

worden ist, daß er ferner für das „Bildnis eines Mannes“, Kat. Nr. 40, wahrscheinlich die Person des Dargestellten identifizierte und daß er weiterhin eine große Zahl von Details richtigstellte.

Besonders wertvoll ist die Einleitung von Gorissen in der Erweiterung eines Vortrages, den er vor Jahren hielt und in dem das Verhältnis von Joost van den Vondel und Flinck behandelt wird. Die Freundschaft dieser beiden in ihrer Zeit sehr berühmten Männer ist in vieler Hinsicht sehr aufschlußreich. Mich berührt immer wieder die Toleranz, die in jener Zeit im geistigen Leben Amsterdams als selbstverständlich galt. Vondel war Konvertit, Flinck dagegen Protestant, und dies in einer Zeit, als religiöse Fragen die Menschen zutiefst bewegten. Und doch bestand in manchen anderen Lebensfragen eine merkwürdige Übereinstimmung, trotz des großen Altersunterschiedes.

Die Ausstellung in Kleve hat jene barocke Welt der Niederlande, die so verschieden ist von der Frankreichs, Spaniens, Italiens, Deutschlands und Oesterreichs, wieder in einer besonderen Weise, ohne hohen Anspruch und doch sehr überzeugend, lebendig gemacht – ein Verdienst Gorissens, das hoch gerühmt zu werden verdient.

J. W. von Moltke

REZENSIONEN

WALTER PAATZ, *Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik*. Heidelberg (Univ. Verl. Carl Winter) 1963. 128 S., 50 Abb.

In der Reihe der von Walter Paatz herausgegebenen „Heidelberger Kunstgeschichtlichen Abhandlungen“ (Neue Folge) ist als 8. Band sein Buch über die Süddeutschen Schnitzaltäre der Spätgotik erschienen, das den Untertitel trägt: Die Meisterwerke während ihrer Entfaltung zur Hochblüte (1465 – 1500). Im Vorwort des C. Theodor Müller zugeeigneten Bandes bekennt sich der Autor in sympathischer Bescheidenheit zu seiner alten Liebe, der deutschen Schnitzkunst der Spätgotik, die ihn seit seiner Primanerzeit nunmehr über viereinhalb Jahrzehnte hinweg immer wieder entflammt hat. Er gibt damit ein Stück persönlicher Wissenschaftsgeschichte, die sich im übrigen wie ein feiner Faden durch das dichtmaschige Gewebe dieser Veröffentlichung zieht. Der Autor hat seinen besonderen Standort mit dem Blick auf das Ganze der spätgotischen Retabelschöpfungen bezogen, wobei er die Dissertationen von Karl Schultz, Studien zum deutschen Altar des späten Mittelalters (1941) und Max Hasse, Der Flügelaltar (1941) sowie den Aufsatz von Eberhard Hempel, Der Flügelaltarschrein, ein Stück deutscher, vlämischer und nordischer Kunst (1938) als Basis benutzt. Er vermeidet den Ausdruck „Gesamtkunstwerk“ (er kommt in seinem Buche nicht vor), obwohl es so naheliegt. Wahrscheinlich möchte der Autor seinen streng umgrenzten Untersuchungsgegenstand nicht in die schillernde Diskussion um das Wesen und die Bedeutung des Gesamtkunstwerks ziehen lassen. Für ihn besteht keine Frage in dieser Hinsicht: die großen Flügelretabel der Spätgotik sind Einheiten aus Schreinarchitektur, Zierarchitektur, Dekor, Skulptur und Malerei. Gelegentlich ist auch das Corpus aus Stein. Dann tritt der mehr mobile Charakter der Holzretabel zurück. Auch begegnen Zusätze, die der Goldschmied (z. B. bei ein-

gearbeiteten Reliquienbehältern) und sogar ausnahmsweise der Glaser (bei der Butzenscheibenverglasung der Rückwandfenster des Kapellenschreines an Riemenschneiders Rothenburger Heiligblutaltar) zu fertigen hat, die damit in den Kreis der „zünftigen“ Retabelkünstler und Handwerker treten, zu denen in erster Linie die Schnitzer, Steinmetzen, Maler und Schreiner gehören. Das Buch von Paatz öffnet also vor allem die Augen für dieses Ganze, dessen Verhältnis zur gleichzeitigen Architektur aber leider noch ungeklärt bleibt, wie der Verf. zur Forschungsanlage bedauernd feststellt. Umso minutiöser ist zum Teil die Vorarbeit der deutschen Forschung auf dem Gebiet der spätgotischen Holzskulptur. Sie hat, vor Pinder schon einsetzend, durch ihn besonders angeregt und seither durch viele andere eine reiche Ernte eingebracht. Seit Pinders Handbuch und „Dürerzeit“ gab es aber, von C. Th. Müllers notgedrungen kürzerer Darstellung (Feulner/Müller, Geschichte der deutschen Plastik, München 1953) abgesehen, keine die Details in einer neuen Zusammenfassung und Auswertung verarbeitende Übersicht. Paatz unternimmt diese Aufgabe seit Jahren in streng systematischer Form und unter neuen, fruchtbaren Gesichtspunkten. Seine Veröffentlichung „Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jahrhundert“, Heidelberg 1956, brachte eine erste gedrängte Darstellung bis an die Schwelle der Gerhaertzeit (1460). Es folgten die monographischen Untersuchungen über das Astwerk (i. d. Festschrift für Carl Wehmer, 1963) und über Niklaus Gerhaert von Leyden (Nicolaus Gerhaerts von Leiden, Heidelberger Jahrbücher, 1959, III, p. 68 – 94). Hier kündigt sich das neue Buch schon an. Denn der Weitergang der skulpturalen Entwicklung in Deutschland ist seit 1460 entscheidend durch das Wirken des Holländers in Süddeutschland bestimmt worden. Folgerichtig baut das Retabelbuch auf den letzten Erkenntnissen über den Meister auf und zeigt den weitreichenden Einfluß seiner Kunst auch in diesem umgrenzten, aber zentralen Gebiet spätgotischer Bildnerei. Auf die ältere Vorgeschichte der Flügelretabel, die Elisabeth Simon 1922 (Diss. Halle, Maschinenschrift), Hans Wentzel, Der Hochaltar in Cismar . . ., Lübeck 1937 u. a. a. O., und neuerdings Harald Keller in der Festschrift für Theodor Müller (München 1965, p. 125 – 144) untersucht haben, geht Paatz nicht ein. Für ihn bildet den Auftakt ein bisher verkanntes Werk, Hans Multschers sogenannte Karg-Nische von 1433 im Ulmer Münster, ein Steinretabel, in die Wand über dem Altar im südlichen Seitenschiffende eingelassen und ehemals mit Holzflügeln versehen. Mit diesem Fragment beginnt die große Reihe der Flügel- und Wandelretabel. Das Corpus ist bereits als „Kapelle“ aufgefaßt – wie später so oft –, der Corpusrahmen als Tor mit einer Kehle zwischen Stäben und mit kleinen Figuren in der Kehle wie bei einem Portalgewände. Diese Elemente, bis dahin in Süddeutschland fremd, stammen aus den Niederlanden, aus Nordfrankreich (La Ferté Milon bei Paris) und Burgund. Damit ist eine entscheidende Wurzel bereits angegeben. Es folgen die Retabel von Wurzach (1437) und Sterzing (1456/59) mit dem typischen Aufbau im Kontrast zwischen den mit Gemälden geschmückten Flügeln und dem mit Figuren gefüllten Corpus.

Die zweite Phase wird durch Niklaus Gerhaert von Leyden eingeleitet. Wohl aus Leiden stammend, in den Niederlanden und Burgund geschult, von Trier gekommen,

als Bürger von Straßburg, führte er 1465/67 das Flügelretabel des Hochaltars im Dom (Münster) zu Konstanz aus. Ein reines Schnitzwerk ohne Gemälde, unglücklicherweise in den Reformationswirren verbrannt. Paatz kann sich in seiner Darstellung auf die ausgezeichnete, nunmehr im Druck vorliegende Dissertation seines Schülers Wolfgang Deutsch von 1957 („Die Konstanzer Bildschnitzer der Spätgotik und ihr Verhältnis zu Niklaus Gerhaert“, Sonderdruck aus den Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung, Heft 81 u. 82, Konstanz 1963 u. 1964) stützen, der das Retabel (gegen L. Fischels Meinung) als Marienretabel dem Programm nach überzeugend rekonstruierte. Paatz ergänzt noch diese Vorstellung und erwägt die Annahme, ob dieses reine Schnitzretabel nicht bereits viele typische Merkmale zeigte, die von nun an im süddeutschen Raum heimisch werden: ungeschmückte Außenseiten der Flügel, evtl. ungefaßte Skulpturen (wie später die meisten Retabel Riemenschneiders), Kapellenraum im Corpus (evtl. bereits mit Fenstern auf der Rückseite wie bei Riemenschneider), Predella mit Halbfiguren, Gesprenge mit Figurengruppen. Paatz entdeckt, daß der Kefermarkter „Altar“ von 1490 – 98 heute noch wahrscheinlich die beste Vorstellung vom Typus des Konstanzer Retabels Niklaus Gerhaerts vermittelt. Im übrigen sei das Konstanzer Retabel bereits eine glückliche Synthese aus niederländischen und vor allem ulmischen Zügen. Das Genie des Niklaus von Leyden hatte in Konstanz ein Vorbild geschaffen, dem sich fast keiner der nach ihm arbeitenden Meister im süddeutschen Raum entziehen konnte. Das ist eines der bedeutsamen Ergebnisse der Untersuchung von Paatz.

Aus der ulmischen Wurzel, die Multscher pflanzte, ging die Gruppe der schwäbischen Retabel hervor, die in drei Generationen umrissen werden. Der Werkstatt des Friedrich Herlin entstammen die drei wichtigen Arbeiten für Rothenburg ob d. Tauber (St. Jacob 1466), Nördlingen (St. Georg, um 1465/70?) und Bopfingen (1472). Paatz tritt entschieden dafür ein, daß Herlin, der Nördlinger Maler, auch der Meister des Entwurfs dieser drei Altäre war, für die verschiedene Bildschnitzer arbeiteten. Das heikle Problem der Datierung der Nördlinger Skulpturen legt er offen, ohne es ganz lösen zu können und im Zusammenhang seiner Untersuchung lösen zu müssen (p. 25 – 28). Den Rezensenten überzeugt nicht ganz der Hinweis darauf, daß das Kruzifix im Rothenburger Retabel bereits den Typus des Baden-Badener Kruzifixus von Niklaus von Leyden (dat. 1467) voraussetze. Die mit durchgedrückten Knien gestreckten Beine, ein wesentliches Kennzeichen dieses Typus, sind in Rothenburg gerade nicht so geformt, wohl aber in Nördlingen. Dies spricht für eine engere Anlehnung an die Gerhaert-Nachfolge, während der Rothenburger Schnitzer davon unabhängiger ist. Deutsch hat neuerdings die Datierung des Nördlinger Retabels auf die Zeit zwischen 1462 – 71 begründet (im Nachtrag zu seiner Anm. 389, als Anm. 500, eingeklebt auf p. 109 seiner Konstanzer Veröffentlichung). Für die Skulpturen wäre dann wohl das Jahr des Baden-Badener Kruzifixus von Gerhaert 1467 als *Terminus post quem* anzunehmen, d. h. sie müßten zwischen 1467 und 1471 geschnitzt worden sein, um auf das Bopfinger Retabel von 1472 wirken zu können wie Paatz und Deutsch plausibel machen.

In der Reihe der schwäbischen Retabel folgt sodann das von Tiefenbronn des Hans Schüchlin (1469), der nach Paatz wie Herlin als Maler auch der entwerfende Künstler des Ganzen war. An den Fällen Herlin und Schüchlin wird besonders deutlich, daß die Spezialisierung der Forschung nach Malerei und Skulptur der Retabeleinheit nicht gerecht werden und daher auch die Meisterfragen nicht lösen konnte. Paatz spricht von einer Hypothek, die wir abzulösen hätten durch eine Besinnung auf diese organische Ganzheit (p. 28).

Ulms nächster Beitrag bestand im Retabel des Hochaltars im Münster. Davon ist nur der Riß erhalten (Stuttgart), eine „imposante Zeichnung“, fast zweieinhalb Meter hoch, die uns einen Begriff von der Leistung des leitenden und entwerfenden Künstlers vermittelt. Leider fehlen auf der Visierung die Flügel. Sie ist ein Werk des Jörg Syrlin d. A. Paatz entdeckt auch hier wieder etwas sehr Naheliegendes, was man bisher (auch Vöge, weil er „in Ulm verliebt“ war) übersah: die Neuausstattung des Ulmer Münsterchores mit Hochaltarretabel und Gestühl folgte dem Konstanzer Vorbild! Man beginnt in Ulm mit dem Gestühl 1469 und folgt mit dem Retabel 1473. Die Figuren schnitzte Michel Erhart, wobei die Predellenskulpturen erst zwanzig Jahre nach der Fertigstellung des übrigen Retabels geliefert wurden (1503), ein wichtiges Beispiel für derartige Werkverzögerungen! Der Riß zeigt nach Paatz klar das Ende der Multschertradition in Ulm und den Übergang zur Gerhaert-Nachfolge nach dem Modell des Konstanzer Retabeltypus (p. 31). Nebenbei entwickelt Paatz die Auftragsfolgen an Michel Erhart, in dem er einen Schüler Multschers sieht. Gegen Gertrud Ottos Thesen verfißt er die Meinung, daß der Sohn Michels, Gregor, vor 1490/93 kaum einen wesentlichen Anteil als Mitarbeiter und selbständiger Künstler gehabt haben könnte, da er noch zu jung gewesen sei. Des Autors Darstellung läuft auf eine Ehrenrettung Michel Erharts und auf eine entscheidende Neueinschätzung seines Schaffens heraus (p. 32 – 36). Auch der von Paatz rekonstruierte „Altar“ von Thalkirchen bei München ist ein Werk des Vaters und zeigt noch verstärkt das Einschwenken des Künstlers in die Gerhaertlinie.

In Weingarten (1493) sieht man erstmals zwei gleichberechtigte Meister, den Schnitzer Michel Erhart und den Maler Hans Holbein d. Ä., nebeneinander an einem Retabel werken und signieren. Der gleichzeitig begonnene, 1494 vollendete Blaubeurer „Altar“ ist dann das letzte, zugleich größte und schönste Retabel des Michel Erhart (wie Paatz gegen Vöge und G. Ottos ältere Meinung argumentiert). Das zwölf Meter hohe Doppeltriptychon wird als „frühklassisch“ charakterisiert, es bildet auch den Abschluß und Höhepunkt des schwäbisch-ulmischen Stammes (p. 38).

Noch vermehrt wird der Reichtum Schwabens durch die Gruppe der offenbar niederländisch gefärbten Retabel in und um Schwäbisch Hall, sozusagen eine „niederländische Enklave in Schwaben“ (p. 39). Neuerdings ergibt sich ein überraschender Aspekt zur evtl. Ableitung des im süddeutschen Raum so fremdartig anmutenden Typus des „Hochaltars“ in St. Michael zu Schwäbisch Hall: der Typus findet sich in der Dorfkirche von Rustroff bei Sierck an der Mosel (grenznahes Lothringen unweit Trier), vgl. Helga D. Hofmann, Spätgotische Schnitzaltäre des niederländischen Typus in Lothringen, Saarheimat, 6. Jg., Heft 3, Saarbrücken 1965, m. Abb. Er geht dort wohl auf die Um-

setzung einer Trierer Werkstatt nach dem Vorbild des Antwerpener Prachtretabels in der Wallfahrtskirche Eberhardsklause bei Trier zurück. (Klausen, Krs. Wittlich, nicht Klausen bei Saarburg wie versehentlich bei H. D. Hofmann.) Wir hätten für Schwäbisch Hall (St. Michael) wahrscheinlich also keinen Import aus den Niederlanden anzunehmen, was für die älteren Retabel niederländischen Typus im Raum von Schwäbisch Hall vermutet wird (vgl. W. Deusch, p. 98). Das Beispiel von Rustroff (Dép. Moselle) erweist, daß die für den Hochaltar in St. Michael zu Schäbisch Hall charakteristische Form des Schreins mit durchgehendem quergelagertem Bühnenraum (und hochgezogenem Mittelstück für die Kreuzigung), d. h. ein Corpus ohne Unterteilungen und ohne Zwischenstützen, in Abwandlung des Antwerpener Modells von Klausen bereits im Trierer Raum verwirklicht worden ist. Ist sie von hier aus nach Schwäbisch Hall gewandert?

Schließlich wird die schwäbische Retabel-Landschaft durch den Seeschwaben Jacob Ruess von Ravensburg bereichert, der sein Hauptwerk in Chur (Graubünden, 1486 – 92) erstellte. Das Churer Retabel erfährt als Unikum (mit Rückseitenreliefs!) erstmals seine richtige Würdigung (p. 40 – 43). Eine Verknüpfung mit Tirol leitet über zum nächsten „Großmeister“ der Retabelkunst, zu Michael Pacher aus Bruneck im Pustertal. Wichtig die Erkenntnis, daß neben heimischer Tradition das Sterzinger Retabel Multschers von starker Anregung auf Pacher war. Die Muttergottes von St. Lorenzen hat nach Frodl und Paatz Multscherzüge, aber ihr Kind nach Paatz auch Erinnerungen an das Kind der Freisinger Madonna des Jakob Kaschauer (München). Dazu treten die bekannten oberitalienischen Eindrücke, die Paatz noch erweitern möchte: Pacher könnte von Padua aus 1461 auch in Florenz gewesen sein, wo Masaccios Fresken der Braccikapelle auf ihn gewirkt haben könnten (p. 44/45). Für die Form seiner Retabel noch wichtiger ist die Annahme von Paatz, daß Pacher vor der Ausführung des Auftrages für Bozen-Gries (ab 1471) auch in Konstanz gewesen sei, um das berühmte Werk des Niklaus von Leyden zu studieren, dessen Typus er dann übernimmt (p. 48/49). Von Stufe zu Stufe sich steigend erreicht Pacher im Retabel von St. Wolfgang einen neuen Höhepunkt (p. 50). Der Typus im Ganzen knüpft wieder an Multschers Sterzinger Werk an (mit den gemalten Flügeln, mit den Flankenfiguren am Corpus außen), verarbeitet Gerhaertische Eindrücke (Figurenstil, Porträtcharakter) und läßt in der Malerei die starke Nachwirkung Mantegnas erkennen. So steht er schöpferisch zwischen den „Energiepolen der Kunst seiner Zeit“ (p. 53). Die letzte Höhe erreichte er dann in dem zerstörten Retabel der Franziskanerkirche zu Salzburg, dessen thronende Muttergottes (aus dem Corpus) im barocken Hochaltar und von dem einige der Flügelgemälde in Wien erhalten sind. Für dieses Werk wurde die höchste bisher bekannte Summe unter den süddeutschen Retabeln gezahlt: 3500 rheinische Gulden. Seine Rekonstruktion ist nicht ganz, aber weitgehend geklärt (p. 55). Seiner Größe nach übertraf das Salzburger Retabel das von St. Wolfgang, in der Haltung war es klassisch, dürezeitlich.

Gestützt auf die Studien von Max Hasse ist auch Paatz der Ansicht, das Retabel von Kefermarkt müsse in Passau und wohl von dem dort führenden Meister Martin Kriechbaum 1490 – 98 geschnitten worden sein. Es wurde schon erwähnt, daß Paatz im Kefer-

markter „Altar“ das besterhaltene Beispiel aus der Nachfolge des Konstanzer Retabels von Niklaus von Leyden erkennt. Die Verbindungen künstlerischer und familiärer Art der Kriechbaumwerkstatt mit St. Wolfgang (Pacher), München (Grasser), Augsburg (H. Holbein d. Ä. und Gregor Erhart) verdichten das Bild engster Beziehungen der großen Retabelwerkstätten im süddeutschen Raum (p. 56 – 61). So wird durch Paatz auch eine neue Wertschätzung des Kefermarkter Werks möglich: „der großartigste bayerische Beitrag zur Reihe der Meisterwerke der spätgotischen Retabelkunst in Süddeutschland“ (p. 61).

Aus der Werkstatt des Erasmus Grasser in München behandelt Paatz die Retabel von Salzburg (Nonnberg), Leutstetten (Obb.), Biblis (zwischen Darmstadt und Worms, eine Entdeckung des frühverstorbenen Paatz-Schülers Bodo v. d. Au, 1955), Ramersdorf bei München (1482?) und das Hausaltärchen (aus dem Münchener Klarissinnenkloster?) im Bayerischen Nationalmuseum. Neu ist der Hinweis auf den stark niederländischen Charakter der Kunst Grassers in allen diesen Werken, vermittelt entweder durch die Retabelgruppe um Schwäbisch-Hall oder durch eine unmittelbare niederländische Schulung des Münchners (p. 62/63). – Eine Sonderleistung in Mittelfranken bedeuten die Retabel von Eichstätt, vor allem die Steinarbeit des Pappenheimretabels im Dom (1489 – 95). Noch wirkt keiner der Vorschläge zur Auflösung des Monogramms VW plausibel. Paatz hält den Künstler (gegen E. Herzog, Spätgotische Plastik in Eichstätt, 1947) nicht für einheimisch und keinesfalls für einen Schüler des Adam Kraft, der eher vom V W gelernt haben könnte (p. 67 – 70). Paatz denkt an einen Wandermeister, der am ehesten Niederländisches, Niederrheinisches, evtl. auch Westfälisches (Vorstufe der Brabenderkunst) kennen gelernt hatte. (An eine Lösung des Monogramms für ‚Veit Wagner‘ und an ein Frühwerk des Hagenauer Meisters, der 1492 im Elsaß beurkundet ist, darf man wohl aus stilistischen Gründen auch nicht denken?) Paatz meint, das Pappenheimretabel habe am Steincorpus wohl niemals Flügel gehabt. Aber die Abbildung 28 seines Buches zeigt doch deutlich Eisenbeschläge am Rahmen. Dienten sie nur zum Einhängen eines Gitters? Sind es spätere Vorrichtungen?

Der „Großmeister“ der Nürnberger Retabelkunst ist Veit Stoß, der Schwabe aus Horb im Schwarzwald (wie wir seit Przybyszewskis Fund von 1952 wissen), Bürger von Nürnberg. Sein Hauptwerk, das Marienretabel in Krakau (p. 73) folgt im Typus abermals dem Konstanzer Gerhaert-Retabel: Reine Schnitzarbeit, keine Gemälde, Außenseiten wahrscheinlich ungeschmückt, Corpus mit „Kapellenraum“. Dazu treten unübersehbare schwäbische Komponenten aus den Vorbildern von Multscher, Syrlin und Michel Erhart (p. 76).

Ein umfangreiches Kapitel widmet Paatz sodann Riemenschneider, dem fruchtbarsten Retabelkünstler Süddeutschlands. Der aus der Harzgegend stammende, wohl in Erfurt zunächst lernende, in Würzburg ansässig gewordene, aber in seiner Jugend zweifellos weitgereiste Meister (vermutlich war er in den Niederlanden, in Trier, im Elsaß, in Konstanz und Schwaben) hat zahlreiche Eindrücke, besonders auch aus der Druckgraphik des Meisters E. S., Schongauers und des Hausbuchmeisters verarbeitet. Schon das Münnerstädter Retabel (1490 – 92), das Paatz typenmäßig erstmals analysiert, er-



Abb. 1 Hans Holbein d. Ä.: Thronende Muttergottes. Nürnberg,
Germanisches Nationalmuseum.



Abb. 2 Hans Holbein d. Ä.: Hl. Sebastian. London, Britisches Museum.

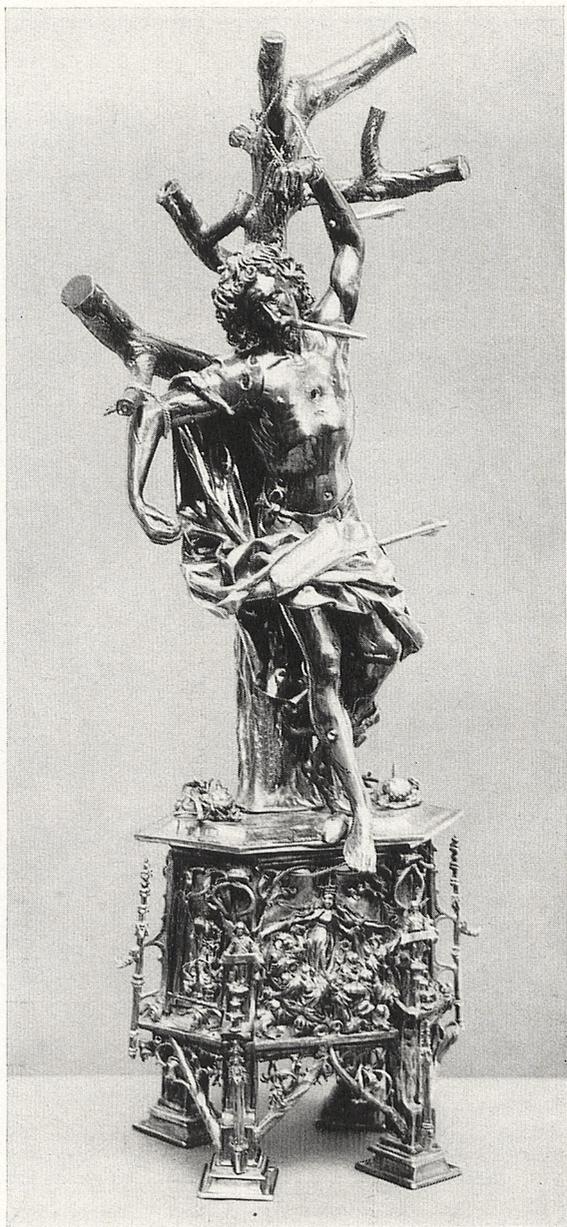


Abb. 3 Augsburger Meister: Hl. Sebastian (1497).
Luten Hoo, Major-General Sir Harold Wernher, Bart.



Abb. 4. Hans Holbein d. Ä.: Hl. Simpertus. London, Sammlung
Dr. Antoine Graf Seilern.

weist die Kenntnis der großen Vorbilder in Konstanz, Ulm und evtl. Thalkirchen, also auch Michel Erharts (p. 80). Zu seinem Verzicht auf Farbfassung des Schnitzwerks bemerkt Paatz, Riemenschneider hätte damit vielleicht ebenfalls an Niklaus Gerhaert angeknüpft, der sein Konstanzer Retabel evtl. als erstes dieser Art unifarbig belassen hätte. Auch wäre diese Übung dem Steinbildhauer aus den Niederlanden wohl als selbstverständlicher zuzutrauen als den süddeutschen Schnitzern. (Der Rezensent darf hinzufügen, daß evtl. auch die Einheit von Retabel und Chorgestühl in Konstanz – und dann in Ulm – zum Verzicht auf die Fassung geführt haben mag.) Höhepunkte in Riemenschneiders Werk bilden die Retabel von Rothenburg (Heiligblutaltar 1499 – 1505) – mit der „extrem illusionistischen“ Fenster-Verglasung des Kapellenraums im Corpus – und in der Creglinger Hergottskapelle (1505 – 08). Bei beiden reinen Schnitzwerken steht für Paatz außer Frage, daß Riemenschneider auch den Gesamtentwurf (Riß) lieferte, eine erst durch Paatz in das rechte Licht gerückte entscheidende künstlerische Leistung, die man früher gerne Schreibern zutrauen wollte, da die Retabel nur als „Gehäuse für ‚Plastik‘“ galten und von Museumsleitern und Kunsthändlern entsprechend „ausgeweitet“ und „ausgeschlachtet“ wurden (p. 44, Anm. 113).

Der Autor gibt einen gedrängten Abriß aller, auch der über die selbstgesetzte Zeitgrenze um 1500 weit hinausreichenden Retabelschöpfungen Riemenschneiders – bis zum Maidbronner Steinrelief von 1520/22, z. T. in der Anmerkung 301 (p. 92). Diese, vom Gesichtspunkt der Typusordnung ganz neu erschlossene Übersicht ist eine so wertvolle Leistung, daß man bedauert, des Verfassers Überschau nicht auch für die anderen Meister und Landschaften bis etwa 1525 zu erfahren. Es erweist sich am Beispiel Riemenschneiders, daß die Jahrhundertsschwelle doch eine recht willkürliche Grenze setzt. Dies wird deutlich, wenn die weitere Darstellung am Mittelrhein vor dem Retabel von Babenhausen, am Oberrhein vor Niclas Hagnowers (und Nithard Grünewalds) Isenheimer „Altar“ und vor den Retabeln des Meisters H L (Breisach), des Hans Widitz und des Hans von Kolmar abbricht. Hier werden doch noch neue Höhepunkte erreicht, die im engsten organischen Zusammenhang mit den Schöpfungen vor und um 1500 stehen. Aber man kann hoffen, daß Paatz in einer weiteren Studie dieses Thema abrundet.

Sein letztes Kapitel ist den Retabeln an Mosel, Oberrhein und Mittelrhein gewidmet. In Trier ist es Peter van Wederaith mit seinem Steinretabel in St. Gangolf (1469), der in der Nachfolge Niklaus Gerhaerts steht. Hier darf ein ergänzender Hinweis auf die leider ungedruckte Freiburger Dissertation von Hans Karl Frenz, *Der Schulkreis Niklaus Gerhaerts an Mittel- und Oberrhein* (1943) gegeben werden, der das Steinretabel in Trier, St. Gangolf, eingehend behandelt und alle Urkunden erstmals ausführlich heranzieht. Frenz kommt nämlich zur Überzeugung, daß der persönliche Anteil des Peter van Wederaith an der Ausführung des Retabels ziemlich gering ist. Hat er den Entwurf geliefert? (Zu weiteren Arbeiten dieses Trierer Werkstättenkreises vgl. auch Hans Eichler, *Ein Wappenrelief aus dem Kreis des Niklaus Gerhaert von Leyden* Münchener Jahrb. d. Bild. Kunst, 3. Folge, Bd. II/IV., 1952/53, p. 181 ff. und des Rezensenten Äußerungen im *Hamburger Jahrb.* 3, 1958, p. 62 – 66 und im *Kunstlandschaftsbuch Die Mosel*, München 1963, p. 58) Für den Typus des monolithen (oder monolith

wirkenden) Retabels verweist Paatz auf die südniederländische und lothringische Tradition. „Wahrscheinlich ließen sich in Französisch-Lothringen Werke finden, die unmittelbar als Vorbilder in Frage kämen“ (p. 95). Es darf dazu angemerkt werden, daß die Saarbrücker Dissertation von Helga D. Hofmann, *Die lothringische Skulptur der Spätgotik, Hauptströmungen und Werke (1300 – 1520)*, Veröffentlichung Nr. 7 d. Inst. f. Landeskunde d. Saarlandes, Saarbrücken 1962, erstmals einen Überblick über dieses Thema vermittelt und tatsächlich auch mehrere Steinretabel, vornehmlich der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, aber auch einige spätere, behandelt und erwähnt.

Übrigens ist der Ausdruck „Französisch-Lothringen“ insofern unglücklich, als er die Meinung wachrufen könnte, es bestünde ein Gegensatz zu „Deutsch-Lothringen“, den es aber kunstlandschaftlich kaum gibt. In spätgotischer Zeit war eine von den drei Verwaltungsprovinzen des Herzogtums Lothringen die ‚Deutsche Ballei‘ (Baillage d’Allemagne) mit deutschsprachigem Verwaltungssitz im heutigen Saarland (Wallerfangen). Sie bestand bis ins 18. Jahrhundert, und das Bismarckreich knüpfte an diese Tradition mit seiner Schaffung von „Deutsch-Lothringen“ an. Der Bestand an spätgotischer Skulptur zeigt aber die künstlerische Einheit ganz Lothringens von der Saar bis an die Maas. In dieser Kunstlandschaft wird Steinskulptur, folglich auch der Typus des Steinretabels, den es auch noch in Beispielen im Saarland gibt (vgl. Martin Klewitz über das von ihm entdeckte Steinretabel in Medelsheim, *Dt. Kunst- und Denkmalpflege* 1959, Heft 2), bevorzugt. Vielleicht stammen auch die Steinfiguren der Heiligen Drei Könige in St. Matthias zu Trier von einem steinernen Retabel des 15. Jahrhunderts. Diese Gruppe der lothringisch-trierischen Steinretabel, von denen das Nattenheim-Retabel in Trier/St. Gangolf nur ein Beispiel der Gerhaertzeit bildet, gehört eigentlich nicht in den Rahmen des Themas der süddeutschen Schnitz- und Flügelretabel.

Ungemein wichtig für das Wissen um die Kunst der Gerhaertnachfolge am Oberrhein (im Elsaß und in Baden) sind die beachtlichen Rekonstruktionsversuche von Paatz für die verlorenen Retabel von Weißenburg i. E. (Halbfiguren in New York und Chicago) und Straßburg (Halbfiguren aus St. Marx usw.), ferner die Analyse des Retabels von Lautenbach i. R. (gegenüber Straßburg im badischen Renchtal), dieses einzigen ganz erhaltenen Meisterwerks der Straßburger Schule. Paatz macht die bereits vorgeschlagene Datierung um 1491 ff. – gegen Otto Schmitt u. a. – plausibel und zeigt auch hier die Synthese zwischen dem Konstanzer und dem Ulmer (Sterzing) Typus. Die vieldiskutierte Meisterfrage muß weiterhin offen bleiben. Ihre bisher berührten Aspekte werden erwähnt, z. T. entkräftet. – Einen besonderen Platz nimmt – als Unikum – das Retabel des Niclas Hagowner für das Straßburger Münster von 1501 ein, der sog. Fronaltar, der nur in einem Stich von 1617 überliefert ist (p. 99). Anregungen entstammen zweifellos der mehrfachen Gerhaertnachfolge (Büstenfiguren, reines Schnitzretabel, Kapellenräume – hier sogar viermal wiederholt!) –, vielleicht aber auch schon von Hans Seyfers Heilbronner Kiliansretabel, wie Paatz zu erwägen gibt. Hagowners „Fronaltar“ nennt der Autor denn auch das mächtige, ungewöhnliche „Finale in der Reihe der elsässischen Retabel“ aus der Gerhaertnachfolge. Hier vermißt man – wie schon oben bemerkt – wenigstens einen Ausblick auf den Isenheimer „Altar“ und

elsässische Retabel wie das des Hans von Kolmar in Kayersberg (1518), zu dem schon Dehio 1911 (Handb. d. dt. Kd. IV) notierte: „Es sei noch bemerkt, daß g a n z e Schnitzaltäre im Elsaß eine große Seltenheit geworden sind“.

Aus einem Retabel niederländischen Typus stammen auch die sog. „Molsheimer Reliefs“ im Straßburger Frauenhaus-Museum. Paatz bestimmt ihre zeitliche Ansetzung auf die Jahre nach 1477 aufgrund der datierten niederländischen Voraussetzungen (p. 100 ff.). Früher wurden sie häufig als vor 1463 bezeichnet, zuletzt von Victor Beyer, Straßburger Katalog von 1956, um 1475.

Dem Oberrhein verpflichtet ist noch das von Paatz zusammengestellte imponierende Werk des Hans von Worms, dem fünf Retabel am Mittelrhein nachgewiesen werden können, freilich alle zerstört. Sein Hauptwerk dürfte das Aschaffener Retabel gewesen sein (Stiftskirche, 1489 – 96; nach Grete Tiemann, 1930, neun Meter hoch). Aus seiner Predella stammen vielleicht die Kirchenväter-Halbfiguren im Frankfurter Liebighaus, Schnitzereien eines bedeutenden mittelrheinischen Nachfolgers des Niklaus Gerhaert (p. 104). Paatz fragt sich, ob dieser Meister – Hans von Worms – der Lehrer des Hans Seyfer (oder Syfer) gewesen sein könnte. Dessen Heilbronner Kiliansretabel ist das letzte Großwerk, das er bespricht. Auch dieses gehört zur „Sippe“ mit den Stammeltern in Konstanz und Ulm. Es läßt aber ebenso Beziehungen zu Riemenschneider, evtl. nach Aschaffenburg (Hans von Worms) und zu weiteren schwäbischen Arbeiten durchblicken. Das Schrumpfen des architektonischen Rahmenwerks zeigt die Spätzeit an. Der Stil der Figuren wird als frühklassisch bezeichnet (p. 108).

In der Zusammenfassung zeichnet Paatz ein eindrucksvolles Bild der sich aus seiner Untersuchung ergebenden Genealogie der süddeutschen Retabel, mit einer synchronischen Übersichtstafel der Meister und Werke in den einzelnen Landschaften. Die Fülle des teilweise lexikographisch knapp und dicht gebotenen Stoffes, in dem die unübersichtliche Spezialliteratur souverän verarbeitet ist, gewinnt hier letzte Durchsichtigkeit. Sie gipfelt in der Hauptthese, daß wahrscheinlich ein „Zusammenhang zwischen den führenden Retabelmeistern über die Grenzen der lokalen und regionalen Schulen hinweg in ganz Süddeutschland“ bestand. „Durch dialektische Auseinandersetzung der führenden Meister miteinander, durch das Zusammenklingen von Wirkungen und Gegenwirkungen im Fugato ein und derselben großen Aufgabe“ ist es zur Blüte des süddeutschen Wandretabels gekommen (p. 115/116). Paatz schärft durch sein Buch den Blick für dieses Phänomen, das als von hohem europäischen Rang bezeichnet werden muß, aber im internationalen Ansehen in den Schatten der gleichzeitigen italienischen Kunst geriet. Stellt man sich rückblickend die Frage, warum dieses eigentümliche Gebilde des mittel- und nordeuropäischen Schnitzretabels im 16. Jahrhundert verdornte, so sind daran nicht nur die Reformation und der Bildersturm schuld, sondern vor allem auch die Verwandlungen der bildnerischen Vorstellungen. In der räumlichen Illusion erwies sich die Malerei als überlegen, und das Bild der menschlichen Gestalt verlangte nach Verselbständigung im Sinne der Klassik. So bedurfte man nicht mehr der „Gehege“ spätgotischer Retabel, in denen die Skulpturen „nisteten“. Diese Frage nach den letzten Schicksalen der spätgotischen Retabelidee gehört nicht mehr zur Aufgabenstellung des

Buches. Der schmale Band von Walter Paatz bietet einen Extrakt aus sechzig Jahren Forschung und die Vision vom organischen Wachstum der süddeutschen Retabelkunst, deren Genealogie von den Wurzeln bis in die wichtigsten Verästelungen nachgewiesen wird. Eine bedeutende Leistung in bescheidenem Gewande.

Randbemerkungen zur Terminologie und zur Schreibweise von Namen:

W. Paatz hat sich schon in seinen früheren Veröffentlichungen um eine Sprachbesinnung und -reinigung hinsichtlich der in Deutschland verwilderten kunstgeschichtlichen Begriffe bemüht. Die Erfahrung hat ihn skeptisch werden lassen, ob er damit Gehör findet. Schon in seiner Heidelberger Akademieschrift „Von den Gattungen und vom Sinn der gotischen Rundfigur“, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil. Hist. Klasse, Jahr. 1951, 3. Abhandlung, tritt er für die saubere Trennung der Begriffe Plastik und Skulptur ein, für das exakte Unterscheiden von Modellieren und Meißeln oder Schnitzen und schlägt als wortgeschichtlich begründeten Terminus für die dreidimensional geformte Gestalt grundsätzlich das Wort „Figur“ vor, wenn es sich um mittelalterliche Bildnerei handelt. Im vorliegenden Werk gebraucht er ebenso begründet nur den Ausdruck Retabel, wo im allgemeinen Sprachgebrauch überwiegend ‚Altar‘ gesagt wird. Natürlich handelt es sich bei den untersuchten Werken stets um den Altarschmuck, der aus der schlichteren Form der Aufsatztafeln und Reliquienschränke hervorgegangen ist. Die Urkunden des 15. Jahrhunderts sprechen durchweg von den „Tafeln“ (auf dem Altar oder am Altar aufgesetzt). Retabel ist dafür das richtige international gebräuchliche Wort. Die imposante, monumentale Form der spätgotischen Retabel hat wohl dazu verführt, sie als Ganzes mit der vor ihnen stehenden Mensa als Altar zu bezeichnen. Daraus wurden die Komposita Altarpredella, Altarflügel, Altargesprenge usw. abgeleitet. Sie sind insgesamt inkorrekt. Daher verwendet Paatz auch konsequent die Ausdrücke Flügelretabel, Wandelretabel, Retabelfiguren usw. Es wird freilich geduldiger spracherzieherischer Bemühungen bedürfen, so populäre Vorstellungen wie die vom Blaubeurer, Kefermarkter, oder gar Isenheimer Altar im allgemeinen Sprachgebrauch umzuwandeln (zu „retablieren“). Die Kunstwissenschaft indessen sollte die Mahnungen von Paatz befolgen und sich um eine präzisere Terminologie bemühen. In der französischen Sprache ist z. B. nie – auch nicht im saloppen Sprachgebrauch – eine Grenzverwischung zwischen Altar (autel) und Retabel eingetreten.

Paatz bemüht sich auch, ähnlich Vöge, die zeitgenössische Form der urkundlich überlieferten Künstlernamen zu verwenden. Den Trierer Bildhauer, der in der deutschen Literatur als Peter von Wederath bekannt gemacht worden ist, nennt er Peter van Wederaith, einer alten Schreibweise entsprechend. Der Herkunftsort, nach dem er genannt wird, heißt heute allerdings Wederath (bei Bernkastel an der Mosel). Aber wie Vöge den Urkunden entsprechend Niclas Hagnower sagte (und sich damit weitgehend durchsetzte) – auch, um diesen Meister von anderen Künstlern des Namens Hagenauer, Hagnauer zu unterscheiden, – so ist auch Paatz zu dieser Schreibung berechtigt, die außerdem mehr kulturlandschaftliches Kolorit anklingen läßt.

Etwas schwieriger liegt der Fall bei Niklaus Gerhaert von Leyden. Paatz hat sich entschlossen, den Künstler Niclaus Gerhaerts von Leiden zu nennen. Er begründet dies dreifach:

1. aus der niederländischen Herkunft des Meisters, der aus Leiden zu stammen scheint,
2. aus der von der Forschung seit langem und in den letzten Jahrzehnten übereinstimmend herausgearbeiteten Herkunft seines Stiles aus der niederländischen Kunst, und
3. aus den zeitgenössischen Nennungen seines Namens.

Allerdings kommt die niederländische Form „Gerhaerts“, d. h. Sohn des Gerhaert, bisher für den Meister urkundlich nicht vor, sie kann nur aus der lateinischen Signatur am Sierck-Grab in Trier „nicola' gerardi de leyd“ (1462) und aus der Inschrift auf dem Straßburger Siegel „Claes (G)erhaert soen“ erschlossen werden. Übrigens ist das Dehnungs-e in „Gerhaert“, in „Claes“ und „soen“ kein zwingender Ausweis für niederländische Herkunft. Diese Schreibweise war auch an Rhein und Mosel gebräuchlich. Der aus Cues (sprich: kuus) stammende große Kardinal Nikolaus Cusanus († 1464) nennt sich in heimischen Urkunden auch wiederholt Claes. Den Dokumenten nach dürfte der Bildhauer den Namen Gerhaert übrigens kaum als Familiennamen geführt haben, denn dieser wird nur zweimal als Hinweis auf des Vaters Namen genannt. Der Paatz-Schüler W. Deutsch (*Die Konstanzer Bildschnitzer . . .*) meint, man könne bei dem in der Literatur mittlerweile eingebürgerten Namen Niklaus Gerhaert bleiben. Wollte man ganz konsequent sein, müßte man auf das Wort Gerhaert verzichten, denn die Mehrzahl der Nennungen und Signaturen verzeichnet nur Niklaus von Leyden.

J. A. Schmolz gen. Eisenwerth

PAOLO MARCONI, *Giuseppe Valadier*. Rapporti di architettura. Collana diretta da Paolo Portoghesi. Rom (Officina Edizioni) 1964. 270 S. mit 142 Abb. im Text.

Sieht man von wenigen bedeutenden Ausnahmen ab, so lehrt die Erfahrung immer wieder, daß Künstlermonographien alle dreißig Jahre neu geschrieben werden können. Nicht selten ist schon vor Ablauf dieser Zeitspanne eine derartige Neubearbeitung dringend erwünscht. So verhielt es sich auch mit Giuseppe Valadier, dem bedeutendsten Architekten des Klassizismus in Rom. 1936 hatte Elfriede Schulze-Battmann über den römischen Baumeister promoviert; die Arbeit war als Dissertationsdruck ohne Abbildungen 1939 erschienen und während der vergangenen Jahrzehnte als eine erste Materialsammlung dienlich, ähnlich der Arbeit von Elena Bassi über den Venezianer Antonio Selva. Inzwischen sind viele Zeichnungen Valadiers neu aufgetaucht, manche haben den Ort gewechselt, andere, wie der Bestand der Cooper Union in New York, sind zu- und wieder abgeschrieben worden; es kamen Einzelstudien über Valadier heraus, und sein Name ist in aller Mund. Es ist hilfreich, daß zu diesem Zeitpunkt Paolo Marconi sein neues Buch über ihn vorlegt.

Im Gegensatz zu bisherigen Arbeiten über Valadier, in denen bestenfalls Bauge-schichten aneinander gereiht wurden, geht es Marconi zunächst einmal darum, den geistesgeschichtlichen Hintergrund zu durchleuchten, aus dem heraus Valadier zu ver-