

Abb. 3  
 Altichiero, Padova, Oratorio di S. Giorgio, affresco votivo della famiglia de' Lupi (Altichiero da Zevio nell'Oratorio di S. Giorgio 1999, Tav. X)



scimentale. La scelta di Raimondino di procurarsi una cappella non all'interno della basilica antoniana ma di far erigere il suo oratorio nell'asse visivo principale della piazza – collegato alla strada percorsa dai pellegrini che raggiungevano il luogo di culto (posizione della quale si impossesserà più tardi il Gattamelata) – denuncia un desiderio di messa in scena seguendo l'ideale antico di monumento (Salsina e i monumenti romani lungo le principali vie antiche) e come per gli antichi romani anche per i de' Lupi contavano più le loro 'prestazioni' che non una provenienza secolare. E l'esempio dell'Oratorio coincide in molti punti con l'atteggiamento sopra descritto, assunto dai *domini* alla guida della città che

lasciava però anche lo spazio ad una celebrazione di carattere individuale. *Domini e familiares* avevano quindi trovato un sistema di pacifica convivenza e di reciproco riconoscimento e da ambo le parti c'era un interesse di consolidamento di potere e di affermazione sociale.

*Facit:* I due saggi si completano a vicenda e chi voglia una panoramica sul ruolo del pittore di corte Altichiero sceglierà il libro del Richards con l'ampio supporto fotografico, mentre coloro che vorranno approfondire lo studio degli aspetti peculiari dell'espressione artistica in età carrarese a Padova volgeranno lo sguardo all'articolo della Donato.

Cristina Ruggero

DAVID GROPP

## Das Ulmer Chorgestühl und Jörg Syrlin der Ältere. Untersuchungen zu Architektur und Bildwerk

*Neue Forschungen zur Deutschen Kunst IV, hrsg. v. Rüdiger Becksmann. Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 1999. 184 S., 134 teils farb. Abb. DM 168, —. ISBN: 3-87157-182-2*

Das Ulmer Münster, eine der anspruchsvollsten und größten deutschen Pfarrkirchen des späten Mittelalters, hat im Bildersturm den größten Teil seiner Ausstattung verloren, doch schonte man das Chorgestühl, das in jeweils zwei Reihen an beiden Seiten des Chores mit 89 Ställen angeordnet ist, und für das Jörg Syrlin der Ältere am 13. Juni 1469 unter Vertrag

genommen worden war. Wahrscheinlich diente es dem Rat der Stadt als Sitzplatz bei Gottesdiensten vor Beginn seiner Sitzungen, wie auch das Chorgestühl der Pfarrkirche St. Nicolai in Kalkar (Niederrhein) für die Bürger der Stadt errichtet worden war. Diese Adaption eines ursprünglich Klerikern vorbehaltenen liturgischen Ortes durch Laien im späten

Mittelalter ist anschaulicher Ausdruck des Selbstbewußtseins des aufstrebenden Bürgertums. Dem Ulmer Gestühl zugeordnet ist der bereits 1467 ebenfalls durch Syrlin begonnene Dreisitz, der den Chor zum Hauptschiff abschrankt, und vor dessen Westseite ehemals der Seelenaltar stand. Der Dreisitz gilt als das Probestück Syrlins, das ihm die Vergabe des großen Gestühls sicherte. Dem Dreisitz gegenüber, im Chorscheitel, stand der nicht erhaltene Hochaltar, über dessen Aussehen wir mit großer Sicherheit mittels eines Risses im Württembergischen Landesmuseum in Stuttgart unterrichtet sind. Auch diesen Auftrag hatte Syrlin erhalten, und zwar 1474.

Der Bilddekor des Ulmer Chorgestühls reicht von Personen des Alten Testaments über Heilige bis hin zu antiken Philosophen und ist damit ein Dokument des frühen deutschen Humanismus. Zur Ikonologie hatte kein Geringerer als Wilhelm Vöge 1950 eines seiner Hauptwerke vorgelegt (*Jörg Syrlin der Ältere und seine Bildwerke. Bd. 2, Stoffkreis und Gestaltung*), das bis heute Geltung hat. Dieser Band ist als einziger einer aufwendig geplanten Reihe zum Ulmer Chorgestühl zur Publikation gediehen. Der zugehörige Teil des Nachlasses von Vöge verblieb im Archiv des Landesamtes für Denkmalpflege in Sachsen-Anhalt in Halle. Gropp erkannte die Bedeutung dieser Skripten. Er konzipierte sein Buch zwar nicht als Fortsetzung der von Vöge unvollendet hinterlassenen Arbeit, dennoch beantwortet er nun mehrere der Fragen, die der Altmeister nicht mehr behandeln konnte. So werden jetzt eine ausführliche Materialgeschichte und weitergehende stilkritische Vergleiche präsentiert. In der Reihe des Deutschen Verlags für Kunstwissenschaft, der bereits Vöges Publikation herausgebracht hatte, ist das Buch gut aufgehoben.

Wer sich mit dem Ulmer Chorgestühl näher beschäftigt, wird mit einer komplexen Forschungsgeschichte und mit teils widersprüchlichen Thesen konfrontiert, neben Vöge vor allem Julius Baum und Gertrud Otto, neuer-

dings Wolfgang Deutsch und Gerhard Weilandt, der den mit Jörg Syrlin d. Ä. vereinbarten Vertrag zum Hochaltar wiederentdeckte (*Zs. f. Kunstgeschichte* 1996). Gropp bringt die vorgebrachten Argumente auf den Punkt und demonstriert, wie wichtig die Kenntnis der Forschungsgeschichte — nicht nur in diesem Fall — für das Verständnis des Forschungsstandes ist. Zugleich charakterisiert er die recht gute und inzwischen auch ausführlich diskutierte Quellenlage zur Ausstattung des Ulmer Münsters (auf Transkriptionen der Verträge und Eintragungen in Rechnungsbücher wurde verzichtet, weil diese durch Rott 1934 und Weilandt 1996 bereits ediert sind; vgl. das Literaturverzeichnis in dem Buch). Den Kern von Gropps Untersuchung über das Ulmer Chorgestühl bildet nun eine bisher nicht geleistete, minutiöse Beschreibung seiner Konstruktion. Hierbei kommt die seinem Studium vorausgegangene Ausbildung zum Schreiner zum Zuge, mittels der es dem Autor im Alleingang gelang, den Verlauf des Aufbaus des Chorgestühls von der Unterkonstruktion bis zu den Schmucktabernakeln über den Ehrensitzen anschaulich zu erklären. So erfährt man u. a. von dem Einbau einer passiven Lüftung mit einem unterhalb des Gestühls eingerichteten Luftschacht, der die gute Erhaltung des Holzes gewährleistete. Das Eichenholz des Chorgestühls und des Dreisitzes ist sehr sorgfältig ausgewählt worden. Der Hersteller konnte es sich offensichtlich erlauben, alle mit Ästen verunstalteten Stücke für die sichtbaren Bereiche zu verwerfen; an finanziellen Mitteln scheint es also nicht gemangelt zu haben. Aufschlußreich sind einige Konstruktionszeichnungen, von denen man sich noch mehr gewünscht hätte.

Bei der Untersuchung des Gestühls machte der Autor eine Entdeckung, die einer kleinen Sensation gleichkommt: in der Unterkonstruktion des Gestühls ist die Jahreszahl »1474« eingeschnitten. Damit steht fest, daß das bisher in die Spanne von 1469-1475 datierte Gestühl in einem Zug 1474/1475 aufgebaut worden ist.

Diese neue, engere zeitliche Eingrenzung ergibt sich auch logisch aus der erst jetzt beobachteten Konstruktionsweise, die in ihrer Zeit eine Innovation gewesen zu sein scheint, denn ohne Eisenbeschläge wurde das gesamte Gestühl ineinandergesteckt, großenteils mit Nut- und Feder-Verbindungen. Damit dies fehlerfrei gelingen konnte, mußte eine vorher festgelegte Reihenfolge eingehalten werden, die eine sehr genaue Planung voraussetzte. Das Resultat war eine stabile, ortsfeste Einheit, aus der kein Einzelteil nachträglich entfernt werden kann. Eindrucksvoll ist auch die Beschreibung des Herstellungsablaufes des Dreisitzes, der freistehend am Choreingang ein kompaktes "Möbel" ohne Bodenverankerung bildet, dennoch sicher steht. (Den in diesem Zusammenhang ungewöhnlichen Begriff "Möbel" benutzt der Autor bewußt, um auf die spezifische Konstruktionsweise aufmerksam zu machen, die aus der Arbeitsweise einer Schreinerwerkstatt resultiert.)

Zu den wichtigen, aus der Untersuchung der Holzkonstruktion resultierenden Feststellungen gehört, daß die berühmten Büsten auf den Wangen an den Seiten der Durchgänge zur zweiten Reihe des Chorgestühls eine konstruktive Einheit mit den Wangen selbst bilden, denn sie wurden jeweils aus derselben Bohle geschnitzt, die auch die jeweilige Wange bildet. Das hatte bereits Vöge gesehen. Gropp folgert davon ausgehend konsequent, daß der Schreiner, der die Wangen schuf, sehr eng mit dem Bildschnitzer zusammenarbeiten mußte, der die Büsten skulptierte. Er schließt weiterhin, daß der Schnitzer in der Schreinerwerkstatt gearbeitet hat, und widerspricht damit der bisher überwiegenden Meinung, die Wangenbüsten seien isoliert als Bildwerke eines unabhängigen Schnitzers zu betrachten. In diesem Punkt betritt die Arbeit das Feld der alten stilkritischen Forschung, nach der technischen Analyse gut gerüstet. Zu ihren aufsehenerregenden Ergebnissen gehört die Neubewertung der Rolle der Schnitzer, speziell Jörg Syrlins d. Ä., denn bekanntlich wird Syrlin in

den gesicherten Quellen stets als »Schreiner« bezeichnet, weshalb man meist annimmt, er habe allein das Holzwerk, allenfalls noch den ornamentalen Dekor geschaffen. Gropp nimmt Syrlin nun für die Büsten auf den Seitenwänden des Pultschrankes vor dem Dreisitz und für vier Figuren am Gestühl in Anspruch — Syrlin ist demnach der Meister der samischen Sibylle. Gropp verweist dabei auf die (bekannte) Tatsache, daß in Ulm, im Unterschied zu vielen anderen Städten, gemäß der Zunftordnung ein Schreiner auch schnitzen durfte, und erinnert schließlich daran, daß Syrlin selbst seine Arbeit in großen Schriftzügen am Gestühl mehrfach signiert und datiert hat — was nördlich der Alpen in dieser aufwendigen Form eine Neuerung gewesen ist — und damit kaum allein die Schreinerarbeit meinte. Wichtig ist in diesem Zusammenhang die erneute Auseinandersetzung mit einer nicht leicht zu interpretierenden Quelle, einem Eintrag in das Hüttenbuch, in dem »maister jörgen bildhower« für dreizehn Figuren verdingt wird. Hans Rott und Hartmut Scholz bezogen sie auf Jörg Stain und ließen Syrlin damit nur als Schreiner gelten. Nach abermaliger Quellendiskussion sowie unter Berücksichtigung der neuen technischen Einblicke identifiziert Gropp nun den Bildhauer »maister jörgen« mit Jörg Syrlin d. Ä. und etabliert ihn damit überzeugend als Schnitzer — wofür bereits Vöge eintrat (gegen das gewichtige Wort Dehios, in *Rep. f. Kunstwiss.* 1910). Hiermit findet eine lange Forschungskontroverse ihr vorläufiges Ende.

Im Jahr 1469 ist Michel Erhart erstmals in Ulm nachweisbar (gest. 1522). Daß dieser berühmte Bildschnitzer am Chorgestühl gearbeitet hat, ist schon wiederholt vermutet worden (zuerst Gertrud Otto). Gropp bestätigt Erharts Mitarbeit mangels schriftlicher Quellen mittels stilkritischer Vergleiche sowie unter Berücksichtigung seines Aufenthaltes in Ulm. In überzeugender Weise legt er dar, daß Erhart als Mitarbeiter Syrlins begann und sich im Verlauf seiner Arbeit selbständig entwickelte.

Sein qualitätsvoller Beitrag sind die Büsten der antiken Personen an den Chorgestühlwangen. Deren Gestaltung hängt vom Dreisitz ab: dort hatte Syrlin das Konzept der aus jeweils einer Bohle gearbeiteten Wange mit Büste (am Pultschrank) entwickelt, um es schließlich am Gestühl durch Erhart zu einem komplexen Meisterwerk ausgestalten zu lassen. Gropp folgert plausibel, daß der Werkstattleiter Syrlin in der Herstellungsphase des Gestühls viel zu sehr mit der Organisation des Großauftrages beschäftigt war, um noch in größerem Umfang selbst schnitzen zu können. Ausgehend von der Konstruktionsfolge an Dreisitz und Gestühl sowie nach genauer Beobachtung (zuweilen etwas zu ausführlicher Beschreibung) jeder einzelnen Figur bemüht sich Gropp neben der Händescheidung zwischen Syrlin und Erhart auch um eine diffizile Chronologie des figürlichen Schmuckes sowie eine Ordnung nach Werkstattzugehörigkeit, die nicht weniger als eine vollständige Revision aller bisherigen Gliederungen bedeuten. Die Arbeiten von drei Werkstätten lassen sich identifizieren. Sie waren der Werkstatt Syrlin offenbar weniger eng verbunden, da ihre Beiträge, wie die Büsten im Dorsale, jederzeit in das Gestühl eingefügt werden konnten. In ausführlichen Beschreibungen zeigt Gropp die hohe Qualität und künstlerische Eigenständigkeit des Gestühls. Daß dafür nicht allein über Nikolaus Gerhaert vermittelter niederländischer Einfluß ausschlaggebend gewesen sein konnte, wird hinreichend belegt, wobei an der Ptolemäusfigur am mittleren Durchgang der GestühlNordseite entscheidende Beobachtungen gemacht werden konnten: Michel Erhart hat die Büste im Verlauf seiner Arbeit geändert und zur Allansichtigkeit hin entwickelt, die dann zu einem innovativen Gestaltungsmerkmal der Büstenfiguren wurde, so aber von Gerhaert nicht bekannt ist. Leider hat das originale Aussehen von Gestühl und Dreisitz sehr durch einen dunklen Überzug gelitten, der vermutlich im 19. Jh. aufgetragen worden ist und die für den Norden

avantgardistischen Intarsienarbeiten heute kaum noch zur Geltung kommen läßt.

Gropp beschränkt sich schließlich nicht allein auf das Chorgestühl, sondern untersucht auch die anderen im Ulmer Münster Jörg Syrlin d. Ä. zugeschriebenen Werke. Dabei benennt er Holzfiguren am Sakramentshaus. Ein langes Kapitel widmet er abschließend dem bedeutenden Riß im Württembergischen Landesmuseum, der als Entwurf für den im Bildersturm zerstörten Hochaltar des Ulmer Münsters gilt, für den Syrlin d. Ä. die Retabelarchitektur lieferte und Michel Erhart die Figuren. Der Autor kann beweisen, daß dieser Riß für den direkten Werkstattgebrauch ungeeignet war, da in ihm bestimmte Konstruktionen nicht richtig verstanden worden sind. Gropp vermutet, daß der Riß dem Auftraggeber zur Orientierung an die Hand gegeben worden ist. Anschließend stellt sich die wiederholt diskutierte Frage nach dem Zeichner. Der Autor meint dazu, daß Syrlin gemäß seiner Erfahrung als Schreiner wahrscheinlich eher eine als Werkstattvorlage benutzbare Zeichnung angefertigt hätte. Nach einem stilkritischen Vergleich identifiziert er dann Hans Schüchlin als Zeichner des Risses (schon frühere Autoren hatten einen Maler als Urheber vermutet). Der Beweisführung vermag Rezensent allerdings nur in Teilen zu folgen, denn mehrere der stilkritischen Vergleiche zwischen der Malerei des einzig Schüchlin sicher zugewiesenen Tiefenbronner Altares (insbesondere der wenig beachteten Malereien der Rückseite) mit Figuren in dem Riß überzeugen nicht. Gropp ließ sich offenbar zu stark von einem bereits von Vöge in dieser Richtung geäußerten Gedanken leiten. Dennoch bleibt ihm das Verdienst, den Riß detailliert beobachtet und viel Material für weitere Untersuchungen der Bedeutung solcher Zeichnungen beigebracht zu haben, deren Funktion im einzelnen noch zu klären bleibt.

Die Kritik am letzten Kapitel des Buches ist mit Blick auf die gesamte Publikation geringfügig. Gropps Arbeit über das Ulmer Chorge-

stühl und Jörg Syrlin d. Ä. ist verdienstvoll und in ihrer gründlichen Materialanalyse vorbildlich. Auch anderen Werken des späten Mittelalters sei eine so nahsichtige Untersu-

chung gewünscht. Die spätgotische Skulptur Süddeutschlands hat ein — gut gebildertes — Standardwerk erhalten.

Godehard Hoffmann

J. RICHARD JUDSON, RUDOLF E. O. EKKART

## Gerrit van Honthorst. 1592-1656

*Doornspijk, Davaco Publishers 1999. XXXIV + 405 S., 39 farb. u. 503 sw Abb. ISBN 90-70288-06-0*

Spätestens seit den 1930er Jahren, welche etwa die Publikation der epochalen Studie Arthur von Schneiders (*Caravaggio und die Niederländer*, 1933) sahen, erfreut sich die Malerei der niederländischen — in Sonderheit der vorbildgebenden Utrechter — Caravaggio-Nachfolge zunehmender Beliebtheit. Hiervon zeugen einige große Ausstellungsprojekte der beiden zurückliegenden Jahrzehnte: stellvertretend sei auf die grundlegende Schau *Nieuw Licht op de Gouden Eeuw* (Utrecht/Braunschweig 1986/1987) sowie auf die Ausstellungen *Masters of Light* (San Francisco, Baltimore und London 1997/1998) und *Sinners & Saints. Darkness and Light* (Raleigh/Milwaukee/Dayton 1998/1999) verwiesen.

Die Ausstellungsorte der hier stellvertretend genannten Expositionen deuten schon an, daß sich die amerikanischen Museen — sowohl durch Ausstellungen als auch durch zahlreiche Erwerbungen — in besonderer Weise der Pflege des niederländischen Caravaggismus verschrieben haben. Aber auch die amerikanische Kunstgeschichtsschreibung nimmt seit den späten 1950er Jahren die führende Rolle in der Erforschung besonders der Utrechter Caravaggio-Nachfolge ein: hier darf an die maßstabsetzenden Monographien über die drei Utrechter Hauptmeister von Benedict Nicolson (*Hendrick Terbrugghen*, 1959), J. Richard Judson (*Gerrit van Honthorst*, 1959) und Leonard J. Slatkes (*Dirck van Baburen*, 1965) erinnert werden.

Nach 40 Jahren hat nun J. Richard Judson eine überarbeitete und um Forschungser-

kenntnisse der vergangenen Dekaden ergänzte Neuauflage seines Buches vorgelegt. Augenfälligste Neuerung des opulent ausgestatteten Bandes ist die Behandlung des umfangreichen Porträtschaffens, für welche als Co-Autor Rudolf E. O. Ekkart, Direktor des Haager Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, ein vorzüglicher Kenner der niederländischen Bildnismalerei des 17. Jh.s, verantwortlich zeichnet.

In einem einleitenden Essay umreißt Judson zunächst unter würdiger Heranziehung der allgemein zu wenig beachteten, materialreichen *Honthorst*-Monographie Hermann Brauns (Diss. Göttingen, 1966) knapp Vita und — soweit es die Historien- und Genremalerei betrifft — Œuvre: Herkunft, Ausbildung im manieristisch geprägten Utrecht, Italienfahrt und -eindrücke (Caravaggio, Carracci, Bassani) werden streiflichtartig beleuchtet, das umfangreiche Werk und die künstlerische Entwicklung in Italien sowie nach der Rückkehr in die Heimat im Jahre 1620 anhand ausgewählter Beispiele umrissen. Hierbei folgt der Autor einem anderen Konzept als in der Erstausgabe: Umfaßte dort der einleitende Text 130 Seiten, so erscheint derselbe jetzt zugunsten der nunmehr bedeutend umfangreicheren Katalogeinträge stark ausgedünnt, so daß er zuweilen kursorischen Charakter annimmt. Ausgesprochen knapp sind auch die wenigen gegenüber der Erstausgabe neu hinzugefügten Abschnitte — etwa jener über das zeichnerische Werk (S. 9) — ausgefallen. Angesichts von Verweisen auf eine »more detailed discus-