

zu Berlin (S. 138 f.) hätten ausführlicher sein können, um die Unterschiede zwischen beiden Langhansbauten hervorzuheben.

Diese gründliche und mit erstaunlich reichem Quellenmaterial ausgestattete Veröffentlichung verdient Anerkennung und Beachtung auch als Nachschlagewerk, um so mehr, als hier auch Schloßtheater aus den einstweilen verlorenen deutschen Ostgebieten theatergeschichtlich erfaßt sind. Daß die Abbildungen nicht immer den heutigen verwöhnten Ansprüchen genügen, ist zu entschuldigen, da durch die schweren Kriegsverluste und die Unerreichbarkeit zahlreicher Objekte auch auf Reproduktionen zurückgegriffen werden mußte.

Abschließend seien noch ein paar Literaturergänzungen genannt: Für das 1775 eingerichtete und 1794 erneuerte Schloßtheater der Herzöge von Württemberg-Oels in Karlsruhe in Oberschlesien sei auf die Arbeit von Kurt Bimler, *Die neuklassische Bau-schule in Schlesien*, Heft 2: *Carlsruhe in Oberschlesien* (Breslau 1930), verwiesen. Die Erwähnung der in vielen Punkten unzuverlässigen Diss. von A. Streichhan, *Knobelsdorff und das friderizianische Rokoko* (Burg 1932) hätte unbedingt einen Hinweis auf die grundlegende Rezension von C. F. Foerster (*Zeitschr. f. Kunstgesch.*, Bd. 2, 1933, S. 407 – 410) erfordert. Man hätte übrigens auch den gediegenen kleinen Katalog zur Gedächtnisschau für Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff in Berlin 1953 nicht übersehen sollen.

Hans Reuther

*Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums München. Band XIII, 2. Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein von der Mitte des XV. bis gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts.* Bearbeitet von Theodor Müller. München, Verlag F. Bruckmann, 1959. 319 S., 348 Abb.

Der erste Teil des Kataloges, der die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums in Holz, Ton und Stein bis zum Jahre 1450 umfaßte, war bereits 1924 erschienen. Indessen sind die Jahre vorbei, in denen man mehr sammelnd als abwägend die mittelalterlichen Bildwerke bekanntmacht, und so war es angesichts des überreichen Museumsbestandes sinnvoll, die belangloseren Stücke von einer Veröffentlichung auszuschließen. Es sind immer noch über 300 Bildwerke, meist aus dem deutschen Sprachgebiet südlich des Mains, die Theodor Müller in diesem zweiten, nur ein Jahrhundert umfassenden Band beschreibt und abbildet. Eingangs sind einige Ergänzungen zum ersten Band – meist Neuerwerbungen – nachgetragen. Die Qualität der Bildwerke und die hervorragenden Abbildungen sichern diesem schönen Band schon von vornherein unsere besondere Teilnahme.

Die Katalogangaben sind bei aller Knappheit beispielhaft. Die Beschreibungen vermitteln uns vor allem eine Vorstellung von der gewöhnlich mehr oder weniger zerstörten farbigen Erscheinung der Bildwerke. Der zeitliche Ansatz und die landschaftliche Einordnung der einzelnen Werke leuchten fast immer sofort ein, werden meist durch Hinweise auf vergleichbare Arbeiten, gelegentlich durch ein bloßes Zitat einer schlagend beweiskräftigen Abbildung erhärtet. Lediglich bei einigen wenigen der kommentarlos vorgebrachten Bestimmungen wäre der Nachweis einer verwandten Arbeit willkommen gewesen (z. B. bei der Magdalena, Nr. 187). Die Literatur ist dankenswerter-



weise kritisch gesichtet und nur soweit vermerkt, als sie uns heute noch nützen kann. In solcher Beschränkung erweist sich M.'s souveräne Beherrschung des Stoffes.

Nur eine leicht zu erfüllende Bitte sei für die folgenden Bände vorgetragen. Die Tiefenmaße sind für Bildwerke reliefhaften Charakters doch nicht ganz gleichgültig. Sie helfen uns gegebenenfalls nicht nur bei der Rekonstruktion des ursprünglichen Zusammenhanges – und darum hat M. sie auch der Apostelfolge Riemenschneiders ausnahmsweise beigegeben – sondern erläutern oft auch das Bildwerk selbst. Wer kann der Abbildung entnehmen, daß der monumentale Jacobus Leinbergers, der noch sitzend 1,95 m erreicht, aus einem nur 45 cm tiefen Block herausgearbeitet ist? Die räumliche Gestaltungskraft Leinbergers wird doch erst ganz gegenwärtig, wenn tatsächlich der reliefhafte Charakter des Bildwerkes mitgeteilt ist. (Und das ist merkwürdigerweise auch sonst in eingehenden Besprechungen dieser Figur nie geschehen.)

Die Behutsamkeit, mit der M. die Bildwerke einem Kunstkreis einordnet oder einem bestimmten Künstler zuweist, erscheint heute mehr denn je gerechtfertigt zu sein. Die Werklisten, die in den großen Publikationen der zwanziger und dreißiger Jahre aufgestellt wurden, haben einer eingehenden Kritik selten standgehalten. Die meist nur beiläufig oder an entlegenen Stellen veröffentlichten Korrekturen der älteren Auffassungen haben in den letzten Jahren die Akzente oft entscheidend verschoben. Auch dieser Katalog trägt gerade in seiner vorsichtig abwägenden Haltung nicht unwesentlich zur Revision bisher unangefochtener Thesen bei, und so manche Stücke werden in den Hintergrund geschoben und andere, kaum bekannte herausgestellt. Letzteres gilt etwa für den Michael (Nr. 26) aus dem Werkkreis des Kefermarktermeisters, für die so niederländisch anmutende alabasterne Verkündigung (Nr. 129), für die Grablegung des Sebastian Loscher (Nr. 284) und für das Fragment einer heiligen Familie (Nr. 104), das zu Recht in enge Beziehung zum persönlichen Werk Daniel Mauchs gebracht ist. – Es sei nebenbei bemerkt, daß dieses Fragment wohl doch nicht zu einer heiligen Sippe gehört, wie es die zahlreichen Sippendarstellungen aus dem Kreise Mauchs nahelegen. In allen diesen Gruppen trägt Maria, im Gegensatz zu einigen niederländischen Arbeiten, stets offenes Haar, ist also ausdrücklich als Kind der hl. Anna gekennzeichnet. Das Fragment des Bayerischen Nationalmuseums dürfte einer Anbetung der Könige entstammen. Eine entsprechende Komposition hat sich auch in dem Altar des Pfullendorfer Heilig-Geist-Hospitals erhalten.

Neben der stattlichen Reihe gesicherter Meisterwerke, vor allem Grassers, Riemenschneiders und Leinbergers, bewahrt die Abteilung auch einige hervorragende Stücke, die der Forschung von jeher Rätsel aufgegeben haben. Am umstrittensten ist die Grablegung von 1496 (Nr. 124), die mit der gleichen Bestimmtheit von den einen für Konrat Meit, von den anderen für Anton Pilgram in Anspruch genommen wird. M. entscheidet sich für Meit und hat das überzeugendere Argument für sich, indem er darauf hinweist, daß eine „so kühne autonome Rundplastik und Tiefenräumlichkeit“ bei dem wesentlich älteren Pilgram noch nicht anzutreffen sei.

Die Münchener Gruppe läßt übrigens vermuten, daß Meit in seiner Jugend nach Mainz hin Beziehungen hatte, denn für seine Komposition übernahm er offenbar Mo-



tive des Meisters W. B. (vgl. die Grablegung des Sebastian in Mainz, insbesondere die beiden Träger des Leichnams). Die Münchener Grablegung hat vielleicht sogar dem Reliquienschatz des Mainzer Erzbischofs Albrecht von Brandenburg angehört, und zwar der Staffel eines Reliquienaltars (Halm/Berliner, Das Hallesche Heiltum, Tafel 11). Leider sind die Zeichnungen im Halleschen Heiltumskodex so frei, die Wiedergabe der Einzelheiten oft so vereinfacht und verändert, daß eine einwandfreie Identifizierung von Einzelteilen nur ausnahmsweise möglich ist. Jedenfalls stellt die Hallenser Grablegung zu der Münchener die nächstverwandte Komposition dar und bestätigt M.'s Vermutung, am Fußende des Sarkophags wären zwei Frauen zu ergänzen, und zwar hinten neben dem Johannes eine stehende Frauenfigur und am Ende vor dem Sarkophag die kniende Magdalena. Der Reliquienaltar mit seinen vier (!) Flügeln dürfte etwa so groß gewesen sein, daß sich die Münchener Gruppe hätte einfügen lassen. Auch war die Hallenser Grablegung entgegen der Vermutung von Halm und Berliner sicher ein Schnitzwerk, sonst ließe sich die Tiefe der Staffel nicht erklären. Zudem war die Gruppe in einer Weise gerahmt, wie es Bildwerken, nicht Gemälden zukommt. Da in solchen Reliquienaltären Kostbarkeiten verschiedenster Herkunft vereinigt wurden, hätte man sich auch nicht daran zu stoßen, daß der Altar erst im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden zu sein scheint. Vielleicht ermöglicht dieser Hinweis, das Schicksal der Münchener Grablegung zu klären.

Uneins ist man sich auch immer noch über den Meister des Simpertusgrabmals (Nr. 94). Der Grabstein steht gewiß den Werken Michel Erharts sehr nahe, jedoch ist das Physiognomische um einiges schärfer gefaßt, als wir es von dem Ulmer Meister her gewohnt sind. Auch ist die Gewandbehandlung härter, nicht so flüssig, wie etwa am Mörlin epitaph. Die von M. mitgeteilte These Schädlers, der Simpertus könne eine frühe Arbeit Adolf Dauchers, des Schwiegersohnes Michel Erharts, sein, verdient daher wohl besondere Beachtung. Die äußeren Umstände empfehlen jedenfalls einen dieser beiden Bildhauer, denn beide wurden in den entscheidenden Jahren von dem Kloster, aus dem der Grabstein stammt, vorzugsweise beschäftigt.

Mehrmals weist M. ausdrücklich auf Forschungslücken hin und gibt treffende Hinweise, die zu einer eingehenden Behandlung der aufgeworfenen Fragen reizen sollten. Es wäre zu wünschen, daß sich jüngere Forscher bereitfinden, die angebotenen Themen zu bearbeiten.

Im ganzen ist das Material außerordentlich vielfältig, erstreckt sich auf fast alle Werkkreise der oberdeutschen Skulptur. Entsprechend umfangreich ist auch das Wissen, das uns hier mitgeteilt ist.

Max Hasse

GUNTER PASSAVANT, *Andrea del Verrocchio als Maler*. Düsseldorf, Verlag L. Schwann, 1959. 248 S. u. 150 Abb.

Die in den letzten Jahrzehnten intensiv und erfolgreich betriebene Erforschung des bildhauerischen Oeuvre Verrocchios hat ein kaum zu erwartendes Nebenresultat gezeigt: der Maler Verrocchio ist immer mehr aus der Diskussion verschwunden. Nicht,