

*Altdeutsche Bilder der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt*, hg. v. BRUNO BUSHART, mit Beiträgen von BRUNO BUSHART, ERNST BUCHNER, GISELA GOLDBERG, KURT LÖCHER und ISOLDE LÜBBEKE. Schweinfurt, Slg. G. Schäfer 1985. 138 Seiten, zahlr. Abb. und Farbtafeln.

Seit dem 8. Juni 1986 sind in den Kunstsammlungen der Veste Coburg an die vierzig altdeutsche Gemälde des späten 15. und des 16. Jahrhunderts als ständige Leihgaben der Sammlung Georg Schäfer ausgestellt, nachdem diese Auswahl vorher für einige Wochen im Alten Rathaus von Schweinfurt zu sehen gewesen ist. Aus diesem Anlaß erschien das vorliegende Buch, das neben einem Katalogteil einleitende, von verschiedenen Autoren verfaßte Aufsätze populärwissenschaftlichen Charakters enthält. Die Beiträge reproduzieren nicht bloß Stilgeschichte in vereinfachter Form, sondern behandeln einzelne Bildtypen, wie das Altarbild oder das Porträt, im Überblick; Isolde Lübbecke bearbeitete den Katalog der 39 ausgestellten Objekte, die alle farbig abgebildet sind. Im Zeitalter der Museumsdidaktik würde man sich einleitende Aufsätze dieser Art nicht als Vorspann eines Katalogs einer kleinen Privatsammlung, sondern eher als Ergänzung jener Kataloge der großen Museen, die sich beispielsweise unter dem Titel „Erläuterungen zu den ausgestellten Werken“ erklärtermaßen an den interessierten Laien wenden, oder als Ergänzung zu den überall aufliegenden Saalführern wünschen. Trotz dieser gutgemeinten didaktischen Absicht wird man über die ein wenig zufällig wirkende Auswahl der vier Aufsätze nicht recht glücklich. Daß dem Vernehmen nach ursprünglich geplant war, wesentlich mehr Artikel aufzunehmen, mag vielleicht als Entschuldigung gelten.

Auf eine kurze Einleitung von Bruno Bushart zum allgemeinen Verständnis der altdeutschen Malerei folgt eine nachgelassene Arbeit von Ernst Buchner über die Münchner Malerei der Spätgotik, der einzige Aufsatz, der einer bestimmten, regional sehr begrenzten Kunstlandschaft gewidmet ist, obwohl nur zwei der ausgestellten Bilder aus dem Bereich der Münchner Malerei stammen, eine großformatige Tafel mit den Heiligen Christophorus und Onophrius (Kat. Nr. 18) von Gabriel Mäleskircher und eine anonyme, um 1500 entstandene Dornenkrönung Christi (Kat. Nr. 28). Ähnlich ausführliche Texte zu den Kunstlandschaften, aus denen die übrigen 37 Werke kommen, hätten den Rahmen des Katalogbandes wohl gesprengt. Von Peter Strieder redigiert und in den Literaturangaben auf den aktuellen Stand geführt, verrät dieser Aufsatz dennoch im expressionistisch gefärbten sprachlichen Überschwang, der ein wenig antiquiert wirkt, sein älteres Entstehungsdatum. Offenbar wurde er in erster Linie als Verbeugung der Sammlerfamilie vor jenem Kunsthistoriker, dessen unübertroffener Kennerschaft die Sammlung zu einem Gutteil ihre Entstehung verdankt, in den Katalog aufgenommen.

Der nächste Aufsatz von Gisela Goldberg behandelt den „Spätgotischen Flügelaltar in Kirche und Museum“. Von der wohl berechtigten Vermutung ausgehend, daß die wenigsten Betrachter spätgotischer Tafelmalereien oder Skulpturen unserer Sammlungen sich bewußt machen, daß diese Werke einst Teile eines komplizierten Gefüges gebildet haben, wird zuerst ein großer Flügelaltar exemplarisch in allen seinen Teilen und deren Funktion beschrieben, wobei die Autorin für ihre sehr detaillierten und von Diagrammen begleiteten Ausführungen den besterhaltenen spätgotischen Flügelaltar des 15. Jahrhun-

derts, Michael Pachers Altarwerk für St. Wolfgang, wählte. Sie setzt mit einer kurzen Entwicklungsgeschichte des Altarretabels und einer Schilderung der Arbeitsbedingungen einer Künstlerwerkstatt der Spätgotik fort, schließlich folgt eine Beschreibung ausgewählter Tafeln, die sich als Fragmente ehemaliger Altäre in der Alten Pinakothek erhalten haben. Wenn diese die Funktion der Bildtafel innerhalb des Altars erhellenden Ausführungen nicht an Hand der Flügel des Kaishaimer Altars von H. Holbein d. Ä. oder des Wettenhausener Altars von Martin Schaffner, sondern an den im Katalog verzeichneten Werken der Sammlung Schäfer gemacht worden wären, hätte der Besucher der Sammlung und Benützer des Katalogs wohl mehr Nutzen für das Verständnis der ausgestellten Objekte daraus ziehen können.

Den Intentionen einer allgemeinverständlichen und zugleich prägnanten und vollständigen Übersicht entspricht vollkommen der vierte und letzte Aufsatz der Reihe von Kurt Löcher über die „Bildnismalerei des späten Mittelalters und der Renaissance in Deutschland“, der souverän das gesamte Material unter bestimmten Gesichtspunkten, wie der Frage nach dem Auftraggeber, dem Bildtypus, der äußeren Form, dem Bildraum, schließlich den Wappen, Inschriften, Insignien, Kostümen usw. durchforscht. Da unter den im Katalog verzeichneten Werken eine größere Zahl von Bildnissen zu finden ist, erscheint gerade dieser Beitrag von großem Nutzen, nicht nur für den Besucher der Ausstellung, sondern für alle, die eine rasche Information über das deutsche Bildnis der Zeit um 1500 nach nicht stilhistorischen Kriterien suchen.

Die im anschließenden Katalog verzeichneten 39, zwischen 1480 und 1560 entstandenen Bilder wurden zum allergrößten Teil in den zehn Jahren zwischen 1955 und 1965 aus dem, vorwiegend Münchner, Kunsthandel erworben, wobei Ernst Buchner immer wieder mit Expertisen als Mentor des Sammlers aufscheint. Lediglich die — zumindest von den Künstlernamen her — prominentesten Objekte, die Predella von Grünewald (Kat. Nr. 15) und die Dürer zugeschriebene Madonna (Kat. Nr. 14), kamen als letzte Stücke der Sammlung erst 1969 bzw. 1971 hinzu. Nicht nur daß der persönliche Einsatz Georg Schäfers für seine Sammlung sehr beachtlich gewesen sein muß; die Tatsache, daß mit wenigen Ausnahmen die Zuschreibungen, unter denen die Bilder erworben wurden, durch die spätere Literatur und auch die vorliegende Bearbeitung gehalten werden konnten, spricht für die solide Kennerschaft seiner Berater. Lediglich eine als Jugendwerk H. Holbeins d. J. erworbene Madonna mit Kind vor einer Renaissancearchitektur von 1519, wobei das Motiv der das Jesuskind liebkosenden Maria eine Komposition Holbeins d. Ä. (Kunsthistorisches Museum, Wien) wiederholt, wird jetzt überwiegend als Spätwerk des älteren Holbein selbst angesehen (Kat. Nr. 16), und ein als H. Schöpfer d. Ä. bezeichnetes Damenbildnis (Kat. Nr. 27) konnte von K. Löcher Hans Mielich zugeschrieben werden.

Die sorgfältig gearbeiteten Katalognotizen Isolde Lübbekes bringen nach der Art eines — allmählich aus der Mode geratenen — „Beschreibenden Katalogs“ zuerst eine Beschreibung des Gesehenen, die nur selten in kleinen Beifügungen und Adjektiven in das Gebiet der subjektiv empfundenen Deutung hinüberreicht, dann vor allem eine ausführliche Diskussion der in der Literatur geäußerten Meinungen, ausgehend von der bei den meisten Gemälden vorhandenen Expertise. Die für eine Sammlung dieser Art wichtigen Provenienzen sind fast immer lückenlos zurückverfolgt.

Während die Malerei vor 1500 nur mit wenigen Beispielen vertreten ist — außer den beiden bereits oben erwähnten Bildern sind zwei Tafeln, Flügel eines Altars mit Kreuztragung und Kreuznagelung, die A. Stange Hans Schüchlin zuschrieb (Kat. Nr. 33, 34), und eine große bambergische Anbetung der Könige (Kat. Nr. 2) zu nennen —, fehlt kaum einer der großen Künstlernamen der Dürerzeit. Von Lucas Cranach d. Ä. sind vier Werke ausgestellt; ein im Katalog um 1515/18 datierter, vielleicht aber einige Jahre später entstandener büßender hl. Hieronymus (Kat. Nr. 9) mit schönem landschaftlichen Hintergrund, aber deutlichen Schwächen in den figuralen Teilen, geht ähnlich wie die vielleicht ebenfalls nicht eigenhändige Fassung im Innsbrucker Ferdinandeum (D. Koepplin u. T. Falk, *Lukas Cranach, Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, Bd. 2, Basel 1976, Nr. 409) auf den Kupferstich Albrecht Dürers zurück. Zu nennen ist weiters eine der zahlreichen Fassungen des Themas von Lot mit seinen Töchtern (Kat. Nr. 10), einem Fragment, bei dem der Kopf der stehenden Tochter vom Restaurator sehr geschickt ergänzt wurde, um zu einer geschlossenen Komposition zu gelangen. Mit drei Werken, deren Zuschreibung allgemein anerkannt wird, ist Hans Burgkmair fast ebenso umfangreich vertreten: neben einer frühen, noch vor 1500 entstandenen großformatigen Madonna mit Kind in Landschaft (Kat. Nr. 6), zwei Tafeln mit der hl. Ursula und der hl. Magdalena, Fragmente eines vielleicht für St. Ulrich und Afra in Augsburg bestimmten Altars (Kat. Nr. 7, 8). Ebenso scheint die erstmals von K. Bauch 1969 vorgenommene Zuschreibung einer doppelseitig bemalten Predella an Grünewald gesichert (Kat. Nr. 15), die das Abendmahl auf der Außen- und Brustbilder der Heiligen Agnes und Dorothea auf den Innenseiten zeigt, wobei es sich ursprünglich um zwei Flügel handelte, die später zu einer Tafel vereinigt wurden, um die über beide Flügel laufende Breitkomposition des Abendmahls als ungestörtes Ganzes zu erhalten, wie es allerdings nie existiert hatte. Auch auf den Innenseiten ist der restauratorische Eingriff durch die allerdings sehr sorgfältig durchgeführte Entfernung ausgedehnter Übermalungen, Kronen der Heiligen und Vorhänge im Goldgrund, beträchtlich. Über diese Abendmahlsdarstellung als Thema einer Predella und ihre Funktion im Kontext des Gottesdienstes, wie sie die zeitgenössische Frömmigkeitsliteratur reflektiert, hat erst jüngst Howard Creel Collinson (Sacredotal Themes in a Predella Panel of The Last Supper by Mathis Gothart-Neihart, called Grünewald, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49, 1986, 301—322) gehandelt. Von Baldung Grien ist eine Gefangennahme Christi ausgestellt, die allerdings unter starker Werkstattbeteiligung entstanden sein dürfte (Kat. Nr. 1). Noch problematischer ist die Zuschreibung einer erst 1961 im italienischen Kunsthandel aufgetauchten Madonnen-tafel von Albrecht Dürer, (Kat. Nr. 14) die von Roberto Longhi erstmals publiziert wurde. Ihre Beurteilung wird durch den ungleichmäßigen Erhaltungszustand sehr erschwert; stark beriebene Stellen wechseln mit Partien, über denen fleckige alte Firnisreste lagern. Auch der Katalog konnte sich hier nur durch ein ausführliches Zitat aus dem jüngsten Gutachten Fedja Anzelewskys (1985) retten.

Besonders schön ist in der gezeigten Auswahl das Bildnis vom frühen bis zum mittleren 16. Jahrhundert mit wichtigen Beispielen vertreten: neben dem Porträt der Maria von Ungarn, einem charakteristischen Werk Hans Malers (Kat. Nr. 19), und dem etwa gleichzeitig entstandenen, aber einer völlig anderen Maltradition verpflichteten Bildnispaar vom Meister des Angerbildnisses (Kat. Nr. 20, 21) sind drei Werke von Jakob

Seisenegger zu sehen, darunter ein Porträt der Königin Anna von Ungarn (Kat. Nr. 35), das 1537 in Verbindung mit einer Serie von Bildnissen ihrer Kinder, die vor einigen Jahren im Wiener Kunsthandel war, entstanden sein dürfte. Den zeitlichen Abschluß macht ein 1567 datiertes Herrenbildnis von Nicolas Neufchatel (Kat. Nr. 29), ein für den niederländisch geschulten Stil des Malers kennzeichnendes Werk, der für Deutschland das Ende der einheimischen Bildnistradition markiert.

Karl Schütz

STEPHEN H. GODDARD, *The Master of Frankfurt and his Shop*. Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten, Jaarg. 46, Nr. 38, Brüssel 1984. — 192 Seiten, 43 Abbildungen.

Im Rahmen der separaten wissenschaftlichen Abhandlungen, die neben der Schriftenreihe *Academiae Analecta* von der königlichen Akademie für Wissenschaften von Belgien herausgegeben werden, ist inzwischen Goddards Monographie über den Meister von Frankfurt erschienen. Diese Veröffentlichung stellt die komprimierte Fassung einer 1983 an der Universität von Iowa vorgelegten Dissertation dar. Im Gegensatz zu Carl van de Veldes zweibändiger Monographie über *Frans Floris* (Verhandelingen, Jg. 37, Nr. 30, 1975) nimmt sich das vorliegende Buch eher bescheiden aus. Die begrenzte Zahl der Abbildungen macht es für den Benutzer unumgänglich, die Neuauflage von Friedländers *Altniederländischer Malerei (ENP)* sowie Museums- und Auktionskataloge als Vergleichsmaterial zu Rate zu ziehen, um Zuschreibungsfragen zu überprüfen. Ungeachtet dessen verdient diese Arbeit die Beachtung, die ihr aufgrund der besonderen Stellung des anonymen Meisters innerhalb der niederländischen Kunstgeschichtsschreibung zukommen muß. Daß sich G. der seit langem überfälligen Aufgabe unterzogen hat, das *Œuvre* des Künstlers kritisch zu bearbeiten, verdient vor allem deshalb Respekt und Anerkennung, weil es sich um eine Materie handelt, die die Stilkritik vor erhebliche Probleme stellt.

Es war eines der wesentlichen Anliegen der Arbeit, die Frage nach der künstlerischen Herkunft des Anonymus zu beantworten, seine Stellung innerhalb der Malerei Antwerpens neben den Manieristen, Quinten Massys und Joos van Cleve zu untersuchen, die eigenhändigen Werke von der Masse der Atelierproduktion zu trennen sowie schließlich die bislang angestellten Überlegungen zu einer namentlichen Identifizierung des anonymen Meisters erneut kritisch zu beleuchten. Daß dabei ein besonderes Gewicht auf die Frage der Identifizierung gelegt wurde, ist verständlich und ebenso legitim wie die vorangegangene Verleihung des Notnamens, die der „Sehnsucht nach Biographie“ (Friedländer) entspringt. Das Anliegen, den Künstler aus der Anonymität herauszulösen, ihm klarere Konturen zu verleihen und ihm in sozialer und gesellschaftlicher Hinsicht einen fest umrissenen Standort zuzuweisen, wird als Leitmotiv der gesamten Untersuchung immer wieder aufgegriffen. Leider werden dadurch einige wichtige Gesichtspunkte zugunsten der Kongruenz biographischer Daten nur unzureichend behandelt oder als vermeintlich unerheblich aus der Diskussion ausgeklammert.