

Zwischen dem 9. September und dem 22. Oktober 1571 ist Spitzer in Braunschweig gestorben. In Innsbruck ist Spitzer von 1524—1528 nachweisbar, in Braunschweig von 1533—1562. In Wittenberg besitzen wir datierte Werke von 1563—1569. Damit schließt sich der Ring. Daß Spitzer kein geborener Braunschweiger war, geht auch daraus hervor, daß er 1544 das Bürgerrecht dort erwirbt. Die Nachforschungen in Innsbruck und Wien haben bisher über seine Tätigkeit in Tirol keinen Erfolg gehabt. Auch von seiner über drei Jahrzehnte sich erstreckenden Tätigkeit in Braunschweig fehlen bisher noch Originale und Kopien seiner Werke, eine Lücke, die noch auszufüllen ist, damit die künstlerische Gestalt Peter Spitzers noch mehr Leben erhält.

#### *Diskussion zum Vortrag Zimmermann*

Herr *Heise* schließt sich der Zuschreibung der Celler Bilder an Spitzer an, ebenfalls Herr *Pieper*, der im Anschluß daran die Frage aufwirft, ob sich nicht unter den Ludger Tom Ring zugeschriebenen Bildern noch weitere finden lassen, die mit Spitzer in Zusammenhang gebracht werden können, wie z. B. der Altar im Metropolitan Museum in New York. Herr *Zimmermann* erklärt, daß er sich auch in diesem Zusammenhang mit dem Altar beschäftigt habe, doch hier eine Zuschreibung an Spitzer ablehnen möchte.

*Theodor Müller (München):*

#### *Zum gegenwärtigen Stand der Erforschung der deutschen Plastik des 15. und 16. Jahrhunderts*

Auf Grund der Aussagen und Interpretationen Pinders entstanden nach dem ersten Weltkrieg die wichtigsten regionalen Monographien über die deutsche Monumentalplastik des 14. und frühen 15. Jahrhunderts. Leider sind dabei wesentliche zentrale Komplexe nur eingekreist, nicht aber systematisch durchforscht worden. Dies gilt z. B. von der sogenannten Parler-Plastik mit der weiten Verzweigkeit ihrer Filiationen. Was zur Aufklärung dieses Kräftefeldes unternommen wurde, waren überwiegend hüttengeschichtliche Untersuchungen in dem Dreieck Köln—Breslau—Mailand. Abgesehen von aphoristischen Hinweisen Kletzls und Pinders versäumte man aber bisher das Phänomen der Parler-Plastik zusammenzusehen mit parallelen Erscheinungen im Bereich jener verstreuten Bauskulpturen niederländischer Genesis, aus denen man wegen der Vernichtung der großen Formate gezwungen ist, die Prämissen für das Werk Claus Sluters zu extrahieren.

Die durch Pinder aufgestellte „Genealogie“ der Typen der sogenannten „Schönen Madonnen“ bedarf heute auf Grund unserer erweiterten Denkmälerkenntnis wesentlicher Korrekturen. Burgund scheint an dieser Typenbildung nur mittelbar beteiligt. In Burgund entsteht um 1400 der Prototypus jener Gewandfigur, die in der deutschen Plastik die Nachfolge des Stiles der sog. Schönen Madonnen angetreten hat. Den westlichen Madonnentypus aber, der den deutschen sog. Schönen Madonnen adäquat ist, repräsentiert am besten die Marmor-Madonna im Rijksmuseum in Amsterdam. Sie ist in jenen flandrischen Landschaften beheimatet, von denen schon seit dem 14.

Jahrhundert wesentliche Anregungen auf die niederrheinische, niederdeutsche und norddeutsche Plastik eingewirkt haben. Pinder hatte das Phänomen der deutschen Plastik um 1400 allzu einseitig aus dem Aspekt des damals neu bekannt gewordenen Bestandes der österreichisch-böhmisch-schlesischen Landschaften gesehen. Es ist notwendig, den zahlenmäßig vergleichsweise seltenen Bildwerken, die im Westen aus dieser Zeitphase die verschiedenen Bilderstürme (einschließlich der Restaurationen) unverehrt überlebt haben, im Rahmen der Geschichte der deutschen Plastik eine größere Aufmerksamkeit zu widmen, als es bisher geschehen ist.

Beispielsweise ist anzunehmen, daß Multscher jene merkwürdig fortschrittliche Welt des Westens selbst kennen gelernt hat. Als Beleg ist zu verweisen auf die innere Bezogenheit der Bildvorstellungen der Votivreliefplastik von Tournai, der Marienkrönung am Schloß zu La Ferté-Milon, des Steinreliefs eines Gottvaters aus Bourges im Louvre, der Engel an Sluters großem Grabmal in Dijon, des St. Louis de Chatillon aus der Ste. Chapelle von Bourges, des niederländischen St. Bavo im Metropolitan Museum in New York, des Sluter'schen Christophorus in St. Louis. Aus westlicher Steinmetztradition erwächst auch die technische Zubereitung der Bildwerke eines Nikolaus Gerhaert. Die stehengebliebenen Führungslinien des Zahneisens schaffen bei seinen Werken Oberflächenwerte, wie sie die deutsche Bildhauerkunst vordem nicht gekannt hatte.

Bange hat betont, daß der Beginn einer selbständigen Kleinplastik mit ihren besonderen Komponenten im Hinblick auf Produktion und Konsum in Deutschland ein Merkmal der Zeit um 1500 gewesen sei. Ich glaube nicht, daß diese Zäsur richtig gewählt ist; denn alle Symptome der sammlerisch-liebhaberischen Neigungen des Auftraggebers, das damit verbundene Moment einer möglichen Retrospektive und die beginnende innere Profanität auch bei religiösen Motiven treffen wir schon seit 1400 an, wenn auch hauptsächlich wieder im Bereich der niederländisch-flandrischen Kunst und seltener in der binnendeutschen Kunst. Es gibt zahlreiche Beispiele für Verwertungen von Inventionen der Frühzeit und der Mitte des 15. Jahrhunderts in der deutschen Kleinplastik des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Ferner beobachten wir seit der Frühzeit des 15. Jahrhunderts das Aufkommen von plastischen Reproduktionen in billigen Materialien (z. B. Papiermaché) zum Zweck der Mengenherstellung, und es ist interessant, daß die Plastik seit dieser Zeit der Breitenwirkung zu dienen beginnt, wie es ebenso vom Holzschnitt gilt.

Meller und Bange haben die Inkunabeln einer autonomen deutschen Bronzeplastik noch in der Zeit um 1500 gesucht. Vor allem seit Weinberger erkannt hat, daß die Katharinenbüste der Frick-Coll. in New York von Multscher stammt, kann kein Zweifel sein, daß auch die ersten Verwirklichungen einer deutschen Bronzeplastik in jenem Sinn, wie er für die Renaissance typisch geworden ist, in die Frühzeit des 15. Jahrhunderts zurückreichen. Wieder scheint Schwaben der fruchtbare Boden für diese Neubildung gewesen zu sein. Die Brunnenfigur eines Narren in burgundischer Hoftracht, die Standbilder des Konrad von Weinsberg und seiner Gattin in Schöntal, die Kreuzigungsgruppe am Hochaltar im Westchor des Augsburger Domes (1447)

sind — außer der Büste Multschers — die gewichtigsten Belegstücke dafür. Seit der gleichen Zeit gibt es auch schon Bronzeplaketten in größerer Zahl.

Wenn man von der eigentlichen Goldschmiedeplastik absieht, dann bieten Elfenbein und Alabaster die am meisten adäquaten Formgelegenheiten für die Anfänge einer selbständigen Kleinplastik der deutschen Spätgotik. Auch auf diesem Gebiet ist die entscheidende Arbeit zur Ordnung der überkommenen Beispiele und zur Erkennung der möglichen Schwerpunkte der Produktion erst noch zu leisten. Wieder scheint dabei der Westen eine gebende Funktion ausgeübt zu haben, wobei nicht Paris, sondern vor allem die flandrischen Lande als wichtigste Quelle der Kräfte und weitreichenden Anregungen anzusehen sind.

Bei der Erforschung der deutschen Altarplastik des 15. Jahrhunderts rächt sich, daß das *opus completum* zu wenig berücksichtigt wurde. Die formalen Übereinstimmungen von Schnitzerei und Malerei im gleichen Werk erweisen, daß mehrfach die künstlerische Persönlichkeit eines Meisters für beide Tätigkeiten maßgeblich war. Diese Kommunität scheint bei der Entstehung des neuen, merkwürdig barock anmutenden Stiles der oberdeutschen Plastik im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts von entscheidender Bedeutung gewesen zu sein. Es ist kein Zufall, daß wir die frühesten Daten dieses Stiles auf den in Wien entstandenen Holzschnitten von Lukas Cranach und in der Zeichenkunst von Altdorfer antreffen. In der Plastik fehlen, soweit ich sehe, Inkunabeln gleicher Art und gleichen Ranges. Vielmehr sind die Inventionen der neuen körperlichen und räumlichen Vorstellung innerhalb der Plastik von den gleichen Quellen gespeist, die für die Entstehung des sogenannten Donaustiles in der Graphik und in der Malerei maßgeblich gewesen sind. Auch an der Plastik Augsburgs im ersten und zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts ist dies zu zeigen. Es handelt sich dabei nicht um die Übernahme von Motiven, wie man mit viel Fleiß die Rolle des Meisters E. S. oder die Auswertung von Kupferstichen und Holzschnitten Dürers in der Plastik sorgfältig untersucht hat, sondern es handelt sich im weitesten Sinn des Wortes um Stilbildung. Dadurch, daß von diesem Moment an auf die Plastik außerplastische Komponenten einwirken, entstehen im 16. Jahrhundert Formkomplexe, deren Deutung allergrößten Schwierigkeiten begegnet. In der Geschichte der deutschen Plastik ist kaum eine andere Epoche so schwer zu durchschauen. Kompliziert wird die Situation noch durch das Vorkommen von Nachbildungen von Werken des frühen 16. Jahrhunderts in der retrospektiven Kunst um 1600. (Auch der neuerdings durch K. Ginhart in der *Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* (H. 1—2, 1954, S. 11) veröffentlichte Crucifixus aus der Minoritenkirche in Wien scheint mir wieder zu jenen merkwürdigen und höchst wichtigen „Repliken“ zu gehören, über die ich in der *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 1942 geschrieben habe.) Wie sehr wir immer noch am Anfang der Erkenntnis dieser Epoche stehen, kann am besten demonstriert werden an Hand der Tafel 3 in Feulners Werk über „Die deutsche Plastik des siebzehnten Jahrhunderts“. Von den drei Abbildungen dieser Tafel ist m. E. nur die mittlere zutreffend beurteilt. Der links abgebildete Putto erschien Feulner als Arbeit um 1570, stammt in Wahrheit aber von einem

Altar der Stadtpfarrkirche in Ingolstadt, der um 1515/20 entstanden ist, während die rechts abgebildete Figur von Feulner um 1540 datiert und in den Kreis Peter Flötners geordnet wird, m. E. aber erst hundert Jahre später angesetzt werden kann und eine Parallele zu den Putten G. Schweiggers am Nürnberger Neptunbrunnen darstellt.

(*Diskussion fiel aus.*)

MITGLIEDERVERSAMMLUNG  
DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.  
HANNOVER 30. JULI 1954

Der Vorsitzende eröffnete die Versammlung und stellte ihre ordnungsgemäße Einberufung sowie ihre Beschlußfähigkeit fest. Die Tagesordnung lautete:

1. Arbeitsberichte der Instituts-Direktoren in Florenz, Rom, München
2. Bericht des Vorstandes
3. Kassenbericht
4. Entlastung des Vorstandes
5. Ehrung von Hans Jantzen
6. Entschließung über die ehem. Staatl. Museen Berlin
7. Verschiedenes
8. Wahl des nächsten Tagungsortes

Zunächst wurde der seit dem 4. Kunsthistorikertag 1952 verstorbenen Mitglieder des Verbandes gedacht: Robert Schmidt, Lisa Schürenberg, Alfons Maria Schneider, Wilhelm Vöge, Robert Hiecke, Guido Joseph Kern, Hans Peter Müller, Hubert Wilm, Emil Noelle, G. Heinrich Lempertz, Werner Teupser.

An Arthur Haseloff, Max Friedländer und Richard Hamann wurden Telegramme gesandt; Eberhard Hempel wurde zu seinem heutigen Geburtstag beglückwünscht.

*1. Arbeitsberichte der Instituts-Direktoren in Florenz, Rom München*

Einleitend schlug der Vorsitzende vor, die Berichte über die Arbeit der deutschen Auslandsinstitute und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte von nun an zu einer dauernden Einrichtung bei allen Tagungen des Verbandes zu machen.

*a) Kunsthistorisches Institut in Florenz. Bericht von Herrn Middeldorf.*

An Substanz hat das Institut nichts Wesentliches eingebüßt. Bibliothek und Photographiensammlung sind intakt geblieben; Verluste an Möbeln und Geräten konnten dank einer besonderen Zuwendung des Bundesministeriums des Innern schnell wieder ausgeglichen werden. Notwendige Ordnungsarbeiten sind im Gange, ebenso wie die Ergänzung der Sammlungen. Da dieses Jahr mit solchen Aufbauarbeiten voll ausgefüllt war, mußten Sitzungen, Vorträge und Kurse vorläufig zurückgestellt werden, doch sollen diese Tätigkeiten in Kürze wieder aufgenommen werden. Dagegen sind die Forschungsstipendien am Institut wieder eingerichtet, die alljährlich auf Grund der eingegangenen Bewerbungen vergeben werden. Desgleichen hat die Publikationstätigkeit wieder eingesetzt.