

zontale Elemente vereint, und bei der über drei Stockwerke gestaffelte Pilaster als Ecklösung begegnen, steht für den Referenten ein einziger Entwerfer, Roskopf. Wie Archivrecherchen von *Inga Arnold-Geierbos (Görlitz)* ergeben haben, belegen Angaben in Steuer- und Briefbüchern sowie in Annalen tatsächlich, daß der aus der Prager Hütte Benedikt Rieds kommende Meister als städtischer Werkmeister für das gesamte Baugeschehen am Ort verantwortlich war – aber nur ein Türmchen an der Nikolaikirche und ein Brunnen werden in den Quellen als von ihm ausgeführte Werke aufgezählt, was gegen die bisher üblichen zahlreichen Zuschreibungen an ihn skeptisch stimmt und Fragen nach der Gestaltungsfreiheit und Arbeitsteilung am einzelnen Bau aufwirft. Der Struktur der Bauorganisation und der Analyse des Vertragswesens in Görlitz um 1500 widmete sich *Franz Bischoff (Berlin)* am Beispiel des Steinmetzen Konrad Pflüger, »Meister Conrad Schwab«, der laut Quellen an vielen Orten simultan und in unterschiedlicher Funktion wirkte. Der in der Hütte des Arnold von Westfalen ausgebildete Gewölbespezialist war Bauleiter an St. Peter und Paul und städtischer Werkmeister vor Roskopf. Die im Anstellungsvertrag festgehaltenen Konditionen und Zusatzvereinbarungen gaben ihm

»eine monopolartige Stellung innerhalb der Stadt«. Die Eigenart der Görlitzer Stadtverfassung, nicht streng zwischen Steinmetzen und Maurern zu unterscheiden, deutet laut Bischoff zudem darauf hin, daß die Gerichtsbarkeit des sog. Straßburger Hüttenbundes bei weitem nicht die allgemein bestimmende Rolle spielte, die ihr in der Literatur unreflektiert zugeschrieben wird.

Ähnlich wie mit den Baumeistern verhält es sich mit dem von *Mateusz Kapustka (Breslau)* besprochenen Bildhauer Briccus Gauske: Für die enormen Stildifferenzen zwischen den ihm zugeschriebenen Skulpturen findet sich nicht leicht ein gemeinsamer Nenner. In der folgenden Diskussion zog es die Mehrheit deshalb vor, von unterschiedlichen Werkgruppen zu sprechen als die vielen heterogenen Arbeiten einem einzigen, nur eben schriftlich belegten Meister zuzuschreiben. *Romuald Kaczmarek (Breslau)* erläuterte an einem Parallelfall die Schwierigkeit, Werk und »Individualstil« des in den Quellen prominenten Bildhauers Hans von Olmütz anhand von drei erhaltenen, teilweise restaurierten Skulpturen kohärent zu rekonstruieren. Die (überarbeitete) Beweisungsgruppe von 1492 in der Görlitzer ehem. Franziskanerkirche zur Hl. Dreifaltigkeit ist das wichtigste gesicherte Werk des Meisters.

Kinga German

SUSANNE BEATRIX HOHMANN

### Die Halberstädter Chorschranken. Ein Hauptwerk der niedersächsischen Kunst um 1200

*Neue Forschungen zur Deutschen Kunst III. Im Auftrag des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft hrsg. v. Rüdiger Becksmann. Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 2000. 183 S., 157 teils farb. Abb., 2 farb. Faltafeln, DM 168,-, ISBN 3-87157-181-4*

Der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft hat es sich angelegen sein lassen, mit dieser Publikation ein Spitzenwerk mittelalterlicher Kunst in Deutschland in würdiger Form vorzustellen. Auf zwei farbigen Faltafeln werden die Nord- und Südseite der Chorschranken,

die Stuckreliefs von Christus und Maria mit den zwölf Aposteln, dargeboten, die wichtigsten Figuren zudem in ganzseitigen Abbildungen. Zur Erläuterung der originalen Polychromie sind die Rekonstruktionszeichnungen, die Konrad Riemann von seinen Farbuntersu-

chungen anfertigte, eingeschaltet. Die von der Verfasserin angestellten ikonographischen und stilistischen Vergleiche sind durch ein reiches Bildmaterial vorzüglich nachzuvollziehen. Leider fehlen ein Aufmaß der Schranken und eine exakte zeichnerische Darstellung der bauarchäologischen Zusammenhänge der Schranken mit den Lettnerfundamenten, die von Gerhard Leopold 1986 ergraben worden sind. Die Lektüre des flüssig geschriebenen Textes wird dadurch erschwert, daß man gezwungen ist, dauernd die am Ende angefügten fast 1000 Anmerkungen nachzuschlagen. Dem wissenschaftlichen Charakter des Buches hätte eine Platzierung der Anmerkungen auf der betreffenden Seite besser angestanden.

Die kunsthistorische Darstellung setzt mit einer ausführlichen Kommentierung des Forschungsstandes ein. Die unterschiedliche Datierung der Chorschranken, die bisher zwischen einer Datierung »um 1200« bis zu einer Spätdatierung »um 1225/30« schwankte, hängt nicht zuletzt mit der jeweils unterschiedlich bewerteten stilistischen Herleitung zusammen. Das Einführungskapitel abschließend hält die Verfasserin fest, daß eine kunsthistorische Auswertung der durch das Landesamt für Denkmalpflege in Halle vorgenommenen Untersuchungen zur Polychromie noch nicht vorgenommen worden ist. Zudem fehlten bisher spezielle Untersuchungen zur Ikonographie der Sitzfiguren.

Nach sehr allgemein gehaltenen Ausführungen zu »Form und Typus« von Chorschranken – wir wissen noch immer wenig über den jeweiligen gestalterischen Zusammenhang zwischen »Schranke« und »Lettner« im 13. Jh. – wendet sich die Verfasserin ihren eigentlichen Forschungsfeldern, der Polychromie und der Ikonographie der Liebfrauen-Schranken zu.

Die Polychromie der Chorschranken »klärt« die Architektur, insbesondere aber die Formverläufe der Gewandung der Figuren. Die Pracht der Farben ist zur jeweiligen Mitte hin, zu den Sitzfiguren Christi und der Mutter-

gottes, gesteigert. Auffällig sind die Unterschiede der Polychromie zwischen der der Halberstädter Chorschranken und der Farbfassung der vom Dresdner Denkmalamt untersuchten Skulpturen von Freiberg und Wechselburg. Hier dominieren Gold und Rot, während die Farbkomposition in Halberstadt auf einem Ausgleich unterschiedlicher kräftiger Töne – vor allem Blau, Rot und Grün – mit relativ sparsamer Verwendung von Gold bedacht war. Altertümlicher wirken hier auch die Mehrfarbigkeit ein und desselben Kleidungsstückes, die farbige Verstärkung von Faltentiefen und das Fehlen der Unterscheidung zwischen Außenseiten und Innenseiten – dem Futter – der Gewänder, die seit »Freiberg« für Farbfassungen von Skulpturen in Mitteldeutschland im 13. Jh. obligatorisch geworden zu sein scheinen, während die Verwendung bestimmter Ornamentmotive an Säumen und Borten sich z. T. im weiteren Verlauf des 13. Jh.s als »langlebig« erweisen (vgl. dazu: *Architektur und Skulptur des Meißeiner Domes im 13. und 14. Jh.* Im Auftrag des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen hrsg. v. H. Magirius. Weimar 2001, S. 326-330).

Die Untersuchungen zur Ikonographie der Chorschranken bilden auch dem Umfang nach den Kern der Publikation (S. 51-97). Das Bildprogramm erweist sich bei näherer Betrachtung keineswegs so geläufig wie in der bisherigen Literatur angenommen. Der Ikonographie von Christus und Maria mit Kind, begleitet von Aposteln, wird im Vorkommen an frühchristlichen Apsisdekorationen, an Kleinkunst sowie ebenso an Tragaltären nachgegangen. Als zeitgenössische ikonographische Parallele gilt die allerdings nur an der Nordseite erhaltene Chorschranke von St. Michael in Hildesheim. Nicht nur ikonographisch, sondern auch stilistisch höchst ergiebig erweisen sich die Untersuchungen zu den Apostelreihen und zu den Apostelreliefs im einzelnen. Das in Arkaden thronende Apostelkollegium mit Christus und Maria findet sich an Tragaltären des 11. und 12. Jh.s. Die gestalterische Her-

vorhebung der südlichen Chorschranke mit Maria als Mitte in Halberstadt hat wahrscheinlich symbolische Gründe, vielleicht auch solche der Praxis liturgischer Verehrung. Die Ikonographie der Schranken deutet den Gedanken einer *vita apostolica* an. Sicher war sie auf die Bildaussage der verlorenen Letztner-schauseite bezogen. Möglicherweise ist sie auch hier wie in Freiberg und Wechselburg der Darstellung des aus dem Kreuzesopfer Christi resultierenden eucharistischen Opfers gewidmet gewesen.

Sodann wird der motivischen Herkunft der einzelnen Figuren nachgegangen. Dabei erweist es sich, daß die häufig betonte Herleitung von Motiven aus der byzantinischen Kunst so direkt kaum zutrifft. »Vielmehr ist die große Zahl der byzantinisierenden Motive vor allem durch die Vielfalt der verwendeten niedersächsischen und westlichen Vorbilder bedingt, in denen diese Motive bereits übernommen und verarbeitet worden waren. Sie werden jedoch durch die neuen, aus dem Westen kommenden Tendenzen zu größerer Körperhaftigkeit, Räumlichkeit und Stofflichkeit so verlebendigt, daß sie eine ähnliche Natürlichkeit und Antikennähe wie die byzantinischen Werke erreichen.« Auf die Besonderheiten der Halberstädter Ikonographie im Hinblick auf ihr früheres Vorkommen in Niedersachsen, so z. B. auf die Wiedergabe von Zöpfen bei der Darstellung von Mädchen und jungen Frauen, wird besonders hingewiesen. In diesem Zusammenhang darf auf ein bisher kaum bekanntes Beispiel, auf die Grabfigur eines Mädchens namens Judith in der Kirche in Trebsen (Mulde) aus dem letzten Viertel des 12. Jh.s aufmerksam gemacht werden (Magirius, *Magdalene: Figürliche Grabmäler in den Bistümern Meißen, Merseburg, Naumburg und dem thüringischen Teil des Bistums Mainz von 1080 bis um 1400*. Diss. phil. FU Berlin 2001, 2. T. Kat.-Nr. 61, S. 136-138). Die Halberstädter Apostel vertreten nur wenig variierte Grundtypen, die durch den Wechsel in Sitzmotiv, Kopfwendung, Gestik und Ge-

wanddrapierung so abgewandelt wurden, daß sich eine abwechslungsreiche Figurenfolge ergibt. So unterschiedlich die Sitzmotive, die Kopfhaltung und Gestik auch sein mögen, stets gelingt es der Verfasserin, die Herkunft aus meist bereits sehr »alten« Traditionen nachzuweisen, so z. B. das Motiv des die Feder spitzenden Matthäus als eine »genuin westliche« Erfindung. Anders verhält es sich mit dem seine Fußsohle vorzeigenden Andreas, einem aus Byzanz stammenden, aber seit der 2. Hälfte des 12. Jh.s auch im Westen geläufigen Motiv. Die mit beiden Händen über dem Kopf gehaltene Schriftrolle der Figur des Judas Thaddäus läßt sich bis in ottonische Zeit zurückverfolgen. Das Ziel, das Thema der Sitzfiguren abwechslungsreich zu gestalten, veranlaßte die Meister der Halberstädter Chorschranken, formale Vorbilder aus unterschiedlichen Zeiten aufzuspüren. Das gilt auch für die die südliche Schranke abschließende Ranke mit Medaillons mit teilweise antiktischen Szenen wie der »Kentaurenmutter« und anderen Fabelwesen.

In den abschließenden Ausführungen zum »Stil« geht es der Verfasserin um den Nachweis einer Entstehung der Chorschranken »um 1200«. Gegenüber der expressiven Gestaltung der etwa gleichzeitigen Figuren von der Nordchorschranke der Michaeliskirche in Hildesheim werden für Halberstadt andere Stiltendenzen namhaft gemacht. So äußert sich im Stucktympanon von St. Godehard in Hildesheim oder in der Bronzeplatte eines Magdeburger Erzbischofs die Tendenz zum ruhigen plastischen Volumen. Schönlinigkeit findet sich in Werken der Kleinkunst wie dem Apostelarmreliquiar aus dem Welfenschatz in Cleveland oder dem sogenannten Kelch von Iber. In der Buchmalerei finden sich ähnliche Übereinstimmungen, nicht zuletzt im Bemühen, körperlich plastische Werte und physiognomisch deutlich charakterisierte Köpfe zu gestalten, nicht zuletzt in dem um 1210 entstandenen Brandenburger Evangelistar. Die Voraussetzungen für den Stil der Halberstädter

Chorschranken werden in der maasländischen und nordfranzösischen Kunstlandschaft nachgewiesen. Diese Anregungen werden in Halberstadt mit traditionell niedersächsischen Traditionen verbunden.

Von anderen Werken »sächsischer« Skulptur aus dem 1. Drittel des 13. Jh.s her gesehen, scheint dem Rezensenten die Datierung der Halberstädter Chorschranken »um 1200« allerdings reichlich früh. Einen gewissen Mangel an der verdienstvollen Arbeit von Frau Hohmann sieht er darin, daß die Fragen, die die reiche Überlieferung der Kunst dieser Zeit speziell auch in Halberstadt stellt, hier kaum reflektiert worden sind. Sollten nicht doch Chorschranken und Lettner in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt ihre Entstehung – wie üblich – ein und demselben Konzept verdanken? Mit der neuen Dendrodatierung der Wechselburger Kreuzigungsgruppe von +/- 10 Jahren um 1240 ist zwar für seine exakte Datierung nicht viel gewonnen. Es bleibt bei der Möglichkeit einer stilistischen Einordnung der Wechselburger Figuren in die 30er Jahre (Gutachten von B. Heußner vom Deutschen Archäologischen Institut vom 29.11.2001;

vgl. auch Magirius, H.: Das Kreuz des Wechselburger Lettners – ein Problemfall der Denkmalpflege – ein Vorbericht, *Die Denkmalpflege*, im Druck). Das Halberstädter Liebfrauenkreuz wird früher, möglicherweise noch in den 20er Jahren entstanden sein, die Gruppe im Dom um oder gar vor 1220. Mit einer Datierung der Chorschranken in Liebfrauen um 1210/20 rückte das Liebfrauenkreuz als vielleicht spätestes Werk der Schrankenkonzeption näher an die Stuckfiguren heran. Auch die berühmte Sitzmadonna aus der Liebfrauenkirche könnte dann ihrer Nähe zu dem um 1225 entstandenen Freiburger Tympanon wegen in die 20er Jahre datiert werden. Ein zeitlicher Abstand dieses großartigen Werkes zu der Madonna der Chorschranke von 30 Jahren, wie sie sich aus der von Frau Hohmann vertretenen Datierung ergeben würde, dürfte stilgeschichtlich schwer verständlich zu machen sein. Im Rahmen einer Rezension ist es allerdings nicht möglich, diese in der kunstgeschichtlichen Forschung nach wie vor umstrittenen Probleme hinreichend zu erörtern.

Heinrich Magirius

EWALD M. VETTER

### Der Ortenberger Altar

Mit Beiträgen von DORIT SCHÄFER und RENATE KÜHNEN. Wiesbaden, Reichert Verlag 2000. VIII + 156 S. mit 123 Abb., davon 22 Abb. in Farbe, 1 Falttaf. Euro 49,90. ISBN 3-89500-127-9

Der Ortenberger Altar im Hessischen Landesmuseum Darmstadt ist eines der bedeutendsten Werke der Kunst um 1400 am Mittelrhein, wenn nicht des Internationalen Stils um 1400 überhaupt. Nicht nur erfindungsreich in Ikonographie und Komposition, sondern auch und vor allem raffiniert, ja brillant in seiner maltechnischen Ausführung, ist dieses Retabel von so ausnehmend hoher Qualität, daß sein Rang bereits von seinen ersten Bearbeitern erkannt und gewürdigt worden war. Gleich-

wohl fehlte bislang eine fundierte, sowohl historische, ikonographische und stilistische als auch technologische und konservatorische Aspekte umfassende Untersuchung. Gerhard Botts verdienstvolle Werkmonographie (*Der Ortenberger Altar*, Stuttgart 1966) vermochte die Lücke schon aufgrund ihres bescheidenen Umfangs kaum zu schließen. Zudem wurden darin manche für das Verständnis des Werks entscheidende Fragen – insbesondere, von wem und für welchen Standort das Retabel