

deutende Ausstellungen verwandt wurde, ohne daß es jemandem eingefallen wäre, auch für den *bleibenden* Erinnerungs- und Nutzungswert des Geleisteten Sorge zu tragen!

Hermann Voss

ULMER KUNST UM 1500

Das Museum der Stadt Ulm zeigte im Sommer dieses Jahres aus Anlaß der 1100-Jahrfeier Ulms neben „Zeugnissen Ulmer Geschichte“ eine Ausstellung „Ulmer Kunst um 1500“, die einen instruktiven Überblick über die Malerei und Plastik der alten schwäbischen Reichsstadt vermittelte. Die unter den erreichbaren Objekten vorzüglich getroffene Auswahl entging der bei solchen Jubiläen naheliegenden Gefahr, nur eine für das breite Publikum berechnete Sammlung von „Meisterwerken“ darzubieten, sie bildete zugleich einen anregenden Beitrag zu noch offenstehenden Fragen der Ulmer Kunstgeschichte. Dabei erwies sich die Beschränkung auf den Zeitraum von etwa 1470 bis 1530 als fruchtbar, denn so war es möglich, einzelne Phasen aus dieser Blütezeit der Ulmer Kunstproduktion eingehender darzustellen. Das Werk Hans Multschers soll einer späteren Ausstellung vorbehalten bleiben.

Die spätgotische Plastik Ulms ist von einer Reihe von Forschern, vor allem Julius Baum, Wilhelm Vöge, Gertrud Otto, bearbeitet worden. Es mag an der Vieldeutigkeit der Quellen wie an dem Fehlen gesicherter Ausgangspunkte liegen, daß gerade die künstlerisch bedeutsamsten Jahrzehnte der Ulmer Plastik zwischen dem Chorgestühl des älteren Syrlin und dem Blaubeurer Hochaltar so verschieden interpretiert worden sind. Umstritten blieb vor allem das Werk von Michel Erhart — dem nach den Urkunden meistbeschäftigten Bildhauer — und seine Abgrenzung gegenüber dem älteren Syrlin, d. h. den Chorgestühlbüsten, und gegenüber dem Werk seines Sohnes Gregor. Die Ausstellung bot hierzu eine Reihe interessanter Beispiele, die auch deutlich werden ließen, daß die Probleme bisher z. T. zu vereinfachend auf die Gruppierung eines Oeuvre hin gesehen worden sind, während sie sich vor den Originalen wesentlich differenzierter erweisen.

Es würde hier zu weit führen, auf diese Fragen näher einzugehen (ich möchte an anderer Stelle darauf zurückkommen), nur einige Punkte, zu deren Klärung die Ausstellung beigetragen hat, seien kurz erwähnt. Die imposante große Madonnenfigur des Bayerischen Nationalmuseums, bisher Gregor Erhart zugeschrieben, unterscheidet sich in ihrem plastischen Stil sehr stark von den anderen Marienbildern dieses Meisters. Die spätgotisch-straftige, großzügig angelegte Form verbindet sie mit der Ravensburger Schutzmantel-Madonna, die Gertrud Otto mit einleuchtenden Argumenten für Michel Erhart in Anspruch genommen hat. Mit dem sicheren Nachweis ihrer Herkunft aus Oberbeuren bei Kaufbeuren ergab sich die Frage, ob die Münchner Statue mit den in der Größe übereinstimmenden Figuren eines Hl. Cosmas und Damian in der Stadtpfarrkirche Kaufbeuren, deren stilistische Beziehung zu der Ravensburger Schutzmantel-Madonna von der Forschung bereits erkannt worden ist, ursprünglich zum selben Altar gehörte. Die Vereinigung der drei Skulpturen bestätigt m. E. diese Hypothese, wenn

auch die Beurteilung der beiden Kaufbeurer Heiligen durch Ergänzungen und schlechte Neufassung erschwert wird. Der Vergleich dieser Figuren mit den Reliefs der Gregorsmesse und der Katharinenmarter aus dem Besitz des Deutschen Museums in Berlin, der leider entstellend neubemalten Pieta von Untereschach bei Ravensburg und der ikonographisch auch im Zusammenhang mit der Daucherschen Beweinung zu St. Anna in Augsburg interessanten Erbärmdegruppe von Tosters in Vorarlberg ließ den weiten Spielraum der Möglichkeiten innerhalb des Stils einer Werkstatt erkennen.

Die Buchsstatuette einer garstigen Alten (Frankfurt, Liebieghaus), von Vöge Jörg Syrlin zugeteilt, wirkte im Kreis der Ulmer Bildwerke merkwürdig fremd. Ulm scheint nicht der Boden für die Entwicklung einer autonomen Kleinplastik gewesen zu sein. Das Figürchen hat mit einer 1952 vom Bayerischen Nationalmuseum erworbenen Schmerzensmann-Statuette, die an den Oberrhein lokalisiert werden kann, den noch ganz spätgotisch bestimmten Bewegungsrhythmus wie auch Einzelheiten der Körperbehandlung gemeinsam.

Bei Gregor Erhart mußte sich die Auswahl auf einige Werke der Periode vor 1500 beschränken. Von dem um 1485 entstandenen Altar für München-Thalkirchen kamen die gegenüber der Madonna etwas schwächeren beiden seitlichen Bischofsfiguren und die jetzt in der Herz-Jesu-Kirche in München-Neuhausen verwahrten vier Flügelreliefs mit Darstellungen aus dem Marienleben, die hier erstmals in der kurz zuvor im Landesamt für Denkmalspflege freigelegten Originalfassung zu sehen waren. Einen besonderen Anziehungspunkt bildete die bezaubernde kleine Vanitasgruppe des Kunsthistorischen Museums in Wien, deren in ausgezeichnete Erhaltung sich darbietende schnitzerische Qualität einen Maßstab für die eigenhändigen Arbeiten des Meisters zu geben vermag.

Es war ein Verdienst dieser Ausstellung, daß das Werk des Bildhauers Daniel Mauch hier zum erstenmal nahezu vollständig vereinigt war. Die Bedeutung und der künstlerische Rang dieses Meisters wurden in dieser Zusammenstellung sichtbar. An dem signierten Bieselbacher Altar von 1501, dessen überraschender Renaissance-Dekor wohl durch den Augsburger Auftraggeber zu erklären ist, waren einzelne Kompartimente von der entstellenden Übermalung freigelegt worden. Dabei konnte man feststellen, daß die Figuren ursprünglich ungefaßt geblieben waren, nur Augen und Lippen weisen eine leichte Tönung auf. Die vollständige Restaurierung des Altars soll im Anschluß an die Ausstellung durchgeführt werden. Mauch hat auch später der malerischen Wirkung und den schnitzerischen Feinheiten zuliebe den hellen, warmen Naturholzton bevorzugt, wie der nun von seinem dunklen Lack befreite Geislinger Altar und die ebenfalls freigelegte Madonnenbüste des Ulmer Museums bezeugen. An diesen letzteren, um 1520—1525 entstandenen Bildwerken wurde ersichtlich, wie Mauch im Verlauf einer zwanzigjährigen Entwicklung von der kleinteilig-nervösen Figurenbildung des Bieselbacher Altars, bei dem die „welsche Manier“ nur als äußere Zutat erscheint, über Stationen wie das Sippenrelief des Bayerischen Nationalmuseums und den (für die Ausstellung leider unerreichbaren) Maggmannshofer Altar in Kemptner Privatbesitz hier zu einem beruhigten, großzügigen Figuralstil gelangt, der sich zwar

weniger der Typik, aber dem Wesen der Renaissance nähert. Ihren krönenden Abschluß findet diese Entwicklung in der lebenswürdigen Muttergottes-Statuette aus Dalhem bei Lüttich, die Mauch nach Angabe der Sockelinschrift für den Humanisten Berselius geschaffen hat. Hier wird eine eigenständige, ulmische Renaissance deutlich, die sich neben Augsburg behaupten kann.

Die spätgotische Malerei Ulms, die auf der Ausstellung an Zahl und Bedeutung gegenüber der Plastik zurückstand, war durch eine Reihe von Altartafeln von Ludwig Schongauer, Jörg Stocker und Bartholomäus Zeitblom, hauptsächlich aus den Stuttgarter und Sigmaringer Sammlungen vertreten. Eine breitere Darstellung erfuhr Martin Schaffner, von dem neben kirchlichen Gemälden einige Bildnisse und die reizvolle, 1533 für Hans Stechelin geschaffene Tischplatte mit astrologisch-allegorischen Darstellungen aus Kassel zu sehen war. Es ist zu bedauern, daß wegen der Kürze der Vorbereitungszeit auf einen Ausstellungskatalog verzichtet werden mußte.

Alfred Schädler

XVIII. INTERNAT. KONGRESS FÜR KUNSTGESCHICHTE

VENEDIG 11.—18. SEPTEMBER 1955

P R O G R A M M

Das allgemeine Thema des XVIII. Kongresses lautet:

Die venezianische Kunst: ihre Entwicklung, ihre Ausstrahlung.

Vorträge in den Vollsitzungen:

Sitzung A: André Grabar: Byzanz und Venedig

Giuseppe Fiocco: Die Ursprünge der Renaissance in Venedig

Nikolaus Pevsner: Palladio und Europa

Sitzung B: Jan Lauts: Die venezianische Malerei im 16. Jahrhundert und ihre europäische Ausstrahlung

M. W. Constable: Venedig und England im 18. Jahrhundert

Rodolfo Pallucchini: Venedig und Mitteleuropa im 18. Jahrhundert

René Huyghe: Venezianische Malerei und moderne Malerei

Die Vorträge der Vollsitzungen dauern je 30—40 Minuten.

Fünf einzelne Sektionen werden die folgenden Themen behandeln:

1. Ravenna — Venedig — Rom

2. Romanische und gotische Kunst in Venedig

3. Florenz — Venedig — Brügge im Zeitalter der Renaissance

4. Die venezianische Kunst des 16. Jahrhunderts und ihre Ausstrahlung in Europa

5. Venedig und die europäischen Wechselbeziehungen im 18. Jahrhundert

Für jedes Referat sind 20 Minuten und für die anschließende Diskussion 10 Minuten vorgesehen. Bei fünf Sektionen, denen je 3 dreistündige Sitzungen zur Verfügung