

presented and discussed in an open-minded and benevolent atmosphere, in which there is place for various perspectives and an interdisciplinary approach. Especially the annual workshop/congress will be a meeting place of this kind as was experienced in Halle. After the meetings in Leiden and Halle, workshops are planned about monumental sculpture (10-12 October 1997, Münster), the gothic cathedral of Cologne (december 1998 Köln), and groups of churches till 1250 (Leiden, 1999).

The other major annual activity in the next years is a field-workshop also following the annual theme. The first workshop has been held on 6 and 7 of June, 1997 in Rolduc and Maastricht (theme: monumental sculpture).

Other workshops are planned in Aachen/Liège (1998) and Villers-la-Ville/Tournai (1999).

For more details, scholars active in medieval monumental art and architecture and interested in the activities of Art & Region are invited to write to the address below. The languages used in Art & Region are principally English and German.

Jeroen Westerman

Art & Region / Kunst & Regio(n):
Prof.Dr. Aart J. J. Mekking, chairman
Kunsthistorisch Instituut
Rijksuniversiteit Leiden
Postbus 9515
2300 RA Leiden, Nederland

Michael Wolgemut. Neue Forschungen zur fränkischen Tafelmalerei des späten Mittelalters

Kolloquium in Nürnberg, Pfarrgemeindepfandzentrum St. Lorenz, 21.2.-22.2.1997

Nach knapp zweijähriger Arbeit stellte das Team unter Leitung von Eike Oellermann (Heroldsberg) und Robert Suckale (Berlin) erste Ergebnisse des Forschungsprojektes zur Bamberger und Nürnberger Tafelmalerei der 2. Hälfte des 15. Jh.s, die vor allem mit den Namen Hans Pleydenwurff und Michael Wolgemut verbunden ist, einer größeren Gruppe von Fachleuten zur Diskussion. Zugleich sollte durch eine Ausstellung in der Nürnberger Filiale der Dresdener Bank ein breites Publikum mit den grundlegenden Problemen der Erforschung spätmittelalterlicher Tafelmalerei vertraut gemacht werden. Auch wenn keine Publikation zu erwerben war, zeigen Presseecho und Zahl der Besucher, daß mit einem scheinbar spröden Thema Interesse zu wecken ist, sicher auch zur Zufriedenheit des Sponsors, ohne den ein solches kosten- und zeitintensives Forschungsprojekt, wie Suckale

anlässlich der Eröffnung betonte, wohl keine Förderung von Seiten der DFG erhalten hätte. In der Tat reichen Planungen zum Wolgemut-Projekt bis weit in die 80er Jahre zurück. An eine konsequente Verwirklichung war aber lange Zeit aus Geldmangel nicht zu denken. Das wirft die Frage auf, ob nicht ein Unternehmen inzwischen als veraltet angesehen werden muß, das sich u. a. Einsatz und Auswertung der Infrarotreflektographie vorgenommen hat, gehört es doch heute zum Standardprogramm der meisten größeren Museen, die eigenen Bestände mit ihrer Hilfe zu untersuchen. Daß der Ansatz von Oellermann und Suckale jedoch bis heute seine Bedeutung behalten hat, erweist zunächst die vorbildliche Zusammenarbeit verschiedener Sparten — mit Suckale und Peter Schmidt (beide Berlin, TU), dem Koordinator des Projektes und des Kongresses, ist die Universität beteiligt, mit Oeller-

mann ein erfahrener Restaurator, dem nun Markus Küffner zur Seite steht; schließlich konnte mit Gerhard Weilandt (Hamburg) ein auch kunstgeschichtlich hervorgetretener Historiker gewonnen werden.

Forschungsziele und Methodik sind exemplarisch und zukunftsweisend zu nennen, soll doch ein großer außermusealer Komplex spätmittelalterlicher Malerei systematisch untersucht werden. Daß Michael Wolgemut zunächst im Zentrum des Interesses steht — die Pleydenwurff-Werkstatt soll in Zukunft untersucht werden —, hängt mit den Vorarbeiten der Beteiligten und der Bedeutung zusammen, die dieser größten Nürnberger Werkstatt zuzumessen ist. In den ersten zwei Jahren wurde Material erhoben, vor allem anhand einer in der Werkstatt Oellermanns ausgereiften Kriterienliste und der Infrarotreflektografie, aber auch hinsichtlich der Schriftquellen, der Ikonographie und des stilistischen Befundes. 24 Werke mit 62 Einzeltafeln wurden bereits untersucht, darunter große Werke wie die Retabel in Zwickau, Straubing und der Peringsdörfer-Altar der Nürnberger Friedenskirche (ehemals Heilig-Kreuz).

Mit der Frage »*Warum noch über Wolgemut forschen?*« steckte Schmidt im Eröffnungsvortrag Ziele und Begründungen des Forschungsprojektes ab. Schon Alfred Stange hatte in der *Deutschen Tafelmalerei der Gotik* (Bd. 9, München, Berlin 1958) angemerkt, daß hinsichtlich der Nürnberger Malerei vieles in schwer durchdringbarer Unklarheit verharre. Daran hat sich trotz der für Nürnberg erschienenen Grundlagenwerke wie des 3. Bandes des *Kritischen Verzeichnisses der Tafelgemälde vor Dürer* (hrsg. v. Peter Strieder, München 1978) und des von Strieder vorgelegten Buches über *Tafelmalerei in Nürnberg 1350-1550* (Königstein 1993), nicht viel geändert. Derselbe Autor hat zwar vor drei Jahren den Wissensstand vorbildlich und kritisch zusammengefaßt (Michael Wolgemut — Leiter einer »Großwerkstatt« in Nürnberg, in: Ausst. Kat. *Lukas Cranach*, Kronach 1994, S. 116-123),

doch arbeitete man bisher vor allem auf der Basis der Schriftquellen, die komplexe Werkstattverflechtungen bestenfalls in Umrissen sichtbar machte, wenn von z. B. von 'Gesellen' und 'Knechten' die Rede ist. Noch weniger ist die ältere Literatur mit stilkritischen Mitteln und vor allem auch einseitigen Vorstellungen von spätmittelalterlicher Kunstproduktion dem Phänomen gerecht geworden, was zu mehr oder minder begründeten Händescheidungen und kuriosen Notnamen führte. Als Beispiel diene Schmidt das Zwickauer Hochaltarretabel von 1479, das für die Werkstatt Michael Wolgemuts aufgrund schriftlicher Quellen gesichert ist, bei dem aber stilistische Unterschiede von jeher die Mitarbeit mehrerer Kräfte vermuten ließen; dies führte zu den verwirrendsten Mutmaßungen, von namenlosen »Gesellen« aus Bamberg oder Nürnberg über den »Meister des Erfurter Regleraltares«, Wilhelm Pleydenwurff bis zu dem Bamberger Wolfgang Katzheimer.

Damit trifft man zugleich einen neuralgischen Punkt der Forschung, den das Projekt klären helfen möchte: das Verhältnis der beiden Kunstzentren Nürnberg und Bamberg. Schon die (bekannte) Tatsache, daß Pleydenwurff, der durch die Rezeption niederländischer Neuerungen die fränkische Malerei auf ein moderneres Niveau gehoben hat, 1457 aus Bamberg übersiedelte, muß die Frage nach den Verhältnissen in der Bischofsstadt nahelegen (vgl. R. Suckale: Hans Pleydenwurff in Bamberg, in: *Festschrift Gerd Zimmermann, Berichte des Histor. Vereins Bamberg* 120/1984, S. 423-438).

Wolgemut, der Erbe der Werkstatt Pleydenwurffs, kann sich sicher nicht mit der innovativen Kraft des Vorgängers messen, aber die zu vermutende Übernahme des Werkstattgutes und der Umgang damit, der Ausbau zur erfolgreichsten Werkstatt Nürnbergs, rechtfertigen die Erforschung, zumal die Zahl überlieferter Werke für Wolgemut höher liegt als bei Pleydenwurff, dessen Œuvre bis auf wenige Ausnahmen wie die stark restaurierte Kreuzabnahme aus der Breslauer Elisabethkirche (German. Nationalmuseum) zerstört ist und hauptsächlich aus verwandten Werken erschlossen werden muß. Schmidt wies auf die hohe Wertschätzung der Wolgemutschen Wer-

ke bei den Zeitgenossen hin, die dieser Werkstatt die größten Aufträge überließen. Es war eben auch der Ruhm des Schülers Albrecht Dürer, der Wolgemuts Stern rasch sinken ließ. Eine Werkstatt, in der so große Werke wie Zwickauer, Schwabacher und Straubinger Retabel entstehen konnten, muß eigene, erforschungswürdige Strukturen entwickelt haben. Der Lindenharter Altar z. B. wurde in der Werkstatt Wolgemuts gefertigt, ohne daß im herkömmlichen Sinn »des Meisters Hand« an irgendeiner Stelle erkennbar würde (E. Oellermann: Der Choraltar in der St. Michaelskirche in Lindhardt, in: *Zeitschrift des dt. Vereins für Kunstwiss.* 1991, S. 131-157).

Schmidt deutete nur an, um wievieleles differenzierter unser Bild auch von den einzelnen Werken nach erfolgreichem Abschluß des Projekts sein wird. So erwies die Vermessung des Straubinger Altars, daß die von Gerhard Betz (*Der Nürnberger Maler Michel Wohlgemut (1434-1519) und seine Werkstatt. Ein Beitrag zur Geschichte der spätgotischen Malerei in Franken*, Phil. Diss. [Masch.] Freiburg/B. 1955, S. 44) als Standflügel angesprochenen, einseitig bemalten Tafeln der Auferstehung und Himmelfahrt Christi Teile eines zersägten Flügels sind; dies hat Konsequenzen für die Rekonstruktion des gesamten, 1893-95 aus den Einzelteilen neu zusammengesetzten Retabels und sein ikonographisches Programm, aber auch für die Überlegungen hinsichtlich seines ursprünglichen Standorts in der Nürnberger Augustinerkirche.

Aus Schriftquellen wie durch technische und stilkritische Untersuchungen läßt sich das bekannte Œuvre der Wolgemut-Werkstatt noch bereichern. So ist schon aus dem Kunstdenkmäler-Inventar von Anton Röss die 1481 erfolgte Lieferung des kurz darauf wieder verbrannten Marienaltars für die Rothenburger Jakobskirche bekannt, der 30 Gulden zu schnitzen, 90 zu fassen kostete. Betz erwähnt einen Auftrag aus dem letzten Lebensjahr Wolgemuts, 1519, für die Wallfahrtskirche Häslabronn, Krs. Ansbach. Neu hingegen ist

die Kenntnis zweier Wolgemut-Retabel in der Pfarrkirche St. Gumbertus in Westheim (Krs. Neustadt/Aisch), die in einem Gotteshausbuch von 1504 erwähnt werden (Franz Machilek, Bamberg). Leider ist weder von dem 107 Gulden teuren Hochaltar-, noch von dem mit 60 Gulden billigeren Marienretabel bisher eine Spur aufgetaucht. Die Untersuchung der Preßbroke und der Unterzeichnung wiederum machten es möglich, die im *Krit. Verzeichnis* von Stange und Strieder nicht verzeichneten Flügelbilder in Beerbach bei Lauf der Werkstatt Michael Wolgemuts zuzuschreiben.

Die eigentliche Bedeutung des Kolloquiums lag in der grundsätzlichen und offenen Diskussion methodischer Probleme. Oellermann (*Die kunsttechnologische Dokumentation, eine zuverlässige Basis kunstwissenschaftlicher Forschung*) begann mit kritischen Anmerkungen zur »interdisziplinären« Erforschung spätmittelalterlicher Kunst, die zwar inzwischen auf so manchem Kolloquium vorgetragen, doch — schon aus institutionellen Gründen — selten verwirklicht werde. Als primären Beitrag des Restaurators zur Erkundung der Kunstwerke sieht er die möglichst genaue und unverfälschte Autopsie der Objekte, die »Dokumentation des werktechnischen Gefüges eines Kunstwerks einschließlich der Beurteilung des derzeitigen Zustandes«. Der Sinn dieser systematischen Erfassung der Fakten anhand eines ausgefeilten Fragebogens sei, die »durch Erfahrung gewonnene, bewährte Praxis der Werkstätten« zu erkennen. Und da gebe es noch viel zu tun, sei es doch bisher nicht gelungen, die Vorgänge z. B. in den Werkstätten Stefan Lochners oder Cranachs wirklich zu erhellen. Kurz: Professionalität gerade bei der Faktenerhebung sei in vielen Fällen noch immer ein Desiderat.

Oellermanns Ziel ist nicht die möglichst umfassende Untersuchung um ihrer selbst willen (so hat das Wolgemut-Projekt von vornherein auf die Analyse der Pigmente verzichtet), aber er ist auch nicht auf ein vorschnelles

»abgeschlossenes« Ergebnis aus. Zum einen ist dies begründet in einer notwendigen Arbeitsökonomie, gerade auch der Forschung: die detailliertesten Befunde, in die richtige Reihenfolge gebracht, helfen wenig, wenn sie ohne Datierung bleiben müssen. Hier ist die Arbeit des Historikers gefragt, der oft genug aufwendige Untersuchungen überflüssig machen kann. Auch die kunsthistorischen Methoden haben hier ihren festen Platz; im besten Falle vermag der Restaurator nur zu untermauern, was die ältere kunsthistorische Forschung herausgefunden hat. Zum andern aber liegt Oellermann an der in der Archäologie längst gängigen Zukunftsoffenheit der Forschung: wer weiß heute schon, zu welchen Ergebnissen in Zukunft das eine oder andere dokumentierte Faktum unter anderen methodischen Voraussetzungen führen kann? Es möge vor allem auch in Zukunft nicht mehr nötig sein, »bei jeder an ein Gemälde gerichteten Frage eine neue Untersuchungskampagne einzuleiten — sondern eine Antwort in der vorliegenden Dokumentation schon zu finden, die damit auch zum Schutz und dem pfleglichen Umgang mit den Kunstwerken beitragen würde«. Von solchen Maßstäben ist man noch weit entfernt — und für Wissenschaft und Denkmalpflege wäre es wünschenswert, daß sich solide Methoden der Dokumentation von Werkgeschichte und -unterhalt durchsetzen.

In einem zweiten Vortrag (*Das Repertoire der Mustervorlagen zur Darstellung von Brokatstoffen in der Werkstatt Michael Wolgemuts*) behandelte Oellermann ein Thema, mit dem er sich seit langem beschäftigt, und gab Einblick in die schon sehr viel konkreter gewordene Kenntnis der Werkstattgepflogenheiten. Zentraler Punkt, der von Kritikern gern übersehen wird, ist die Genauigkeit des Vorgehens: Es geht eben nicht um die Identifikation des gleichen Stoffmusters, sondern desselben Werkzeugs zur Imitation solcher Stoffmuster. Erst bei Identität lassen sich Werkstattstrukturen herausarbeiten; im Falle der Wolgemut-Werkstatt z. B. die über mehr als drei Jahrzehnte andauernde Verwendung immer derselben Model, eines im frühen 16. Jh. dann gewiß nicht mehr modernen Mittels zur Darstellung prächtiger Stoffe. Damit ist auch deren materielle Haltbarkeit belegt. Von ehemaligen Mitgliedern der Werkstatt (z. B. Jörg Stocker in Ulm) wurden Muster auf neuen, in Details erkennbar abweichenden Modellen sei-

tenverkehrt kopiert. Die schon jetzt gewonnene Vielzahl der Belege für Werke der Wolgemut-Werkstatt, auch gefaßter Skulptur, die vielleicht sogar an Wolgemut, nicht an die Schnitzer verdingt wurde, wird das Bild, das die Abschlußpublikation des Projekts von der Nürnberger Kunstlandschaft zeichnen wird, sicherlich sehr detailliert ausfallen lassen.

Küffner (*Infrarotreflektographie im Rahmen von Reihenuntersuchungen großformatiger Tafelgemälde*) betonte den Anspruch des Projekts, die digitalen Bildaufzeichnungen — mit einer Videokamera FA 87-CCD der Fa. Grundig — unter stets gleichen Bedingungen durchzuführen. Dafür hat man ein großes, zerleg- und fahrbares Stativ zur bildparallelen Aufzeichnung fertigen lassen. Angestrebt werden bei jedem Bild die vollständige Fern- als auch die detailreiche Nahsicht durch ausreichende Auflösung in einem Abbildungsmaßstab von 1:1. Gleichmäßigkeit und Vergleichbarkeit der Beleuchtung werden durch die Anbringung der Infrarot-Scheinwerfer (mit einer Leistung von jeweils 30 Watt und einer Strahlung bis knapp 1000 nm) am Stativ gewährleistet. Der Wellenlängenbereich entspricht der spektralen Empfindlichkeit der Videokamera; er liegt zwar deutlich unter dem Wellenlängenbereich der bisher verwendeten Röhrenkameras (bis zu 2000 nm) und mag daher manchmal nicht das bestmögliche Durchdringungsergebnis bieten, doch sind die bessere Auflösung der Videokamera und die infolgedessen wesentlich bessere Bildqualität starke (und in den vorgeführten Beispielen auch überzeugende) Argumente für die Verwendung des digitalen Bildes. Zudem können die von Röhrenkameras bekannten Schatteneffekte und die Beeinflussung des Abbildes wie der Gemälde durch Überhitzung vermieden werden.

Diese Voraussetzungen forderten bei bisher 62 untersuchten, z. T. sehr großen Tafeln ein in materieller und zeitlicher Hinsicht ökonomisches Vorgehen. Vor allem mußte das Ergebnis vor Ort kontrollierbar sein. Die Kamera wurde deswegen mit einem Personal-Computer gekoppelt, an dem noch auf dem Gerüst mittels eines 12" Multisync-Monitors die größtmögliche Bildqualität herausgearbeitet wurde. Die Fotografie vom Bildschirm ist möglich, auch wenn die Ergebnisse nicht optimal erscheinen. Deshalb dient ein Thermotransferdrucker zum direkten Ausdruck der Camera-Bilder, was auf erste Versuche im Vorlauf des Projekts 1985 zurückgeht. Schließlich werden die Bilder auf Magnetband im SVHS-Format abgesichert, um im Notfall, wenn auch mit geringerer Auflösung, wieder ausgedruckt werden zu können.

Damit hat man beim Wolgemut-Projekt offenkundig die richtige Mitte getroffen. Denn trotz intensiver Auseinandersetzung um die zeitgemäß scheinende gänzlich digitale Umsetzung der Infrarotbilder, die große Vorteile und hohe Qualität bietet, wie Versuche am Museum of Modern Art New York, am Doerner-Institut München, am Institut für Farbenlehre und Farben-



Abb. 1 Nürnberg, Friedenskirche, Peringsdörfer-Retabel. Arm eines Apostels aus dem Marientod, Infrarotreflektographie (Projekt)



Abb. 2 Straubing, St. Jakob, Hochaltar. Ausschnitt aus der Darbringung im Tempel, Infrarotreflektographie (Projekt)

chemie Wien sowie an der National Gallery of Art Washington, gezeigt haben, ist diese Art der Bildbearbeitung für ein so breit angelegtes Forschungsvorhaben derzeit noch unerschwinglich. Nicht nur der zeitliche Aufwand der digitalen Bildbearbeitung am Rechner ist zu hoch, man bräuchte auch bei einer Montage von 144 Detailaufnahmen, wie sie bei jeder der größeren Tafeln durchzuführen war, 500 MB pro Bild. Da zudem für die optimale Ausbelichtung der Bilder auf Mittelformat bei einer Auflösung von 500 Zeilen/cm Kosten von derzeit um 500,- DM pro Bild entstünden, würden die Dimensionen der neuen Technik den Etat jedes kunsthistorischen Projektes sprengen, abgesehen von der noch nicht ausreichenden Kenntnis über die verlustfreie Archivierung der digitalen Datensätze und dem Innovationsdruck durch die Entwicklung auf diesem Gebiet.

Schmidt (*Unterzeichnung und Werkstattpraxis bei Wolgemut*) ging kritisch – gerade auch gegenüber älteren Ansätzen – an die Ergebnisse der Unterzeichnungsforschung heran. Denn wie die lebhafteste Diskussion einhellig

unterstrich, lösen die neuen Kenntnisse die Zuschreibungsprobleme nicht, sondern erzeugen neue Fragen. Durch die Infrarot-Untersuchung entsteht zunächst eine größere Informationsfülle, auf die nun keinesfalls mit herkömmlichen Lösungsstrategien zu reagieren ist. Zunächst erteilte Schmidt allen eine Absage, die in der Unterzeichnung »die reine, unverfälschte Handschrift eines Künstlers« zu finden hoffen, vielmehr faßte er den Stellenwert der Unterzeichnung im Werkprozeß als das eigentliche Untersuchungsziel ins Auge (Abb. 1, 2). Sie sind ein Arbeitsmittel, keine »autonome Zeichnung«, noch weniger als die kaum vergleichbaren Handzeichnungen, von denen wiederum die meisten erhaltenen keine Entwurfs-, sondern Nachzeichnungen sind. Die Unterzeichnungen der Wolgemut-Werkstatt unterscheiden sich grundsätzlich von den

wenigen Handzeichnungen aus dem Umkreis der Schedelschen *Weltchronik*, die für Wolgemut in Anspruch genommen werden können. Dennoch weist Schmidt ihm mit Vorsicht auch Unterzeichnungen zu. Diese folgen alle einer einfachen Grundstruktur aus einfachen, geraden Linien, die bis zu drei Millimetern stark sind und an den Enden in verschiedenen Hakenformen auslaufen. Diese Endungen sind, wie Schmidt belegte, nicht als Charakteristika einer Handschrift oder dekorativ zu interpretieren, sondern dienten dazu, »eine eng begrenzte Zahl von Faltenformen zu charakterisieren«. Sie legen die Grundstrukturen der Falten fest, ohne daß durch Schraffuren weiter differenziert werden müßte. Dieser Unterzeichnungstyp findet sich an allen Hauptwerken und auch an kleineren Tafeln, deren Zugehörigkeit zur Werkstatt dadurch oft überhaupt erst eine Stütze erhält (Jüngstes Gericht aus dem Nürnberger Rathaus, Epitaph des Jodokus Krell [†1483], beide GNM). Doch wurden die Vorzeichnungen nicht immer vom selben Maler umgesetzt, wodurch es auch zu Mißverständnissen kommen konnte. Zum Teil hielten sich die Maler nicht an die Vorgaben (Anbetung des Peringsdörfer Altars, Auferstehung des Straubinger Altars). Manchmal hielt es der Vorzeichner für notwendig, durch Schraffuren die Vorzeichnung klarer zu machen, wohl um Mitarbeitern deutlichere Anhaltspunkte zu geben (Auferstehung und hl. Sippe des Zwickauer Altars). Schmidt wies darauf hin, daß hier noch nicht von verschiedenen »Händen« gesprochen werden sollte, zumal solche Unterschiede oft innerhalb ein und derselben Tafel auftreten. Schließlich gibt es aber auch den Fall, daß ein offenbar weitgehend selbständig arbeitender Mitarbeiter die Unterzeichnung selbst anlegte – und diese unterscheidet sich dann oft schon von der Grundanlage her, so beim Ölberg des Zwickauer Retabels, wo kein Liniengerüst existiert, sondern alles aus der Schraffur entwickelt wird, die Unterzeichnung also plastisch gedacht ist. Es wurde deutlich, daß eigentlich erst größere Werkkomplexe Einblick in die Gepflogenheiten einer spätmittelalterlichen Werkstatt vermitteln.

Die Aufgabe des Historikers, die Weilandt in seinen beiden Vorträgen »*Quellenforschung zur fränkischen Tafelmalerei. Möglichkeiten und Grenzen*« und »*Nürnberger Tafelmalerei im Kontext der Kirchenausstattung*« verdeut-

lichte, besteht vor allem darin, die ursprünglichen Zusammenhänge der erst seit 1806 nicht mehr gepflegten, oft genug auseinandergerissenen und in ihrem Bestand beeinträchtigten Werke wieder herzustellen. Dabei kann nicht nur manches zerlegte Retabel wieder 'zusammengesetzt' werden; der Erkenntniswert geht weit darüber hinaus. In Nürnberg gab es keine Zünfte und mithin keine Handwerksordnungen oder ähnliches, dafür aber eine umso regere Selbstdarstellung und -vergewisserung der regierenden ratsfähigen, aber auch sonstiger 'ehrbarer' Familien. Sie äußerten sich im 18. Jh. in umfassenden Beschreibungen der Nürnberger Kirchen und ihrer Ausstattung, die die Werke der Tafelmalerei und Skulptur noch in ihrem zumeist spätmittelalterlichen räumlichen Kontext erkennen lassen. Unter Zuhilfenahme auch der erhaltenen Geschlechterbücher (und natürlich des Computers) läßt sich – so Weilandts Anspruch und Aussage – der ursprüngliche Ort fast aller erhaltenen (und nicht nur der Wolgemutschens) Tafelbilder rekonstruieren.

Erwähnt sei lediglich die Rekonstruktion des am 20. August 1464, also nur drei Jahre nach ihrer Heiligsprechung, geweihten Altares der hl. Katharina von Siena in der Dominikanerinnenkirche St. Katharinen. Flügelbilder im GNM mit den heiligen Antonius Eremita, Adolphus von Metz, Florian und Sebastian, sowie Laurentius und Sebaldus (Standflügel), dazu Predellenflügel mit den heiligen Katharina, Barbara, Dominikus, Nikolaus, Adolphus, Servatius (innen), Laurentius, Sebaldus, Erzengel Gabriel (aus einer Verkündigung!), Katharina von Siena, Ursula und Thomas von Aquin (außen), die sich 1956 in der Arcade Gallery, London, befanden, wurden schon von Strieder als zusammengehörig erkannt (*Krit. Verzeichnis* Nr. 122, z. T. noch mit anderer Benennung). Weilandt gelang nun aufgrund der Kirchenbeschreibungen und der Reliquienverzeichnisse der Nachweis, daß diese Bilder zu einem Schrein mit der hl. Katharina von Siena und zwei weiteren Heiligen in der genannten Kirche gehört haben müssen. Wichtig ist der Hinweis auf die Art, in der die Heiligen auf solchen Retabel zu »Kollegien« zusammengefaßt werden: zu Katharina von Alexandrien gesellt sich wie selbstverständlich Barbara, obwohl der Altar deren Reliquien nicht enthielt; und Adolphus, der selten dargestellte Metzger Heilige, dem die Nürnberger offenbar keine eindeutigen Attribute zuzuordnen vermochten, erhielt zur Begleitung weitere Bischöfe. Die historische Verankerung der Tafeln und

die anzunehmende Nähe der Fertigung des Retabels zum Datum der Altarweihe weisen nun aber darauf hin, daß dies Retabel *nicht* in der Wolgemut-Werkstatt entstanden ist, sondern noch im Umkreis seines Vorgängers. Zwei weitere Tafeln mit den hl. Katharina und Barbara, die Stange dem Retabel der hl. Katharina von Siena zuordnen wollte (*Krit. Verzeichnis* Nr. 124, 125), gehörten, wie nun bewiesen ist, zu dem Schrein des Behaim'schen Retabels der hl. Katharina von Alexandrien aus derselben Kirche, heute im GNM (Inv. Nr. Pl.o.138; Ausst. Kat. *Nürnberg 1300-1550* [1986], Nr. 33).

Suckale untersuchte in seinen »*Bemerkungen zur Marienseite des Zwickauer Retabels*« die 2. Wandlung des einzigen Wolgemut sicher zuschreibbaren großen Werkes in ikonographischer Hinsicht.

Zum Verständnis der archäologisch-akribisch untersuchten Kunstwerke soll auch altbewährte kunsthistorische Methodik herangezogen werden — die Verknüpfung von Formanalyse und Inhaltsdeutung, wie sie Suckale, ausgehend vom historisch-baulichen Kontext der Zwickauer Kirche, an den Marienszenen vorführte.

Die Betonung der Verkündigung und der heiligen Sippe erklärt sich aus den Hauptpatrozinien eben der Verkündigung an Maria und der unbefleckten Empfängnis Mariens. Die ruhige Bildhaftigkeit dieser Tafeln, ihre klare Gruppierung und die Analogien der Kompositionen, vor allem aber ihr Reichtum an zur Meditation anregenden Elementen läßt sie als eine Hauptansichtsseite des Retabels erscheinen, bei dem der Meister (wahrscheinlich Wolgemut oder einer seiner fähigsten Mitarbeiter) besondere Kunstfertigkeit und Kenntnisse beweisen wollte. Dies reicht vom Motiv der in jener Zeit sehr beliebten »Fliege des Apelles« bis hin zu vielfältigen Zitate niederländischer Malerei, die Wolgemut (so schon Betz) wohl aus dem Werkstattvorrat Pleydenwurffs übernahm. Suckale suchte also die Bedeutung der künstlerischen Erzeugnisse der Wolgemut-Werkstatt klarer zu erfassen. Dies heißt nicht, deren offenkundige Schwächen gerade bei der Übernahme von Motiven niederländischer Künstler zu verschweigen; doch sollte den Werken jene Position zukommen, die von Dürer verdunkelt worden ist, die aber neben manchem älteren Werk, z. B. des »Meisters des Wolfgangsaltars aus St. Lorenz«, den man ja schon mit Michaels Vater Valentin Wolgemut identifizieren wollte, doch heller erstrahlt.

Stefan Roller (*Die Bildschnitzerwerkstatt des Zwickauer Hochaltarretabels und ihre Bedeutung für Michael Wolgemut*), dessen unpublizierte Dissertation sich hauptsächlich stilkritisch

dem immensen Bestand Nürnberger spätmittelalterlicher Skulptur widmet und deren Reichtum außerhalb der mit großen Namen belegbaren Werkstätten gezeigt hat, stellte klar, daß schon aus stilistischen Gründen keinesfalls der junge Veit Stoß als Schnitzer in Frage komme, wie die ältere Forschung vermutete. Vielmehr ist es ihm gelungen, eine in den 70er Jahren vielbeschäftigte Nürnberger Werkstatt dingfest zu machen, zu deren besten Werken eine kleine hl. Margarete im Bayer. Nationalmuseum, die Madonna des Trautskirchener Retabels in der Kapelle der Nürnberger Burg und eine hl. Elisabeth in der Schwabacher Spitalkirche gehören. Wolgemut hat bei diesem ersten großen Auftrag also keineswegs einen jungen Unbekannten angestellt, sondern eine renommierte Nürnberger Werkstatt. Auch bei den übrigen Altarwerken, bis hin zu dem außergewöhnlichen Schwabacher Altar, ist festzustellen, daß die Wolgemutwerkstatt in aller Regel mit Bildhauern kooperierte, die qualitätvolle Arbeit liefern konnten. Nach dem reichhaltigen und von substantiellen Diskussionen durchsetzten Kolloquium, das durch den Besuch des Peringsdörfer-Retabels in der Friedenskirche und des Hersbrucker Retabels, das zur Zeit in der Werkstatt Oellermanns restauriert wird, abgerundet wurde, läßt sich nur hoffen, daß es auch in Zukunft möglich sein wird, derartige Forschungsprojekte finanziell zu fördern. Der Nutzen für eine angemessene Erhaltung der Kunstwerke, für die Wissenschaft und darüber hinaus für das interessierte Publikum ist kaum zu überschätzen — wenn denn dereinst eine angemessene Publikation aller Ergebnisse vorliegen wird. Und höchstens in dieser Richtung kommen dem Rezensenten Bedenken angesichts der überwältigenden Fülle der Werke und Fakten. Eine angemessene Publikation braucht Zeit und Geld. Möge sie sich nicht allzuweit ins nächste Jahrtausend verzögern!

Markus Hörsch