

# KUNST'CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

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

24. Jahrgang

Januar 1971

Heft 1

## MITTEILUNG DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER

Der Verband Deutscher Kunsthistoriker veranstaltet vom 10. 4. bis 14. 4. 1972 den 13. Deutschen Kunsthistorikertag in Konstanz. Es ist beabsichtigt, die geographische Lage des Tagungsortes auszunutzen, um die produktiven Epochen der südwestdeutschen Kunst zur Sprache zu bringen. Als Stichworte seien genannt: Reichenau, Spätgotik, Barock und Rokoko, Neogotik, Jugendstil, Weißenhofsiedlung, schließlich Städtebau-, Stadtansierungsfragen und Denkmalpflege der Gegenwart (mit Exkursionen). Neben Sachfragen sollte versucht werden, den Begriff der „Kunstlandschaft“, des Regionalstils und einer lokalen Gebundenheit des Künstlers und der Kunst zu überprüfen. Als weitere Sektion schlägt der Vorstand vor: Zur Geschichte, Sprache und Theorie der Kunstgeschichte. Schließlich sollten die Beratungen der in Köln eingesetzten Reformkommissionen in Sektionen und im Plenum diskutiert werden.

Im Juniheft der Kunstchronik beabsichtigt der Vorstand ein vorläufiges Programm zu veröffentlichen und bittet alle an den genannten Fragen Interessierten, Referat-Anmeldungen mit kurzer Inhaltsangabe, Anregungen und Vorschläge bis zum 15. April 1971 beim Vorstand einzureichen.

## SPÄTGOTIK AM OBERRHEIN. MEISTERWERKE DER PLASTIK UND DES KUNSTHANDWERKS 1450 - 1530

Ausstellung im Badischen Landesmuseum Karlsruhe vom 4. Juli bis 5. Oktober 1970

(Mit 5 Abbildungen)

Nicht genug können wir – die so reich Beschenkten – dem Badischen Landesmuseum danken, daß es uns in seinen schönen Schloßräumen eine Ausstellung bescherte, als deren hervorstechendstes Merkmal sich in der Erinnerung höchster bildnerischer Rang festgeschrieben hat. Die Einheitlichkeit der Konzeption äußerte sich in der Darbietung der Werke wie im Katalog, unter der Gesamtgestaltung von Ernst Petrasch hat das Badische Landesmuseum ein sympathisches Modell gemeinschaftlicher Arbeit eines Instituts entwickelt. Das größte Volumen hatte Eva Zimmermann zu be-

wältigen; in außerordentlicher Leistung entstand eine Art Kompendium spätgotischer Skulptur am Oberrhein. Die jeweilige Darlegung des Forschungsstandes und die Heranschaffung der Literatur – die allesamt zu lesen war – zeugen von derselben Akribie wie die Gliederung und Kommentierung des Stoffes. So schwer in den Händen des armen Ausstellungsbesuchers wäre der Katalog allerdings nicht geworden, hätte sich die Auffassung nicht durchgesetzt, hagiographisches und ikonographisches Wissen müsse erschöpfend mitgeteilt werden, da neuerdings zu den Museumsaufgaben auch die Lehre dessen gehöre, was früher in Schule und Predigt vermittelt worden war. Doch schadet die Lektüre der oft sehr ausführlichen Heiligenleben niemandem, zumal ihr Einschluß die Kommentare vielseitiger gestaltet.

Die Karlsruher Ausstellung schließt die Möglichkeit nicht aus, suggeriert sie vielmehr, schon vor Nicolaus Gerhaerts Tätigkeit am Oberrhein hätte sich hier niederländische Kunst etabliert. Auch neigt der Katalog der Annahme von Lilli Fischel zu, die Dangolsheimer Madonna – eine Schlüsselfigur der Epoche – sei noch vor Gerhaerts Eintreffen in Straßburg entstanden. Sie aber enthalte zugleich Komponenten einer oberrheinischen Tradition. Diesen Thesen liegt keineswegs territoriale Parteilichkeit zugrunde. Sie sind das Ergebnis äußerst vorsichtigen Abwägens eines komplizierten Forschungsstandes. Die künftige Diskussion über die spätgotische Kunst wird durch den Katalog bedeutsam gefördert.

Dennoch scheint, als hätte die Karlsruher Ausstellung – im Gegensatz zur Kölner – im Untertitel den Namen eines künstlerischen Ingeniums führen können, um so mehr, als sie von der Darbietung der größtenteils unerreichbaren Malerei von Anfang an Abstand genommen hat. Während der Genesis eines für die oberdeutsche Skulptur so zukunftsweisenden neuen bildnerischen Gestaltens äußert sich nämlich stets und in welcher Weise auch immer die überragende Persönlichkeit des Nicolaus Gerhaert. Auf die Bedeutung der Oberflächenstruktur in seinen Bildwerken wird seit je in besonderem Maße hingewiesen. Doch Moulagen können nur Formate, Körper und Volumina des Gegenstandes vermitteln. Freilich ist auch das schon viel. Schemenhaft dagegen wirken Großphotos von jenen Meisterwerken, deren Ausleihung der wissenschaftliche und für Jahrzehnte unwiederholbare Anlaß vielleicht trotz aller zu erhebenden Bedenken gerechtfertigt hätte: die Dangolsheimer Madonna und die Nördlinger, zur Zeit magazinierten Hochaltarfiguren. Gewiß ist absolute Sicherung des Bestandes Verpflichtung. Dennoch beklagte jeder, daß sich gerade diese Bildwerke nicht leibhaftig in Karlsruhe befanden. Zählt doch ihr Verhältnis zu Gerhaert zu den zentralen Fragen in der Kunstgeschichte der spätgotischen Skulptur.

Die künstlerische Ferne der einem fiktiven Meister der Dangolsheimer Madonna und seinem Umkreis zugewiesenen Werke (11, 12) hätte sich in der Nähe des Originals noch deutlicher erkennen lassen. Schuf Meister E. S. den Stich L. 159 nach dem ausgestellten Exemplar, dessen Zuweisung an den Bildschnitzer der Dangolsheimer Madonna Lilli Fischel jüngst erneut anhand neuer photographischer Aufnahmen vertrat, oder nicht eher nach einem plastischen Vorbild dieser Standfigur des hl. Sebastian (12)? Die Datierungsfrage stellt sich stets aufs neue, nicht nur für die in den Umkreis

der Dangolsheimer Muttergottes angesiedelten Werke der Kat.-Nr. 10 – 15. Um 1460, sagen die einen, seien die Bergheimer Figuren (14, 15) entstanden, in die Zeit der Straßburger Kanzel verweisen sie die anderen.

Noch entschiedener stellt sich die Datierungsfrage vor den sogenannten „Molsheimer Reliefs“ (6 – 7), die ebenfalls als Dokumente für die Stilstufe vor Nicolaus Gerhaert in Straßburg gewertet und um 1450 – 60 gesetzt werden. Doch sind diese Lindenholzarbeiten nicht genaueste Straßburger Stilparallelen zu Adriaen van Wesels Eichenholzwerken, die der Utrechter Bildhauer 1475 – 77 für die Liebfrauenbruderschaft in Herzogenbusch schuf? Aber oberrheinisch wie Schongauer. Denn dies ist die zweite Frage zu den „Niederländisch beeinflussten Bildwerken kleinen Maßstabs aus dem dritten Jahrhundertviertel“: nämlich ob solche Arbeiten Bildschnitzer aus den Niederlanden in Straßburg fertigten oder ob eine Rezeption niederländischer Kunstübung am Oberrhein stattgefunden hat. Der Nachricht, die Figuren des Nördlinger Hochaltars seien aus Nußholz, kommt in diesem Zusammenhang besondere Aufmerksamkeit zu. Welche Kriterien können hier aber eine Klärung herbeiführen? Für so reizvolle Arbeiten voller Naivität, Kindlichkeit und Puppenhaftigkeit wie jenes Kartapesta-Relief (4) – frühes Beispiel einer ganzen Reihe ähnlicher Papiermachés – ist die Gebundenheit in der oberrheinischen Tradition einer bis zum Weichen Stil zurückreichenden Kunstsphäre offensichtlich. Doch bei der knienden Muttergottes des Badischen Landesmuseums (5) läßt auch der Katalog die Alternative zwischen den Niederlanden und dem Oberrhein bestehen. „Das Streben nach einem abstrakten Schönheitsideal“, so betont Eva Zimmermann, „entspricht westlicher Kunstübung“ und „neben einem Bildwerk von so großer formaler Strenge wirken auch die Figuren der Molsheimer Reliefs naïv.“

Fragt man also, welche Skulpturen der Karlsruher Ausstellung als Dokumente einer vorgerhaertschen, Gerhaerts Stil aber vorbereitenden Niederlande-Rezeption am Oberrhein festgestellt werden konnten, so gerät man in Verlegenheit, Beispiele zu nennen. Das Rätsel der einführenden Kat.-Nr. 1, der Halbfigur einer stehenden Madonna aus dem Bischöflichen Schloß zu Mutzig, verspricht Alfred Schädlers an anderer Stelle vorgetragene Ansicht zu lösen. Unter den köstlichen mit den ersten Katalognummern versehenen Werken kennzeichnen nur die Rufacher Maria aus einer Verkündigungsszene (2) und die Karlsruher kleine Geburt Christi, beide aus Nußbaum, die Situation vor Gerhaerts – wie wir glauben – importiertem Stil, die übrigen Werke – traditionsgebunden zum Teil – setzen diesen meist schon voraus.

So betritt man den Raum des Nicolaus Gerhaert von Leiden, konfrontiert mit einer Bildniskunst, die wirkt, als hätte ein Bildhauer der Renaissance im späten Mittelalter altniederländische Porträts gemeißelt, zugleich aber umgeben von Moulagen des Busnangepitaphs und des Baden-Badener Kreuzifix. Aufs höchste betroffen steht man vor diesem, gewinnt eine Vorstellung von Invention und Ausführung nach Format und Volumen und kann beides in Relation zum übrigen setzen. In einer solchen Ausstellung absolut notwendig, ist die Integration von Gipsabgüssen heute dennoch problematischer denn je. Oder wer hat etwa anläßlich des Besuches der Karlsruher

Ausstellung dann auch gleich noch den kurzen Abstecher nach Baden-Baden gemacht, um den Kruzifix im Original zu sehen? Diese Frage drängt sich z. B. bei der Lektüre des von Ulf Martens während seines Volontariats geschriebenen Beitrags zur Museumsreform auf. (Zur Situation [die hinlänglich bekannt ist], in: Das Museum der Zukunft, hrg. v. Gerhard Bott, Köln 1970). Das Großartige der künstlerischen Erfindung der Straßburger Kanzleibüsten vermitteln heute – nach ihrer Zerstörung von 1870 – einzig die zuvor angefertigten Gipsabgüsse (17, 18); das Original des „Bärbele“-Fragments verträgt aber neben sich – zur Dokumentation – die Moulage des Bärtigen nicht, so wenigstens wollte es uns bisher immer scheinen. Vielleicht sollten deshalb Originale und Reproduktionen räumlich getrennt bleiben, schon um jenem systemimmanenten Anspruch des Nivellierens abzusagen, der Reproduktionen mitunter sogar den Vorzug gibt, da sie „eine Entspannung des Besitzerwunsches bewirken“ (Ulf Martens).

Die Straßburger Zeit von Nicolaus Gerhaert war (in gesicherten) Originalen vertreten nur durch den Porträtkopf eines Geistlichen (20) und das Fragment der Straßburger Prophetenbüste (16), dem Pendant des Frankfurter – als Städel-Eigentum nicht entleihbaren – „Bärbele“. Aber Gerhaerts Gegenwärtigkeit war allenthalben spürbar, und die Vereinigung der vier Weißenburger Reliquienbüsten, in so verschiedenartigen Zuständen – drei aus Lindenholz, zwei davon in alter Fassung, eine abgelaut, die vierte nur im Gipsabguß erhalten –, ein außerordentlicher Gewinn. Wie ein Orakelspruch hört sich die Charakterisierung der Barbara- und Katharinenbüste an („Werke eines von Gerhaert beeinflussten und zugleich dem Meister des Nördlinger Hochaltars nahestehenden Schnitzers“), indes die abgelautete Margarethenbüste aus Chicago verdeutlichte, welchen dem Steinbildhauer adäquaten Rang ein in Holz geschnitztes Bildwerk erreichen kann.

Wie viele Gerhaert kongeniale Bildhauer mußte es aber in den sechziger Jahren zu Straßburg gegeben haben? Den Meister der Dangolsheimer Madonna, den Meister der Nördlinger Hochaltarfiguren, den Meister der Madonna aus Downside Abbey (58), jener Figur – eine der größten Überraschungen der Ausstellung –, die zuerst Nikolaus Pevsner veröffentlichte, Gerhaert zuschrieb und als Marienfigur aus dem Konstanzer Hochaltar von 1466 bezeichnete. Hier ist wieder das unendlich Vornehme des Gesichtsschnitts der Karlsruher knienden Marienfigur (5), und in der Stofflichkeit und weichen Fülle des Gewandes äußert sich Brabant als die unausschöpfliche Quelle sluterischer Tradition.

Die Figuren der 1466 geweihten Hardenrathkapelle von St. Maria im Kapitel, vertreten als Fremdkörper auf der Kölner, fehlten auf der Karlsruher Ausstellung. In der jüngeren Forschung von Theodor Müller als Importwerke aus den nördlichen Niederlanden verstanden, glaubte der Rezensent an eine Umsetzung des Gerhaertschen Stils am Niederrhein; Hinweise von Alfred Schädler auf die Struktur von Details wie Haar und Kopftuch Mariens überzeugen indessen wieder, daß sich hier Gerhaerts Atelier unmittelbar auswirkte, wie jetzt auch Heribert Meurer im Kölner Ausstellungskatalog erneut angenommen hat. Bedeutsam erscheint in diesem Zusammenhang, daß der

außerordentlich zugespitzte Stand und die prononcierte Ponderation des Nördlinger Johannes geradezu identisch beim Kölner Salvator wiederkehren. Dennoch mangelt diesem, obgleich des öfteren im Typus nachgeahmten, künstlerisch aber am Niederrhein unverstanden gebliebenen Werk die Stabilität des Standes, über die der Nördlinger Johannes trotz derselben überspitzten Ponderation im höchsten Maße verfügt.

Ein Problem ersten Ranges ist die Marienstatuette (24; *Abb. 2*), auf deren Sockel die Jahreszahl 1517 und zur (vortäuschenden) Signifizierung der altdeutschen Urheberschaft zwischen den Zahlen AD zu lesen steht. Im 16. und 17. Jahrhundert findet das Dürermonogramm bekanntlich gern als Stempel sowohl zeitgenössischer wie gotischer Arbeiten Verwendung. Erstaunlich ist – und der Retrospektive der Bildschnitzer aus der Mitte des 19. Jahrhunderts wesensverwandt – wie im 17. Jahrhundert nicht nur altdeutsche Kunst nachempfunden, sondern sogar bestimmte Stilarten imitiert werden. Sollte die Marienstatuette diesem artifiziellen Bereich der Kunstkammer angehören? Scheint doch die Draperie an Brust und Arm den Charakter barocken Modellierens zu tragen. Auch Rundheit und Glätte des Ganzen entsprächen solcher Annahme, desgleichen der aufgeklärte Eklektizismus in der Steigerung der Gerhaertschen Formensprache, die ungewöhnliche Streckung, die Überzüchtung eines Schönheitsideals. Aber alle diese Argumente können durch Gegenargumente entkräftet, das Exzentrische des Standorts auf dem Sockel, die Streckung und Längung der Gestalt ebenso für Gerhaert oder – wie Kurt Bauch meinte – für Gerhaerts Wiener Nachfolge in Anspruch genommen werden. Das Christuskind ist jenem im Busnang-Epitaph aufs nächste verwandt; hauptsächlich aber verrät sich im überfeinerten sinnlichen Empfinden für die stofflichen Werte – der Oberflächenstruktur von Haar und Kopftuch nachspürbar – und in der geistreichen Konzeption das geniale Meisterwerk als ein außerordentliches Kabinettstück. So gilt Eva Zimmermanns Stellungnahme zugunsten Gerhaerts, wir wüßten von diesem zu wenig, um ihm eine solche Steigerung der Formensprache von vornherein abzusprechen. Einem Epigonen dagegen sei die eigentümliche Mischung von seelischer Distanz und sinnlicher Belebtheit der Oberfläche kaum zuzutrauen. Johann Michael Fritz danken wir die Untersuchung des Sockels, die ergab, daß dieser aus zwei aufeinandergeleimten Teilen besteht, dessen oberes Stück mit durchgestecktem Stabwerk abschließt. Der untere Teil ist aus Kirschholz, der obere – derselben Farbigkeit nach zu schließen – wohl auch. Uns schien der Sockel der Buchsbaumholzplinthe gleichartig, die Profilierung von Plinthe und Sockel homogen, die Farbzusammenstimmung der Hölzer absichtlich und in hohem Maße kunsthandwerklich. Wann nun aber ist der Sockel entstanden, und gehörte er schon ursprünglich zur Statuette oder wurde er erst später angepaßt? In Anbetracht der schwierigen Bestimmung kann auch das Studium von solchen Kleinigkeiten von Nutzen sein.

Die Wiener Schaffensperiode und Nicolaus Gerhaerts Wirksamkeit im Südosten, obgleich nicht Ausstellungsthemen, waren dennoch angedeutet (33, 34). Wie am Oberrhein beruhen auch an der Donau die großen bildnerischen Errungenschaften auf Gerhaerts Inventionen und Grundlagen. Seiner Wiener Wirksamkeit und Nachfolge-

schaft müßte sich die Forschung erneut zuwenden. Dabei ist der Exaktheit halber Gerhaerts Passauer Aufenthalt nicht auf Grund der hierfür stets herangezogenen Quelle zu postulieren. Nach einer Zahlungsanweisung an Ulrich von Nußdorf, den Bischof von Passau, vom 2. Juni 1469 sollte sich Gerhaert von der Kanzlei Geld geben lassen. Hieraus schloß man, Gerhaert habe in Passau das Geld empfangen und dieser Aufenthalt in Passau ließe vermuten, er habe dort die Bildnisplatte des Kaisergrabes ausgehauen. Doch nicht in Passau war die Kasse des Kaisers, in dessen Diensten Ulrich von Nußdorf stand, sondern in Wien bzw. Wiener Neustadt. Auf die Sachlage hat schon Wolfgang M. Schmid im Münchner Jahrbuch N. F. 13, 1938/39, S. 18 ff. hingewiesen. Dies schließt keineswegs Gerhaerts Anwesenheit in Passau aus und ebensowenig wird darum dessen Einfluß auf den dortigen Stil geschmälert. Als eigenwilliges Merkmal gilt wie am Oberrhein eine durch Linien und Hohlräume eines komplizierten und kunstvollen Systems bestimmte Plastik, nur fließender in den Bewegungsströmen und weicher in der Materie. Der Straßburger Initiation von 1463 folgte eine entsprechende an der Donau. Die Oppenheimer Apostelfiguren des Hessischen Landesmuseums (82, 83) wirken wie westliche Stilparallelen der Wiener Neustädter, Kinder derselben Familie.

Doch so viele Künstlerindividualitäten am Oberrhein auch auftreten, so hoch die Kultiviertheit der bildnerischen Form auch gepflegt blieb, der Straßburger Rang der sechziger Jahre mit der Werkgruppe der Gerhaertschen Skulpturen, der Dangolsheimer und der Nördlinger Hochaltarfiguren wurde nie wieder erreicht. So zeigt sich letztlich, daß eben die Einzelpersönlichkeit das Außerordentliche und Vielgestaltige bewirkte. Demgegenüber mag das homogene und trotz aller handschriftlichen Differenziertheit etwas nüchtern einheitliche, handwerklich gediegene Bild der Plastik am Niederrhein nicht zuletzt auf das Fehlen eben eines „Bahnbrechers“ zurückzuführen sein. Ist doch Uniformität tatsächlich ein Kennzeichen der niederrheinischen Skulptur, Meister Arnt, Tilman van der Burch, Holthuys, Douvermann und Arnt van Tricht selbst belegen diese Aussage. Den niederrheinischen Bildschnitzerwerkstätten mit typenkonservierenden und -kompilierenden Eichenholzfiguren stehen am Oberrhein stärkere und eigenwilligere Künstlerindividualitäten gegenüber, die das vielgestaltige Erbe Gerhaerts in durchaus persönlicher Weise umgestalten.

Die Ausstellung ermöglichte in einem hervorragenden Maße, Stilmorphologien der oberrheinischen Skulptur nachzugehen. Am interessantesten war das Nebeneinander der Engel aus Nördlingen und Rothenburg (*Abb. 3a u. 3b*). Unübertroffen kunstvoll führen die Engel des 1462 gestifteten Nördlinger Altars (42, 43) die Formverschränkung divergierender Bewegungsrichtungen vor. In Rothenburg, dessen Altarwerk mit dem Datum 1466 verbunden wird, ist dagegen das Heterogene der Bewegungsströme der Nördlinger Engel aus der Spannung gelöst und eingeordnet in einen geschlossenen fränkischen Kontur und Wohlklang – als ob hier die Kontinuität einer Stilentwicklung von Nicolaus Gerhaert zu Veit Stoß hin zum Ausdruck kommen wollte.

Erstaunlich groß ist die Zahl von Bildwerken eigenen Charakters, die aber alle im Kontakt miteinander, zu Gerhaerts Oeuvre, zur Dangolsheimer Madonna und den

Nördlinger Figuren stehen. Das Relief der Halbfigur einer Madonna unter dem Baldachin (57) gehört zu den bedeutendsten. Mit Recht wird betont, daß der Maßstab für die künstlerische Höhe nicht durch die Reliefs des „Straßburger Frari-Meisters von 1468“, sondern durch die Böhlersche Tafel gesetzt wird. Der schon erwähnten, wiederum absoluten Rang beanspruchenden Madonna aus Downside Abbey (58) folgen als spätere Werke die Marienfigur aus Niedermorschweier (61) und Leiselheim (60); um die große Frankfurter Muttergottes aus St. Pilt im Elsaß (85) zieht sich ebenfalls ein enger individueller Kreis. Das Verkündigungsrelief des Bargello (138) hat das Niveau der Böhlerschen Tafel (27), doch es ist noch verfeinerter und als ungefaßtes Werk eine Inkunabel kleinplastischer Täfelchen von höchstem künstlerischem Anspruch, beträchtlich früher als angesetzt entstanden, Zeugnis dafür, auf welche Vorbilder unnachahmlicher Qualität Hans Wydyz zurückgreifen konnte.

An einer anderen stilmorphologischen Reihe läßt sich ablesen, wie die Amsterdamer Geburt Christi (67) – selbst der Folge der so reizvollen Weihnachtsdarstellungen der kleinformatigen Figurengruppe verbunden – den Stilcharakter der Agnes des Bayerischen Nationalmuseums (137) vorbereitet und wie Hans Wydyz mit seinen ebenfalls kleinen Figuren der Agnes und Maria (140, 141) in dieser bildschnitzerischen Tradition am Oberrhein steht. Eben diesem verfeinerten Sinn für die Werte des Plastischen dankt auch das Bildwerk der Garstigen Alten (96), dessen Winzigkeit immer aufs neue überrascht, seine Existenz. Die ihm eigene Subtilität der Wahrnehmung ließ Alfred Schädler schon seit langem ihre Zusammengehörigkeit mit der Münchner Schmerzensmann-Statuette (97) erkennen. Das Gleichartige der Labilität einer merkwürdigen Ponderation bestätigt sich in Karlsruhe vor allem in der Seitenansicht beider Figuren. Man glaubte das oberrheinische Ambiente zu verspüren, in dem auch Wydyz seine Werke schnitzte. Was aber die Garstige Alte betrifft, so muß ihrem spätgotischen Bildschnitzer die Invention keineswegs beim Anblick der Mediceischen Venus gekommen sein; ist doch das Motiv der Scham und Brust bedeckenden Hände im Mittelalter durchaus geläufig. Vgl. dazu Friedrich Gorissen, *De naakte Godin*, in: *Spiegel Historiala, maandbad voor geschiedenis en archeologie*, 4de jaargang, april 1969, S. 224 ff.

Wie Hans Wydyz – der Zuschreibung des Kenzinger Johannes (139), schon von Kurt Bauch vertreten, kann man nur zustimmen –, so treten auch Nicolaus Hagenower – die männliche Büste mit der Kappe aus St. Marx (122) ist unzweifelbar von ihm – und Sixt von Staufen, also Straßburg und Freiburg, bedeutsam auf der Ausstellung hervor. Dagegen ist Basler Plastik der Zeit um 1500 kaum noch rekonstruierbar, haben doch die Bilderstürmer – wie der Katalog vermerkt – 1529 die spätgotische Basler Bildschnitzerei, in neun Holzstößen aufgeschichtet, verbrannt. Aber im ungleichen Oeuvre der Hagenower-Werkstatt verrät sich doch wieder die spätgotische Werkstattstruktur eines auf große Figurenproduktion eingestellten Unternehmertums. Auch die merkwürdige stilistische Uneinheitlichkeit im Schaffen des Sixt von Staufen, dessen fränkische Schulung und Verbindung zu Riemenschneider Ingeborg Krummer-Schroth am Beispiel des Wasenweiler Altars (155) dargelegt hat, läßt sich nur auf der Grundlage einer solchen Werkstattstruktur erklären.

Die Konfrontation der Originale gibt die Möglichkeit, Zuschreibungen zu überprüfen. Auf Grund photographischer Reproduktionen angestellte Vergleiche erweisen erneut die Nicht-Reproduzierbarkeit des Kunstwerks im Zeitalter der technischen Reproduktion. So lassen die Donaueschinger Muttergottes (178) und die mit ihr in engsten Zusammenhang gebrachten Berliner Heiligenfiguren (179) die vermutete Identität der künstlerischen Handschrift nicht erkennen. Die Donaueschinger steht in der Sphäre einer von Augsburg aus bestimmten Frührenaissance, deren Stilkonsonanzen mit der Regensburger Kunst in den Jahren um 1520 zu einem auffälligen Phänomen durerzeitlicher Plastik gehören. Namentlich das bekleidete Christuskind – ein byzantinischer Ikonentypus liegt auch hier zugrunde – erinnert lebhaft an die heitere Welt der Brüstungsputti in der Augsburger Fuggerkapelle, der Stilcharakter des Bildwerks an Sebastian Loscher. Die geschmeidige einheitliche Bewegtheit, das renaissancehafte Körpervolumen und der stofflich weiche Fluß der Falten, das sind spezifische Merkmale der Donaueschinger Maria, nicht aber der Berliner Figuren.

Immer noch steht die erwartete Monographie über den Meister HL aus, die Ingeborg Krummer-Schroth vorzulegen versprach. Die Charakterisierung seiner Vita im Katalog zeigt, wie wenig uns bisher dieser geniale Bildschnitzer bekannt geworden ist, dessen Stilperioden weitaus besser durch sein graphisches Werk vermittelt werden. Gert von der Osten hat „Über den Monogrammist HL“ höchst Interessantes beigetragen, Orte und Daten seines Werkes zusammengestellt. In Ergänzung der im Katalog genannten Literatur sei dieser im Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, 3. Bd., 1966, S. 69 ff., erschienene Aufsatz erwähnt. Doch gerade in der Karlsruher Ausstellung scheint uns in der alten Streitfrage über die Herkunft des Meisters HL dessen oberrheinische, alemannische Komponente in Stil und Typus erneut bestätigt, die postulierte künstlerische Schulung oder gar Gebürtigkeit im Donaauraum – trotz physiognomischer Übereinstimmung mit Figuren des Altars von Mauer – aber nochmals überprüfenswert. Im Umkreis des Meisters HL (165 – 167) wird die Bindung in einheimischer Tradition sichtbar, die Anna-Selbdritt-Gruppe im Freiburger Münster (161) zeigt, wie der Meister aus dem Umkreis des HL dessen Stilgut mit jenem des Hans Wydyz zu einem charakteristischen Lokalkolorit vereinigte. Aufschlußreich ist hier besonders der Vergleich mit der Wydyz zugeschriebenen Straßburger Reliefgruppe.

Eines der Kabinettstücke der Ausstellung aber, die Adam und Eva-Gruppe (160; *Abb. 4*), ist gewiß so sehr Meister HL verpflichtet, daß selbst der in Breisach beheimatete Zöllner bei der Einfuhr die Autorschaft dieses Bildhauers erkannt zu haben glaubte. Zu Recht wird stets die physiognomische Verwandtschaft des Evakopfes mit dem Marienkopf des Meisters des Breisacher Hochaltars hervorgehoben. Doch bleibt das Werk nicht dennoch fremd in der Frühzeit des 16. Jahrhunderts? Die einheitliche Bewegung der Adamstatuette und deren modellierende Rundung finden eher ihre Analogien in Aktfiguren wie dem Sebastian von Angermairs retrospektivem Relief (Bildwerke der Barockzeit aus dem Liebieghaus Frankfurt am Main 1963, Nr. 23) als in den für Angermair vorbildhaften Täfelchen des IP, deren Aktfiguren gegenüber der weichen „Modellierung“ des Sebastian stets etwas Gestelltes, Gedrechseltes und



Gliederpuppenhaftes behalten. Das Standmotiv der Adamfigur setzt Vischers Erfahrungen am Schreitenden und ebenso kleinplastische Bronzebildwerke des Cinquecento voraus. Dann allerdings hätte eine akademische Art den Manierismus einer gesuchten Bewegung ersetzt. Die autonomen Statuetten lassen in ihrem Oberflächencharakter einerseits an Elfenbein, andererseits an Bronze als in der Wirkung adäquate Materialien denken. Sie werden von einer schmalen, durchbrochenen Reliefzone hinterlegt – ein kunstvolles Aufbausystem von Raum und Relief, der großartigen Vereinheitlichung von Figur und Grund der Niederrotweiler Flügel (159) sehr wesensfremd. Das akademische Kunststück scheint aus einer anderen Welt heraus zu leben als aus jener der urtümlichen, mit krauser Bewegtheit erfüllten und typisch alemannischen Stiche und Holzschnitte des HL (322 ff.). Der Cranachsche Löwe wirkt wie ein prachtvolles heraldisches Tier des Frühbarocks, das Laubwerk wie umgedeutet aus dem Rankenwerk des Breisacher Hochaltars; doch ist es nicht naturalistischer geworden, vielmehr merkwürdig verschumpft. Solche und andere Überlegungen stellen erneut vor die Frage, ob der Gruppe des Freiburger Augustinermuseums in der Zeit und im Werk des HL ein Platz einzuräumen ist.

Was sonst noch außerhalb der vom Ausstellungsprojekt dargestellten Epoche entstanden sein könnte, ist außer dem retrospektiven Kalksteinrelief einer Geburt Christi (93) das seltsame, wie aus der Sphäre der Sprichwörter genährte Flachrelief einer allegorischen Erzählung (169). Charakterisiert die Jahreszahl 1568, die unter der heutigen (1612) auf der von einer Weinbergschnecke bergaufgeschleppten Inschrifttafel angeblich zu lesen stand, nicht eher die Entstehungszeit als die auf dem Brunnentrog aufgestiftet gewesene Zahl 1519?

Unter die große Zahl der nicht einheitlich beurteilten Werke – der harten Nüsse, die den Reiz der so unendlich differenzierten und anregenden schönen Ausstellung ausmachen – gehört auch die kleine thronende Maria lactans (86). Ihre nächsten Parallelen sind vielleicht nicht am Oberrhein im 15. Jahrhundert, sondern zu Köln gegen Mitte des vergangenen Saeculums entstanden. Solch begehrt gewordene Zeugnisse einer Rückwendung zum Mittelalter auf dem Gebiet der Kleinskulptur hat Peter Bloch gesammelt (Aachener Kunstblätter XXIV–XXV, 1962/63). Womöglich – wie auch Hermann Schnitzler beobachtete – ist die Sitzmadonna des Metropolitan Museums ein weiteres Werk in der Reihe dieser bezaubernden Schöpfungen der Romantik. Die typische Fassung spricht ebenso dafür wie die vereinfachte Faltengebung und insbesondere die Beschaffenheit der Rückseite; nicht von der gleichen Hand wie die liebenswürdigen Kleinskulpturen des Schnütgen-Museums, auch von anderer Erscheinung des Physiognomischen, doch im Sentiment von gleichem Gefühl, in der Umdeutung des spätgotischen Faltensystems in eine unbestimmtere Struktur von gleicher Art. Nicht Lochners Kunst freilich wäre dann Grundlage dieser von so erstaunlicher Sensibilität erfüllten Neogotik, sondern der oberrheinische Marientypus, den die Ausstellung von Anfang an bis zum Ende zeigt.

Nicht minder instruktiv als die Plastik erwies sich die Goldschmiedekunst, teils angeordnet im Sinne der Ostentatio einer auf Einstöckigkeit reduzierten Reliquien-

tafel im bestechend schönen Raum – an dessen Wänden „Heidnischwerk“ vom Oberrhein in konservatorisch wie ästhetisch meisterhafter Installation ausgebreitet war (Abb. 1), teils stärker in einen gemeinsamen Blickwinkel mit den Skulpturen einbezogen. Johann Michael Fritz wertet Goldschmiedekunst selbstverständlich nicht als Kunstgewerbe. Seine Einführung beschäftigt sich mit ihrer Bedeutung in der Spätgotik und unterstreicht die Erkenntnis, daß es „neben der geschilderten Bedeutung der Goldschmiedearbeiten für den heutigen Betrachter“ gelte, „in den ausgestellten Werken die Kunst der Goldschmiede als Plastik, Architektur, Malerei, Graphik, Formgebung und Ornament von hoher künstlerischer und technischer Meisterschaft zu begreifen“. Dies zu dokumentieren, ist dem Bearbeiter in vollem Maße gelungen; ebenso lehrreich hat er „den Entstehungsprozeß einer Goldschmiedearbeit von der ersten Skizze bis hin zu exakt konstruierten, dem auszuführenden Gegenstand in der Größe entsprechenden Werkzeichnungen im Grundriß wie im Aufriß“ vorgeführt. Sogar Identifizierungen erhaltener Arbeiten sind erfolgt: für den Kelch aus Straßberg (189) und das Altarkreuz von Georg Schongauer aus Pruntrut (213) fanden sich unter den „Basler Goldschmiederrissen“ die zugehörigen Werkzeichnungen. Alle Altarkreuze aber überragt dasjenige aus St. Stephan in Karlsruhe, mit 101 cm das „größte, das sich in Deutschland aus der Spätgotik erhalten hat“. Es wird eine schöne Aufgabe sein, die Art der Beziehung zum Baden-Badener Kruzifix zu klären, das Alter des Kreuzes zu bestimmen und seine Stilquellen innerhalb der niederländisch-burgundischen Tradition zu erschließen. Die Lektüre des Katalogs macht deutlich, in welcher hohen Maße J. M. Fritz die Erforschung der spätgotischen Goldschmiedekunst durch das Sammeln und Auswerten des Materials gefördert hat. Allein, diese ergebnisreiche Arbeit bedürfte einer eigenen Würdigung.

Anton Legner

## REZENSIONEN

MANFRED WUNDRAM, *Donatello und Nanni di Banco* (Beiträge zur Kunstgeschichte Band III), Berlin, Walter de Gruyter & Co, 1969. 180 S., 132 Abb. auf Tafeln. DM 58. –.

Selten sind dem kunsthistorischen Vergleichen die Bedingungen so günstig gestellt wie im Falle von Donatello und Nanni di Banco. Indem beide Künstler während mehrerer Jahre unmittelbar nebeneinander wirkten und mehrfach für denselben Ort mit parallelen Aufträgen bedacht wurden, erwachsen hier dem analytischen Bearbeiter Schulbeispiele des Vergleiches, die um so größeres Gewicht haben, als sie nicht nur der individualisierenden Beschreibung zweier Künstler-Oeuvre zu dienen vermögen, sondern gleichzeitig auch eine bedeutende Epoche – die des Neuanfangs der Skulptur in Florenz, wie er sich zu Beginn des 15. Jahrhunderts zwischen Dom und Orsanmichele darbietet – klären helfen.

Wundram versucht den Nachweis zu erbringen, daß Nanni di Banco auf das frühe Schaffen Donatellos einen erheblich stärkeren Einfluß ausgeübt habe als bisher allgemein angenommen wurde. Was aber wurde allgemein angenommen? Zweifellos ist W.s Feststellung übertrieben, daß Nanni in der bisherigen Forschung ganz und gar