

MARGOT BRAUN-REICHENBACHER, *Das Ast- und Laubwerk. Entwicklung, Merkmale und Bedeutung einer spätgotischen Ornamentform.* (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, Band 24) Nürnberg (Verlag Hans Carl) 1966. 102 S. Text, 32 Abb. auf Tafeln.

In der Einleitung gibt d. Verf. einen Überblick über die bisherige Begriffsbildung und -anwendung und stellt dann selbst drei Termini vor, die in dieser Form nur für das 15. Jahrhundert und seine Übergänge gelten: Das Astornament als ornamental-dekorative Form, das Astwerk in seiner konstruktiven Wirkungsweise und, für die Belaubung als mehrwertige Form, das Laubwerk.

Nach der Mitte des 13. Jahrhunderts entwickelt sich in der französischen Buchmalerei eine neue Rahmenornamentik, die für das gesamte 14. und frühe 15. Jahrhundert vorbildlich bleibt. Die Pariser Goldschmiedekunst der Zeit Karls VI. (1380 – 1420) bildet zusammen mit der burgundischen eine erste echte Astornamentik aus (Abb. 1). Die Niederlande und Italien haben die Ornamentform von der französischen Hofkunst übernommen. Deutschland selbst bietet im 13. Jahrhundert Einzelfälle. Das Astwerk bleibt aber an die Darstellung gebunden. Auch innerhalb der Chorgestühle ist das „flächenfüllende Ornament das Primäre“. Dagegen kommt der Glasmalerei in der Entwicklung zum echten Astwerk des 15. Jahrhunderts eine besondere Bedeutung zu (Abb. 7). In den Glasmalereien der Besserer-Kapelle des Ulmer Münsters erscheint erstmalig das Astornament mit konstruktiven Aufgaben (Abb. 8, 9). Das unvermittelte Auftreten bei „Lukas Moser“ führt d. Verf. auf französisch-burgundische Beeinflussung zurück.

Aus seiner Beziehung zur Goldschmiedekunst nimmt der deutsche Kupferstich des zweiten Viertels des 15. Jahrhunderts das Astornament auf. Die 2. Jahrhunderthälfte bringt dem Astornament die absolute Architektonisierung in Deutschland. Auch hier ist die Glasmalerei führend (Abb. 6). In Arkade und Archivolte führt das „Pflanzlichwerden der Architektur“ zur „vegetabilischen Raumdarstellung“ bei Peter Hemmel von Andlau. In der Graphik der Jahrhundertmitte sind Arkade und Baldachin neu zur Raumdarstellung entwickelt. Die plastische Form jedoch wird mit Hilfe der Arkade den Flächengesetzen unterworfen. Das Ast- und Laubwerk setzt in der Doppelwertigkeit der Arkade (Raum – Fläche) um 1470 in den Schrotblättern, um 1475 in Teigdrucken und um 1480 im Holzschnitt und Kupferstich, und zwar zunächst an Ober- und Mittelrhein, ein. Ein ideales Feld für das Ast- und Laubwerk bildet seit der Jahrhundertmitte auch das Relief in Form der Archivolte, hier besonders in Schwaben (Abb. 20). Architektonische und pflanzliche Formen sind austauschbar, da es sich um flächengebundene Raumzeichen handelt.

Seit 1470 tritt das Astwerk an „realen Raumformen“, nämlich im Astbaldachin des Schreins, auf (Abb. 12, 13). Vermehrung der Formen und gegenseitige Durchdringung führen zur Auflösung der funktionalen Architektur bei Pacher (Torsionsbaldachin und Rankenvorhang). Ast- und Laubwerk bilden dann den Laubenraum, zunächst in der Predella (Abb. 14). Der gesamte Schrein wird folgerichtig zum Bild umgewandelt. Die Endstufe bildet der Krakauer Altar des Veit Stoß (Konzeption um 1477). Der Baldachin

wird ganz zum Ornament. Dem architektonischen und plastischen Gefüge ist die Gesetzmäßigkeit des Bildes und der Fläche auferlegt, das Endziel ist die Malerei (Friedrich Pacher). Das Ast- und Laubwerk an Kleinarchitekturen (Taufbecken, Sakramentshäuschen etc.) und Geräten der Goldschmiedekunst (Monstranzen etc.) wirkt seit etwa 1470 vornehmlich konstruktiv (Bedeutung der Vorlagen Schongauers). Gleichzeitig tritt der Ast auch in der Großarchitektur auf (Eichstätt, Abb. 28). – Im 3. Abschnitt des Buches ist „die Weiterentwicklung des Ast- und Laubwerks nach Kunstgattungen und Landschaften, 1485 – 1495“ behandelt. Zu den bekannten Erscheinungsformen (Arkade – Archivolte, Torsionsbaldachin und Rankenvorhang, Laubenraum) tritt nichts Neues mehr hinzu. Es handelt sich nur um einen Wandel dieser Erscheinungsformen. Neben Schwaben bleibt der Oberrhein (Peter Hemmel, Worms, Conrad Sifer) bedeutend.

Die architektonische Aufwertung des Astes macht sich im Reihenschrein des Jahrhundertendes nochmals bemerkbar (Blaubeuren, Kefermarkt). Das Baldachingerüst ist in der Wirkung dem Rankenvorhang weitgehend angeglichen (Abb. 15). Die Entwicklung in Mainfranken (Riemenschneider), Franken (Nürnberg), Altbayern, Tirol, Österreich, Thüringen, Sachsen und Schlesien ist skizziert, die formale und zeitliche Sonderstellung Niederdeutschlands begründet (Ausrichtung nach den Niederlanden). In dem Jahrzehnt 1498 – 1508 erfährt das Ast- und Laubwerk seine letzte Entfaltung im Schrein, der seine Vorrangstellung nun endgültig an die Malerei abtritt. Figur und Raum sind gleichwertig aufeinanderbezogen. Der Realraum (des Baldachins) wird Naturraum (in der Laube). Nach 1500 erweitert sich die Laube zur Landschaft (Donau), die das Ende der „vegetabilischen, flächengebundenen Raumzeichen“ der 60er Jahre bedeutet (Jörg Breu, Lucas Cranach, Abb. 5). Das Ast- und Laubwerk tritt in die ursprüngliche Funktion des Flächenornamentes zurück (Dürer). Von Italien kommend, wird eine neue Ornamentform aktuell: die Girlande; sie wird allerdings sofort in die Funktion des Ast- und Laubwerks eingedeutscht. Für das Bildganze bleibt sie Flächenornament. Nur in der Plastik des 2. Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts lebt die italienische Architektur mit Girlandenschmuck (L. Hering, H. Daucher) weiter. Für die Generation 1470/1480 ist das Ast- und Laubwerk bis um 1530 in seiner Doppelwertigkeit (Ornament- und Raumlösung, Abb. 26) interessant.

Ikonographisch tritt das Naturbild des Gartens und der Laube (Paradiesgärtlein, Rosenhag) als Abbild des Himmels an die Stelle der gotischen Architektur, d. h. Stadt und Burg werden durch eine vegetabilische Raumvorstellung ersetzt. Neben der Anwendung im religiösen Thema steht gleichbedeutend der profane Inhalt (Liebesgarten), bis der Naturraum schließlich ganz Landschaft wird (Altdorfer). – Zusammenfassend ergibt sich, daß das Ast- und Laubwerk der deutschen Kunst zunächst ein raumbildendes Element ist, dessen verschiedenartige Erscheinungsformen ihm zu allen Kunstgattungen, angefangen von der Glasmalerei, über Graphik, Malerei, Schnitzaltar, Epitaph, bis hin zur Architektur selbst strukturellen Zugang ermöglichen. Die Verf. breitet zum Beweis ein unwahrscheinlich reiches Material aus allen Gattungen und Kunstlandschaften Deutschlands aus, das, von allgemeinen Vorstufen ausgehend, die Entwicklung von

den Anfängen in den Besserer-Fenstern des Ulmer Münsters bis zur Endstufe in Breisach (1526) aufzeigt. Zweifelhaftes Zuschreibungen schmälern keineswegs die enorme Leistung, mit der an einer Ornamentform wichtige Strukturkriterien zur Entwicklung und Datierung der Kunst des 15. Jahrhunderts erarbeitet sind.

Ein kurzer Exkurs gilt einem Punkt, dem in der vorliegenden Abhandlung eine primäre Bedeutung zukommt. Er betrifft die Glasgemälde der Besserer-Kapelle des Ulmer Münsters, die „einheitlich Lukas Moser zugeschrieben sind, 1420/30“ (S. 12 f. u. Anm. 64 – 72). Diese so selbstverständlich vorgetragene Behauptung verkennt einen wesentlichen und diffizilen Tatbestand. Einschränkend ist zu sagen, daß sich zu diesem Fragenkomplex (Meister, Werkstatt und entwicklungsgeschichtliche Stellung) in den letzten Jahrzehnten drei Thesen herausgebildet haben, die sich in den maßgeblichsten Aussagen wie folgt gruppieren: 1. Lukas Moser auf der Stilstufe nach seinem Tiefenbronner Altar von 1431 (Waldburg-Wolfegg), 2. Lukas Moser stilistisch vor Tiefenbronn (H. Wentzel), 3. Hans Acker nach 1431, aber vor 1441 (P. Frankl). Der Tafelmaler Lukas Moser und der Glasmaler Hans Acker sind relativ früh als die potentiellen Meister der Besserer-Fenster gegenübergestellt worden. Seit langem sind das 1426 dat. Fenster der Tilly-Kapelle zu Alt Ötting, die 1427 dat. Rundscheibe mit der Verkündigung aus dem Barfüßer-Kloster zu Lindau im Hist. Mus. zu Basel, die Scheibe mit dem Hl. Georg im Ulmer Münster, das 1441 dat. Fenster von Hans Acker im Berner Münster, die erhaltenen Teile eines Jüngsten Gerichtes mit Auferstehung, *Noli me tangere*, Himmelfahrt Christi im Freiburger Münster und die Scheiben der Stiftung Arlapus-Corporell-Besserer über dem Westportal des Ulmer Münsters mit diesem Komplex in Verbindung gebracht worden.

Nach vielen Ansätzen tritt mit der Moser-Monographie von Graf Waldburg-Wolfegg (Berlin 1939) die Forschung in eine neue und entscheidende Phase. Sein Versuch, die vorausgehenden Glasmalereien im süddeutsch-österreichischen Bereich systematisch und entwicklungsmäßig zu ordnen, präzisiert gleichzeitig methodisch die Zuschreibung an Lukas Moser. In den Besserer-Fenstern sieht er den Spätstil Lukas Mosers dokumentiert. Die Behauptung, daß für „diese Kompositionsschema und für diese Figurentypen in der deutschen Kunst einzig und allein der Tiefenbronner Altar und kein anderer Künstler als Lukas Moser in Frage kommen kann“, ist ganz sicher nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen. Der Meister der Besserer-Scheiben muß aber ein jüngerer sein als Lukas Moser, wie eine Analyse der Figuren, der Köpfe, der Landschaften und der Architekturen seiner Scheiben ergibt. Das setzt zwei Meister voraus. Der enge Konnex des jüngeren zu Lukas Moser erklärt sich in dem Schüler-Lehrer-Verhältnis, wobei der Schüler (der Glasmaler) die entscheidende Ausbildung innerhalb der Tafelmaler-Werkstatt erfahren hat (vgl. die entwicklungsgeschichtliche Parallele besonders in dem „Oberndorffer“-Fenster von St. Leonhard bei Tamsweg). Die Übernahme motivischer Schemata findet darin eine ebenso logische Antwort wie die formale Eigenständigkeit der Bilderfindung.

Dies ist nicht der Ort, die vielfältigen und feinen Schwankungen in der Literatur im einzelnen zu differenzieren; uns kann es hier nur um eine vorläufige Klärung der

drei vorgenannten Richtungen gehen, der wir eine gründlichere Auseinandersetzung in einem Aufsatz „Die Glasgemälde der Besserer-Kapelle des Münsters zu Ulm. Lukas Moser – Hans Acker?“ in der „Zeitschrift für Kunstgeschichte“, 31. Bd., 1968, widmen. Eine Datierung der Besserer-Fenster vor den Tiefenbronner Altar von 1431, wie sie H. Wentzel gerade wieder entschieden vertritt, ist m. E. endgültig auszuschneiden. – P. Frankl nimmt a priori die Autorschaft Hans Ackers an, die auch bereits zuvor von R. Hahnloser vertreten worden ist. Er sieht Hans Acker um 1431 als Meister einer eigenen Werkstatt an, dessen Oeuvre sich aus den Besserer-Fenstern, dem Berner Fenster von 1441, den Scheiben des Ulmer Westportals nach 1441 und dem Jüngsten Gericht des Freiburger Münsters zusammensetzt. Er verweist mit Recht auf die Tatsache, daß bisher weitgehend nur die Ähnlichkeit der Besserer-Fenster mit dem Tiefenbronner Altar beschrieben worden sind, und analysiert eine Reihe gravierender Unterschiede (vor allem von Landschaft und Christus-Typus!), die wir voll unterstützen. Seine Zuschreibung der Glasgemälde der Besserer-Kapelle an Hans Acker von Ulm basiert auf ganz analogen Voraussetzungen wie die Waldburg-Wolfeggs an Lukas Moser. Beide gehen von gesicherten und datierten Werken aus, dem Tiefenbronner Altar von 1431 und dem Berner Fenster von 1441. Wir folgen der m. E. zutreffenden Argumentation gegen die Autorschaft Lukas Mosers und stellen gleichzeitig in Frage, daß Hans Acker der Schöpfer ist.

Dabei ist selbstverständlich von dem Berner Fenster, das 1441 zweifelsfrei für Hans Acker gesichert ist, auszugehen. Gemessen an den Besserer-Scheiben, die wir aus formal-stilistischen Gründen um 1435 ansetzen, bedeutet Bern entwicklungsmäßig einen Rückschritt, der für einen Meister logisch nicht zu erklären ist. Bern ist in der formalen Erfindung konservativ und in der plastischen Durchgliederung schwächer. Wenn nicht Lukas Moser und nicht Hans Acker, wer ist dann der Meister des bedeutenden Zyklus der Besserer-Scheiben? Das Ergebnis muß hier der Beweisführung an anderer Stelle vorweggenommen werden. Unsere Auffassung umschließt zwei große Glasmaler-Werkstätten, die beide entscheidende Anregungen aus der Tafelmalerie des Lukas Moser empfangen haben. Der Sitz für beide ist Ulm. Für beide ist m. E. ein umfangreiches Oeuvre stilistisch klar nachweisbar. Den bedeutenderen der beiden Meister erkennen wir in dem 1426 dat. Fenster der Tilly-Kapelle, der 1427 dat. Verkündigungsscheibe in Basel, in den Glasgemälden der Besserer-Kapelle (Entwicklungsphase von den Genesis-Scheiben zu dem Jüngsten Gericht) und der Scheibe mit dem Hl. Georg im Ulmer Münster um 1437. Zwischen 1401 und 1442 kann H. Rott einen Meister Hans Moser (Sohn des Lukas Moser) in Ulm nachweisen, von dem wir keine Werke kennen und nicht wissen, ob er auch als Glasmaler tätig war. Sowohl für Lukas Moser als auch für Hans Acker gibt es jeweils nur ein gesichertes erhaltenes Werk. Beide beinhalten formal-stilistische Kriterien, die sich mit dem vorgenannten Komplex nicht zwingend decken. Wir haben zuvor schon einen jüngeren als Lukas Moser als führenden Meister postuliert. Hans Moser erfüllt diese Voraussetzung. Stilkritisch finden die über das allgemeine hinausgehenden Ähnlichkeiten mit dem Tiefenbronner Altar seines Vaters Lukas Moser eine logische Erklärung. Es gibt unter den durch die Quellen- und Urkun-

denforschung namhaft gemachten Künstlern in Ulm zwischen 1400 und 1450 keinen Namen, der sich eher und mit besseren Argumenten zur Identifikation anbietet.

Der andere Meister ist Hans Acker mit seiner Werkstatt in Ulm. Neben dem Fenster in Bern von 1441 schreiben wir ihm weitere folgende Werke zu: das Jüngste Gericht mit Auferstehung, Noli me tangere und Himmelfahrt des Freiburger Münsters, und die Scheiben der Arlapus-Corporell-Besserer über dem Westportal des Ulmer Münsters.

Norbert Werner

EKHART BERCKENHAGEN, *Anton Graff, Leben und Werk*. Berlin. (Deutscher Verein für Kunstwissenschaft) 1967. 440 S. mit 650 Abb. im Text. DM 160. - .

Die mit Ungeduld erwartete Anton-Graff-Monographie stellt einen wichtigen Beitrag zur Erforschung der Geschichte der deutschen Kunst dar; sie ist ein stattlicher Band, mit einer großen Zahl von Abbildungen ausgestattet, von denen die etwa zwanzig ganzseitigen besondere Leistungen des Künstlers hervorheben. Der Verfasser hat in jahrelanger mühevoller Arbeit mit unermüdlichem Fleiß und Spürsinn den Werkkatalog eines Malers zusammengetragen, der bis in sein 77. Lebensjahr rastlos und stetig fortschreitend tätig war. So ist die stolze Zahl von 1802 Katalognummern zusammengekommen. Davon sind 1713 Bildnisse, gemalte und gezeichnete, samt Studien dazu, 30 gemalte und gezeichnete Landschaftsdarstellungen, 60 Stilleben, Genrebilder und Kopien. Dazu kommen 106 Arbeiten, die mit Anton Graff irrtümlich in Verbindung gebracht worden sind. Seit der ersten verdienstvollen Arbeit von Richard Muther (1881), dem Bildband von Julius Vogel (1898) und den aus Schweizer Sicht ergänzenden Büchern von Otto Waser (1903 und 1926) war eine umfassende Sammlung des weit verstreuten Werks und die würdigende Darstellung dieses bedeutenden Malers deutscher Zunge im späten 18. Jahrhundert dringend nötig. Mehrere Ausstellungen - 1901, 1910, 1913 und 1936/37, zuletzt die Gedächtnisausstellung der Nationalgalerie Berlin (Ost) 1963 und die der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden 1964 - haben in engem Bereich versucht, nützliche Vorarbeit zu leisten, die in dem vorliegenden Werk aufgegangen ist.

Die Bildnisse sind, wie gebräuchlich, im Werkkatalog alphabetisch nach den dargestellten Personen geordnet, durch Biographie, kurze Bildbeschreibungen, die üblichen Bilddaten charakterisiert und oft durch Abbildungen anschaulich gemacht sowie von zeitgenössischen Zeugnissen und Literaturhinweisen begleitet. Aufgefundene, verschollene, verlorene und nur durch literarische Notizen bekannte Arbeiten Graffs, Kopien und Stiche nach ihnen werden bei jedem Namen nach Möglichkeit vollständig aufgeführt. So wird das Buch zu einem vorzüglichen, grundlegenden Nachschlagewerk für den Fachmann, das lange unentbehrlich sein wird und dazu führen mag, unbekannte Werke des Meisters ans Licht zu bringen und manche landläufige Meinung richtigzustellen.

Dem an der Persönlichkeit des Künstlers und an den zugänglichen Werken seiner Hand interessierten Kunstfreund macht es der gewaltige Umfang des Kataloges mit der durch den Zufall des Alphabets bedingten Reihenfolge der Porträts aber nicht leicht,