

Masse gefärbt war. Darauf befanden sich mehrere spätere Ölfarbfassungen, deren Grundierung in den Putz eingedrungen war.

Der Putz ist in dünner Schichtstärke, ca. 5—7 mm, aufgetragen. Die Sieblinie des Sandes beträgt 0—4 mm (davon Grobanteile ca. 30 % vorwiegend quarzitischer Natur, geringe Ziegelsplittanteile, die Feinteile bestehen überwiegend aus Kalkabkömmlingen, mit Einschlüssen aus reinem Kalk, weiß, sehr weich, und Ziegelmehl). Die Mischung nach klassischem Maß 1:3, Kalk zu Sand. Die Pigmente: Pflanzenschwarz, Eisenoxyde gelb und rot sowie Kalkweiß. Eine Besonderheit des Putzes war an Fensterumrahmungen und -giebeldreiecken festzustellen: hier war die graugrüne, sehr stark ölhaltige Putzschicht zwischen 1 und 3 mm dick, nur feinteiliger Sand. Als unterste Schicht befand sich auf den gleichen Architekturteilen unmittelbar auf dem Ziegel eine ölgebundene schwarze Farbe, pigmentiert, die weder in der Eckbossierung noch in der Sockelzone gefunden werden konnte.

Liegt hier eine Konzeptänderung vor? Sollte neben dem weiß-schwarzen Perlachturm ein ebenso gefaßtes Rathaus stehen? Oder wollte sich Holl nur Klarheit über die architektonische Gliederung verschaffen? War eine Dreifarbigkeit geplant? Diese Fragen bleiben offen — in auffallender Problemanalogie zum benachbarten Perlachturm.

#### 6. *Patrizierhaus Wintergasse 7*

Dieses ohne zwingende Kriterien allgemein früh angesetzte und Johann Holl zugeschriebene Gebäude soll abschließend erwähnt werden, da es putztechnisch die gleichen Merkmale aufweist wie der Perlachturm. Man findet den gleichen dünnen Putz (Schichtstärke ca. 5 mm), dazu, vor allem in den Rustikazonen, durchgefärbten Putz, ungestrichenen Nagelbrettputz; ferner glatt abgezogene Säulen mit tief-schwarzem Ölfarbenanstrich. Die Sieblinie des Sandes beträgt 0—4 mm. Die Farbgebung dieses Hauses war fast reines Schwarz, Weiß, gelbliches Weiß.

Peter Böttger, Severin Walter

(Diese Forschungen wurden im Rahmen des Kolloquiums *Elias Holl und das Augsburger Rathaus* am 5. Juli 1985 vorgetragen)

## Rezensionen

### JERG RATGEB — SPURENSICHERUNG.

Katalog der Ausstellung des Historischen Museums Frankfurt a. M. im Karmeliterkloster vom 6. Juni—18. Juli 1985, im Reuchlin-Haus in Pforzheim vom 21. Juli—1. September 1985.

Seit seiner „Wiederentdeckung“ durch Otto Donner von Richter im späten 19. Jh., vor allem aber seit den 20er Jahren dieses Jahrhunderts, gilt Jörg Ratgeb zwar als bedeutender Außenseiter der Dürerzeit, die immer noch unzureichende,

zudem extrem widersprüchliche Erforschung seines Werks entspricht indes kaum dem Rang seiner Kunst. Die seit 1980 angekündigte Ausstellung, die anlässlich der vor knapp einem Jahr abgeschlossenen Restaurierung der Wandgemälde Ratgebs in Kreuzgang und Refektorium des Frankfurter Karmeliterklosters stattfand, mußte deshalb zumindest auf großes wissenschaftliches Interesse stoßen. War doch zu erwarten, daß zum ersten Mal das schmale, in seinen Umrissen umstrittene Werk dieses Künstlers zusammengetragen, die vielen offenen Fragen diskutiert und der Forschung neue Impulse gegeben würden. Daß diese Erwartungen in keiner Weise eingelöst wurden, ist inzwischen bekannt: Wie kaum sonst waren sich die Rezensenten — von der Frankfurter Allgemeinen Zeitung über den Spiegel bis hin zu TAZ und tendenzen — in ihrer vernichtenden Kritik einig. Diese Ausstellung, für die Rainer Koch und Ute-Nortrud Kaiser verantwortlich zeichneten, provozierte tatsächlich zu ironischen Glossen oder, besonders lohnend, zum Aufzeigen der lokalen kulturpolitischen Hintergründe dieses Unternehmens. Wenn an dieser Stelle dennoch auf den erst nach Ende der Frankfurter Ausstellung erschienenen Katalog eingegangen wird, so deshalb, weil er beansprucht, in Abgrenzung zu Wilhelm Fraengers 1972 posthum in Dresden erschienener Monographie *Jörg Ratgeb — Ein Maler und Märtyrer aus dem Bauernkrieg* die neue, „entideologisierte“ Sicht auf Ratgeb zu geben. Wenn in dem Katalog gefordert wird, daß „der Künstler Ratgeb exact vom ‚Politiker‘ Ratgeb getrennt werden muß“, mit der Begründung, seine „Kunst (könne) damit nicht mehr für politische Agitation eingesetzt werden“ (S. 327), so ist er in Wirklichkeit ein Musterbeispiel dafür, welch handfeste politische Interessen sich hinter dieser vorgeblichen Entpolitisierung verbergen.

Nur bedingt hat der Katalog etwas mit der Ausstellung zu tun. Eine Erklärung für deren Objekt-Sammelsurium liefert er nicht. Einzig der, mit Mühe erkennbar gewesene, konzeptionelle Grundgedanke der Ausstellung, nämlich die Präsentation der Wandmalereien Ratgebs im Karmeliterkloster als Stiftungen Frankfurter Patrizier und einiger Reichsfürsten, ist ein zentraler, S. 165 ff. explizit formulierter Gesichtspunkt auch des Katalogs. Er hat selbst Folgen für das „neu“ erstellte Werkverzeichnis des Künstlers: Die erneute, durch keine Fakten begründete Zuschreibung der Stalburgbildnisse im Stadel an Ratgeb, die Vermutung, er habe auch den Saal der großen Stalburg ausgemalt (Argument: „die Schrift, das Bibelzitat, der Vers sind fester Bestandteil der Werke“), oder die Annahme, die Dresdener Visierung mit der Lucia-Legende sei im Zusammenhang mit einem Altar für Lucia Heller zu sehen, sind insgesamt Ausdruck der These, es habe eine enge Beziehung zwischen dem Künstler und seinen „Mäzenen“ gegeben. Nun ist der Versuch, zu einem Soziogramm der Stifter der Kreuzgangmalerei zu gelangen, keineswegs abwegig, ihn allerdings zum Hauptgesichtspunkt einer Beschäftigung mit Ratgeb zu machen, vollkommen verfehlt: Roswitha Mattausch hat in einer ausführlichen Untersuchung dieser Frage — die in Vorbereitung der Ausstellung entstand, nicht aber im Katalog erscheinen durfte — nachgewiesen, daß soziale und ideologische Heterogenität das Hauptmerkmal der Stifter ist. In ihrer Gesamtheit stellt die Gruppe der Stifter der Kreuzgangmalerei fast einen Querschnitt durch die damalige Gesell-

schaft dar: vornehme und kleinbürgerliche Bruderschaften, hoher Klerus und einfache Altaristen, benachbarter Adel, aufgestiegene Neureiche und alteingesessenes Patriziat, Reichsfürsten, Gegner und Anhänger der reformatorischen Bewegung. Ganz sicher hat eine Einflußnahme der insgesamt 52 Stifter auf das ikonographische Programm oder gar auf die künstlerische Gestaltung einzelner Abschnitte nicht stattgefunden; ihren Zweck, nämlich Vorsorge fürs Seelenheil, hatten die Stifter mit der Finanzierung erreicht. Viel aufschlußreicher wäre hingegen die kunstsoziologische Frage nach den Interessen der Auftraggeber, der Karmeliter gewesen, die doch wohl das Programm verfaßt haben. Das Spannungsverhältnis zwischen den Intentionen des Ordens und Ratgeb's künstlerischer Subjektivität wird an keiner Stelle thematisiert.

Dazu hätte der Besucher freilich auch etwas über die religiöse und politische Orientierung des Ordens im Spektrum der Reformbewegung am Vorabend von Reformation und Bauernkrieg erfahren müssen.

Der Katalog gibt sich im wesentlichen als biographisch-chronologisch angelegtes Werksverzeichnis, dem einige Exkurse zugeordnet sind. So überflüssig, weil in keinerlei Bezug zu Ratgeb stehend, die Ausführungen etwa zu dem „Einfluß der deutschen Kunst im frühen 16. Jahrhundert auf die Kunst in Osteuropa“ sind, so sehr willkommen sind die einzigen beiden Beiträge von fremder Hand: *Barbara Jachacz* (Warschau), die Leiterin der Restaurierung, gibt eine „Allgemeine Einführung in die Problematik der Restaurierungsarbeiten an den Wandgemäldezyklen von Jörg Ratgeb im ehem. Karmeliterkloster zu Frankfurt a. M.“, und *Lisa Faber*, die in Princeton an einer Dissertation über den Herrenberger Altar arbeitet, beschreibt „The History of the Herrenberger Altarpieces“. Vor allem dieser Aufsatz überrascht in dieser Umgebung: er hebt sich nicht nur in seiner sachlichen, ausnahmsweise durch Anmerkungen transparent gemachten Argumentation wohlthuend von dem Katalog ab, in ihm werden auch wirklich neue Ergebnisse mitgeteilt: U. a. wird nicht nur wahrscheinlich gemacht, daß die Verkündigung im Aufsatz des Herrenberger Altars spätere Zutat ist, die wohl das ursprüngliche Gesprenge ersetzte, sondern es kann auch gleich eine Quelle mit dem Namen des Malers aus der Mitte des 16. Jhs. genannt werden.

Im eigentlichen Werkverzeichnis werden keineswegs alle 23 auf S. 30, 31 aufgeführten Nummern auch behandelt, geschweige denn die Abschreibungen diskutiert. Hypothesen über den vermeintlichen Lebenslauf liefern dabei „Argumente“ für Zu- und Abschreibungen, wie umgekehrt auch „neue“ Werke Ratgeb's eine Korrektur der Biographie erforderlich machen. So wird der in tabellarischer Form erstellte Lebenslauf (S. 24—27) nicht aufgrund neu zutage getretener Urkunden, sondern teils auf der Grundlage von Fragezeichen und aus der Luft gegriffener Hypothesen, teils aufgrund des nicht weniger abenteuerlichen Oeuvreverzeichnisses konstruiert. Weil von einer durch nichts belegbaren Mitarbeit an Holbeins Hochaltar für die Dominikanerkirche ausgegangen wird (1499—1501), muß das bisher übereinstimmend 1480/85 angenommene Geburtsdatum um 10 Jahre vorverlegt werden. Ein Beispiel für das erste: Nicht die geringsten Anhaltspunkte gibt es für die Annahme,

Ratgeb habe sich 1490/95 auf Wanderschaft am Oberrhein befunden und sei dort nicht nur mit Martin Schongauer (gest. 1491) zusammengetroffen, sondern sei dort auch Dürer und Grünewald — jawohl, allen dreien! — begegnet. Die Beispiele dieser Art ließen sich vermehren, und da hilft es auch nichts, wenn jede dieser Angaben mit einem Fragezeichen versehen wird: sie bleiben willkürliche Spekulation.

Für die Erstellung des „Oeuvreverzeichnisses“ ist dann vor allem die Annahme einer Lehre bei Hans Holbein d. Ä. in Augsburg folgenreich, für die weder stilistische Argumente erbracht noch neue Quellen erschlossen werden. Sie liefert nicht nur die „Begründung“ der These, Ratgeb habe an Holbeins Hochaltar für Frankfurts Dominikanerkirche mitgearbeitet, sondern muß dann auch ausreichen, um drei bisher als Frühwerke angenommene Tafeln auszuschneiden (das „Abendmahl“ in Rotterdam, der zerstörte rechte Flügel mit dem „Passahmahl“, ehem. Berlin, schließlich der „Abschied Christi von seiner Mutter“ in Bern). Selbstverständlich kann jede stilkritisch gewonnene Zuschreibung bezweifelt werden, wie dies z. B. ja auch Bushart in seiner Besprechung der Fraengerschen Monographie tat (*Pantheon* 32, 1975, S. 80), doch dazu reicht keineswegs die Feststellung, sie wiesen „keine Augsburger Schulung des Künstlers“ auf. Mit willkürlichen Setzungen argumentiert auch die „Logik“ der Abschreibung der drei Dresdener Visierungen: Weil die bei einer Infrarotaufnahme der einen Stuttgarter Tafel zutage getretene Untermalung stilistisch nicht mit den Dresdener Zeichnungen übereinstimmt, werden diese flugs als eigenhändig ausgeschieden. Die doppelte Fehlerquelle einer solchen Beweisführung liegt auf der Hand: Weder ist die Stuttgarter Tafel für Ratgeb gesichert — Stange hat der Zuschreibung Musperts überzeugend widersprochen (*Kunst in Hessen und am Mittelrhein* 6, 1966, S. 42 ff.) —, noch ist es statthaft, eine Untermalung mit einer Visierung, von der Funktion und der Erscheinung her ganz Verschiedenes, stilistisch zu vergleichen.

Als unverständliche Willkür erscheint die Erklärung des Porträts des Kanonikus Rucker in Seligenstadt zu einer Arbeit des 19. Jhs. „in der Manier von Ratgeb“. Immerhin hat dies von Stange zugeschriebene Bildnis eine bis ins 16. Jh. zurückgehende Provenienz. In dem Zusammenhang ist man besonders erstaunt, wenn unter Nr. 22 des Oeuvreverzeichnisses ein „Bildnisdiptychon der Grafen von Rieneck“ aufgeführt wird. Die Überprüfung dieser Neuzuschreibung wird nicht leicht gemacht: weder ist gesagt, wo sich dieses „Diptychon“ befindet, noch wird diese Zuschreibung an irgendeiner Stelle des Kataloges begründet. Vielleicht hat sich die Autorin die beiden Bildnisse — keineswegs ein Diptychon — im Wallraf-Richartz-Museum selbst nicht angesehen: Denn tatsächlich ist die Nähe zum Bildnis Rucker so evident, daß davon auszugehen ist, daß beide von der gleichen Hand sind. Wenn also die Kölner Bildnisse akzeptiert werden, dann hat das auch für das Seligenstädter Bild Konsequenzen.

Wird so durch willkürliche Zu- und Abschreibungen nur heillose Verwirrung gestiftet, kann die Problematik des Verhältnisses Ratgeb's zu seinem künstlerischen Umfeld, auch der Wirkung der Ratgeb'schen Kunst auf seine Zeitgenossen, gar nicht erst in den Blick geraten.

Dabei provoziert gerade das Verhältnis von Außen- und Innenseite der Stuttgarter Altarflügel die Diskussion über die Existenz und Beschaffenheit einer Ratgeb-Werkstatt, die für den Frankfurter Aufenthalt ja nachgewiesen ist: Während der Zusammenhang mit der Kunst des Meisters auf der Innenseite („Ecce Homo“ und „Kreuztragung“) unlegbar ist, bleibt die „Verkündigung“ der Außenseite in Gesamtauffassung und Detail von der Ratgeb'schen Kunst unberührt. Hier hätte es sich z. B. angeboten, jene Tafeln, die Stange dem „Meister des Oberstenfelder Altars“ gegeben hat, zusammenzustellen, oder die beiden immer wieder genannten Bilder auf Schloß Lichtenstein einzubeziehen. Gerade auch im Hinblick auf die in Ausdrucksweise und -intensität so unterschiedlichen Wandmalereien des Karmeliterklosters hätte die Berücksichtigung von Werken des weiteren Ratgeb-Umfeldes der Diskussion um seine Kunst nur dienlich sein können.

Es fiele leicht, weitere Beispiele für die Unangemessenheit dieses Katalogs dem Künstler Ratgeb gegenüber zu nennen, für die verquere „Argumentationsweise“, die verwirrende Vermischung von Tatsachen und Spekulationen, für die sprachliche Unbeholfenheit, für die Überflüssigkeit ganzer Katalogpartien (z.B.: Obwohl die „Verfasserin ... zu der Meinung gekommen ist, daß es sich hier wahrscheinlich nicht um eine einzige Familie handeln kann“[S. 9], verwendet sie doch 13 Seiten für die „Liste der Namensvertreter Ratgeb“ und ihrer urkundlichen Nachweise. — 96 [!] Seiten lang werden Nachzeichnungen des 19. und 20. Jhs. nach den Karmeliter-Wandmalereien abgebildet, ohne daß sie etwa für die Rezeptionsgeschichte oder sonstwie nutzbar gemacht würden). Doch nicht in erster Linie deswegen empört der Katalog, sondern wegen seiner durchgängigen Tendenz, die Kunst Ratgebs aus ihrem historischen Bezugsfeld zu lösen, einem Bestreben, das selbst vor offensichtlichen Verfälschungen nicht zurückschreckt. Um jeden Preis sollte offenbar die Diskussion über das Verhältnis der Kunst Ratgebs zu den sozialrevolutionären Störungen seiner Zeit verhindert werden. Nach wie vor aber ist die für die Forschung wie für die Öffentlichkeit zentrale Frage: Hat Ratgebs nicht zu verleugnen die politische Parteilichkeit für die Bauern 1525, die er bekanntlich mit seinem Leben bezahlte, eine ästhetische Entsprechung in seiner Kunst? Nicht erst Fraenger, sondern bereits vor ihm Schönberger, Stange, Pinder und Zülch haben auf den stark subjektiven Gehalt in Ratgebs Kunst hingewiesen und einen sozialrevolutionären Impetus vermutet. Auch wenn Fraengers meist auf der Ebene der Ikonographie angesiedelte Thesen heute im Einzelnen nicht mehr haltbar sind, existiert das Problem nach wie vor.

Rainer Koch versucht ihm mit seiner von U.-N. Kaiser aufgenommenen Behauptung, Ratgeb sei „ein Mann mittelalterlichen Denkens“, seine Kunst „ein Element des Beharrens“ gewesen (Vorwort, S.5.), von vornherein zu begegnen. Deswegen sei sein Werk nicht „aus der verfehlten Rückprojektion moderner Begrifflichkeit im Kontext frühbürgerlicher Revolution“ zu sehen (ebd.). Sollte der Historiker Köch wirklich nicht wissen, daß in der Zeit Ratgebs die meisten Veränderungswünsche als Forderung, zum bewährten „Alten“ zurückzukehren, einherkamen? Nicht nur die auf Reform bedachten Handwerker und Bauern beriefen sich auf das „alte

Recht", sondern auch die Sektierer, die Schwärmer und Chiliasten formulierten ihre revolutionären Bestrebungen als Rückkehr zum „guten Alten". Die Rettung von Kirche und Glaube schließlich schien ihnen nur durch die Rückkehr zu den Ursprüngen möglich. Daß das „Neue", worunter man gleichermaßen die römische Kirche wie auch das sich entwickelnde Kapitalwesen mit seinem „Rationalismus" verstehen konnte, „schlecht" sei, entspricht nur diesem weitverbreiteten Geschichtsbild.

Solches Fragen nach dem Stellenwert des „Alten", Mittelalterlichen für Ratgeb wäre zunächst auf die stilistische Ebene auszuweiten: Immer ist neben den renaissancehaft-„neuen" Elementen das unvermittelt daneben stehende Spätgotisch-Altertümliche sowohl in den Frankfurter Wandgemälden wie auch im Herrenberger Altar gesehen worden. Die Kunst Ratgebs stilgeschichtlich einzuordnen, schien deshalb kaum möglich. Könnte nicht aber die so unterschiedliche Auffassung von Figur, Architektur, Landschaft, die Handhabung alter und neuer Stilmittel seiner Zeit, gezielte Operation in eben diesem zeitgenössischen Bedeutungsfeld der Begriffe „Alt"—„Neu" sein? Einen Gedanken Fraengers weiterführend, hat das jüngst Victoria Schmidt-Linsenhoff vorgeschlagen. Für die gemalten Architekturen Ratgebs leuchtet ihre Deutung jedenfalls ein: Wenn die „neue" Renaissance-Architektur im Bild nur zitiert wird, um durch offensichtliche Regelverstöße verworfen zu werden, so läßt das auch Schlüsse auf das Verhältnis Ratgebs zum „modernen" Weltbild der Renaissance mit seinem auf Harmonie zielenden Kunstideal zu.

Alle diese von der Forschung bereits mehr oder weniger explizit gestellten Fragen tauchen im Frankfurter Katalog nicht einmal auf. Es bleibt nur zu hoffen, daß einige davon in den ursprünglich für den Katalog geschriebenen, nun aber anderswo erscheinenden Beiträgen behandelt werden. So könnte zumindest die Ratgeb-Forschung doch noch, wenn auch nicht im Sinne der Ausstellungsverantwortlichen, Nutzen aus diesem Unternehmen ziehen, das nicht eines der „Spurensicherung" war, wie es modisch im Titel heißt, sondern der groß angelegten, glücklicherweise jedoch dillitantisch betriebenen Spurenverwischung.

Peter Märker

## Varia

### BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Otto Dix — *Landschaften*. Texte v. Michael Kicherer, Fritz Löffler, André Ficus. Reihe „Kunst am See", 13. Friedrichshafen, Verlag Robert Gessler 1984. 76 S. mit 10 Farb- u. 34 S/w-Abb. DM 27,—. ISBN 3-922137-26-1.

Friedrich Karl Gotsch. *Gemälde aus der Sammlung des Petit Palais, Genf*. Katalog: Christian Rathke. Ausst. d. F. K. Gotsch-Stiftung im Schleswig-Holstein. Landesmuseum, Schloß Gottorf 2. 12. 84—24. 2. 85. Schleswig 1984. 11 S., 48 Farbtaf., 102 S. Taf.