden des Vincentius regelmäßig erwähnt, auch häufig dargestellt. Damit ergeben sich auch historische Argumente für eine Beziehung des Risses zum Werk des H. L.: Niederrotweil gehörte seit 1356 zu St. Blasien. Gewisse baslerische Eigenheiten des Risses (etwa beim Astwerk im Schrein und beim Gesprenge) passen auch in die Vorstellung von (den) Wurzeln des Meister H. L. in Basels 1529 größtenteils vernichteter spätgotischer Bildschnitzerei. Kloster Wiblingen bei Ulm aber war filia von St. Blasien. Ist auf diesem Weg die Nachzeichnung eines für St. Blasien bestimmten Risses des Meisters H. L. nach Ulm gelangt, jene Kopie, die heute im Ulmer Stadtarchiv aufbewahrt wird?

Friedrich Kobler

SIGFRIED ASCHE, *Balthasar Permoser, Leben und Werk*. Berlin (Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft) 1978. 225 Seiten, 349 Abbildungen, IV Farbtafeln.

Die Jahrgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft — für 1978 und 1979 — ist die sehr reich ausgestattete, von Fachleuten seit Jahren mit Spannung erwartete Permoser-Monographie von Sigfried Asche. Zu ihren Vorarbeiten muß auch Asches Buch „Permoser und der Dresdener Zwinger“ von 1966 gerechnet werden, eine äußerst verdienstvolle Zusammenstellung der Werke aller dort beteiligten Bildhauer, u. a. in Katalogform, und damit weitgehende Klärung des „Sammelbegriffs Permoser“.

„Baldassarre Permoser di Sassonia, eccellente Scultore in Marmo in Legno e in Avorio ...“ beginnt Niccolo Gabburri um 1730 die Vita Permosers und rühmt die wohl um 1690/93 entstandenen, zumindest im Bereich der Kleinplastik für seine künstlerischen Qualitäten charakteristischen Jahreszeiten aus Elfenbein — „Belissime sopra ogni credere sono le quattro stagioni, ... di altezza di circa un palmo ... nel Museo dei Ss. i Senatori Ginori“ (Dok. 3a). Ohne dieses typisch spätbarocke Urteil zu überschätzen, ist Balthasar Permoser, am 13. August 1651 in Kammer bei Otting im Chiemgau geboren, am 18. Februar 1732 in Dresden gestorben, doch nach und neben Andreas Schlüter der bedeutendste Bildhauer in Deutschland an der Wende vom 17. zum