

Georg Lill hat allen Abteilungen des in seinen Aufgaben so vielfältigen Landesamtes für Denkmalpflege gleiches Verständnis, Interesse und Obsorge zugewandt. Die Inventarisierung der Denkmäler, die praktische Denkmalpflege und die Werkstätten des Landesamtes wurden während seiner Amtszeit weiterentwickelt und ausgebaut. Wie groß das Ansehen Lills in den Fachkreisen Deutschlands (und darüber hinaus) war, zeigt die Tatsache, daß er zum Vorsitzenden des Verbandes westdeutscher Denkmalpfleger gewählt wurde. Trotz solcher verpflichtenden und umfassenden Tätigkeit hat Georg Lill noch Zeit gefunden zu stiller Gelehrten- und Forschungsarbeit. Es ist hier nicht die Möglichkeit, sein reiches Wirken in Wort und Schrift einläßlicher darzustellen. Lediglich auf die ausgezeichnete und umfassende Monographie über den Bildhauer Hans Leinberger sei hier hingewiesen, die symbolhaft für sein ganzes wissenschaftliches und publizistisches Werk stehen mag.

Wir sprachen bisher vom Amtsvorstand Lill, vom anerkannten Gelehrten, von der angesehenen, im kulturellen und überhaupt im öffentlichen Leben stehenden Persönlichkeit.

Aber gerade wir im Amt kannten noch einen anderen Georg Lill: Das war der edle Mensch, der Mann mit reinem Herzen und aufrichtigem Charakter, der gütige Mensch, der um seine Untergebenen besorgt war wie ein Vater, der sie gefördert hat, der ihnen jede Entfaltung ermöglichte und der ihren wissenschaftlichen und künstlerischen Aufstieg neidlos und freudig anerkannte. Der Unterzeichnete, der 21 Jahre neben und mit ihm engstens und in seinem Vertrauen arbeiten durfte, möchte feierlich und dankbar davon Zeugnis ablegen, möchte ihm danken aus tiefstem Herzen, persönlich und im Namen aller, die unter ihm tätig waren.

J. M. Ritz

REZENSIONEN

ALFRED STANGE. *Deutsche Malerei der Gotik, Südwestdeutschland in der Zeit von 1400 bis 1450*. 164 S., 228 Abb. Berlin-München 1950: Deutscher Kunstverlag.

Im 4. Bande seiner Deutschen Malerei der Gotik behandelt A. Stange den südwestdeutschen Raum in der Zeit von 1400—1450. Er umfaßt damit das gesamte Gebiet, in dem der alamannische Dialekt herrscht, unter Einbeziehung der heute außerhalb der politischen Grenzen liegenden Teile Elsaß und Schweiz. Das Bodenseegebiet, der Oberrhein, Ulm und das bayerische Schwaben mit Augsburg und Memmingen bilden die Kunstlandschaften, die sich deutlich von einander abheben und doch durch zahlreiche Fäden eng miteinander verknüpft sind. Wie in den vorausgehenden Bänden finden die Denkmale der Buch-, Wand- und Tafelmalerei Berücksichtigung, während die Glasfenster ausgeschieden bleiben.

Erst eine solch umfassende Darstellung wie die Stanges, die unter kritischer Wertung und Erweiterung der gesamten Literatur jedes erhaltene Werk heranzuziehen und einzuordnen bemüht ist, läßt mit letzter, erschreckender Deutlichkeit erkennen, wie wenig auf uns gekommen ist und wie schwer die kärglichen Reste sich verbinden und einer kontinuierlichen Ordnung einfügen wollen. Das gilt auch für Gebiete, in

denen der Bildersturm nicht so verderblich gewütet hat wie in den Schweizer Kantonen oder in Ulm. Wir besitzen durch H. Rotts Quellenstudien für den gleichen Raum eine Fülle von Meisternamen und den Nachweis, daß auch unbedeutende Orte wenigstens zeitweise eine eigene Malerwerkstätte besessen haben. Allerdings ist es noch kaum gelungen, die Namen zu wirklichem Leben zu erwecken und mit erhaltenen Werken zu verbinden. Wo Rott es versuchte, hat er wenig Beifall gefunden. Die wirtschaftliche Bedeutung eines Ortes läßt keine sicheren Schlüsse auf den Umfang der künstlerischen Produktion zu. In Ravensburg, durch seine Handelsgesellschaft ein internationaler Handelsplatz, hat sich nicht ein einziges Malwerk erhalten. Dagegen ist bekannt, daß ein Bürger dieser Stadt, Jost Amann, nach Genua auswanderte, doch wohl deshalb, weil er zu Hause sein Fortkommen nicht fand. Als die Handelsgesellschaft 1475 einen Altar für ihre Gesellschaftskapelle stiftete, wurde der Auftrag einem auswärtigen Künstler erteilt. Auch die reiche Produktion einer Stadt in der zweiten Jahrhunderthälfte ist kein zwingender Beweis für einen auch nur vergleichbaren Reichtum vor der Mitte des Jahrhunderts. In Augsburg, das keinen Bildersturm von dem Ausmaße des Ulmers hat über sich ergehen lassen müssen, ist die Leere so groß, daß Stange versucht, die Lücke durch die Zuweisung des Pähler-Altars im Bayerischen Nationalmuseum zu schließen. Doch beweist die Herkunft des Triptychons aus der Kapelle des Schlosses, das zur Augsburger Diözese gehört, noch nichts, und auch der stilistische Zusammenhang mit dem schönen Fragment einer Wandmalerei im Augsburger Dom, das starke böhmische Einflüsse zeigt und ebenfalls ganz isoliert steht, ist nicht so eng, als daß die Entstehung eines der bedeutendsten Malwerke der Jahrhundertwende in Augsburg nunmehr als feststehende Tatsache betrachtet werden könnte.

Dem Fehlen einer noch heute in einer geschlossenen Reihe von Denkmälern deutlich sichtbaren künstlerischen Kontinuität, wie sie sich in den Städten Köln und Nürnberg zeigt, steht die hohe Qualität einzelner Werke, die europäische Geltung haben, gegenüber. Wenn auch aus dem ersten Jahrhundertviertel ganz wenige Tafeln erhalten sind, die den Altären Meister Frankes oder Konrad von Soets gegenübergestellt werden könnten, so haben die drei bedeutendsten Meister der entscheidenden, um 1390—1400 geborenen Generation dem südwestdeutschen Raum angehört: Lukas Moser, Konrad Witz und der Maler der Flügel des Wurzacher-Altars. Die Kunst dieser Meister, zu denen noch Hans Hirtz und der Meister von 1445 hinzutreten, wird von Stange ausführlich in jeweils eigenen Kapiteln charakterisiert. Freilich liegt die Absicht des Verf. weniger darin, diese deutlicher faßbaren Gestalten monographisch zu behandeln; vielmehr geht es ihm darum, trotz der Lücken in der Überlieferung und des Mangels an sicher lokalisierten Werken ein deutliches Bild von dem besonderen Anteil der einzelnen Kunstlandschaften an der künstlerischen Eigenart und Entwicklung der südwestdeutschen Malerei zu entwerfen. Mit besonderer Eindringlichkeit arbeitet Stange in allen Werken die heimische Komponente heraus, denn nur so wird es möglich, an Stelle sprunghaft wechselnder Einflüsse eine geschichtliche Kontinuität zu erkennen.

Ein bedeutendes, bisher noch nicht genügend gewürdigtes Zentrum sieht Stange in Konstanz, dessen Kunst „ohne eine tiefere Einwirkung des Konzils“ eine bodenständige, durch die ganze Jahrhunderthälfte hindurchlaufende Entwicklung aufweist, wobei westliche Einflüsse nur eine ganz untergeordnete Rolle spielen. Die Bedeu-

tung der Wandmalerei war den erhaltenen Resten nach groß. Das wichtigste Werk allerdings, der von Kaiser Sigismund 1414 in die Augustinerkirche gestiftete Zyklus, ist weder dem Programm noch dem Stil nach bodenständig, wenn auch die Mitwirkung von Konstanzer Malern urkundlich gesichert ist. Von den illuminierten Handschriften trägt das Jeronimianum in Karlsruhe zwar das Wappen des Konstanzer Bischofs Otto von Hachberg, doch unterscheidet sich die einzige Miniatur, die es enthält, so von allem anderen, das mit Konstanz in Verbindung gebracht werden kann, daß Stange wohl mit Recht an einen westlich geschulten Wandmaler denkt, den das Konzil in die Stadt geführt haben könnte. Für Konstanz gesichert sind ein zwischen 1410 und 1419 entstandener Traktat von der Hl. Dreifaltigkeit in Berlin und vor allem die Konzilchronik des Ulrich Richental. Die Kopien nach dem vernichteten Original lassen wenigstens so viel eindeutig erkennen, daß hier Künstler tätig waren, die mit erstaunlichem, der Zeit vorausseilenden Realismus die bekannten Örtlichkeiten der Stadt und die fremde Welt, die mit dem Konzil in ihre Heimatstadt eingezogen war, wiederzugeben verstanden. Diesen Hss. wird eine umfangreiche, nicht eindeutig lokalisierte Gruppe angeschlossen, in der das früheste Werk, die Toggenburgbibel (Berlin) von 1411 durch die Qualität ihrer sorgfältig ausgeführten Miniaturen auffällt.

Auch unter den Tafeln ist es mit sicher lokalisierten schlecht bestellt. Doch bilden hier die beiden auch ikonographisch hoch interessanten Altarflügel im Konstanzer Rosgartenmuseum, der Passionsaltar des Georgianums in München, der sich jetzt vollständig im Bayerischen National-Museum befindet (mit der Wiedergabe des „Heiligen Grabes“ im Konstanzer Münster) und das Täfelchen aus Kloster Rheinau im Züricher Landesmuseum eine eindrucksvolle Gruppe, deren Entstehung in Konstanz man getrost annehmen kann. Damit hätte die Stadt zu Beginn des 15. Jahrhunderts eine Werkstätte besessen, die den Vergleich mit keinem der übrigen süddeutschen Zentren zu scheuen braucht. Durch die Tafeln werden auch die Miniaturen fester mit Konstanz verbunden. Durch den Hinweis auf einen Altarflügel bei Dr. Leiner in Konstanz mit der Darstellung des Stadtheiligen Pelagius wird auch die Anbetung der Könige in miniaturhaft kleinteilig gebildeter Berg- und Seelandschaft im Bayerischen Nationalmuseum als Werk der Zeit um 1440 für K. gesichert. Dem Werk des Meisters der Münchener Anbetung schließt Stange noch einige weitere Tafeln an, darunter das originelle Porträt des Wilhelm IV., Schenk von Schenkenstein und seiner Gemahlin Agnes von Werdenberg in Donaueschingen. In Konstanz beheimatet war nach Stange auch der Meister von 1445, der Schöpfer der Malerei über dem Sarkophag Bischofs Otto III. von Hachberg und der Eremiten-Tafel in Basel. L. Fischel hat jüngst (Z. f. Kg. XIII, 1950, S. 105 ff) nicht ganz überzeugend das Werk dieses Meisters um die Olsberger Maria (Basel) und um Stiche und Zeichnungen nach verlorenen Tafeln des Meisters vermehrt und ihn hypothetisch mit Nicolaus Ruesch, der mit Konrad Witz verschwägert war, gleichgesetzt. Eines dürfte sicher sein: ein simpler Nachfolger des K. Witz war der Meister von 1445 nicht; er war älter, was nicht ausschließt, daß er den früh verstorbenen Witz überlebt hat. Aus der Konstanzer Tradition allein ist er nicht zu erklären. Das zeigt der Vergleich mit dem Meister der Münchener Anbetung. Scheidet man die Olsberger Maria aus dem Werk aus, bleibt allerdings auch nicht mehr viel von einem direkten Einfluß des Witz'schen Realismus.

Eine der bemerkenswertesten Erscheinungen der Bodenseekunst ist der Meister der Lindauer Beweinung, dem E. Buchner neuerdings (Das Münster IV, 1951, S. 65 ff.) noch eine Beweinung Christi, jetzt im Meersburger Privatbesitz, zuschreibt. Die Herkunft einiger Tafeln, wie auch die nachträglich in Köln aufgemalten Stifterfiguren der Stigmatisierung des Hl. Franziskus in Köln, lassen erkennen, daß der Meister seine Heimat verlassen hat und den Rhein abwärts gewandert ist. Seine Herkunft vom Bodensee wird auch durch den Vergleich mit seeschwäbischer Plastik erwiesen (Vesperbild aus der Sgl. Schuster, Katalog der Versteigerung Nr. 12.)

Die Städte des Oberrheins waren durch zahlreiche Beziehungen eng miteinander verbunden. Die gleichen Maler lassen sich an verschiedenen Orten nachweisen. Auch hier ergibt sich nur schwer ein Bild von dem ursprünglichen Reichtum. Was sich in Basel aus der Zeit vor dem Auftreten des aus Rottweil zugewanderten K. Witz erhalten hat, entspricht nicht der sonstigen kulturellen Bedeutung der Stadt. Stange möchte hier den Sitz des Meisters des Frankfurter Paradiesgärtleins annehmen, dem auch die Madonna im Rosenhag in Solothurn und die Verkündigung in Winterthur zugeschrieben werden. In die Nachfolge dieser Werkstatt werden eingereicht der Flügelaltar aus Kloster Adelhausen, Freiburg, und das heute auf Basel, Mülhausen und Dijon verteilte Retabel aus der Johanniter-Kommende in Rheinfelden sowie der ehem. Hochaltar in Staufen, Freiburg und Karlsruhe. Damit wäre für Basel eine durch die ganze Jahrhunderthälfte durchgehende Werkstatttradition nachgewiesen, in der westlicher Einfluß stärker zu spüren ist als in Konstanz. Von dem einst zweifellos sehr hohen Stand der Wandmalerei geben uns nur noch die schriftliche Überlieferung und verwischten Reste, vor allem in den Landkirchen, Nachricht. Das bedeutendste Werk, der in Nachzeichnungen und einigen Bruchstücken erhaltene Totentanz an der Innenseite der Kirchhofmauer des Dominikanerklosters, bringt Stange mit Konrad Witz in Zusammenhang.

Auch in Kolmar läßt sich eine Tradition wahrscheinlich machen, die von der aus St. Martin stammenden Kreuzigung im Unterlindenmuseum bis zum Stauffenberg-Altar reicht.

In Straßburg haben sich nur zwei, allerdings außerordentlich bedeutende Tafeln mit Darstellungen aus dem Marienleben erhalten, die sich heute im Spital St. Marx befinden. In den beiden um 1430 entstandenen Bildern ist das Problem eines mit Menschen angefüllten Innenraumes mit erstaunlich festem Griff angepackt und einer Lösung zugeführt.

Ist es wirklich notwendig, mit Stange die Voraussetzungen für diese Raumgestaltung in engen Beziehungen zur Sienerer Kunst des mittleren Trecento (Bartolo di Fredi) zu suchen? Erwächst sie nicht aus dem gleichen Grund, wie die Innenräume des Meisters von Flémalle oder der Verkündigung von Aix?

Daß der Passionszyklus des Meisters der Karlsruher Passion um 1440 und nicht später in Straßburg entstanden ist, wird niemand mehr in Zweifel setzen. Schwierig, wie bei allen Großen der um 1400 geborenen Generation, ist die Frage nach der Schulung zu beantworten. Stange verweist auf den Mittelrhein und auf den nach ihm von einem oberrheinischen Wandermaler geschaffenen Kalvarienberg aus der Barfüßerkirche in Frankfurt, der sich jetzt im Städel befindet. Nur zögernd, wie

auch Stange, kann man der Verbindung dieser in der Gesamtauffassung höchst altertümlichen Tafel mit einem Auftrag von 1445 an Meister Hans von Metz, die zuerst von Gebhardt (Einzelforschung über Kunst- und Altertumsgegenstände zu Frankfurt a. M. 1908, S. 77) ausgesprochen wurde, beipflichten. Auf jeden Fall enthält der Kalvarienberg vieles, aus dem die Kunst des Hans Hirtz, mit dem man doch wohl den Meister der Karlsruher Passion identifizieren darf, erwachsen sein kann. Nachdem die frühe Entstehungszeit der Karlsruher Bilder erkannt ist, geht es allerdings nicht mehr an, die Tafel mit dem Gefolge der Heiligen Drei Könige in Dijon, die zusammen mit einer ebenfalls in Dijon befindlichen Geburt Christi zu einem Altar aus Baden im Aargau gehört und bereits von Fischer (Z. f. Kg. II, 1933, 333 ff) mit den Passionstafeln in Zusammenhang gebracht wurde, als Werk des Meisters anzusehen. Der nicht vor 1460 entstandene Altar verrät in seiner Räumlichkeit eindeutig die Hand eines Meisters der folgenden Generation.

Auch bei der Betrachtung Lukas Mosers stellt Stange mit besonderer Eindringlichkeit die Frage nach der heimischen Kunst, der Moser entwachsen sein könnte, nach der Schicht, die unter der Kenntnis der burgundischen Kunst der Jahre um 1415—1420 und unter dem Wissen um die modernsten niederländischen Werke liegt. Mit Graf Waldburg verweist er auf die böhmische Malerei um die Jahrhundertwende und daneben auf eine mögliche Herkunft vom Oberrhein. Der Hinweis auf die Tafeln in St. Marx in Straßburg verdient Beachtung, doch erhebt sich wieder die Frage, ob sich die Verwandtschaft dieser Bilder mit dem, wie Stange selbst betont, nahezu gleichzeitigen Altar in Tiefenbronn nicht doch aus gemeinsamen Wurzeln in der niederländisch-burgundischen Kunst erklären läßt. In Ulm, auf das die (wie so oft nicht eindeutigen) Urkunden und die Fenster in der Bessererkapelle hinweisen, ist nichts zu finden, auf dem Moser aufgebaut haben könnte, wenn man das Kartenspiel im Stuttgarter Schloßmuseum mit Stange und Graf Waldburg als Frühwerk für den Meister selbst in Anspruch nimmt.

Zu dem nur sechs Jahre später als der Tiefenbronner-Altar in Ulm entstandene Wurzacher Altar besteht keine Verbindung. Auch wenn der Maler der Flügel, der nicht mit Hans Multscher identisch ist, wofür Stange nochmals gewichtige Gründe sammelt, wie der Bildhauer aus dem württembergischen Allgäu stammt, so bleibt er doch ein Schwabe. Darum ist es mißverständlich, wenn Stange seiner Kunst die „schwäbische Stammesart“ des aus dem Ulmer Münster stammenden Scharrenstetter-Altars gegenüberstellt.

Am Schluß seines Buches, nicht im Zusammenhang mit der Baseler Kunst, werden Konrad Witz und seine Nachfolger behandelt. Wieder auf der Suche nach den heimischen Voraussetzungen verweist Stange einleuchtend auf die topographisch genaue Wiedergabe von Innenräumen in der Konstanzer Richentalchronik. Widerlegt er aber damit nicht seinen eigenen Versuch, das Neapeler Bild mit der Darstellung des Baseler Münsters nach dem Heilsspiegelaltar anzusetzen? Geht der Weg nicht von der topographisch genauen Erfassung eines Innenraumes, der sich auf dem Bild in Neapel von dem rahmenden Bogen aus nach rückwärts staffelt, über die schlichten, aber doch viel stärker im Bilde mitsprechenden Raumandeutungen im Heilsspiegelaltar zu einer Lösung wie dem Zimmer der Verkündigung auf dem Flügel

des Germanischen National-Museums? Hier umschließt der als Ganzes gesehene Raum nicht nur die Figuren, sondern wird in der Aktivität seiner schlichten Wände, jedes Balkens und jedes Pflockes zum Mitträger der Handlung. An das Ende von Witz' Werk, noch nach dem Altar, dessen Flügel sich heute in Nürnberg, Basel und Straßburg befinden, stellt Stange unter Berufung auf W. Pinder die kleine Kreuzigung in Berlin. Wohl geht hier die Raumvorstellung über die Eyckischen Vorbilder hinaus. Aber wie kam Witz dazu, auf das altertümlische Schema der weich am Leib klebenden Falten zurückzugreifen, wohin ist das Gefühl für den Körper gekommen, das in den späteren Werken auch unter dem reichsten Faltenornament die Haltung der Figuren bestimmt, und wohin das Gefühl für das Material, für Stein und Holz? Es soll allerdings nicht verschwiegen werden, daß der Einordnung am Anfang des Werkes nicht minder große Schwierigkeiten gegenüberstehen.

Die Werke der Nachfolger des K. Witz verteilt Stange auf einen Meister der Anbetung (Ratschluß der Erlösung, Christophorus, Berlin, Anbetung des Kindes und der ungläubige Thomas-Christus und Maria fürbittend vor Gottvater, Basel), den Meister von Sierenz, dem auch die Olsberger Maria zugeschrieben wird, und den Meister der Jüntelen-Epitaphs.

Wenn das Werk Stanges auch in erster Linie eine Geschichte der gotischen Malerei in Deutschland sein will und nicht ein kritischer Katalog, so ist es doch in der Fülle des Materials auch das wichtigste Nachschlagewerk. Es wäre deshalb zu begrüßen gewesen, wenn in Durchbrechung des Schemas der älteren Bände wenigstens bei den Tafelbildern und Handschriften die Maße vermerkt worden wären. Die Qualität der Lichtdrucke könnte in einigen Fällen noch besser sein.

Peter Strieder