

»genauer Kontrolle« anmaßen und fordern, daß sich ihren Vorstellungen »alle ergänzenden Bauplanungen und Nutzerwünsche letztlich unterzuordnen haben«. Die Archäologen auf der Berliner Museumsinsel haben ihre

weltweiten Erfahrungen in praktischer Denkmalpflege und wissen sich wohl gerüstet für die schwierigen Entscheidungsprozesse, die in den nächsten Monaten und Jahren anstehen.

Dietrich Wildung

»Magnificat anima mea Dominum« – The Visitation by Master MS and his former High Altar at Selmečbánya

Ausstellungskatalog: Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1997. 244 S., zahlreiche Abb. und Farbtafeln

Aus Anlaß der gelungenen Restaurierung eines der populärsten – und in der Tat attraktivsten und qualitätvollsten – spätmittelalterlichen Altarbilder im heutigen Ungarn veranstaltete die Ungarische Nationalgalerie Budapest von Mitte März bis Ende Mai 1997 eine kleine, sorgfältig vorbereitete Ausstellung um dieses Bild, seinen Kontext und die rätselhafte Persönlichkeit des Malers. Es war erklärtes Ziel der Veranstalter, sich auf die unmittelbaren Probleme des Altars, seines Künstlers – von dem keine weiteren gesicherten Arbeiten bekannt sind – und der wichtigsten auf ihn wirkenden Einflüsse zu konzentrieren. Schon aus finanziellen Gründen war man der Versuchung nicht erlegen, das Thema etwa in Richtung »Spätgotische Tafelmalerei in Ungarn« auszuweiten, und das kam dem Projekt nur zugute. Stattdessen bemühte man sich um einen mit Hilfe von Sponsoren vorzüglich gedruckten Katalog, der die Tafeln erstmals in ihrer leuchtenden Farbigekeit bekanntmacht, als bleibende Dokumentation für die Restaurierung, den Umfang der Ausstellung und den gegenwärtigen Forschungsstand. Dem verantwortlichen Team ist zu diesem geglückten, dankenswerten Unternehmen nur zu gratulieren. Gleichzeitig konnten sich die Ausstellungsbesucher, soweit sie die wissenschaftliche Zielsetzung nicht kannten, an der konzentrierten, diskreten (ohne Verglasungen!) Präsentation der gut ausgeleuchteten Gemälde in einem ver-

dunkelten, schwarz verhängten Raum voll erfreuen, dazu – soweit gewünscht – sich an den in kurzen Wandtexten (auf ungarisch und englisch) erläuterten Fachfragen orientieren.

Um das titelgebende Werk, die Heimsuchungsszene aus den in der Umgebung von Selmečbánya/Schemnitz in der heutigen Slowakei aufgefundenen Fragmenten eines größeren Altars (*Abb. 1*), bei denen eine Tafel ein Monogramm MS und das Datum 1506 trägt, reihen sich in erster Linie folgende Fragen, die in Ausstellung und Katalog diskutiert wurden: – nach der Rekonstruktion des Altars, von dem mindestens sechs Tafeln und vielleicht auch drei zugehörige Skulpturen erhalten sind; – nach dem ursprünglichen Standort und den Auftraggebern;

– nach Herkunft, Werdegang und künstlerischer Persönlichkeit des aus dem handwerklichen Durchschnitt weit herausgehobenen Malers mit den Initialen MS.

Der ehem. Altar von beachtlicher Größe zeigte, nach heutiger Annahme, in geöffnetem Zustand einen Mittelschrein mit Schnitzfiguren, daneben je zwei Felder mit Heiligenreliefs auf den Innenseiten hoher Flügel; bei geschlossenem Zustand sah man durch Standflügel eine Bilderwand von acht Tafeln mit vier Szenen eines Marienzyklus in der oberen, vier Passionsszenen in der unteren Reihe. (Eine andere Rekonstruktion, etwa wie die in Thieme-Becker, Bd. 37, 1950, S. 435 vorge-



Abb. 1
Meister MS, Heim-
suchungstafel
nach der kürzlichen
Restaurierung. Buda-
pest, Ungarische Natio-
nalgalerie
(L. Szepsy Szücs,
Budapest)

schlagene mit Verteilung der beiden Zyklen auf Flügelinnen- und außenseiten ist kaum mehr möglich, nicht nur wegen des durchgehenden Goldgrundes, sondern auch durch den Nachweis der Anbringung von Reliefs.) Verloren ist das Anfangsbild der Verkündigung; es folgen von links nach rechts: Heimsuchung (Abb. 1), Geburt Christi, Anbetung der Könige. Lückenlos erhalten ist die untere

Reihe mit Christus am Ölberg, Kreuztragung, Kreuzigung (Abb. 2), Auferstehung Christi. Während die Heimsuchungstafel Eigentum der Ungarischen Nationalgalerie ist, gehören die Passionstafeln seit dem Ende des 19. Jh.s zu den herausragenden Schätzen des Christlichen Museums Esztergom. Als »Anbetung der Könige« wurde eine Tafel des Museums von Lille präsentiert, die heute unumstritten als

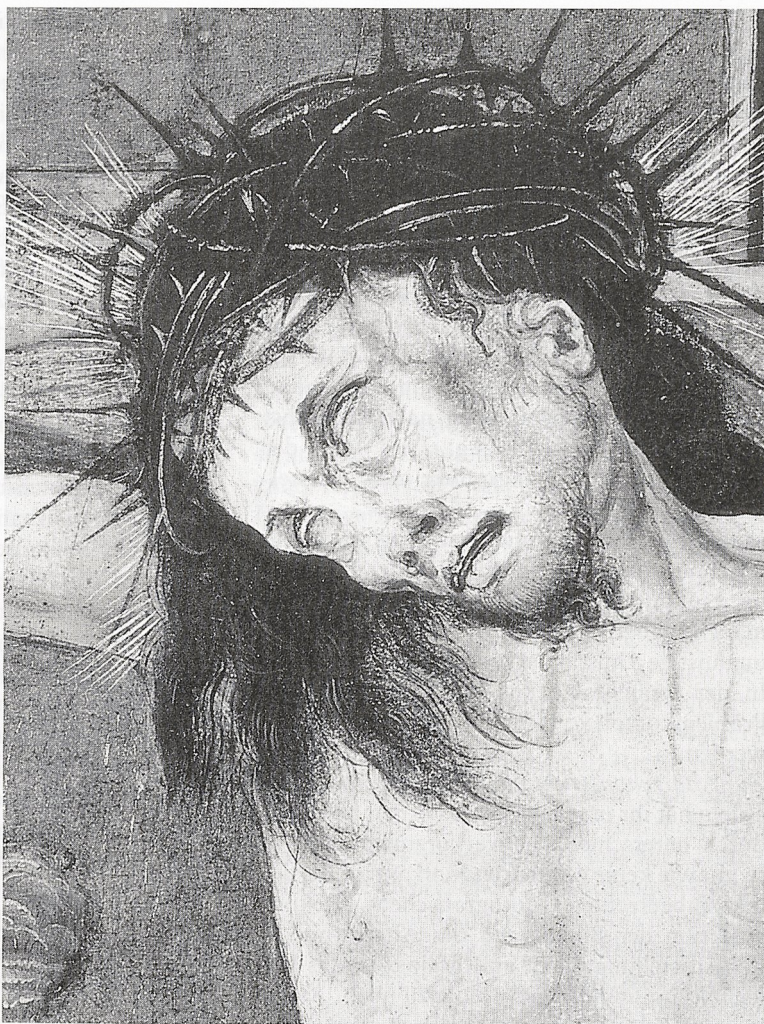


Abb. 2
Meister MS,
Kreuzigung Christi,
Detail vor der
Restaurierung.
Esztergom, Christliches
Museum (Poss K 10687)

Arbeit des Meisters MS gelten kann, aber in ihrer Zugehörigkeit zum Altar fraglich bleibt. (Da sie vorzeitig nach Lille zurückkehren mußte, hat sie der Rezensent nicht mehr gesehen.) Leider konnte auch die »Geburt Christi«, heute noch in der Kirche von Antol (Slowakei), d. h. am Ort ihrer Auffindung bewahrt, offenbar aus politisch-bürokratischen Komplikationen nicht ausgeliehen werden, was gerade vom wissenschaftlichen Standpunkt aus sehr zu bedauern war.

Nachdem Hermann Voss (*Der Ursprung des Donaustils*, Leipzig 1907) die »Heimsuchung« in die deutsche Kunstliteratur eingeführt, Ernst Buchner (*Beiträge zur Geschichte der Deutschen Kunst II*, Augsburg 1928) sie und andere Tafeln an Jörg Breu zugeschrieben hatte — was zeitweise heftige Reaktionen ungarischer Kollegen gegen die deutsche »Vereinnahmung eines bodenständigen Künstlers« auslöste —, hat sich die ungarische Forschung nach dem 2. Weltkrieg in erstaunlich breiter

Diskussion der Tafeln und ihres Schöpfers angenommen: zunächst Altmeister Dénes Radocsay, dann Miklós Boskovits, Zsuzsa Urbach (ikonographische Untersuchung der Heimsuchung innerhalb ihrer Dissertation: *Acta Historiae Artium* Bd. 11, 1964, 69ff. und 299ff.) und immer wieder Miklós Mojzer, der heutige Direktor des Museums der bildenden Künste Budapest. Alle diese Bemühungen, die den Rang des Meisters MS bestätigten, blieben fragmentarisch und riefen nach einer Ergänzung durch naturwissenschaftliche Untersuchungen, einer Zusammenführung der Tafeln und ihrer Gegenüberstellung nach möglichst umfassender Restaurierung. Dies war der wohlüberlegte Ausgangspunkt der Ausstellung.

Man ist — um das mit Spannung erwartete Ergebnis vorauszunehmen — in der Erkenntnis ein gutes Stück weitergekommen, aber manche noch lösbare Frage mußte durch ungünstige Umstände vorläufig offenbleiben. In der Reihenfolge der drei obengenannten Problemkomplexe soll dies genauer dargelegt werden.

Zur Altarrekonstruktion: Keine der erhaltenen Tafeln hat ihr ursprüngliches Format bewahrt, durch unterschiedliche Verkürzungen gibt es so gut wie keine originären Malkanten. Bei der maßstabgerechten fotografischen Rekonstruktion der Bilderwand des Altars (nur in der Ausstellung, nicht im Katalog) ist das Liller Bild um mindestens 20 cm zu hoch. Andererseits scheint es sich optisch der links benachbarten »Geburt Christi« durch denselben Marientyp in auch farbig übereinstimmender Kleidung besonders gut anzuschließen. Auffallend und abweichend ist, nach Meinung der ungarischen Kollegen, die reiche Verwendung von Goldauflage in der Kleidung der Könige und bei der üppigen Präsentation der Goldschmiedearbeiten: der Kronen, Ketten und Gefäße. Man fragt sich, wie die verlorene »Verkündigung«, auch als einzige Innenraumdarstellung, ein kompositorisches Gegengewicht zur Liller Tafel hätte bilden können. Für diese fehlt nun noch eine Unter-

suchung der Rückseite mit ihrer Holzstruktur und der Bestimmung der Holzart (bei den anderen Tafeln ungewöhnlicherweise Linde!), um die Zugehörigkeit zu bekräftigen oder auszuschließen. Ebensovienig ist leider bisher die Rückseite der »Geburt Christi« bekannt und untersucht. Sie müßte, wenn nicht gänzlich abgehobelt, die Spuren der einst eingedübelten, dann abgenommenen Reliefs der beweglichen Flügel aufweisen, wie sie bei Kreuztragung und Kreuzigung deutlich (vgl. Katalogabb. S. 180 und 185), bei der Heimsuchung, die unschön neu parkettiert wurde, wenigstens zu erahnen sind. (In der Ausstellung waren auch die Rückseiten der Tafeln, bei denen die »Auferstehung« zusätzlich eine freie Pinselskizze aufweist, sichtbar gemacht!)

Die sensible, detailreiche Malerei der »Heimsuchung« ist in der Oberfläche nach zahlreichen Schäden so gut wie möglich hergestellt (Abb. 1; ausführliche Dokumentation im Katalog); das Bild gehört jedoch wahrscheinlich in einen Klimakasten, um weitere Beeinträchtigungen auszuschließen. Erstmals wurde auch die »Ölberg«-Tafel nach ihrer (nicht in allen Teilen befriedigenden) Restaurierung gezeigt, wo besonders das Antlitz Christi und die malerisch überaus delikate Partie um den Engel (Abb. S. 221 vor Restaurierung) gewonnen haben. Kreuztragung und Kreuzigung zeigten sich in annehmbarem konservatorischen Zustand mit einzelnen sogar hervorragend erhaltenen Stellen (vgl. Detailabb. S. 184 und 211); lediglich die »Auferstehung« bedarf noch einer intensiven restauratorischen Behandlung. Dann würde sich auch herausstellen, ob der Auferstandene mit seinem auffällig hellen Inkarnat und seiner Straffheit als Ansatz zu einer »Northern Renaissance« und als bewußter Gegensatz zum bräunlichen, geschundenen Corpus des Gekreuzigten zu werten ist (vgl. auch die konträre Behandlung der Lententücher!) — wie es der Katalog andeuten möchte.

Zum Ursprungsort: Der durch Bergbau um 1500 wohlhabende Ort Selmebánya/Schem-

nitz lag im Einflußbereich der mit den Fuggern kooperierenden und verschwägerten Kaufmannsfamilie Thurzo. Er wies in der fraglichen Zeit zwei Hauptkirchen auf: die Pfarrkirche St. Katharina, wo sich die drei eventuell für den MS-Altar zu beanspruchenden Skulpturen (Maria, Katharina und Barbara; siehe Katalog S. 113ff.) auffanden, und eine Burgkirche, die der Himmelfahrt Mariae geweiht war (Katalog S. 123ff.). An beiden sind Ausstattungsarbeiten in den Jahren nach 1500 bezeugt. An die Burgkirche wurden Stiftungen für einen neuen Hochaltar überwiesen, und im Jahr 1506 — dem Datum der »Auferstehung« — wurde die Genehmigung für ein zu haltendes Pfarrfest an zwei (sonst nicht am Ort nachweisbare) Donatoren erteilt. Dies ist das einzige Dokument, das sich hypothetisch auf den MS-Bilderzyklus als ehemaligem Hochaltarschmuck der Burgkirche beziehen ließe. Andererseits führte die Suche nach der Provenienz der Tafeln selbst lediglich zu einem vagen Dokument von 1779 mit der Erwähnung von »*imagines item 6(!) majores Passionis Domini Misteria repraesentantes*« in der Marienkirche, die nach einem Brand von 1806 nicht mehr vorhanden waren. Der ursprüngliche Standort der MS-Tafeln auf dem Hochaltar der Burgkirche ist also plausibel, aber keineswegs gesichert. Hier erhoffen sich die Veranstalter weitere Aufschlüsse durch Erforschung des »Umfeldes«, d. h. der am Ort bedeutsamen Persönlichkeiten und möglichen Stifter eines solchen Werks von überlokalem Rang.

Zum Maler: Auf verschiedenen Gleisen wird in den Katalogtexten eine Annäherung an die Persönlichkeit des Meisters MS versucht. Miklós Mojzer faßt das aus der Forschung der vergangenen vierzig Jahre, zu der er wesentlich beigetragen hat, gewonnene Bild des eigenwilligen und so schwer lokalisierbaren Malers zusammen und muß zugeben, die Heimsuchung »reveals very little about the painter's geographic, national or artistic origins and schooling« (S. 27). Noch möchte er

den engen Zusammenhang, ja die mögliche Identifikation mit dem Monogrammist und Stecher MZ nicht aufgeben; eine Hypothese, die immerhin schon Voss 1907 aufstellte. Es verdichten sich andererseits die Argumente, daß dieser MZ weder mit dem Goldschmied Matheis Zaissinger (sic! nachgewiesen 1509-1532) identisch war noch überhaupt etwas mit München zu tun hatte (siehe zuletzt: *Oberbayrisches Archiv* 119, 1995, S. 225-30). Doch kann man mit einiger Gewißheit sagen, daß beide etwa aus den gleichen Quellen, nordischen wie italienischen, schöpften. Diesem Nachweis dienten die in der Ausstellung versammelten graphischen Beispiele von Schongauer über Dürer zu Veit Stoß. — Zsuzsa Urbach vermutet den Meister MS um 1500 in Nürnberg, jedenfalls ist seine Kenntnis der frühen Dürerwerkstatt evident. Als Katalysator zwischen fränkischer und nordungarischer Kunst diente offensichtlich der gewaltige Krakauer Altar des Veit Stoß, worauf in verschiedenen Beiträgen hingewiesen wird. Gyöngyi Török betont die Verwendung von Musterbuchblättern, wodurch man zu Recht an die Tatsache erinnert wird, daß man sich unter »Meister MS« eine Werkstatt mit mehreren Mitarbeitern vorzustellen hat, was auch Differenzen der malerischen Behandlung erklären könnte. Andere Beiträge befassen sich mit dem Schicksal der Tafeln durch die Jahrhunderte.

Bedauerlich schien mir nur, daß das zwischen 1495 und 1505 entstandene Motivbild mit einer Kreuzabnahme und Stiftern, das aus Thorn(?) stammt und lange im Nationalmuseum Warschau aufbewahrt war (kleine Abb. auf S. 212), nicht herangezogen, gezeigt und besprochen wurde. Mojzer hatte es selbst in die Literatur eingeführt (1966 und 1974), sich offenbar aber wieder davon distanziert. Von allen Gemälden, die bisher als weitere Werke des MS in Betracht gezogen wurden, scheint mir einzig dieses Bild als frühere Stufe des wandernden Meisters wirklich diskutabel.

Unsere zusammenfassende Darstellung der Fragenkomplexe um die Ausstellung war angebracht, da der ungarische Katalog englische Résumés (von unterschiedlicher Länge und Präzision) nur zu den Textbeiträgen liefert. Die Kommentare der Katalognummern

sind nicht übersetzt. Unser Beitrag wäre daher nicht möglich gewesen ohne lange, hilfreiche Gespräche in Budapest, vor allem mit Gyöngyi Török und Zsuzsa Urbach, denen an dieser Stelle sehr gedankt sei.

Es erscheint nur zu verständlich angesichts der Qualität und Originalität dieser Malerei, daß der Altar des MS ein zentrales Anliegen für die ungarische Spätmittelalterforschung bildet. Zum Glück spielt der Streit um die nationale Herkunft des Meisters keine Rolle mehr. Um seine Biographie, seine Generationslage wird man sich weiter bemühen. Jedenfalls gehört er zu denjenigen Figuren am Beginn des 16. Jh.s, die die spätgotischen Formeln in einer höchst persönlichen, fast in einen Manierismus mündenden Art weiterentwickelten. In der Tat war Jörg Breu so etwas wie eine Parallelerscheinung, wenn auch von anderem Temperament (wie übrigens auch der Meister des Beham-Codex, den Mojzer näherückt). Die Landschaften des MS stehen, in ihrem Versuch einer Abkehr von musterbuchartigen Versatzstücken, aber ohne wirkliche Einbringung von Beobachtetem, auf derselben Stilstufe wie etwa diejenigen von Rueland Frueauf d. J.: gebogene grasige Hügelketten, phantastische Kastelle auf rosa schimmernden Steilfelsen, kräftig blaue Bergzüge am Horizont usw. — sodaß man vielleicht auf Gleichaltrigkeit schließen kann. Gegenüber dem zuweilen recht deftigen Augsburgers Breu erweist sich Meister MS als Charakter lyrischer Prägung,

nicht nur in der Heimsuchung, bei gelegentlich überraschend ausbrechender Expressivität. Als Musterfall könnte man die »Kreuztragung« analysieren: bei aller äußerlichen Agitation, ausfahrenden Gesten, heftigen Körperdrehungen ist die tatsächliche Aktion verhalten, ja fast angehalten, und nirgendwo wird Grausamkeit gezeigt. Die »Kreuzigung« schwelgt nahezu in Farbkontrasten (siehe Detailabb. S. 184) — und erschreckt zugleich im Kopf Christi mit dem eingefallenen Antlitz eines seit geraumer Zeit Verschiedenen (Abb. 2). Auch wenn der Maler sich von den frühen Strömungen der Renaissance in Wien, Prag oder im Bereich des Matthias Corvinus nicht berührt zeigt und daher kaum aus einem dieser Zentren stammt, war er keineswegs »unmodern«: trotz der reichen und reizvollen »Einbettung« seiner Szenen war er in erster Linie Figurenschilderer mit fein abgestimmter Psychologie. In seinem Bemühen, die traditionellen Inhalte durch individuelle Persönlichkeiten als Glaubensträger wiedergeben zu lassen, zeigt sich eine neue humane Gesinnung, auf der ein Großteil seiner intensiven Wirkung beruht.

Wie stets, bilden Ausstellung und Katalog nicht Endpunkt der Forschungen, sondern Summe der bisherigen Erkenntnisse und Überprüfung der Standpunkte. Die offenen Fragen scheinen klar, und das letzte Wort über den eigenartigen Meister MS ist noch lange nicht gesprochen.

Tilman Falk

CARL GOLDSTEIN

Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers

Cambridge University Press 1996. 350 Seiten, 167 Abb.

Schon mit seinen Beiträgen zur italienischen und französischen Kunst des 17. Jh.s, die in der akademischen Nachfolge der von Vasari gefeierten »rinascita« entstanden war, hatte sich Carl Goldstein an der Forschung zu einem Thema beteiligt, dem er nun eine zusammen-

fassende Darstellung gewidmet hat — der Kunstlehre. Nach Nikolaus Pevsners Standardwerk *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge 1940, das im wesentlichen sozialgeschichtlich argumentiert, und dem Sammelband *Academies of Art between Renaissance*