

KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

55. JAHRGANG August 2002 HEFT 8

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

Forschungsberichte

Die oberrheinische Malerei vom Paradiesgärtlein bis zum jungen Dürer. Ein Überblick über die jüngere Forschung

Anlaß zu diesem Überblick über die oberrheinische Malerei vom Weichen Stil bis um 1500 geben die beiden Ausstellungen *Spätmittelalter am Oberrhein. Maler und Werkstätten 1450-1525* in der Kunsthalle Karlsruhe (29. 9. 2001-3. 2. 2002. Katalog: Stuttgart, Thorbecke 2001. ISBN 3-7995-0200-9; 3-7995-0206-8) und *Jost Haller, le peintre des chevaliers et l'art en Alsace au XVe siècle* im Unterlinden-Museum in Colmar (15. 9.-16. 12. 2001. Katalog: Paris, Les Quatre Coins Editions 2001. ISBN 2-9517264-0-6), die als Teil des trinationalen Ausstellungsprojekts *Um 1500: Epochenwende am Oberrhein* im Herbst 2001 zu sehen waren. Für die vollständigen Literaturangaben zu den in diesem Bericht genannten Arbeiten sei auf die beiden Ausstellungskataloge verwiesen.

Nach der oberrheinischen Skulptur, der 1970 unter dem Titel *Spätgotik am Oberrhein* eine große, in ihren wissenschaftlichen Ergebnissen

bis heute nachwirkende Ausstellung im Badischen Landesmuseum Karlsruhe gewidmet war, standen nun Malerei und Graphik im Zentrum des Interesses. Daß der Oberrhein hierin eine führende Rolle spielte, braucht nicht weiter begründet zu werden angesichts von Meistern wie Konrad Witz, Hans Hirtz, Martin Schongauer sowie Matthias Grünewald, Hans Holbein d. J. und Hans Baldung Grien. Uns interessieren zunächst die frühen Meister und die Frage, zu welchen neuen Erkenntnissen die Forschung der letzten Jahre gekommen ist, nachdem Bruno Bushart in seinem Literaturbericht zur Malerei und Graphik in Südwestdeutschland 1964 (in: *Zs. für Kunstgeschichte* 27, 1964, S. 153-162) feststellte, daß in einzelnen Bereichen noch immer das Corpuswerk Alfred Stanges ausschlaggebend sei. Mittlerweile hat sich nicht nur die Zahl der zuletzt bei Stange erwähnten Werke weiter reduziert, sondern es konnten am Bei-

spiel einzelner oberrheinischer Werkgruppen auch neue, über die Aufarbeitung entwicklungsgeschichtlicher Zusammenhänge hinausführende methodische Zugriffe entwickelt werden. Beide Aspekte machen die Karlsruher und Colmarer Ausstellung jeweils auf ihre Weise deutlich.

Der von Dietmar Lüdke mit großem Engagement und dank seinem internationalen Renommee mit entsprechendem Erfolg bei Leihfragen präsentierte Überblick über die vielgestaltige oberrheinische Malerei und Graphik verdient angesichts der vielen kostbaren, z. T. erstmals in der Öffentlichkeit präsentierten Leihgaben aus 97 Museen und Privatsammlungen Bewunderung. Die beeindruckende Reihe kleinformatiger Tafelchen von Martin Schongauer und dessen Werkstatt sowie das in dieser Vollständigkeit noch nie gezeigte male- rische Werk des Gewandstudienmeisters werden unvergesslich bleiben.

Die große Fülle qualitativ höchst unterschiedlicher, in ihrem Zusammenhang nur vom eingesehenen Spezialisten zu begreifender Werke wird im Katalog in insgesamt 290 Nummern bewältigt, die in zwanzig Kapitel gegliedert und mit einer knappen Zusammenfassung eingeleitet werden. Einführende Essays von Dietmar Lüdke, Michael Roth, Anna Morath-Fromm und Bernd Konrad vertiefen einzelne Aspekte wie die Rolle der Musterblätter des Gewandstudienmeisters sowie die Wechselwirkungen zwischen der schwäbischen bzw. konstanzerischen und der oberrheinischen Kunstlandschaft. Es ist allerdings zu bedauern, daß dabei die in der Ausstellung nicht vertretenen, für einen Überblick jedoch unverzichtbaren Werke und Werkgruppen nicht ins Bewußtsein gerückt werden.

Dokumentiert die Karlsruher Ausstellung in der Fülle und Vielgestaltigkeit den Reichtum der künstlerischen Produktion am Oberrhein und wirft nicht nur mit den bislang übersehenen Werken eine Reihe alter und neuer Fragen auf, fokussiert die von Philippe Lorentz verantwortete Colmarer Ausstellung den Blick

auf das Werk Jost Hallers, um am Einzelbeispiel eine Reihe übergreifender Fragen und Zusammenhänge zu verdeutlichen. Der Katalog, das Resultat langjähriger Forschung, umreißt im präzisen Aufarbeiten der einzelnen Werke und den daraus hervorgehenden allgemeinen Fragen künstlerischer Produktion den gesamten Kosmos der oberrheinischen Malerei der ersten Hälfte des 15. Jh.s. Am Beispiel Straßburgs wird die Rolle der Zunft, der durch die Wohnverhältnisse begünstigte direkte künstlerische Austausch zwischen den Werkstätten, das offene künstlerische Milieu mit den zu- und abwandernden Künstlern und die Problematik der archivalischen wie künstlerischen Überlieferung ebenso angesprochen wie die Frage der Vorratsproduktion oder die Rolle des Auftraggebers bei vertraglich geregelten Bestellungen. Für die gesamte spätmittelalterliche Kunstproduktion aufschlußreich ist die an ausgewählten Beispielen illustrierte Rolle der Kopie als Ausdruck eines ausgeprägten Traditionsbewußtseins. Als Beispiele erläutert Lorentz die über einen Kupferstich verbreitete, bis gegen 1500 unverändert nachlebende Verkündigung aus dem Kreis des Paradiesgärtleinmeisters um 1430 (Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart), die auf den Staufenbergaltar zurückgehenden Flügel des Orlier-Altars von Schongauer in Colmar und schließlich die Kopie nach der Kreuzigung des Meisters der Karlsruher Passion für Anna Schott, eine Dominikanerin aus dem Kreis um den Straßburger Prediger Geiler von Kaisersberg.

Letztere Zusammenhänge sind zugleich ein weiteres Argument für die auf Lilli Fischel zurückgehende Identifizierung des Meisters der Karlsruher Passion mit Hans Hirtz, den Geiler 1517 in einer Predigt rühmte. Daß eine Kopie nicht immer auf den Wunsch eines Bestellers zurückgehen muß, sondern daß der freie Umgang mit alten, in Muster- und Vorlagebüchern gesammelten Motiven zur spätmittelalterlichen Werkstattpraxis gehörte, illustriert der Protest gegen die Erneuerung der



Abb. 1/2 Meister des Paradiesgärtleins. Ausschnitte aus den beiden Tafeln eines Straßburger Marienaltars, um 1430. Straßburg, Musée de l'Œuvre Notre Dame (Autor)

Straßburger Malerordnung 1516 und die unbillige Forderung, ein Meisterstück müsse „fry gefisiert, on alle kunststück“, d. h. ohne die Verwendung von Vorlagen gemacht werden.

Lorentz resümiert außerdem die jüngeren Forschungen zur Malerei um das Frankfurter Paradiesgärtlein, das als Inkunabel der frühen oberrheinischen Malerei eine Gruppe von rund zwanzig Tafelgemälden vertritt. Diese stammen aus verschiedenen, wechselnd nach Basel, Colmar, Freiburg oder Straßburg lokalisierten Werkstätten. Die wichtigste Bereicherung sind dabei die vier Täfelchen aus dem Leben Johannes des Täuflers, die Lüdke für die Karlsruher Kunsthalle erwerben konnte und dort 1995 in einem aufschlußreichen Ausstellungskatalog im Kontext der übrigen Werke

erschloß. Lorentz hatte sich bereits 1994 mit den beiden zu Unrecht vernachlässigten, in Ikonographie wie Innenraumschilderung aufschlußreichen Tafeln eines Marienretabels im Musée de l'Œuvre Notre Dame in Straßburg (Abb. 1 und 2) und seinen bis in die sienesische Malerei der 40er Jahre des 14. Jh.s zurückführenden Motiven beschäftigt (in: *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Mailand/Paris 1994, S. 118-131). Sie haben sich neben dem namengebenden Werk in Frankfurt, der Solothurner Madonna und den Johannestäfelchen in Karlsruhe als Werke des Paradiesgärtlein-Meisters etabliert, während für die Werke im weiteren Kreis noch vieles offen ist. So versuchte der Bericht (in: *Begegnungen mit Alten Meistern*, Germanisches Nationalmu-



Abb. 3 Wandmalerei am Grabmal des Bischofs Otto von Hachberg 1445. Konstanz, Münster, Margaretenkapelle (Rettich 35/25)

seum Nürnberg 2000, S. 77-87) für die bislang als Staufener Altar gehandelten Tafeln eine Herkunft aus dem Kloster Tennenbach zu begründen, was für eine Werkstatt in Freiburg sprechen könnte.

Welche Rolle das ab 1431 als Konzilsstadt zu einer internationalen Drehscheibe gewordene Basel für die übrigen Werke dieses Kreises spielte, bleibt angesichts der äußerst lückenhaften Überlieferung offen. Erwähnt seien hier lediglich die Ausstattungsreste des Kartäuserklosters, darunter auch die 1438 von der burgundischen Herzogin Isabella dorthin gestiftete bronzene Votivtafel mit einer Pietà, die Wandmalerei-Fragmente eines Totentanzes um 1439 sowie die jüngst entdeckten, von Carola Jäggi

(in: *Zs. für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 56, 1999, S. 245-264) bekanntgemachten Gewölbemalereien im Basler Münster.

Neben diesen Werken geben auch einzelne archivalische Quellen Aufschluß über den offenen künstlerischen Dialog am Oberrhein. So waren 1404 der Maler »Haincelin von Hagenau« am Hof Philipps des Kühnen von Burgund und 1422 Hans Tiefental aus Schlettstadt für den Werkmeister des burgundischen Herzogs in Dijon tätig. Angesichts der vielen weiteren, in den von Hans Rott 1933 bis 1938 publizierten Quellen namentlich genannten Maler, für die weder eine zuverlässige Biographie noch ein auch nur einigermaßen gesicher-

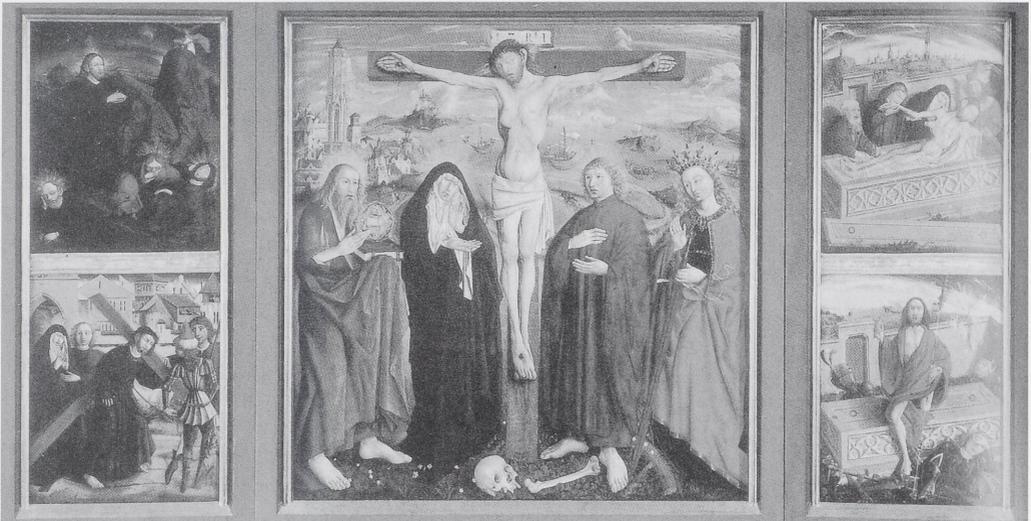


Abb. 4 Feldbacher Altar. Um 1450/60. Frauenfeld, Historisches Museum des Kantons Thurgau (Katalog)

tes Werk zu erschließen ist, bleiben Zuschreibungs- und Identifizierungsversuche hypothetisch und widersprüchlich. So hat Robert Suckale (in: *Revue de l'Art* 120, 1998, S. 58-67) die Zuschreibung der Colmarer Kreuzigung an Hans Stocker und die Gleichsetzung des Paradiesgärtlein-Meisters mit Hans Tiefental postuliert, nachdem letzterer von Albert Châtelet (Kat. Ausst. *Martin Schongauer*, Colmar 1991, S. 56) noch als Schöpfer der Colmarer Kreuzigung in Anspruch genommen worden war.

Eine Reihe offener Fragen bietet auch das niederländisch beeinflusste, nach Burgund, Savoyen und in die Provence ausstrahlende Werk des ab 1434 in Basel nachweisbaren Konrad Witz, dem neben Lucas Moser, Hans Multscher und dem Schöpfer der Glasmalereien der Besserer-Kapelle großen Erneuerer in der deutschen Malerei. Die vielen Publikationen der 80er Jahre ergänzen Michael Schauders Rekonstruktion des Heilspiegelaltars (in: *Flügelaltäre des späten Mittelalters*, hrsg. von Hartmut Krohm / Eike Oellermann, Berlin

1992, S. 103-122), die erst auszugsweise gedruckte Doktorarbeit von Julien Chapuis zur Unterzeichnung in den Gemälden von Konrad Witz (in: H. Verougstraete / R. van Schoute, *Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque X*, Louvain-la-Neuve, 1995, S. 51-59) sowie der an Forschungen von Sterling und Deuchler anschließende, die französischen Auftraggeber in der Provence und in Savoyen behandelnde Artikel von Françoise Rücklin (in: *Zs. für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 57, 2000, S. 105-130). Leider kann an dieser Stelle nicht näher auf diese Beiträge eingegangen werden. Witz war in Karlsruhe zwar nicht durch ein eigenhändiges Werk, dafür aber durch Werkstattarbeiten und eine Reihe deutlich unter seinem Einfluß stehender Gemälde vertreten, die 1967/68 von Ute Feldges-Henning grundlegend behandelt worden sind. Besondere Erwähnung verdient der monumentale Altar aus dem Rottweiler Münster (Karlsruhe Nr. 1), der durch jüngste maltechnische Untersuchungen rekonstruiert werden konnte. In der kubisch plastischen Auffassung und den ecki-



Abb. 5
Jost Haller, Ausschnitt
aus dem Retabel aus dem
ehem. Tempelhof bei
Bergheim, um 1450.
Colmar, Musée d'Unter-
linden (Autor)

gen Faltenbrüchen vermittelt er eine Vorstellung der Malereitradition, in der Konrad Witz aufgewachsen zu sein scheint. Doch wie beim Versuch, Stefan Lochners Stil aus der seeschwäbischen Malerei herzuleiten, fehlen für die frühe Tätigkeit von Witz und damit auch für das von Hans J. Van Miegrot 1986 erhobene Postulat einer Tätigkeit in Konstanz noch immer stichhaltige Beweise. Die in Karls-

ruhe gezeigten, qualitativ höchst unterschiedlichen Werke meist ungesicherter Provenienz (Kat. Nr. 20-31) zeichnen für die Kunst in Konstanz und am Bodensee ein durch starke Verluste höchst unscharf gewordenes Bild, zumal einer der führenden Maler – der Schöpfer des illusionistischen Wandgemäldes für das Grabmal Bischofs Otto von Hachberg von 1445 (Abb. 3) – in der Ausstellung lediglich

durch eine schlecht erhaltene Werkstattarbeit (Kat. Nr. 24) vertreten war. Ob sich diesem Maler auch der faszinierende, deutlich unter niederländischem Einfluß stehende, bislang jedoch stiefmütterlich behandelte Feldbacher Altar (Kat. Nr. 36, *Abb. 4*) zuschreiben läßt und ob es sich bei dem Maler tatsächlich um einen während der Konzilszeit aus Utrecht zugewanderten Künstler handelte, wie Bodo Brinckmann (in: *Begegnungen mit Alten Meistern*, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 2000, S. 75, Anm. 31) auf der Spurensuche nach einem vergleichbaren Wandermaler vorgeschlagen hat, lohnt einer genaueren Untersuchung. In seiner spektakulären Farbigkeit, den weiten Hintergrundlandschaften und dem gewölbten Horizont bleibt der Altar ein Solitär, der sich bislang gegen jeden Versuch einer Einbindung in die oberrheinische Tradition sperrte. Die im Katalog und von Brinckmann angeführten Verbindungen zu einem Utrechter Kreuzigungstriptychon führen jedoch ebensowenig zu einer Klärung wie die postulierten Zusammenhänge mit dem Stundenbuch der Katharina von Kleve. Unter Berücksichtigung der Flügelaußenseiten und ihrer Beziehungen zu Werken aus dem weiteren Kreis um Konrad Witz, aber auch im Vergleich zu dem ebenso singulären, wenngleich figürlich derberen Jünteler Epitaph von 1449 mit seinem großartigen Landschaftspanorama steht der Feldbacher Altar keineswegs so isoliert in der oberrheinischen Tradition, wie es zunächst den Anschein hat. Mit der eigenständigen Verarbeitung niederländischer Motive aus dem Kreise Jan van Eycks erweist sich sein Schöpfer als ein typischer Vertreter jener innovativen Generation deutscher Maler zwischen 1430 und 1450.

Schärfere Konturen hat das Werk des in Straßburg und später in Saarbrücken tätigen Malers Jost Haller (*Abb. 5*) gewonnen, dessen kunsthistorische Entdeckung Charles Sterling zu verdanken ist. In einer methodisch beispielhaften Studie hat er den in Saarbrücker Quellen nachgewiesenen Maler Haller mit einem über

drei Sammlungen verstreuten Flügelaltar für die Saarbrücker Deutschordenskommende verbunden und damit eine zwar überzeugende, letztlich aber unbewiesene Identifizierung vorgeschlagen. Sterlings Überlegungen werden von Philippe Lorentz im Colmarer Ausstellungskatalog bestätigt, wobei Lorentz das Œuvre um eine 1999 vom Colmarer Museum erworbene Kreuzigungstafel, ein Wandgemälde sowie die Buchmalereien im Gebetbuch der Lorette d'Hebeviller aus Metz erweitert und im Kreis zeitlich und regional nahestehender Werkgruppen diskutiert.

Während die stilistisch begründete Zuschreibung der Kreuzigungstafel nachvollziehbar ist, auch wenn man die für die Argumentation wichtige Unterzeichnung gerne in entsprechenden Abbildungen gesehen hätte, bleiben die Zusammenhänge beim Wandgemälde auf die vergleichbare Rüstung, bei den Buchmalereien indes nurmehr auf Motivzusammenhänge mit Werken des weiteren Umkreises beschränkt. Die Miniaturen weichen zum Teil so erheblich von den Tafelgemälden ab, daß man ihre Zuschreibung nur schwer nachvollziehen kann. Auch die nicht mit Jost Haller zu verbindenden Werke um die Jahrhundertmitte, die wie der Stauffenberg-Altar in Colmar oder jene zwölf Tafeln einer von Stange unter dem Namen eines Lochner-Schülers am Oberhein geführten Werkgruppe im weitesten Sinne an die Traditionen des Weichen Stils anknüpfen, werden von Lorentz berücksichtigt. Trotz des Zuwachses von zwei bislang unbekanntem, 2001 vom Musée de l'Œuvre Notre Dame in Straßburg neuerworbenen Ursulatafeln bleiben bei der letztgenannten Gruppe sowohl im Karlsruher Katalog (Nr. 32-33) als auch bei Lorentz (S. 70-75) Fragen der Zusammengehörigkeit, Lokalisierung und künstlerischen Zusammenhänge offen. In diesen Kreis von retrospektiven Werken gehören schließlich auch der nach Basel lokalisierbare Lösel-Altar (Karlsruhe Nr. 2) und die damit zusammenhängenden, im Katalog nicht berücksichtigten Glasgemälde in Alt-Thann und

aus Bourgillon (vgl. Christiane Wild-Block, in: *Revue de l'Art* 10, 1970, S. 15-29) sowie die Tafeln eines Katharinenzyklus (Karlsruhe Nr. 23) mit ungeklärter Provenienz.

Einen ganz anderen Ton schlugen die etwa gleichzeitig entstandenen, tumultuös drastischen und eng gedrängten Szenen der Karlsruher Passion an, die nach dem spektakulären Ankauf der bislang als verschollen geltenden Tafel mit der Geißelung Christi wieder vollständig zu sehen war. Diesen Tafeln hat Lüdke 1996 eine große Ausstellung mit einem umfangreichen Katalog gewidmet, der in der Darlegung der ikonographischen Zusammenhänge und Traditionen gewinnbringend tief schürfte und für die Passionsikonographie des Spätmittelalters wichtige Zusammenhänge erschloß (vgl. Markus Hörsch in: *Kunstchronik* 50, 1997, S. 53-61). Daran anknüpfend versucht Wilfried Franzen (*Die Karlsruher Passion und das »Erzählen in Bildern«*. *Studien zur süddeutschen Tafelmalerie des 15. Jh.s*, Berlin 2002), die erzählerischen Qualitäten der Tafeln in einem weitgespannten Überblick herauszuarbeiten. Die bestens erschlossenen süddeutschen Glasmalereizyklen des 15. Jh.s finden dabei leider ebensowenig Berücksichtigung wie etwa ein für die Rezeption der Karlsruher Passion entscheidendes Bildmotiv, den direkt zum Betrachter blickenden, gleichzeitig rohen und barmherzigen Lententuchbinder in der Kreuzannagelung und dessen Verwandlung in der erwähnten Kopie für Anna Schott (s. Lüdke 1996, S. 107-112). Für die Karlsruher Passion postuliert Franzen eine Erzählung in Bildpaaren und stellt die Rekonstruktion als Flügelretabel zur Diskussion. Unerklärlich bleiben jedoch die übermalten Grundiergrate aller sieben, aus Einzelbrettern bestehenden Tafeln, für die der technologische Nachweis einer ursprünglich doppelseitigen Bemalung noch aussteht. Einen vergleichbar problematischen, noch nicht überzeugend interpretierten Befund zeigt das Mainzer Marienleben (zuletzt dazu Uwe Gast, in: Kat. Ausst. *Gutenberg. Aventur und kunst*, Mainz 2000, S. 653-657).

Im Gegensatz zum Meister der Karlsruher Passion ist die Aufarbeitung des Œuvres des hochangesehenen Colmarer Malers Caspar Isenmann bis auf die frühe Monographie von Gisela Bergsträßer (Colmar 1941) und den Beitrag von Christian Heck (in: *Bulletin de la Société Schongauer* 1973-1978, S. 137-156) zu Unrecht ein Desiderat geblieben. Wie die in Karlsruhe gezeigte Tafel (Kat. Nr. 37; *Abb. 6*) beispielhaft vor Augen führt, verbinden sich in seinem Werk niederländische Einflüsse von Rogier van der Weyden und Dirk Bouts mit der oberrheinischen Tradition aus der Nachfolge von Konrad Witz. Die weiten Landschaftsausblicke unter dem ursprünglich mit geschnitztem Maßwerk partiell überdeckten Goldgrund erinnern an die zeitgleichen Gemälde des Meisters des Marienlebens in Köln. Ist es Zufall, daß die in der Auferstehung gezeigte Kirche mit ihren für den Oberrhein atypischen, eine Giebelfassade ausbildenden Seitenschiffkapellen einen in Westfalen verbreiteten Bautypus wiedergibt? Welche Rolle Isenmann für Martin Schongauer und den Meister der Gewandstudien spielte, verdiente ebenso eine Untersuchung wie sein von Gisela Bergsträßer als schwierig bezeichnetes Verhältnis zum Werk des Meisters E.S.

Die knapp 320 Stiche dieses oberrheinischen Monogrammistens zählen zu den meistverwendeten Vorlagen in der spätmittelalterlichen Kunst. Er ist der erste Kupferstecher, der in großem Umfang auf Vorlagen anderer Gattungen und Künstler zurückgegriffen hat. Die technisch wie künstlerische Heterogenität des Werks hat jedoch bislang eine überzeugende Chronologie verhindert und ist der Beteiligung von Werkstattmitarbeitern wohl sicherlich ebenso zuzuschreiben wie der Unterschiedlichkeit der verarbeiteten Vorlagen. Den von Jan Piet Filedt Kok (in: *Kunstchronik* 40, 1987, S. 595-602) rezensierten grundlegenden Ausstellungskatalog von Holm Bevers (München/Berlin 1987) und die Monographie von Markus Naß (Frankfurt/Main 1994) ergänzend, hat Jürgen Alexander Würst (*Das Figurenalpha-*

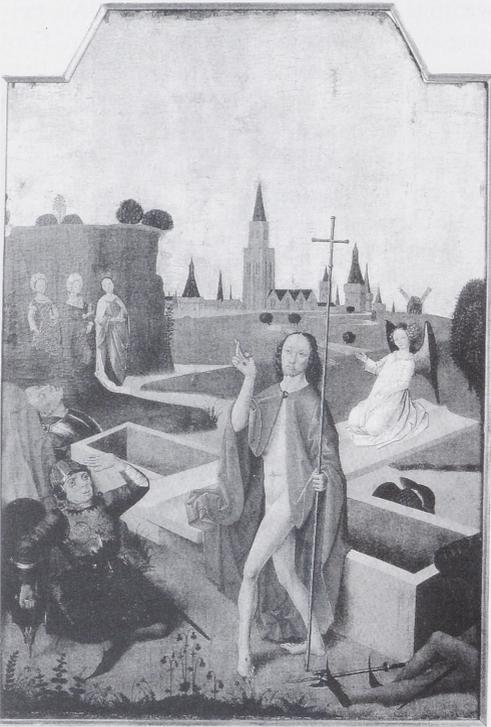


Abb. 6 Caspar Isenmann. Retabelflügel mit Auferstehung Christi. Colmar, 1465. Colmar, Musée d'Unterlinden (Katalog)

bet des Meisters E.S., Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München 73, München 1999) das Figurenalphabet als eine Art Sittenlehre zu deuten versucht, die in 23 Bildern zum gottgefälligen Leben anleiten soll. Leider kommt die ambitionöse Studie kaum über die geläufigen, für die spätmittelalterliche Profankunst erschlossenen Zusammenhänge und entwickelten Erklärungsmodelle hinaus. Ist es für die aktuelle Situation unseres Fachs bezeichnend oder letztlich der Attraktivität der Sujets geschuldet, daß die Präsentation der Studie in einem Poster auf dem 26. Deutschen Kunsthistorikertag prämiert wurde (s. *Kunstchronik* 55, 2002, S. 80f.)? Einmal mehr wurde dabei deutlich, daß die Bedeutung und Rezeption solcher Blätter erst ansatzweise geklärt ist. Anstelle von ein-

seitigen Deutungen wird man in Zukunft jedoch stärker die in solchen Werken intendierte Offenheit und Vieldeutigkeit, die Spannung zwischen Kritik und faszinierter Anteilnahme an der höfischen Kultur und der von ihr ausgehenden Gefahr, der Schönheit verfallen zu sein, das bewußte Spiel mit unterschiedlichen gesellschaftlichen Normen und das breite Repertoire möglicher Rezeptionsformen berücksichtigen müssen, um den Blättern gerecht zu werden. Interdisziplinäre Ansätze wie in dem von Eckart Conrad Lutz an der Universität Fribourg angesiedelten Projekt »Literatur und Wandmalerei – Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihrer Träger im Mittelalter« geben dazu wichtige Impulse. Zur Frage der Lokalisierung des Meisters E.S. tragen vielleicht die drei unterschiedlich anspruchsvollen Stiche zum 500jährigen Jubiläum der legendären Engelweihe und zur Wiederweihe der 1465 ausgebrannten Gnadenkapelle in Einsiedeln bei. Die herausragende Bedeutung dieser Blätter wurde zuletzt von Peter Schmidt (in: *Artibus. Festschrift für Dieter Wuttke zum 65. Geburtstag*, Wiesbaden 1994, S. 293-318) und Barbara Welzel (in: *Städel-Jb.* 15, 1995, S. 121-144) gewürdigt. Auf das Jahr 1466 ließ der reiche Basler Tuchmann Heinrich Schlierbach den Chor der Gnadenkapelle auf seine Kosten wieder wölben und ausmalen (*Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde* 36, 1934, S. 197; *KDM Basel-Stadt V*, 1966, S. 134). Spielte Schlierbach auch beim Auftrag zu den Einsiedeln-Stichen eine Rolle, zumal der Stecher keinerlei Ortskenntnisse verrät und deshalb offenbar nicht selbst in Einsiedeln gewesen ist?

Martin Schongauer, der in gewisser Weise in die Fußstapfen des Meisters E.S. getreten war, hat Jakob Wimpheling in seinem Geschichtswerk von 1505 europäische Größe verliehen, indem er auf dessen nach Italien, Spanien und England exportierte gemalte Tafeln (*depictae tabulae*) verwies. Ob es sich dabei um Kupferstiche oder jene qualitätsvollen, kleinformatigen Gemälde handelte, die in Karlsruhe in sel-

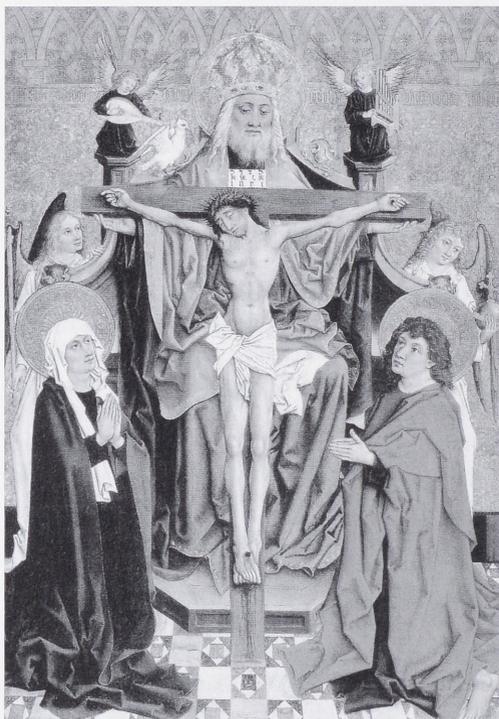


Abb. 7 Meister der Gewandstudien. Gnadenstuhl. Straßburg, um 1480/90. Lyon, Musée des Beaux-Arts (Katalog)

tenem Zusammenhang zu sehen waren und einen eigenen Höhepunkt bildeten, ist umstritten. Der Erweiterung des Betriebs durch den Kauf von zwei Häusern im Jahr 1477 eingedenk, muß die Werkstatt über viele Jahre – auch während der Abwesenheit Schongauers in Breisach seit 1486 – äußerst produktiv gewesen sein. Sie blieb es über den Tod Martins hinaus, da die Brüder Ludwig und Paul ab 1491 für Kontinuität sorgten. In der Schongauer-Werkstatt dürften die kleinformigen Täfelchen als Sammler-Preziosen auf Vorrat gefertigt worden sein und in anderen regionalen Werkstätten offenbar bald auch verschiedene Nachahmer gefunden haben. Mit der beachtlichen Reihe von Gemälden Schongauers, seiner Werkstatt und seines näheren Umkreises bietet der Karlsruher Katalog eine

wichtige Ergänzung zu den Jubiläums-Ausstellungen von 1991 und der damals von Fritz Koreny publizierten sensationellen Entdeckung und Zuschreibung einer nach der Natur gemalten Studie mit Pfingstrosen. Eine Reihe in jüngerer Zeit nicht mehr beachteter oder bislang kaum bekannter Werke (Kat. Nr. 77, 79f., 82-88, 199) machen deutlich, wie wenig sich die Forschung bisher mit der Malerei Schongauers und seines Umkreises beschäftigt hat. Künftig wird man nicht nur genauer zwischen Werkstatt- und Nachfolgewerken unterscheiden und dabei einzelne Datierungen wie die der sicherlich zu früh angesetzten Frankfurter Tafel (Kat. Nr. 81) präzisieren, sondern auch weitere Werke wie das einst dem Colmarer Maler und Schongauer-Zeitgenossen Urban Hutter zugeschriebene monumentale Retabel in Buhl (Oberelsaß) und eine Reihe bislang kaum ins Bewußtsein getretener Tafel- und Wandmalereien berücksichtigen müssen. Dies hat sicherlich auch Auswirkungen auf die Beurteilung des in Ulm und Augsburg tätigen, rätselhaften Bruders Ludwig und des ihm zugeschriebenen, heterogenen Werks, in das neben dem einleitenden Beitrag von Anna Morath-Fromm auch die Katalognummern 137-140 Einblick geben. Lothar Schmitt hat in seiner Rezension (in: *Zs. für Geschichte des Oberrheins* 141, 1993, S. 387-393) auf eine Reihe von Desideraten auch im Kontext des Stichwerks aufmerksam gemacht, denen er in der knappen Einleitung zu seinem Schongauer-Band in der Hollstein-Serie (vol. XLIX, Rotterdam 1999) nicht nachgehen konnte. Im Karlsruher Katalog nehmen die Stiche zwar breiten Raum ein, doch beschränkt sich die Diskussion meist auf eine Zusammenfassung der Lehrmeinungen und geht etwa den vom allgemeinen Tenor abweichenden Datierungsvorschlägen von Nicholas Stogdon (Verkaufskatalog Middle Chinnock, 1996) nicht weiter nach. Nicht zur Sprache kam außerdem der Vertrieb der Druckgraphik: Unterhielt Schongauer wie Dürer reisende Kommissionäre oder war ihm dabei sein auch als Kunsthändler täti-



Abb. 8 Meister der Dominikus-Legende. Krönung des hl. Dominikus und Kreuzigung Christi. Straßburg(?), um 1493. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (Katalog)

ger Bruder Paul behilflich? Diese und andere Fragen umreißt Jan Nicolaisen in seinem materialreichen Beitrag zur Gesellenzeit und niederländischen Prägung Schongauers (in: *Pantheon* 57, 1999, S. 33-56): Abweichend von den bisherigen Überlegungen plädiert er für eine zeitweilige Mitarbeit in der Werkstatt des deutschstämmigen, seit 1465 in Brügge niedergelassenen Hans Memling. Neben dem Studium und der Übernahme von Details aus Rogierschen Originalen wie dem Bladelin-Altar in Middelburg stand ihm dort ein breiter Fundus von Rogierschem Werkstattmaterial zur Verfügung.

In der Frage der künstlerischen Produktionsbedingungen und gattungsübergreifenden Zusammenhänge ist die oberrheinische Male-

rei am Beispiel des Meisters der Gewandstudien und seines Umfelds im letzten Jahrzehnt zu einem überaus fruchtbaren Terrain geworden. Bis zur vollständigen Publikation des *Cœuvres* durch Michael Roth wird man sich auf seine Beiträge im Ausstellungskatalog *Bilder aus Licht und Farbe* (Ulmer Museum, 1995), im Katalog zur Ausstellung der Karlsruher Passion von 1996 und im hier besprochenen Karlsruher Katalog begnügen müssen, in denen jedoch bereits eine Fülle von Zusammenhängen erschlossen und neue Einsichten in die Rolle von Musterbuchsammlungen und den familiären Austausch von Bildmotiven in den nachbarschaftlich gelegenen Straßburger Kunstwerkstätten gegeben wird. Aus der Zusammenarbeit mit Hartmut Scholz, der sich

in der dritten Generation mit den Glasgemälden Peter Hemmels und seines Kreises beschäftigte, resultierten wichtige, weit über die Glasmalerei hinausgreifende Erkenntnisse zur spätmittelalterlichen Werkstattpraxis. Mit der überaus modern anmutenden Organisation einer Gesellschaft für Glasmalerei, die 1477 aus dem Zusammenschluß von fünf namentlich bekannten Glasmalern unter Kapitalbeteiligung von Straßburger Bürgern resultierte, trat ein überaus potenter, in der Qualität seiner Werke gleichzeitig unübertroffener Werkstattverbund in Erscheinung, der den gesamten süddeutschen Markt beherrschte. Bedauerlicherweise wurden die Glasmalereien zusammen mit den grundlegenden Archivalien und einzelnen Entwurfszeichnungen nicht im Kontext der zugehörigen Gemälde und Zeichnungen, sondern in einem separaten, von Rüdiger Becksmann zusammengestellten Überblick im Ausstellungskatalog des Karlsruher Landesmuseums (*Spätmittelalter am Oberrhein. Teil 2: Alltag, Handwerk und Handel 1350-1525* [29.9.2001-3.2.2002]. Stuttgart, Thorbecke 2001, 2 Bde, Bd. 1, S. 140-148) behandelt. In Ergänzung zur Ausstellung im Ulmer Museum 1995 versammelte die Kunsthalle dafür das malerische Werk des Gewandstudienmeisters in einem bislang noch nie gesehenen Umfang. So war neben repräsentativen Einzelfafeln wie dem Gnadenstuhl aus Lyon (Nr. 148, *Abb. 7*) und Resten verschiedener Retabel auch der 1995 durch einen glücklichen Ankauf komplettierte Magdalenenaltar aus Dijon (Nr. 154) zu Gast, dessen Gliederung an die um eine Generation älteren Glasgemäldezyklen in Walburg und Straßburg St. Wilhelm erinnert. Die rund dreißig Tafelgemälde des Meisters stehen in engem Werkstattzusammenhang mit den in ihrer Fülle und Qualität noch immer einzigartigen rund 120 Vorlagen- und Musterblättern sowie den Glasmalereien aus dem Kreis der Straßburger Werkstattgemeinschaft und schließen an die Vorgängerwerke von Hirtz und Isenmann an. Auch Schongauers Graphik diente dem eigen-

ständigen, künstlerisch souveränen Maler als Anregung; die unbekümmert freien Zeichnungen setzen sich jedoch deutlich von Schongauers kontrollierter Handschrift ab.

Wie stark der Gewandstudienmeister die Straßburger Malerei im ausgehenden 15. Jh. prägte, ist angesichts der lückenhaften Überlieferung schwer zu sagen. Zum Werk des jungen Dürer, der sich 1493/94 in Straßburg aufhielt, wie u. a. auch zwei Einträge im Imhoff-Inventar bezeugen, lassen sich bislang noch keine tragfähigen Brücken schlagen. Umstritten ist die Beteiligung Dürers an den Tafeln eines nur fragmentarisch überlieferten Dominikus- und Passionsaltars (Kat. Nr. 236; *Abb. 8*), der wohl aus Straßburg stammt, jedoch noch immer einer grundlegenden Untersuchung harret. Seine Stellung innerhalb der Straßburger Malerei wäre ebenso zu klären wie sein Verhältnis zu Dürers Karlsruher Schmerzensmann (Kat. Nr. 235) und dem vielleicht in Straßburg entstandenen Selbstbildnis von 1493, das jüngst von Jereon Stumpel und Jolein van Kregten (in: *The Burlington Magazine* 144, 2002, S. 14-18) als Ausdruck der Entwurzelung und des unsteten Glücks während der Wanderjahre und am Anfang einer hoffnungsvollen künstlerischen Laufbahn interpretiert wurde. Mit der direkten Konfrontation der Gemälde des Gewandstudienmeisters, der Dominikus-Legende und des Karlsruher Schmerzensmannes warf die Karlsruher Ausstellung eine Frage auf, die für die Beurteilung von Dürers Frühwerk von zentraler Bedeutung ist.

Beide Ausstellungen machen auf ihre Weise den Forschungsstand zur spätmittelalterlichen Malerei deutlich, der vom nahezu unbekanntem, im Werkverzeichnis Stanges grob eingeordneten Einzelwerk bis hin zu Werkgruppen reicht, deren gattungsübergreifende Zusammenhänge mittlerweile bis in die Wohnverhältnisse der in Frage kommenden Künstler zurückverfolgt werden können. Über der noch anstehenden kritischen Aufarbeitung vieler

Einzelwerke wird man deshalb die weiterführende Beschäftigung mit Fragen der Produktionsverhältnisse und des künstlerischen Austauschs sowie der Rolle des Auftraggebers und der Rezeption der Werke nicht vergessen dürfen. Mit der langen, funkelnden Kette verschiedenster, nach einzelnen Meistern geordneten Werke oder dem konzentrierten Blick

auf eine eng umrissene, in ihrer gesamten Komplexität auseinandergelagerte Werkgruppe beschreiten die beiden Kataloge unterschiedliche Wege und stellen der Forschung ein reiches und überaus lohnendes Material zur weiteren Diskussion.

Daniel Hess

Hans Baldung Grien in Freiburg

Freiburg i. Br., Augustinermuseum und Freiburger Münster, 19. Oktober 2001 - 15. Januar 2002. Katalog der Ausstellung hg. v. Saskia Durian-Ress, Freiburg i. Br. 2001. 327 S. mit 137 Abb., ISBN 3-7930-9303-4

An dem länderübergreifenden Ausstellungszyklus *Um 1500: Epochenwende am Oberrhein* beteiligten sich in Freiburg das Augustinermuseum und das Münster mit einer Ausstellung zum lokalen Wirken Hans Baldung Griens, in der Werke der Zeitspanne von 1510–1520 gezeigt wurden. Wie bereits 1959 in Karlsruhe hat man auch jetzt in Freiburg ein Selbstporträt des Künstlers auf den Katalogumschlag gesetzt; war es vor 42 Jahren der gut Zwanzigjährige vom 1507 datierten Sebastiansaltar (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum), schmückt 2001 das Selbstporträt von der 1516 datierten Kreuzigungstafel auf der Rückseite des Freiburger Hochaltars Katalog und Plakat (*Abb. 1*). Der Meister bleibt im hier gewählten Ausschnitt jedoch im Hintergrund, sein Kopf lugt gerade noch hinter der grüngekleideten mächtigen Figur eines Hellebardenträgers hervor. Diese Akzent- und Gewichtsverschiebung wirkt fast symptomatisch für die Ergebnisse der Ausstellung, denn Neues über den Freiburger Baldung ist kaum zu erfahren, nicht nur wegen der dürftigen Quellenlage zur Biographie (kein Brief und keine Zeile persönlichen Inhalts sind erhalten, vgl. Gert von der Osten, *H. Baldung Grien. Gemälde und Dokumente*, Berlin 1983, Dok. 7–25; hauptsächlich Rech-

nungen, Abschlagzahlungen für Gemälde und eine Leibrente).

Im Zentrum von Baldungs Lebenswerk stehen die Freiburger Jahre von 1512 bis in die Zeit um 1517/18, im Mittelpunkt des Freiburger Œuvres der Hochaltar im Münster, den zu schaffen er von Straßburg nach Freiburg gerufen worden war. Daher ist den Werken aus dem Münster im Katalog breiter Platz eingeräumt: Neben dem Hochaltar (zu dem keine Vorzeichnungen oder Studien erhalten sind) wird das Schneulin-Retabel aus seiner Werkstatt untersucht (Sibylle Groß, S. 302–311). Studentinnen eines Hauptseminars bei Wilhelm Schlink stellen unter der Überschrift »Tradition und Signatur des Neuen« (S. 260–300) Beiträge zu Geschichte, Chronik und den einzelnen Teilen des Hochaltars vor. Der im Augustiner-Museum gezeigte Teil der Ausstellung hat stärkeres Gewicht, fanden sich dort doch selten gezeigte, exquisite Zeichnungen neben einer Auswahl an Holzschnitten und Gemälden der betreffenden Zeitspanne. Offenbar konnte Baldung einen größeren Werkstattbetrieb unterhalten und war auch deshalb in der Lage, weitere Aufträge auszuführen. Die Anordnung der Exponate im Obergeschoß des Museums folgte weitgehend